GRZEGORZ LESZCZYŃSKI

KSIĄŻKI PIERWSZE

KSIĄŻKI OST@TNIE?

WYDAWNICTWO SBP

NAUKA – DYDAKTYKA – PRAKTYKA

Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności

SBP STOWARZYSZENIE BIBLIOTEKARZY POLSKICH 95 lat!

Polish Librarians Association
SCIENCE – DIDACTICS – PRACTICE

Grzegorz Leszczyński

First books. Last books?

Children and youth literature facing the challenge of modernity

WYDAWNICTWO SBP

Warsaw 2012

Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich
NAUKA–DYDAKTYKA–PRAKTYKA

Grzegorz Leszczyński

Książki pierwsze. Książki ostatnie?

Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności

WYDAWNICTWO SBP

Warszawa 2012

Komitet Redakcyjny serii wydawniczej
«NAUKA – DYDAKTYKA – PRAKTYKA»

Marcin DRZEWIECKI (przewodniczący), Stanisław CZAJKA, Artur JAZDON, Danuta KONIECZNA, Dariusz KUŹMINA, Krzysztof MIGOŃ, Mieczysław MURASZKIEWICZ, Janusz NOWICKI (sekretarz), Joanna PAPUZIŃSKA-BEKSIAK, Wanda PINDEL, Maria PRÓCHNICKA, Jadwiga SADOWSKA, Barbara SOSIŃSKA-KALATA, Barbara STEFANIAK, Elżbieta STEFAŃCZYK, Hanna TADEUSIEWICZ

Publikacja współfinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Recenzenci
Prof. dr hab. Urszula CHĘCIŃSKA
Prof. dr hab. Ryszard WAKSMUND

Projekt graficzny okładki
Funky Worky

Kreacja graficzna
Magdalena LESZCZYŃSKA

Redakcja techniczna i korekta
Marta LACH

Indeks
Magdalena LESZCZYŃSKA

© Copyright by Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich

ISBN 978-83-61464-54-9

CIP - Biblioteka Narodowa

Leszczyński, Grzegorz
Książki pierwsze - książki ostatnie? : literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności / Grzegorz Leszczyński ; Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich. - Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2012. - (Nauka, Dydaktyka, Praktyka ; 134)

Spis treści

Słowo wstępne 7

Dekalog nowoczesności 11

Część I
Triada nowoczesności: ludowość, pajdocentryzm, topiczność 25

Baśń Konopnickiej – dialog kultur, dialog pisarzy 25

Korczak – dialog filozofów 49

Miłosz zaczarowany 59

Część II
Dziwne losy nowoczesności 79

Style lektury książki dziecięcej 79

Rycerz, błazen, szaleniec. Proza dla „trudnych czytelników" 111

Trickster artysta. Ponowoczesne gry archetypowe 137

Zakończenie 165

Książki umierają stojąc. O wystawie książek nowoczesnych 165

Bibliografia 173

Nota bibliograficzna 175

Contents

Foreword 7

Dekalog nowoczesności 11

Part I
The modernity triad: folksiness, paidocentrism, literary "toposness" ... 25

Maria Konopnicka's fairy tales – dialogue of cultures, dialogue of the writers 25

Janusz Korczak – dialogue of the philosophers 49

Czesław Miłosz bewitched 59

Part II
Strange history of modernity 79

A children book – styles of reading 79

Rycerz, błazen, szaleniec. Proza dla „trudnych czytelników" 111

A trickster. Postmodern archetypical games 137

Conclusion 165

Books die standing tall. Exhibition of modern books 165

References 173

Bibliographic note 175

Słowo wstępne

Zamieszczone w niniejszym tomie studia traktują o nowoczesności, która rozumiana jest tu jako kategoria ponadczasowa, odradzająca się w utworach literackich i aktualizująca się jednostkowych aktach dziecięcej lektury. Istotą nowoczesności w książce dziecięco-młodzieżowej jest zdystansowane i krytyczne ujęcie rzeczywistości zarówno zewnętrznej (prawdy świata), jak psychicznej i duchowej (prawda człowieka), zorientowane na wywołanie zakłócenia stabilności percypowanego przez hipotetycznego odbiorcę obrazu świata zewnętrznego wobec utworu, zakłócenie sposobu odbierania i rozumienia realności, jej demistyfikacja. Nowoczesność w książce – jak we współczesnej kulturze określanej mianem „ponowoczesnej" – wyrasta z nieufności wobec jednoznacznych rozstrzygnięć i przyjmowanych apriorycznie tez, dlatego zorientowany na nowoczesność utwór literacki demaskuje różne formy demagogicznego porządkowania chaosu świata; porządkowaniu temu służyły i nadal służą w literaturze zabiegi upraszczające, infantylizujące i schematyzujące obraz rzeczywistości, opresja wobec młodego bohatera i czytelnika, retoryka moralistyczna, udziecinnione formy językowe i stylistyczne. Poprzez zakłócenie uporządkowanej wizji świata nowoczesna literatura stwarza szansę aktywizacji odbiorcy – zarówno intelektualnej, jak emocjonalnej, a to niezbędny warunek twórczej postawy czytelniczej.

Pytanie o nowoczesność jest w naszych czasach szczególnie istotne, kultura XXI w. jest bowiem przestrzenią poddaną presji cywilizacji cyfrowej, straciła hierarchię wartości i ocen pozwalającą oddzielać to, co w kulturze wysokie, od tego, co powierzchowne i trywialne, a młody czytelnik – dziecko, zbuntowany nastolatek – chętnie emigruje od książki, od kultury wysokiej, a nawet od doświadczeń codzienności do sfery tzw. nowych mediów, dających wyrafinowane możliwości komunikacyjne i ludyczne, kuszących obietnicami niekończących się feerii upojnych rozkoszy. Zdarza się, że w wyniku tego rodzaju doświadczeń młody człowiek nie może przekroczyć bariery dostępu do książek, przyzwyczajenie

do obcowania z cywilizacją cyfrową powoduje, że w jego oczach lektura – każda, zwłaszcza dawniejsza – przynależy do przestrzeni właściwej muzeum, do obszaru kojarzonego ze staroświecczyzną, może czcigodną, ale nieprzystającą do dynamiki współczesności[1].

Stąd właśnie wynika potrzeba refleksji nad książkami dawniejszymi i nowszymi, dawniejszą literaturą adresowaną do młodych odbiorców i zjawiskami zrodzonymi w nieodległej przeszłości, u schyłku XX i już w XXI w. – takiej refleksji, która by podejmowana była z perspektywy nowoczesności literatury, ze świadomością przewartościowań współczesnych postaw czytelniczych i załamania niegdyś akceptowanych kanonów i hierarchii aksjologii i estetyki.

Tom, który oddaję do rąk Czytelników, składa się ze szkicu wstępnego, wskazującego na dziesięć konstytutywnych wyznaczników nowoczesności książki, oraz dwóch obszerniejszych części. Pierwsza z nich omawia utwory dawniejsze: klasyczną baśń *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, o nowoczesności której przesądziły: żywioł ludowy oraz inspiracje płynące z kultury literackiej schyłku XIX w. i ówczesnych dyskusji światopoglądowych; twórczość Korczaka, której nowoczesny charakter nadał pajdocentryzm – przekonanie o wrodzonym heroizmie i dojrzałości dzieciństwa; wreszcie cykl Miłosza *Świat. Poema naiwne*, który znalazł się tu jako ilustracja kolejnego żywiołu nowoczesności: topicznej czasoprzestrzeni dzieciństwa. Co prawda *Świat* nie był ani pisany dla dzieci, ani wydany jako książka dziecięca, ma jednak właściwości, które pozwalają określić „poema" jako lirykę dziecięcego punktu widzenia czy – by przywołać termin Ryszarda Waksmunda – lirykę dziecięcą[2], a zamieszczone w tym cyklu wiersze trafiają do odbiorców dziecięcych za pośrednictwem podręczników szkolnych.

Te właśnie trzy czynniki: ludowość, pajdocentryzm i topoiczna czasoprzestrzeń dzieciństwa tworzą triadę nowoczesności. Triada ta zyskała pełnię w pierwszej połowie XX w.

Kolejna część książki podejmuje analizę wpływów nowych tendencji kulturowych na współczesną reorientację wyznaczników nowoczesności. Jak dowodzą przeprowadzone dociekania, 2. połowa XX w. na różne sposoby wzbogacała i przekształcała opisaną triadę, wyolbrzymiała ją do karykaturalnej groteskowości przez drwinę i sarkazm (książki antyestetyczne), przesuwała w kierunku nurtów inspirowanych antypedagogiką i właściwym ponowoczesności przekształceniom wyrosłym na gruncie przekonania o końcu człowieka, o zmianie charakteru jego kondycji, zwątpienia w tradycyjnie ukształtowane systemy aksjologiczne.

[1] Por. *Nowe społeczne wymiary dzieciństwa*, red. B. Łaciak, Warszawa 2011.

[2] R. Waksmund, *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, Wrocław 1987.

Kategoria nowoczesności literatury dziecięcej nie była dotychczas przedmiotem dociekań czy choćby częściowych rozpoznań, stąd też niektóre sformułowane tu tezy mogą okazać się kontrowersyjne. Książki żyją wtedy, gdy towarzyszą im spory. Także książki dla młodych i najmłodszych. Inaczej świat by skamieniał.

***

Podziękowania

Za wsparcie, życzliwość i inspiracje dziękuję Profesorom: Urszuli Chęcińskiej i Ryszardowi Waksmundowi. Dr. Michałowi Zającowi dziękuję za rozmowy o nowoczesnych formach książki, a p. Annie Marii Czernow za zwrócenie uwagi na kategorię opresji w badaniach nad literaturą dziecięcą. Za konsultacje w sprawie niemieckiej proweniencji ikonograficznej polskich krasnoludków dziękuję mojemu Synowi, za konsultacje edytorskie – Żonie i Córce.

Grzegorz Leszczyński

Dekalog nowoczesności

Pożegnanie historii jest jedną z cech charakteryzujących kulturę XXI w. Przeszłość nie jest już wzorem czy skarbnicą kultury, a jedynie swoistym zbiorem motywów i cytatów, którymi możemy dowolnie rozporządzać. Modne i postrzegane jako pożądane jest tylko to, co nowe. Dotyczy to również książek, zatem i wyborów czytelniczych. Zainteresowaniem odbiorców cieszą się niemal wyłącznie książki nowo wydane – „jeszcze ciepłe" wznowienia albo nowe tytuły. Cała reszta wydaje się rezerwuarem przeszłości, pozbawionym jakiegokolwiek sensu, odartym z sakralności, próżno uwodzącym i kuszącym, bo w oczach ponowoczesnego czytelnika skazanym na nudę.

Ale to chyba nie jest żadne novum. Jak w piosence Okudżawy: „Każda epoka ma własny porządek i ład". W każdej epoce ścierało się to, co nowe, z tym, co odbierane jako dawne. Każdy czas wprowadza nowy porządek estetyczny, nowe kategorie uznaje za ważne i twórcze, starsze odsuwa w cień, niekiedy ośmiesza, niekiedy degraduje. Romantycy wyśmiali „mędrca szkiełko i oko", odtrącili klasyków dowodząc, że tylko naiwny poeta dociera do prawdy bytu, sięga ku Transcendencji i potrafi wieszczyć przyszłość. Pozytywiści z kolei ośmieszyli romantyczne natchnienie, wysuwając na plan pierwszy rzetelne, „szkiełkiem i okiem" prowadzone rozpoznanie rzeczywistości. Młodopolanie okrzyknęli pisarzy pozytywistów mianem sługusów społeczeństwa, odebrali im prawo bycia artystami, a prawdę świata, ku której pozytywiści zmierzali, zastąpili prawdą człowieka, subiektywną i jednostkową. Potem poeci lat międzywojennych odrzucili całą spuściznę dziewiętnastowieczną, wszystkie „izmy", zastąpili je kultem codzienności, a awangardyści głosili wprost, że tylko to, co współczesne, godne jest zainteresowania sztuki. W drugiej połowie wieku znowu toczyły się nieustanne spory między tym, co dawne, i tym, co nowe: to, co dawne, interpretowano jako obraz uci-

sku i wyzysku, ciemiężenia ludu albo udręczenia i niewolenia kobiet, degradacji mniejszości narodowych, opresji wobec mniejszości społecznych czy obyczajowych, więc znowu okazało się, że jedynie to, co współczesne, niesie prawdę o dramatach przemilczanych, daje okazję wniknięcia w sprawy powszechnie dyskutowane, w obszary sporów, pozwala rozumieć człowieka i jego czas, w konsekwencji pogłębiać samoświadomość i poczucie zakorzenienia.

Zresztą stosunku twórcy do dawnych form nie traktowano jako miarę czy wyznacznik pozycji na literackim parnasie – nie zapominajmy, że tradycjonalistami i epigonami byli zarówno Norwid, jak Leśmian, dwaj poeci na wskroś nowocześni, którzy czerpali obficie z nurtów gasnących, ale przecież także inspirowali następców. Z kolei Herbert czy Rymkiewicz, reprezentanci nurtu klasycznego dwudziestowiecznej poezji polskiej, wyzyskiwali tradycję kultury jako język opisu doświadczeń współczesnego człowieka, uwikłanego w rozliczne dramaty czasu. A są przecież poetami na wskroś nowoczesnymi.

Analogiczne zjawiska następowały w książkach dla dzieci i młodzieży, które zawsze stanowiły i stanowią integralną część kultury swoich czasów, nie zaś jakieś sztuczne, zamknięte przed tym, co dzieje się w życiu literackim, getto „osobności". Podobnie jak w twórczości kierowanej do dorosłych odbiorców, nowoczesność nie jest tu zestawem motywów i form, lecz sposobem traktowania samej materii literackiej, samego literackiego tworzywa, wyzyskiwania idei, wartości, tematów żywych dla współczesności. Nowoczesność twórczości dla dzieci i młodzieży również określają nie jakieś względy formalne czy tematyczne, nie stosunek do tradycji kultury, lecz sposób traktowania twórczości literackiej, w tym przypadku, szczególnie w tym przypadku – stosunek do odbiorcy.

Można powiedzieć, że sformułowana niegdyś przez Krystynę Kuliczkowską teza o ewolucji literatury dla dzieci i młodzieży „od dydaktyzmu do artyzmu", żywo dyskutowana, niekiedy kwestionowana[1], dotykała ważnego i odwiecznego problemu „ciągłej, w każdej epoce, a więc i współcześnie oscylacji literatury dla dzieci od naiwnych beletryzacji i «wierszyków» do utworów o wybitnej wartości artystycznej"[2]. Problem jednak nie tyle poziomu artystycznego, na którą to kwestię Kuliczkowska kładła nacisk. Perfekcji poetyckiej niepodobna odmó-

[1] K. Kuliczkowska, *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1982; krytycznie wobec tej tezy wypowiadali się m.in. Jerzy Cieślikowski, Halina Skrobiszewska, Eugeniusz Czaplejewicz.

[2] Tamże, s. 14.

wić Stanisławowi Jachowiczowi, a biegłości warsztatowej – Klementynie Tańskiej-Hoffmanowej, „ojcom-założycielom" profesjonalnej twórczości przeznaczonej dla niedorosłego odbiorcy. Proza Tańskiej i poezja Jachowicza z nowoczesnością nie miała nic wspólnego, przeciwnie: właśnie Jachowicz i Hoffmanowa pchnęli literaturę dla dzieci i młodzieży w stronę służebności wobec imperatywów wychowawczych. Byli w swojej epoce pionierami, przecierali ścieżki, po których w kulturze polskiej nie zdążali nawet najbardziej poszukujący twórcy; ścieżki te przetarli jednak nie ku nowoczesności, wzorem Perraulta, Hoffmanna czy Grimmów, ale ku instrumentalnemu traktowaniu książki dla dzieci jako narzędzia wychowawczego. Gdy zmarła Tańska-Hoffmanowa, Juliusz Słowacki napisał do matki: „Odpoczynek jej! Ale nie pokój – bo jeszcze wiele czynić pozostaje – nawet ona sama wiele z tego, co uczyniła, sama wywrócić musi – tamy przeciwko egzaltacji kładzione… serca przez nią na kluczyk od spiżarni zamknięte, a które klucz nieszczęścia będzie musiał otworzyć na nowo. Bo nie na samych tylko prawidłach moralności anioł żywota stoi – ale i skrzydła ma, które go częściej utrzymują w powietrzu niż na nogach…"[3].

Ilustracją poglądów Słowackiego na twórczość dla dzieci jest antypedagogiczna, prowokacyjna bajka *O Janku, co psom szył buty*, przewrotna opowieść o chłopcu, który odporny był na wychowawcze działania „starego bakalarusa", co „łamał rózgi na biedaku". Janek, który „w literach nie czuł smaku" i „ze starymi suszył dzbanek", nicpoń i przechera, otrzymuje nagrodę za wierność sobie, życie zgodne z własnymi wyobrażeniami, a nie z tym, czego chciała dlań kohorta wychowawców.

W trzy dni został szambelanem,
W sześć dni rządcą prowincyji,
W dni dwanaście został panem.
Starą matkę wziął z chałupy,
Król frejliną ją mianował.
A plebana, pożałował
W biskupy…

Bodaj pierwszym w literaturze światowej w pełni nowoczesnym utworem pisanym intencjonalnie z przeznaczeniem dla dziecięcego odbiorcy jest *Dziadek do orzechów* Ernesta Teodora Amadeusza Hoffmanna,

[3] J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. J. Krzyżanowski [w:] *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XIII, Wrocław 1952, s. 490.

wydany w 1816 r., tuż po pierwszej edycji *Baśni domowych i dziecięcych* braci Grimm, którzy jednak zbierali baśnie nie dla celów literackich, lecz naukowych. *Dziadek do orzechów* jest opowieścią mroczną, pełną grozy i niesamowitości. Atmosfera wieczoru wigilijnego to wyrafinowany wstęp do niezwykłych zdarzeń, zaledwie uwertura, po której – na zasadzie kontrapunktu – rozbudowuje się przejmujące, mroczne królestwo dziecięcych lęków i fobii. W niezliczonych tłumaczeniach, przeróbkach i adaptacjach utworu powtarza się stała zasada: im większa dziecięca radość wigilii Bożego Narodzenia, im precyzyjniej odmalowana domowa sielanka, im bardziej przekonująco oddane sceny rodzinnego szczęścia i miłości, tym silniejsze emocje towarzyszą odbiorcy przy lekturze dalszych stron utworu, tym dosadniej czytelnik przeżywa to, co za chwilę stanie się za zamkniętymi drzwiami dziecięcej sypialni. Trauma, której doświadcza Klara, malutka bohaterka baśni, staje się udziałem dziecka, znajdującego w lekturze odzwierciedlenie własnych stanów psychicznych, własnej sytuacji egzystencjalnej. Droga, którą Hoffmann prowadzi swojego małego czytelnika, wiedzie od sielanki do trwogi – na szczęście, również z powrotem: do nowej sielanki.

Dziadek do orzechów to opowieść o dziecięcym przerażeniu tym, co dzieje się w sypialni pogrążonej w nocnej ciszy, o trudach codziennego zmagania się z własnymi słabościami, o heroizmie, którego okoliczności wymagały od nieprzygotowanej do tego małej dziewczynki. Wyrażana w sztuce prawda o cierpieniu dziecka byłaby jedynie naskórkowa, gdyby nie towarzyszyło jej doświadczenie samotności. Oto wigilijny wieczór kończy się, wszyscy idą spać, świat okrywa mrok i przejmująca cisza. Klara zostaje sama. Lęki ożywają, rozbudzona wigilijnym podnieceniem wyobraźnia czyni swoje, zrodzone przez nią upiory zaczynają się budzić, wywołują przerażenie, paniczny strach potęgowany świadomością, że nic i nikt nie pospieszy z pomocą. Każdy doświadczył w dzieciństwie tego uczucia. Do tego typu sytuacji, zapisanych głęboko w matrycy niechcianych, trudnych wspomnień, zwykle spychanych poza horyzont świadomości, nawiązują niezliczone opowieści grozy, które żonglują naszymi dziecięcymi lękami, wydobywają je z labiryntów niepamięci, niekiedy obracają w żart – wystarczy przywołać nazwiska Stephena Kinga czy Neila Gaimana. Przejmująco o nocnych koszmarach pisał we wspomnieniowym wierszu *dawniej* Józef Czechowicz:

wszyscy spali nie spały lęki
z lustra wynurzały się suche jak patyki
syczały maleńki maleńki
będziesz jak ojciec w szpitalu wariatów

Samotność i cierpienie są tym bardziej dotkliwe, że kultura Zachodu narzuca postrzeganie dziecka jako mieszkańca Arkadii, krainy szczęśliwej i bezgrzesznej, na straży której stoją i władzę dzierżą sprawiedliwą pospołu ojciec i matka, włodarze królestwa bez kresów i wysp obfitości. Nałożyliśmy na dziecko obowiązek bycia szczęśliwym, zamknęliśmy je w polukrowanym, słodkim getcie. Zakazaliśmy wstępu zwątpieniu, lękom, niedostatkowi i krzywdzie. Ale to wszystko nasze własne złudzenia: krzywda stoi za drzwiami dziecięcego pokoju, lęk puka do drzwi i – jak w wierszu Czechowicza – syczy za oknami. Kultura współczesna skazała dziecko na samotne zmaganie się z przerastającymi je wyzwaniami, na milczenie i samotność. Ma przecież być szczęśliwe – więc jeśli przychodzi z poważnymi sprawami, które wymagają przemyślenia i rozstrzygnięcia, z kłopotami, z których nie może wybrnąć, to znaczy, że nie spełnia naszych oczekiwań.

Na szczęście arcydzieła baśniowe podejmują z dzieckiem trudny, skupiony, wzbudzający refleksję dialog o jego trudnych problemach. Lektura jest dla małego odbiorcy ważnym doświadczeniem, przekonuje, że w swoim cierpieniu nie jest on osamotniony, że inni również doznają podobnych emocji i podobnie skrajnych przeżyć – również ich dotyka lęk, odrzucenie, poniżenie czy krzywda. Doświadczenie, że nie tylko mnie spotykają dramaty, że nie jestem jedynym, który zmaga się z problemami, pozwala na rozerwanie pęt samotności, niesie mądre wsparcie. Obserwując zmagania bohaterów utworu literackiego, filmowego czy scenicznego dziecko zyskuje dystans wobec własnych traumatycznych przeżyć, które rujnują jego życie psychiczne i podmywają podstawy, dzięki którym kształtuje się dojrzewający, zdolny do kierowania swoimi emocjami człowiek. Klara z *Dziadka do orzechów* i Kopciuszek z opowieści Perraulta, Śpiąca Królewna z baśni Grimmów i Andersenowskie Brzydkie Kaczątko – wszyscy bohaterowie baśni muszą stawić czoła przeciwnościom losu, samotnie zmagać się z przemocą, heroicznie dowodzić własnej godności, muszą zdać egzamin z życia. Wraz z bohaterami baśni wyzwania losu podejmuje w trakcie lektury odbiorca dziecięcy, zostaje – jak baśniowe postaci – poddany próbie wrażliwości, dobroci, dzielności. Gdy przejdzie taką

próbę zwycięsko, będzie szlachetny i mocny, będzie potrafił odnaleźć własną drogę życia i pozostać wierny wartościom, które życie czynią znośnym, a człowieka szczęśliwym.

W *Dziadku do orzechów* skupiają się bodaj wszystkie właściwości, na których funduje się nowoczesna dziewiętnastowieczna, dwudziestowieczna i współczesna literatura dla niedorosłych. Właściwości te można ująć w dziesięciu zasadniczych punktach, tworzących rodzaj dekalogu nowoczesności. Nie ma on nic wspólnego z poziomem artystycznym – kategorie takie jak biegłość warsztatowa, sprawność i celność języka, kreacje bohaterów, obraz świata przedstawionego przynależą do porządku estetyki, nie nowoczesności. Utwór perfekcyjny literacko może być skrajnie nienowoczesny (*Der Struwwelpeter*, czyli *Złota rószczka*, wiersze Jachowicza, proza Hoffmanowej). Arcydzieła literatury dziecięcej – od *Dziadka do orzechów* Hoffmanna po *Wielkomiluda* Dahla i od *Baśni o krasnoludkach i sierotce Marysi* Konopnickiej do *Bromby* Wojtyszki są nowoczesne i perfekcyjne warsztatowo. Tylko takie utwory trwają w pamięci pokoleń.

Dekalog nowoczesności

1. Zasada „opresji na opak”. Literatura dla dzieci i młodzieży od początków swego istnienia była zorientowana na swoisty szantaż wobec dziecięcego odbiorcy; dla uzyskania pożądanych efektów stosowano retorykę opresji. Za podstawę „pedagogiki literackiej” uchodziło straszenie konsekwencjami nieposłuszeństwa, łakomstwa i lenistwa, a wszystko, co dziecięce, traktowano jako dzikie, nieokrzesane, pierwotne, godne więc unicestwienia, wyplenienia, napiętnowania i wyśmiania. Dziecko doskonałe to w tym czasie po prostu mały dorosły: im mniej w dziecku dzieciństwa, radości życia, nieskrępowanej wyobraźni, skłonności do zabaw, tym większy tryumf człowieczeństwa „dojrzałego” nad „skarlałą” dziecięcością. Jeszcze kilkadziesiąt lat po ogłoszeniu drukiem *Dziadka do orzechów* niemieccy pisarze straszyli dzieci okrutnymi karami za nieposłuszeństwo. Prym wiódł wśród nich Heinrich Hoffmann, który w słynnych w całej Europie wierszach zebranych w tomie *Der Struwwelpeter* (polski tytuł *Złota rószczka*) groził dzieciom obcinaniem palców za wkładanie ich do buzi i śmiercią za niejedzenie zupy (zgodnie z dewizą: „kto nie je zupy, ten umrzeć musi”). A i w Polsce przekonywano, że:

Różdżką Duch Święty dziateczki bić radzi,
Różdżka bynajmniej zdrowiu nie zawadzi,
Różdżka napędza rozumu do głowy,
Uczy paciorka i broni złej mowy.

Dziecko znalazło się w świecie opresji, zabrano mu wszystko, co dziecięce: wyobraźnię, beztroskę, radość, a dano to, co dorosłe: powagę w wykonywaniu codziennych obowiązków, dyscyplinę i racjonalizm.

Retoryka opresji oparta jest na przeświadczeniu o moralnej i intelektualnej wyższości dorosłego względem dziecka, na przekonaniu, że wyższość ta daje prawo do wydawania jednoznacznych i nieodwołalnych wyroków i ocen. W konsekwencji dziecko traktowane jest gorzej, niż na to by zasługiwało, jego dziecięce, wynikające z faz rozwojowych właściwości psychiczne spotykają się z dezaprobatą. Jest to wizerunek zdeformowany, prowadzący w konsekwencji do izolacji dziecka i wykluczenia go ze wspólnoty społecznej.

Utwory literackie wyrosłe na gruncie antypedagogiki – jak *Koszmarny Karolek* Franceski Simon – oparte są na koncepcji „opresji na opak": wyśmianej lub zorientowanej na dorosłego bohatera. W utworach antypedagogicznych nie dziecku, lecz dorosłemu odmawia się prawa formułowania ocen i wyroków, gdyż – jak sugeruje współczesna lektura – oceny te są z gruntu fałszywe, jedyną ważną, niepodważalną wyrocznią są sądy dziecka. Rodzice w utworach antypedagogicznych są zdeformowani i wykluczeni, zyskują dezaprobatę hipotetycznego odbiorcy, względnie ich charakterystyczna dla dorosłości postawa traktowana jest jako źródło literackiego żartu. Tendencje te antycypuje już *Dawid Copperfield* Dickensa, rozwija twórczość Alcott i Burnet.

Zasadę „opresji na opak" wprowadził do literatury Janusz Korczak w dylogii o Królu Maciusiu, rozwinęli ją Julian Tuwim i Jan Brzechwa, w literaturze światowej zyskała krystalizację w prozie Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, Astrid Lindgren, Roalda Dahla. Współcześnie realizują ją zarówno utwory realistyczne, jak i humorystyczne (cykl o przygodach Mikołajka Sempé i Goscinnego, *Dynastia Miziołków* Joanny Olech, *Kacperiada* Grzegorza Kasdepke, saga o rodzinie Ciumków Pawła Beręsewicza).

Biblioteka Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych

2. Zasada refleksyjności. Przywołajmy raz jeszcze Słowackiego: „nie na samych tylko prawidłach moralności anioł żywota stoi". Współczesny Słowackiemu Norwid był przecież moralistą, ale w jego twórczości trudno znaleźć pouczenia formułowane *ex cathedra*, był poetą milczenia, bo – jak pisał – „cisza jest głosów zbieraniem". Nie dopowiadał myśli, zostawiając odbiorcy przestrzeń ciszy, niekiedy znacznie bardziej wymowną niż słowa. Stąd w jego wierszach tyle pauz i wielokropków, układ graficzny sugerujący porzucenie refleksji czy zawieszenie głosu. Najwięksi moraliści – od Krasickiego do Różewicza i ks. Twardowskiego – unikają tonu katechetycznego. Krasicki moralistykę swych bajek opiera na rozbudowaniu przestrzeni między rzeczywistymi prawami, które w ludzkiej społeczności obowiązują, i tymi prawami, które sumienie czytelnika, jego wrażliwość moralna i wrodzone poczucie sprawiedliwości uznają za właściwe. Moralistyka Różewicza opiera się na „retoryce bezradności", jest właściwie poetyką niepokoju moralnego. Podobnie u Herberta. Wiersze Jana Twardowskiego w przekorny sposób wywołują ten sam co Różewiczowski niepokój moralny, są dalekie od formułowania jakichkolwiek jednoznacznych rozstrzygnięć, choć pisał je przecież poeta ksiądz.

To samo obowiązuje w literaturze dziecięcej i w utworach dla młodzieży. „Nie przychodzę ani uczyć dzieci, ani też ich bawić. Przychodzę śpiewać z nimi" – pisała Konopnicka w liście do Piotra Stachiewicza[4], jednego z ilustratorów jej książek. Z tak rozumianego imperatywu twórczego wypływał jednoznaczny wniosek o konieczności tworzenia „poezji samej w sobie, która bez żadnych dydaktycznych celów będzie budziła w duszy dziecka pewne nastroje i poddawała harmonię pod przyrodzoną dźwięczność tej duszy"[5].

Po 120 latach słowa te, wypowiedziane przez poetkę, która podążała tropem klasyków, brzmią na wskroś nowocześnie, tak nowocześnie, że zadziwić by mogły niejednego nauczyciela, rodzica czy bibliotekarza uważającego, że jeśli dziecko czytać ma książkę, to po to, by z lektury płynęły jakieś „pożytki".

3. Zasada symetryczności dialogu literackiego. W każdym nowoczesnym utworze twórca i wpisany w tekst odbiorca sytuują się na tej samej linii, na tym samym poziomie. To podstawowy warunek

[4] List z 31 XII 1892, rkps. BN, sygn. 6007. Cyt. za: K. Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864-1918*, Warszawa 1975, s. 313.

[5] Tamże.

prawdziwego dialogu – takiego, w którym obie strony dopełniają się wzajemnie, są dla siebie inspiracją. Przyjmując rolę dziecka jako twórcy dorosły autor zyskuje szczególną możliwość rozumienia świata niejako od dwóch stron jednocześnie, łączenia tego, co właściwe poznaniu, wiedzy, doświadczeniu dorosłego z tym, co charakterystyczne dla dziecięcej perspektywy oglądu świata i człowieka, dziecięcej refleksyjności i wyobraźni. Umożliwia to odczytywanie utworu na różnych planach, interpretowanie go z różnych punktów widzenia. Właśnie to bogactwo odczytań, to napięcie między różnymi rolami czy wcieleniami twórcy daje możliwość, a niekiedy narzuca odbiorcy imperatyw wychodzenia poza własną perspektywę – ku Innemu, którym z perspektywy odbiorcy dorosłego jest dziecko, z perspektywy dziecka zaś – człowiek dorosły.

Znakomitą tego ilustrację przynosi baśń Konopnickiej *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, a także twórczość Korczaka, zorientowana właśnie na symetryczność dialogu. Podobnie u twórców współczesnych piszących dla dzieci Joanny Olech, Pawła Beręsewicza, Grzegorza Kasdepke, Anny Onichimowskiej, Barbary Kosmowskiej czy Grzegorza Gortata.

4. Zasada estetyki epoki. Żaden nowoczesny utwór literacki, żadne dzieło sztuki nie powstają w obrębie dziecięcego getta, przeciwnie: baśnie Perraulta powstały u schyłku XVII w. i były głosem opozycji wobec rozwijającego się klasycyzmu, baśnie Grimmów są na wskroś romantyczne i tym romantyzmem zachwycały współczesnych, z Goethem na czele; romantyzm odcisnął silne piętno na twórczości Andersena, realizm na prozie Twaina, a egzotyzm na powieściopisarstwie Maya. Arcydzieła literatury dziecięcej i młodzieżowej zawsze zanurzone są w poetyce epoki, wyrażają jej tęsknoty, nadzieje, niepokoje i rozterki. *Klechdy sezamowe* i *Przygody Sindbada Żeglarza* to baśnie typowo młodopolskie, pełne ukrytych aluzji do filozofii Bergsona i do światopoglądowych sporów przełomu XIX i XX w. Powieściopisarstwo Makuszyńskiego bardzo blisko związane jest z psychologizmem i powieścią popularną lat międzywojennych. Brzechwa i Tuwim, a potem Danuta Wawiłow wyzyskiwali tropy wypracowane przez dadaistów, prymitywistów i nurty awangardowe międzywojnia, poezja Joanny Kulmowej czerpie inspiracje z poetyki wierszy współczesnych.

Nowoczesność jest zawsze powiązana z epoką. Nie może być inaczej, bo, jak kiedyś powiedziała Anna Kamieńska, „dla dorosłych i dla dzieci pisze się tą samą ręką".

5. Zasada prawdy świata. Wiecznie żywe w czytelniczym odbiorze są te dziecięce książki, które nie kłamią, że świat jest bezwzględnie dobry, a ludzkie życie wysłane płatkami róż. Prawdziwa mądrość opowiadanej dziecku historii łączy to, co stanowi prawdę o porządku radości i cierpienia, miłości i śmierci, dobra i zła, wierności i zdrady, z tym, co właściwe jest dziecięcemu postrzeganiu świata, dziecięcej perspektywie rozumienia życia i pojmowania jego praw. W lekturowych doświadczeniach dziecka liczą się tylko te książki, których autorzy szanują odbiorcę, nie otumaniają go, nie zwodzą i bałamucą, lecz wiodą przez las wartości, jak czynili to w społecznościach pierwotnych szamani, mistrzowie i przewodnicy. Prawdy nie można ani uchwycić, ani przekazać jako kwantum wiedzy, ani też przerobić na spreparowaną *ad usum Delphini* receptę życia godnego. Prawda jest drogą, po której człowiek powinien zdążać, by osiągać pełnię. I życie jest drogą, i miłość, i dobro.

Jeśli tak, kontakt dziecka z dziełem sztuki – książką, utworem scenicznym, filmem – może stać się współczesną formą zapomnianego „obrzędu przejścia", ceremonią, której uczestnik doświadcza wtajemniczenia w jakąś cząsteczkę prawdy o jego własnym losie, jego doświadczeniach, porządku jego życia.

6. Zasada wtajemniczania. Może opór przed podejmowaniem z młodym czytelnikiem literackiego dialogu o najtrudniejszych problemach ludzkiego życia wynika z wiary, że poprzez dobór lektur dziecko należy chronić przed okrucieństwem i niegodziwością świata? Może z lęku przed podejmowaniem tematów, które nas, dorosłych, niepokoją – śmierci, kalectwa, seksualności, zła? Może z goryczy, którą nieuchronnie niesie życie, z rozczarowań i klęsk, których sami doświadczyliśmy, a znając trud ich dźwigania pragniemy oszczędzić go tym, których życie nie zdążyło zahartować? Jak pisał Kohelet, „w wielkiej mądrości – wiele utrapienia, a kto przysparza wiedzy – przysparza i cierpień"[6].

[6] Koh 1, 18.

Arcydzieła literatury dziecięcej nigdy nie unikają dialogu o tzw. trudnych sprawach. Może dlatego są arcydziełami? Opowieść Collodiego przedstawia dzieje chłopca, który za wszelką cenę chciał być dobry, ale wciąż i wciąż zawodził, wciąż upadał; sceny, gdy zbiry wieszają małego Pinokia na gałęzi drzewa, a wróżka, jedyna miłość jego życia, udaje umarłą (w pierwotnej wersji tu historia pajaca kończyła się, nie było happy endu), należą do najmocniejszych w literaturze dziecięcej. Z nieodwzajemnionej miłości umiera Andersenowska *Mała Syrenka*. Piotruś Pan chce zostać wiecznym chłopcem i nie zamierza opuścić Nibylandii, ale to wcale nie chroni przed dramatem istnienia: ukochana Wendy rośnie i gdy Peter Pan ją odwiedza, ona ma już własne dziecko. Mały Książę, który, przeciwnie niż bohater Barriego, porzucił planetę swego dzieciństwa, przerażony ludzkim światem popełnia samobójstwo. Samobójstwo popełniają bracia Lwie Serce z powieści Astrid Lindgren. Wszystkie te książki dotykają niegojących się ran dzieciństwa, pozwalają odbiorcy oswoić się ze śmiercią, cierpieniem, odrzuceniem, zdradą, samotnością, wszystkimi doświadczeniami, których ludzkie życie nikomu nie szczędzi, ani bardzo dużym, ani bardzo małym.

7. Zasada prawdy człowieka. Nowoczesna literatura, niezależnie od tego, kiedy powstała, jaki czas ją zrodził i jakie kierunki światopoglądowe, filozoficzne czy antropologiczne wpłynęły na jej kształt ostateczny, zawsze jest bliska temu, co stanowi o istocie życia wewnętrznego młodych odbiorców – inaczej jej sens ulega zakwestionowaniu. Dziecko i nastolatek są egotycznie zorientowani na własne przeżycia psychiczne, uczucia, pragnienia, namiętności, pożądania, sferę myśli, idei, koncepcji intelektualnych, kształtującą się sferę wolitywną osiągającą coraz większą niezależność od zewnętrznych przymusów. Egocentryzm, właściwy wiekowi dojrzewania, nawarstwienie różnorodnych problemów osobowościowych, środowiskowych, rodzinnych, dylematy światopoglądowe – wszystko to powoduje, że właśnie w utworze literackim młody odbiorca szuka obrazu samego siebie, wyjaśnienia własnej sytuacji egzystencjalnej. Zadaniem podstawowym i sensem literatury jest umożliwienie czytelnikowi dystansu do własnego świata: jedynie oglądając inny świat i innych ludzi możemy zrozumieć samych siebie. Kto nie rozumie siebie, nie jest z kolei w stanie zrozumieć innych.

8. Zasada szczerości. Albo utwór literacki powstaje z wewnętrznej potrzeby, w wyniku twórczych przeżyć, albo nie jest w ogóle utworem literackim. Właśnie te przeżycia powodowały, że wiele książek powstało wówczas, gdy w domu pisarza pojawiło się dziecko – jak miało to miejsce w przypadku *Kubusia Puchatka*. Wiele powstało w czasach apokalipsy, z potrzeby powrotu do porządku dziecięcego świata, jak *Mały Książę* czy *Akademia Pana Kleksa*.

Autentyzm jako kierunek literacki najpełniejszą postać zyskał w poezji lat międzywojennych, inspirował m.in. Zofię Nałkowską – twórcy autentyzu jako nurtu literackiego dowodzili, że jedynie osobiste przeżycie autora, jego doświadczenie, subiektywne postrzeganie rzeczywistości może być przedmiotem utworu. Jedność prawdy artystycznej i życiowej stała się wyznacznikiem sztuki uznawanej za „prawdziwą" i dojrzałą.

Nowoczesna literatura dla dzieci i młodzieży nie jest czystą ekwilibrystyką form czy wynikiem retorycznej biegłości pozwalającej manipulować czytelnikiem, „urabiać go" i na różne sposoby kształtować. Jest prowadzonym w języku dziecka zapisem doświadczeń i przemyśleń autora, choćby skrywanych, jak w przypadku *Pinokia* Collodiego czy *Piotrusia Pana* Barriego. Jest wynikiem autorskich refleksji, poszukiwań i niepokojów, zmagań z materią życia – tylko wówczas książka dotyka tego, co prawdziwe i ważne w ludzkim losie. „Nowoczesność – dowodzi Michał Warchała – jest przewodnim motywem poszukiwania fundamentu jednostkowej tożsamości"[7].

9. Zasada kreatywności i wolności. Roald Dahl twierdził, że książka, która podoba się dorosłym, jest najgorszą książką dzieciństwa. Ileż było pomstowania na *Pippi Långstrump* Astrid Lindgren! Pierwsze tłumaczenie francuskie odchudziło powieść o połowę – właśnie z obawy o niepedagogiczne oddziaływanie na młodą dziecięcą duszę i ekspansywność treści feministycznych, które przypisano *Pippi*. John Landqvist, profesor pedagogiki i psychologii, krytyk literacki, odmówił Astrid Lindgren talentu i kultury, grzmiał: „Żadne normalne dziecko nie zje całego tortu na jednym podwieczorku i nie będzie też chodziło boso po rozsypanym cukrze. [...] W obu wypadkach przywodzi na myśl umysłowo chorą fantazję lub chorobliwe, natrętne

[7] M. Warchała, *Autentyczność i nowoczesność. Idea autentyczności od Rousseau do Freuda*, Kraków 2006, s. 30.

wizje"[8]. Szwedzki „Magazyn Literacki" odpowiadał: „Jeśli dzieci będą rosły w społeczeństwie, w którym dorośli reagują na tak niewinne zabawy świętym oburzeniem, to dzieciom potrzebne są takie właśnie książki jak *Pippi Pończoszanka*, chociażby po to, by wytrzymać presję dorosłych"[9].

Tymczasem pojęcie *pedagogiki wolności*, bliskie Astrid Lindgren, ożywione w XX w. za sprawą tzw. nowego wychowania, jest dobrze osadzone w tradycji: wywodzi się z refleksji ignacjańskiej[10]. Ignacy Loyola przed czterystu laty przestrzegał wychowawców, by nie ograniczali wolności i kreatywności wychowanków, lecz postępowaniem swoim umożliwiali im samodzielne „znajdywanie tego, co najbardziej pomaga w życiu duchowym".

Kreatywność i wolność to wartości niezbędne dla pełnego i twórczego aktu lektury, niezależnie od tego, na jakim poziomie wieku czy świadomości akt ten dokonuje się.

10. Zasada radości czytania. Bez czytelnika książki po prostu nie ma, istnieje jak nuty bez wykonawcy, jak filmowy scenariusz bez aktora. Na tym polega rola czytelnika: to on w ostatecznym rozrachunku decyduje, czy książka będzie żyć, czy zostanie skazana na banicję z obszaru kultury. On przesądza o tym, jakie sensy lektura niesie, on nadaje tekstowi treść i wartość. Choćby autor był wszechmocny, i tak czytelnik jest „sterem, żeglarzem, okrętem": jedne utwory przyjmuje, inne odrzuca, jedne zauważa, inne pomija; albo znajduje w utworze własne przeżycia i wówczas książkę czyta, albo też własnych przeżyć nie znajduje w lekturze – i lekturę przerywa. Decyzja ta jest ostateczna i arbitralna. Powtórzmy: bez czytelnika książki po prostu nie ma, a autor, jakkolwiek potężny i wybitny, obdarzony niezliczonymi talentami, usunąć się musi w cień i uznać czytelniczą wszechmoc. Od czytelniczej decyzji nie ma żadnego odwołania, nie ma w czytelniczych decyzjach taryfy ulgowej, nie ma pobłażania – albo życie, albo śmierć książki.

Wyrok jest bezwzględny i ostateczny. Zapada on na podstawie jedynego kryterium: na ile książka zaspokaja czytelnicze, jednostkowe, osobiste potrzeby. Mają one różnorodny charakter. Jedni szukają refleksji, inni rozrywki, jedni wzruszeń, inni śmiechu. Wszystko spro-

[8] Cyt. za: M. Strömstedt, *Astrid Lindgren. Opowieść o życiu i twórczości*, przeł. A. Węgleńska, Warszawa 2000, s. 219.

[9] Tamże, s. 220.

[10] *Pedagogika ignacjańska. Historia, teoria, praktyka*, red. A. Królikowska, Kraków 2011.

wadza się do naczelnej kategorii: radości czytania. Bez tej radości nie ma sensu żadna lektura, chyba że nakierowana jest na realizację celów dydaktycznych, kompetencyjnych, poznawczych czy kształcących. Zresztą i w tych wypadkach mamy do czynienia z realizacją własnych potrzeb, niekiedy stymulowanych przez okoliczności zewnętrzne lub przymus, innym razem zrodzonych z własnej woli czytelnika, jeszcze kiedy indziej inspirowanych przez wpływ środowiska rodzinnego czy rówieśniczego.

Jeśli wykluczyć te zewnętrzne uwarunkowania i skoncentrować się na lekturze, którą czytelnik wybiera bez żadnego przymusu, z własnej woli, z własnego wyboru, ochoty, potrzeby serca lub rozumu, z ciekawości lub dla zabicia czasu, z nudów albo z pasji czytania – to za każdym razem decyzja o tym, czy pozostać przy danej książce, czy też odrzucić lekturę, zapada na podstawie tego jedynego kryterium: na ile książka sprawia radość, na ile – czytelnik odnajduje w niej siebie, własne troski, niepokoje, własne cierpienia i własne olśnienia życiem, światem i człowiekiem, własne emocje, które z różnych względów każą przeżywać sytuację bohatera, jego losy, jego wybory, jego emocje. Także skupienie, nie tylko emocje towarzyszące lekturze, może być źródłem przeżywania lekturowej radości. Także zadziwienie bogactwem świata czy egzotyką odległych kultur, także wzburzenie związane z reprezentowanymi przez bohaterów postawami, także przerażenie ślepymi siłami, które popychają człowieka to w kierunku dobra, to znów w kierunku zła. Nawet przerażenie ludzkim losem może być źródłem radości czytania.

To jest lektura poza systemem opresji: nakazów, zaleceń, testów kompetencyjnych, szkolnych analiz. Tylko taka lektura niesie obietnice dalszych czytelniczych rozkoszy.

Część I
Triada nowoczesności: ludowość, pajdocentryzm, topiczność

Baśń Konopnickiej – dialog kultur, dialog pisarzy

Baśń Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i sierotce Marysi* została wydana zapewne nie w roku 1896, jak podają liczne źródła[1], lecz w grudniu 1895 r., z podaną na okładce datą 1896. Pierwsza notka o dziełku ukazała się w „Głosie" właśnie pod koniec 1895 r.[2], trudno więc poddawać w wątpliwość, że już wówczas książka była dostępna – zapewne, zgodnie ze zwyczajem wydawców dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych, oficyna Arcta wypuściła ją w grudniu „pod choinkę", czyli z przeznaczeniem na zakupy przedświąteczne jako bożonarodzeniowy podarunek dla dzieci. Datacja na okładce była zapewne wynikiem decyzji motywowanej względami marketingowymi (przez cały kolejny rok książka była „nowo wydana"; gdyby podano datację właściwą, 1895, wówczas po paru miesiącach książka postrzegana by była jako pozycja z minionego roku, czyli starsza).

Michał Arct, który rzecz wydał, podobnie jak jego stryj Stanisław, założyciel oficyny, miał gruntowne wykształcenie księgarskie i poligraficzne, świetną orientację w zagranicznej produkcji książkowej,

[1] Taką datację podaje bibliografia Estreichera na podstawie egzemplarza pierwszego wydania baśni. Datację tę powtarzają za Estreicherem m.in. K. Lorent-Umięcka i E. Jakubowska (*Bibliografia twórczości Marii Konopnickiej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1989). Również ja w haśle: *O krasnoludkach i sierotce Marysi* w *Słowniku literatury dziecięcej i młodzieżowej* (2002) powtórzyłem za Estreicherem datę pierwszego wydania.

[2] „Głos" 1895, nr 10.

której poziomu polscy edytorzy nie osiągali. Książki dla dzieci już od pierwszych lat istnienia firmy były ważnym składnikiem jej oferty wydawniczej: w pierwszym piętnastoleciu działalności Arctów, kiedy dopiero zdobywano doświadczenia, a oficyna nie miała ugruntowanej pozycji rynkowej, ukazało się bez mała 300 tytułów przeznaczonych dla młodych czytelników. Ta tendencja utrzymała się w całym, kilkudziesięcioletnim okresie działalności oficyny: tytuły przeznaczone dla dzieci objęły w sumie ponad trzecią część produkcji książkowej. Arctowie szczycić się mogli nie tylko liczbą wydanych tytułów, również imponującym poziomem edytorskim, a nawet przedsięwzięciami na polskim gruncie nowatorskimi: tzw. książki obrazkowe[3] wydawane przez Stanisława i Michała Arctów były ewenementem na polskim rynku wydawniczym, w ich druku zastosowano technikę litografii kolorowej, wykorzystywaną w XIX w. jedynie w grafice artystycznej.

Dla unowocześnienia książek dla dzieci, przełamania panującej w księgarniach monotonii graficznej i szarzyzny edytorskiej Michał Arct sprowadził z Anglii książki ozdobione ilustracjami Charlesa Henry'ego Benneta i zwrócił się do Konopnickiej z propozycją, by do gotowych grafik napisała utwór dla dzieci. Wybór Konopnickiej nie był przypadkowy, Arct miał świadomość, że autorka dysponowała pewnym doświadczeniem na tym polu: w 1885 r. ukazało się w Spółce Nakładowej Warszawskiej dziełko zbiorowe zatytułowane *Światełko. Książeczka dla dzieci*. Rzecz powstała z inicjatywy Elizy Orzeszkowej i Piotra Chmielowskiego, obok Konopnickiej (która zamieściła tu opowiadanie *Jak się dzieci w Bronowie z Rozalią bawiły*) i samej Orzeszkowej znaleźli się tu: Aleksander Świętochowski, Leopold Méyet, Teodor Tomasz Jeż, Bronisław Chlebowski, Teresa Jadwiga, Maria Szeliga. Konopnicka zlecenie Orzeszkowej traktowała jako jednorazowy epizod literacki: utwór do *Światełka* napisała, ale nie zamierzała kontynuować twórczości dla najmłodszych[4].

---

[3] Książka obrazkowa, przez lata uznawana za margines produkcji wydawniczej, stała się w 2. poł. XX w. jedną z form edytorskich, której dynamizm zmian spowodował ukształtowanie się zróżnicowanych podtypów (zależnie od poziomu artystycznego, adresata, tematyki). Stanowi dziś przedmiot ożywionych badań zarówno w Polsce, jak w Europie i świecie. Por.: M. Zając, *Książka obrazkowa: znana i nieznana*. „Poradnik Bibliotekarza" 2007, nr 3.

[4] Jak podaje Jerzy Cieślikowski na podstawie własnych, nieudokumentowanych rozmów ze Stanisławem Arctem, synem Michała, kontynuowaniu twórczości dla dzieci Konopnicka była niechętna i namowom wydawcy stawiała zdecydowany opór (J. Cieślikowski, *Marii Konopnickiej książki z obrazkami* [w:] tegoż, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985, s. 171).

Na decyzji o przyjęciu propozycji wydawcy zaważyły względy materialne. W sytuacji, w której pisarka znajdowała się na początku lat 90., były to względy podstawowe. O przebiegu rozmów z właścicielem oficyny nie wiemy nic. Zachowana korespondencja dowodzi jednoznacznie, że Konopnicka bardzo liczyła na każdą przesyłkę pieniężną od Arcta, niekiedy nawet drobna suma – zaliczka lub honorarium za sprzedane egzemplarze – ratowała od katastrofy finansowej ją i dorosłe już dzieci, które wciąż utrzymywała lub chociaż wspomagała finansowo. W październiku 1890 r. pisała do córki Zofii: „Ożenienie się Tadzia kosztowało mnie 200 rubli, 55 posłałam na palto i bieliznę Staśka w zeszłym tygodniu; a tak wszystko prawie, com zarobiła przez letnie miesiące, bo tylko 45 r[ubli] zostało mi z trzystu od Arcta"[5]. Parę miesięcy później, w maju 1891 r., donosiła „Zosieńce": „Zaraz napiszę do Arcta, aby mi zaliczył trochę pieniędzy i przysłał Ci 25 rubli na podróż do Warszawy"[6]. Po kilku dniach do Jana: „Donieś mi zaraz, jak się nazywa d[okto]r w Turku. Stasia sprawa teraz zajmuje mnie głównie. Poślę mu 25 rubli; pisałam już do Arcta, żeby mi to dał jako znów zaliczkę. Zosi na kurację też muszę dostarczyć 5 rubli"[7]. W maju tegoż roku pisała do Laury: „Może w połowie czerwca przyślę Ci kilka rubli; teraz u mnie bardzo krucho. Wydatki prawie żadne – ale też i dochody prawie żadne. **Gdyby nie zaliczki Arcta, nie miałabym nawet na obiady**, które tu zresztą fatalne. Np.: woda zaklepana mąką i okraszona masłem; po niej pływa zwarzone jajko i szczypiorek. Szparagi: gotowane na occie i obsypane grubo surową cebulą, bez masła"[8]. W podobnym tonie miesiąc później skarżyła się „kochanej Lorce": „My tu cierpimy uniwersalną biedę. Wczoraj moje panie zastawiały zegarki, a na mnie też pewno wkrótce kolej przyjdzie, jeśli Arct nie przyśle żadnej zaliczki"[9]. W lipcu pisała do „Lorki": „Zaledwie z rana otrzymałam od Arcta list z zaliczką, kiedy po południu nadszedł Twój z żądaniem 10 rubli. Gdyby o kilka dni później, wydałabym pieniądze, bo dziur na nie zawsze pełno i posłać bym Ci nie mogła. A tak, nie kupię sobie tylko perkalu na suknie i będę dalej chodziła w wełnianej, ale Ty pojedziesz. Cieszę się z tego i oto w sam dzień Twoich urodzin wypadło to, że Ci te kilka rubli posyłam"[10].

[5] M. Konopnicka, *Listy do synów i córek*, oprac. L. Magnone, Warszawa 2010, s. 103.
[6] Tamże, s. 128.
[7] Tamże, s. 131.
[8] Tamże, s. 135.
[9] Tamże, s. 142.
[10] Tamże, s. 152.

Zabiegała o wszystko dla swoich dorosłych przecież dzieci: ubranie, lekarza, jedzenie, nawet drobne ich przyjemności: 23 lutego 1892 r. na ostatki Zofii i Bolesławowi przesyła „dwa [ruble], żebyście mieli na pączki albo na chruściki na ostatni wtorek”[11].

Pieniądze, które otrzymywała od Arcta w formie zaliczek lub honorariów, pozwalały zaspokajać bieżące potrzeby, najbardziej podstawowe, ale i tymi niewielkimi sumami dzieliła się z dziećmi. W listopadzie 1891 r. pisała do „drogich Bolków” (Zofii i Bolesława Królińskich) oraz Stanisława: „List od Arcta: trochę pieniędzy. Ano, uszy do góry, kupiłam sobie zaraz kawałek salami i bułkę, tudzież winogron, oddałam w lombar[dzie] 14 fr[anków], zapłaciłam gospodarzowi 15 pozostałych – i Wam posyłam 10 rubli, bo Stasiek pewno nieźle Wam ciąży. Co prawda, to i to wszystko, co Arct przysłał, miało być dla Zośki na tę operację. Ale kiedyś wziąć nie chciała wszystkiego, macie choć 10 rubli. Ja znów będę spokojna na jakiś czas”[12].

Ceną tego „spokoju na jakiś czas” był wzmożony wysiłek twórczy. Zmuszona sytuacją materialną pisała utwór za utworem. W ciągu kilku lat współpracy, do czasu ogłoszenia baśni *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, Arct wydał szereg drobiazgów Konopnickiej, przeważnie wierszy, które zestawiał na różne sposoby w zbiorkach i wyborach, a także większe pozycje. Wszystkie tytuły zostały przygotowane bardzo starannie pod względem edytorskim. Były to m.in.:

- z ilustracjami Benneta: *Moja książeczka* (1889, 15 obrazków; wznowienie po dwóch latach: 1891), *Wesołe chwile małych czytelników* (1889, 17 obrazków), *W domu i w świecie. Książka dla dzieci od lat 10 do 12* (1891, 17 ilustracji), *Pod majowym słonkiem* (1892, 19 obrazków i 10 kolorowych ilustracji), *Szczęśliwy światek* (1895, 16 ilustracji);
- z ilustracjami anonimowych grafików: *O Janku wędrowniczku* (1892, 13 kart ilustrowanych), *Filuś, Milus i Kizia. Wesołe kotki. Opisał Mruczysław Pazurek* (1890, 8 kart ilustrowanych[13]), *Wiosna i dzieci* (1890, 11 tablic obrazków).

Współpraca z Arctem była bardzo ożywiona. W omawianym okresie jedynie dwie większe pozycje przeznaczone dla dzieci ukazały się poza tą oficyną: *Czytania dla Tadzia i Zosi* (S.A. Krzyżanowski, 1892)

[11] Tamże, s. 221.

[12] Tamże, s. 194.

[13] Jedynie w pierwszym wydaniu książkowym utwór miał podtytuł *Opisał Mruczysław Pazurek*; w kolejnych edycjach podtytuł nie pojawia się.

oraz *Nowe latko* (Gebethner i Wolff[14], 1896). Warto zwrócić uwagę na różnice wyposażenia graficznego książek Konopnickiej:

- u Arcta w każdej z pozycji mamy od 8 do 29 różnego rodzaju grafik, tablic, rysunków i ilustracji;
- Krzyżanowski wprowadził do *Czytań Tadzia i Zosi* jedynie 4 kolorowe tablice anonimowego grafika;
- oficyna Gebethner i Wolff wyposażyła *Nowe latko* w 3 tablice ilustrowane przez Piotra Stachiewicza[15].

Arct zamówił u Konopnickiej baśń *O krasnoludkach...*; żaden egzemplarz pierwszego wydania do naszych czasów nie dotarł, a wydanie drugie miało całkowicie zmienioną oprawę graficzną. Jak wskazuje bibliografia Estreichera, pierwodruk książkowy ukazał się bez nazwy wydawcy na okładce, zawierał 12 kolorowych rycin. Były to najpewniej grafiki importowane. Publikowanie sprowadzanych z zagranicy ilustracji w książkach dla dzieci było zjawiskiem w Europie rozpowszechnionym i długotrwałym, nie budziło zastrzeżeń krytyki literackiej. Janusz Dunin podaje, że w polskich książkach przeznaczonych dla młodego wieku ilustracja importowana dominowała aż do 1938 r.; rok 1939 był – pierwszym, w którym polskie ilustracje liczebnie zaczęły górować nad importowanymi[16]; brzmi to niemal groteskowo, zważywszy na historyczne okoliczności i zagładę, jaka spotkała książki dziecięce w ciągu następnego piętnastolecia[17]. Przyczyny spro-

[14] U Gebethnera i Wolffa drukowała w omawianym okresie utwory kierowane do dorosłych czytelników. W późniejszych latach Gebethner i Wolff stał się głównym – obok Arcta – wydawcą książek Konopnickiej dla dzieci.

[15] Piotr Stachiewicz, malarz i ilustrator, był późniejszym bliskim współpracownikiem poetki, ilustratorem wielu jej książek; ilustrował również m.in. powieści Sienkiewicza i poezje Mickiewicza, zaprojektował fryz mozaikowy w prezbiterium modernistycznej bazyliki Najświętszego Serca Pana Jezusa w Krakowie (długa na 30 m. mozaika przedstawia hołd, który Chrystusowi składają: prowadzeni przez św. Stanisława polscy święci i błogosławieni oraz prowadzony przez Jadwigę Andegawenkę i Władysława Jagiełłę polski naród).

[16] J. Dunin, *Rozwój form książki literackiej w Polsce XIX-XX wieku*, Łódź 1979.

[17] Księgozbiory bibliotek dziecięcych uległy zagładzie w czasie wojny – podziemne akcje ratowania ksiąg skierowane były przede wszystkim na zbiory z perspektywy narodowej najcenniejsze, książki dla dzieci do tej grupy wedle obowiązujących wówczas ocen nie należały. Ocalałe z wojennej pożogi księgozbiory biblioteczne były poddawane bezwzględnym czystkom prowadzonym przez władze komunistyczne, niszczono pozycje, co do których istniało podejrzenie, że reprezentowane wartości wychowawcze są odmiennie od oczekiwanych w nowej rzeczywistości, ale także neutralne światopoglądowo książki wydane w „burżuazyjnych" czasach przedkomunistycznych. Dlatego straty ilościowe i jakościowe są tu nieporównanie większe niż w przypadku księgozbiorów przeznaczonych dla dorosłych czytelników. Wielu bezcennym pozycjom, mimo wznowień po 1989 r., nie udało się przywrócić miejsca w społecznej świadomości czytelniczej.

wadzania obcych ilustracji są oczywiste, chodziło o obniżenie kosztów druku, a jednocześnie dostarczenie książki edytorsko efektownej, zwracającej uwagę klientów księgarń i zorientowanej na dziecięce gusta. W sytuacji polskiego wydawcy zakup ilustracji wiązał się również z niedostatkami rodzimej poligrafii.

Nic więc dziwnego, że Michał Arct, po kilku latach bardzo owocnej i satysfakcjonującej literacko współpracy, zaproponował Konopnickiej napisanie dłuższego utworu powieściowego. Miał on być osnuty wokół ilustracji sprowadzonych z Niemiec[18]. Nie udało się jak dotąd odnaleźć takiej niemieckiej książki, której szata graficzna mogłyby być inspiracją baśni *O krasnoludkach...* Może Konopnicka napisała utwór do ilustracji pochodzących nie z jednej książki, lecz z kilku pozycji wydanych w jednej oficynie? Może oglądała książki dziecięce wydane w różnych oficynach? Może miała też w ręku bogato ilustrowane kalendarze dziecięce, które naówczas w Niemczech wydawano?[19] Trudno którąkolwiek z tych możliwości wykluczyć. Najbardziej przekonująca wydaje się hipoteza, zgodnie z którą Konopnicka miała w ręku różne ilustracje i właśnie ta różnorodność zainspirowała powstanie utworu bogatego tematycznie, wielowątkowego, o nielinearnej fabule. Przemawia za tą hipotezą kompozycja baśni, odbiegająca daleko od zarówno polskiego, jak i europejskiego baśniopisarstwa. Jest to kompozycja bliższa powieści jako zespołowi scen niż tradycyjnej historyjce fabularnej dla dzieci. Konopnicka co prawda niekonsekwentnie odchodzi od wzorca linearnego, ale na pewno wzorzec ten burzy do tego stopnia, iż pierwszy recenzent baśni, najwyraźniej zaskoczony mozaikowością kompozycji i polifonią narracji, napisał w „Tygodniku Ilustrowanym": „Książka zawiera dwanaście powiastek"[20]!!! Jedyną racjonalną hipotezą dającą wytłumaczenie tego fenomenu są właśnie owe różnorodne, różnotematyczne ilustracje, wokół których czy na motywach których Konopnicka napisała arcydzieło, które zrewolucjonizowało polską książkę dla dziecka i ukształtowało wzorzec narodowej baśni literackiej[21].

---

[18] Por. J. Cieślikowski, *Marii Konopnickiej książki z obrazkami*, op. cit., s. 171.

[19] Na niektórych dziewiętnastowiecznych niemieckich kalendarzach dziecięcych umieszczano rysunki przedstawiające krasnoludki (bardzo liczne pozycje tego typu znajdują się w Internationale Jugendbibliothek w Monachium).

[20] Podaję za: J. Cieślikowski, *O krasnoludkach i sierotce Marysi Marii Konopnickiej antycypacją współczesnej baśni wiejskiej* [w:] *Baśń i dziecko*, red. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 45.

[21] Inną sprawą są inspiracje i wpływy literatury obcej na powieść Konopnickiej. Konopnicka przypuszczalnie znała *Przygody Guliwera*, zapewne nie w wersji oryginalnej, lecz w przeróbce *ad*

Formułowanie na podstawie istniejącego utworu hipotez dotyczących tego, co owe 12 kolorowych rycin zaginionej pierwszej edycji przedstawiało, jest pozbawione podstaw – pisanie o baśni przerodziłoby się bowiem zbył łatwo w baśniopisarstwo. Nie ulega jednak wątpliwości, że skoro w pierwszej edycji książki było 12 ilustracji i na tyleż rozdziałów powieść Konopnickiej została podzielona, każda z ilustracji, zgodnie z zasadami sztuki edytorskiej, odnosiła się do centralnego dla danego rozdziału motywu. Motywami takimi w kolejnych rozdziałach mogły być historie Sarabandy, Modraczka, królowej Tatry, Wiechetka i Półpanka..., w pierwszym zaś rozdziale – poruszenie w grocie zimowej spowodowane niepokojem krasnoludków, czy wiosna aby nie nadeszła i czy zatem nie czas wyruszyć w drogę ku powierzchni ziemi. To tłumaczyłoby, dlaczego kompozycja powieści jest tak nietypowa dla ówczesnej powieści w ogóle, a powieści dla dzieci szczególnie: kilku narratorów (realista, wiejski bajarz i młodopolski poeta) opowiada co i raz jakąś historię, wbudowującą się w opowieść główną, która tworzy kompozycyjną ramę (historia krasnoludków od ich wiosennego przebudzenia do jesiennego powrotu w podziemia); na nią z kolei nanizane są „powiastki" epizodyczne. Przypomina to budowę szkatułową *Księgi tysiąca i jednej nocy* czy też kompozycję „katarynkową", w której koniec jest przywróceniem stanu początkowego (wyjście krasnoludków z groty zimowej – powrót pod ziemię).

Niezależnie od zeznań świadków[22] sugestie co do niemieckiej genezy krasnoludków przedstawionych w powieści Konopnickiej przynosi sam tekst.

Zacznijmy od stwierdzenia, że niemieckie krasnoludki wzorowane na postaciach górników. Łączenie ludowych wiar i wyobrażeń krasnali z postaciami górników jest oczywiste. Sama Konopnicka w powieści

---

usum Delphini Cecylii Niewiadomskiej, gdzie mimo wszelkich zabiegów adaptatorskich i skrótów wyraźna pozostała właściwa utworowi oryginalnemu dwoistość świata przedstawionego: z jednej strony realistyczna Anglia współczesna autorowi, z drugiej fantastyczny, paraboliczny sztafaż. Być może, stąd właśnie zaczerpnęła Konopnicka motyw przeistoczenia się krasnoludków w olbrzymy w scenie spotkania z Cyganem, a następnie ich pomniejszenia. Podobny motyw występuje w *Alicji w krainie czarów* Carrolla, ale ówczesna znajomość tego utworu w Polsce wydaje się mało prawdopodobna (*Alicja* ukazała się w polskim przekładzie w 1906 r. pt. *Przygody Alinki w krainie cudów*). Z całą pewnością Konopnicka znała baśnie Andersena, w latach 90. XIX w. dostępne czytelnikom polskim w kilku tłumaczeniach i różnych wyborach; zresztą Andersen znany był już wcześniej, o czytanych w dzieciństwie jego baśniach wspomina Kazimierz Przerwa-Tetmajer w wierszu *Muszla*. Znane też były baśnie braci Grimm, wywołujące w latach 90. duże zainteresowanie.

[22] Por. J. Cieślikowski, *Marii Konopnickiej książki z obrazkami*, op. cit., s. 170, przypis 20.

wspomina, że ubożęta po okresie spędzonym pośród chat, we wsiach i chłopskich zagrodach, porzuciły ludzkie siedziby i rozpierzchły się po świecie: „Najwięcej poszło ich w góry Karpaty i tam pilnują skarbów podziemnych"[23].

W dziewiętnastowiecznych rycinach niemieckich często przedstawiano krasnoludki z atrybutami górniczymi: kilofami lub młotkami (ta tradycja rzutowała na ikonografię dwudziestowieczną), w charakterystycznych ubiorach dostosowanych do warunków, jakie panowały pod ziemią; właśnie ubiory te stały się znakami rozpoznawczymi górników, a same postaci, jak dowodzi Etta Bengen[24] – protoplastami germańskich krasnoludków. Praca w sztolniach wymagała odzieży zapewniającej ochronę ciała przed okaleczeniami i poparzeniami, na które było nieustannie narażone. Charakterystycznym elementem ubioru górników była czapka chroniąca głowę i kark przed spadającymi kroplami i małymi odłamkami skał (określana, zależnie od regionu, mianem *Zipfelkappe* albo *Gugelmütze*), wykonana z niewybielonego lnu, zakończona u góry stożkiem, a u dołu przechodząca w pelerynkę, określaną w polskiej tradycji jako *łata* (chroniła plecy pochylonego górnika). Taki strój górniczy ukształtował się w Tyrolu w 2 poł. XV w.[25] Po przejściu kopalń i górnictwa w ręce książąt i magnatów – dowodzi dalej Etta Bengen – górnicy stali się uprzywilejowanymi poddanymi, gdyż górnictwo było wówczas jednym z regaliów książęcych. Kolorowe czapki niemieckich górników wiążą się ze stopniowym wprowadzaniem strojów paradnych i różnicowaniem się odzieży stosownie do rangi górnika. Na przykład sędzia sądu górniczego nosił czarny, hiszpański ubiór galowy, który stał się podstawą współczesnych strojów galowych, zwykli górnicy nadal nosili ubrania robocze (oczywiście, stałym elementem była zawsze *Zipfelkappe*), lecz zaczęli je upiększać już to „podrabiając" barwy herbowe swych książąt, już to folgując fantazji. Najczęściej zdobiono czapki jako wyraźny, rzucający się w oczy element ubioru.

Etta Bengen w pracy, której tezy zasadnicze przywołuję, dowodzi, że w niemieckich kościołach i kaplicach położonych w dawnych mia-

[23] M. Konopnicka, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, Warszawa 1954, s. 23.

[24] E. Bengen, *Die große Welt der Gartenzwerge. Mythen, Herkunft, Traditionen*, Verlag Düsseldorf 2001.

[25] Tyrol – region obejmujący obecne północne Włochy i zachodnią Austrię, graniczący z Niemcami i Szwajcarią, wówczas obszar jednego z wielu państewek przed-niemieckich, tak więc śmiało można traktować jako niemiecki obszar kulturowy. Jeden z największych ośrodków górniczych.

stach i miasteczkach górniczych do dziś napotkać można wizerunki górników w ówczesnym ubiorze roboczym, wzbogacanym kolorowymi elementami. W gotyckim ołtarzu kościoła św. Magdaleny w Ridnaun zachowany jest jeden z pierwszych wizerunków górników: skupiona, pogrążona w modlitwie patronka świątyni stoi nad wejściem do sztolni, w której pracują dwaj górnicy, jeden z nich uderza kilofem w węglową ścianę, drugi pcha wagonik z urobkiem. Zwraca uwagę ubiór robotników, w tym charakterystyczna spiczasta czapka (*Zipfelkappe*), wyróżniająca się za sprawą jaskrawo czerwonego koloru.

Rys.: ołtarz w kościele św. Magdaleny w Ridnaun

Tyle Etta Bengen. W polskiej tradycji górnicy mieli inne nakrycia głowy – nieforemne kapelusze, kłobuki bądź płaskie berety pełniące funkcję hełmów. Nie było w polskim górnictwie zwyczaju zakładania kolorowych spiczastych czapek, pojawiały się co prawda spiczasto

zakończone kaptury, ale pełniły one rolę wspomagającą (górnik nakładał kaptur incydentalnie, stale nosił płaską czapkę), inaczej więc niż w górnictwie niemieckim, gdzie właśnie spiczasto zakończona kolorowa *Zipfelkappe* to stały, charakterystyczny element pozwalający odróżnić „górniczą brać" od innych. Jedyną pracującą w polskich kopalniach postacią bliską opisanym w baśni Konopnickiej ubożętom byli tzw. pokutnicy, skazańcy, którzy w ramach pokuty za popełnione ciężkie przestępstwa lub zbrodnie przez kilka lat wypalali metan na wyrobiskach[26]. Wyposażeni byli w długie na kilka- kilkanaście metrów tyczki zakończone u góry pochodnią, ubierali się w skórzane sięgające ziemi peleryny i obszerne kaptury, z wyglądu przypominali jednak bardziej mnichów niż protoplastów germańskich krasnali – górników, z których każdy miał na głowie *Zipfelkappe*.

Wróćmy do książek. Krasnoludki w dziewiętnastowiecznych niemieckich książkach dla dzieci „nosiły się" wedle górniczej mody: miały wysokie, spiczaste czapy, niekiedy przechodzące w pelerynę narzuconą na ramiona i plecy, charakterystyczne chodaki. Przykładem bardzo znana pod koniec XIX w. książka *Im Reich der Heinzelmännchen oder Reise-Abenteuer einer Puppe und eines Nussknackers. Lustige und lehrreiche Geschichte für kleine und große Kinder* (*W królestwie duszków, czyli przygody w podróży lalki i dziadka do orzechów. Zabawna i edukacyjna opowieść dla małych i dużych dzieci*, 1886)[27]. Jedna z zamieszczonych w niej ilustracji przedstawia takie właśnie krasnoludki: z brodami, w czapach szpiczastych, w pelerynkach przypominających górnicze *łaty*. Mało prawdopodobne, byśmy się dowiedzieli, czy ilustrację z tego wydania miała w rękach Konopnicka, choćby bowiem odnalazł się szczęśliwie egzemplarz pierwszego wydana polskiej baśni, nie znaczy to przecież wcale, że inne ilustracje, które do rąk Konopnickiej trafiły, na ostateczny kształt powieści nie wpłynęły.

Wizerunki niemieckich krasnali silnie kształtują wyobraźnię Konopnickiej, autorka baśni wiele razy opisuje ubożęta jako postaci ubrane lekko i z wdziękiem, w czerwone czapy lub zakończone kaptu-

[26] Pokutnicy – skazańcy, którzy wymierzoną przez sąd karę długoletniego, ciężkiego więzienia lub nawet karę śmierci zamienili na kilkuletnią „pokutę" w kopalni. Ci, którzy mimo ciągłych niebezpieczeństw śmierci w wyniku okaleczeń czy poparzeń przeżyli czas „pokuty", odzyskiwali wolność.

[27] E. Biller, *Im Reich der Heinzelmännchen oder Reise-Abenteuer einer Puppe und eines Nussknackers. Lustige und lehrreiche Geschichte für kleine und grosse Kinder*, München 1886. Książka zawiera barwne litografie. W zbiorach Internationale Jugendbibliothek, Schloss Blumenberg München.

rami płaszcze. „Wierni poddani króla, żwawe Krasnoludki, otulali się, jak mogli, w swoje **czerwone opończe** i w wielkie kaptury”[28]; „Posłyszał ten krzyk Krężołek, łyżkę i miskę upuścił w trawę i jak stał, tak się pędem do gaju puścił. Teraz dopiero zobaczyły dzieci jego **czerwony kaptur**, jak za nim z tyłu wiewał”[29]; „Patrzy [Marysia] – w wysokich badylach mignęło jej coś z daleka, jakby **czerwona, spiczasta czapeczka**”. Sama grota zimowa usytuowana jest nie w wysokich partiach gór, jak przedstawiają ją dwudziestowieczni graficy, m.in. Jan Marcin Szancer, lecz głęboko w podziemiach:

> Cały dzień gramolił się uczony Koszałek, zanim z groty na ziemię wyszedł. Droga była stroma, korzeniami odwiecznych dębów splątana, odłamki skały, żwiry i kamyki usuwały się spod nóg lecąc z głuchym łoskotem gdzieś na dno przepaści; zamarzłe wodospady świeciły jak szyby lodu, po których uczony wędrowiec ślizgał się w swych chodakach i tylko z najwyższym trudem mógł posuwać się w górę[30].

By więc zobaczyć, czy wiosna nie nadeszła, by wydostać się na świat, Koszałek Opałek przemierza przepastne podziemia – labirynty kopalni, pieczary lub jaskini. Wychodzi ku światłu z podziemi.

„Nasz krasnoludek znany jest jako domownik, pokuć, kłobuk, ubożę lub kraśniak, ta ostatnia nazwa poświadcza, że polski krasnoludek także lubi ubierać się na czerwono. Nie ma nic wspólnego z górnictwem i podziemiami, trzyma się wyłącznie ludzkich siedzib” – pisze Ewa Nowacka[31] i wskazuje wyspecjalizowane profesje rodzimych skrzatów: „ubożęta skotne (opiekujące się bydłem), ubożęta kątne (sprawujące pieczę nad ludzkim domostwem), ubożęta chlewne (troszczą się o nierogaciznę) i ubożęta gumne (doglądają zwiezionych do stodół plonów)”[32]. W kopalniach, pod ziemią kryją się krasnoludki zachodnioeuroepjskie – do tej tradycji nawiązuje filmowa bajka Disneya o królewnie Śnieżce[33]: krasnoludki pracują tam w kopalni i strzegą ukrytych skarbów. „Takie krasnoludki z oskardami, żyjące i pracujące pod ziemią, zsypujące w worki diamenty, rubiny, szafiry

[28] M. Konopnicka, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, op. cit., s. 7.

[29] Tamże, s. 101.

[30] Tamże, s. 10.

[31] E. Nowacka, *Bożęta i my*, Warszawa 1995.

[32] Tamże.

[33] *Królewna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (*Snow White and the Seven Dwarfs*) – film rysunkowy wyprodukowany w wytwórni Walta Disneya w 1937, jeden z pierwszych pełnometrażowych filmów animowanych.

i złoty piasek, niewiele mają wspólnego z krasnoludkiem słowiańskim, bo pochodzą z germańskich baśni" – komentuje Ewa Nowacka[34].

Pogrążone w zimowym śnie krasnoludki z baśni Konopnickiej przywodzą na myśl nie tylko górników, również rycerzy uśpionych w górach – być może właśnie dlatego na wielu ilustracjach grota zimowa położona jest nie w podziemiach, jak wskazuje tekst, lecz na wysokich, trudnodostępnych, skalistych zboczach górskich[35]. Również i ten motyw, choć wydaje się rdzennie polski, ma odpowiedniki w kulturze obcej, nie tylko niemieckiej zresztą. Baśnie (legendy) o rycerzach uśpionych i oczekujących na czas lub hasło walki znany jest w wielu kulturach europejskich – wystarczy przywołać króla Artura i rycerzy Okrągłego Stołu, Fryderyka Barbarossę i Fryderyka Hohenstaufena, czeskich rycerzy śpiących na górze Blaniku, serbskiego królewicza Marka, morawskiego księcia Światopełka, czarnogórskiego księcia Iwana Czarnego. Motyw krasnoludków i królowej Tatry wywodzi się z tego samego ludowego źródła i stanowi jego daleko idącą trawestację wpisaną i w mitologię narodu, i w mit czasu[36]. Wólka Głodowa jest swoistym *pars pro toto* ojczyzny; jest (czy raczej staje się) „błogosławionym zakątkiem, w którym mieszka ubóstwo i praca", zakątkiem który dzięki przemianie i odnowie człowieka ma wzrastać w moc, potęgę i prawość. W tym kontekście motyw uśpionych rycerzy nabiera specyficznego znaczenia: dokonana przez Konopnicką trawestacja motywu polega na ujednoliceniu mitologii ludowej i narodowej oraz „gnomizacji" mitu rycerskiego (krasnoludki są umniejszonymi, zminiaturyzowanymi rycerzami).

Postacią z tego samego porządku znaków i symboli jest królowa Tatra, należąca, podobnie jak krasnoludki, do nadrzeczywistości mitu. Bogdan Mazan odnajduje w portrecie Tatry rysy Madonny[37]. Madonna byłaby tu jednak postacią z innego obszaru kultury, inne-

[34] E. Nowacka, *Bożęta i my*, op. cit., s. 23.

[35] Pisałem o tym w książce *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze 2. połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006; tu powtarzam najważniejsze tezy dotyczące omawianego problemu.

[36] Duże znaczenie ma wskazany przez Ewę Paczoską „bohaterski" kontekst pomnikowy i ikonograficzny: uroczystości rocznicowe ku czci Mickiewicza (związane ze wzniesieniem pomników w Warszawie i Krakowie), malarstwo Styki i Kossaka – wszystko to zwraca uwagę Konopnickiej na obszar polskiego uniwersum (E. Paczoska, *Konstelacje „Sierotki Marysi"* [w:] *„O krasnoludkach i o sierotce Marysi" Marii Konopnickiej w stulecie pierwszego wydania. Studia i szkice*, red. T. Budrewicz i Z. Fałtynowicz, Suwałki 1997).

[37] Przestrzeń Tatr ulega sakralizacji za sprawą królowej Tatry, (B. Mazan, *Madonna przemieniona, czyli tożsamość śpiewu u Marii Konopnickiej (wiersz „Giotto" w świetle baśni „O krasnoluds-*

go porządku – wszak Bóg, orszaki anielskie i wszelkie inne postaci wywiedzione z chrześcijańskiego rezerwuaru motywów pojawiają się jedynie w opowieściach bohaterów utworu, są więc przywoływane niejako „z drugiej ręki". Rzeczywistość historii jest kształtowana przez nadrzeczywistość mitu, nie zaś przez interwencję o charakterze metafizycznym. Tatra należy do porządku mitu o uśpionych rycerzach – wedle różnych wersji polskich rycerzy obudzić mają wielkie postaci historyczne: Bolesław Śmiały, Władysław Łokietek, Karol Chodkiewicz, Stefan Czarniecki, św. Jan Kanty lub św. Jadwiga Śląska, jedyna kobieta godna tego zaszczytu, jedyna wymieniona w podaniach niewiasta. Konopnicka w baśni czyni wyraźną aluzję, zrozumiałą dla czytelnika tamtych czasów. Tatry są usakralizowane, ale nie za sprawą Madonny, lecz św. Jadwigi.

W postaci małych rycerzy i ich losy, ich posłannictwo i posługę wplotła Konopnicka motywy mitologii narodowej – ale nie tej męczeńskiej, romantycznej, lecz pełnej chwały, zwycięskiej, tryumfalnej[38]. Do tego zwycięskiego odczytania historii i współczesności potrzebowała Konopnicka postaci z wielkiego heroicznego panteonu narodowego. Musiała pokazać krasnoludki jako narodowych rycerzy – bez skazy, pełnych honoru i szlachetnych. Stworzenia „drobne – niby ziarnka w bani" stają się najpierwszymi rycerzami, nieobce jest im wojenne rzemiosło: w zimowej grocie król Błystek grzeje się „przy iskrach lecących z **długich mieczów, którymi wywijały** dzielne Krasnoludki, tak **z wrodzonego męstwa jak i dla rozgrzewki**"[39]. Opis to tym bardziej charakterystyczny, że o mieczach krasnoludków mowy już więcej nie ma, w ich miejsce jeden raz pojawiają się szable, które mają w rękach nie tuzinkowi przedstawiciele krasnoludków, lecz… policjanci, „dwaj rodzeni bracia, z których król Błystek policję sobie nadworną uczynił, dawszy im piękne **hełmy z dzwonków polnych na głowy, a szable z mieczyka**"[40]. Zastanawiająca metamorfoza: krasnoludki mają broń jedynie w podziemnej grocie, wychodzą na świat jako stworzenia całkowicie bezbronne! No, może poza policją, ale owe „szable z mieczyka" iskier już krzesać nie będą, a „hełmy z dzwonków polnych"

kach i o sierotce Marysi") [w:] *„O krasnoludkach i o sierotce Marysi" Marii Konopnickiej w stulecie pierwszego wydania*, op. cit.).

[38] Mitologię narodową jako mitologię zwycięską w podobny sposób odczytuje Orzeszkowa w *Nad Niemnem*.

[39] M. Konopnicka, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, op. cit., s. 8.

[40] Tamże, s. 127.

dostatecznej ochrony nie zapewnią. Wniosek wydaje się jednoznaczny: zbrojnymi rycerzami są krasnoludki jedynie w grocie, poza grotą porzucają swój wojenny fach i walczą w inny sposób: zachwycając do pracy. Mit rycerzy walczących przekształca się w ten sposób w mit rycerzy zachwycających do pracy i pracujących.

Dzieło Konopnickiej to partytura rozpisana na dwa głosy: jeden z nich to *opera seria*, drugi – *opera comica*. Konopnicka okazuje się znakomitą parodystką, świadczą o tym kreacje uczonego męża Koszałka-Opałka, podrzutka Podziomka, a i samego ich króla z brodą przymarzniętą do tronu. Błystek jest zresztą nie tylko parodią rycersko-królewskiego majestatu w tej jego odmianie, jaką nadały mu czasy średniowieczne. Jest także parodią motywu Fryderyka I Barbarossy[41], który – wedle bajecznych opowieści niemieckich – siedząc przy stole wraz z sześcioma rycerzami zasnął w górskiej jaskini; broda zaś jego długością swą przewyższa długość stołu, a gdy przekroczy ją trzykrotnie, nadejdzie czas obudzenia i ponownego nadejścia cesarza, który zapewni Niemcom pierwsze miejsce wśród narodów Europy. Błystek, Opałek, Podziomek – to postacie jakby żywcem wyjęte z poematu heroikomicznego; w tym samym nurcie gatunkowym utrzymana jest zabawna kronika spisywana przez uczonego męża, a będąca *in extenso* parodią stylu Jana Długosza[42].

Na tę humorystyczno-parodystyczną trawestację motywu rycerzy uśpionych w Tatrach (*opera comica*) nakłada się trawestacja utrzymana w konwencji poważnej (*opera seria*): uwspółcześnione odczytanie mitu narodowego, dostosowane do potrzeb i możliwości percepcyjnych dziecka. Krasnoludki w tym ujęciu to pomniejszeni rycerze, przykrojeni do potrzeb chwili, ukształtowani wedle miary czasu (trudne zakręty historii ujarzmianego narodu). Etos rycerski został tu odczytany jako heroiczny etos pracy. Skrobek, co niegdyś „zwątpił o sobie", teraz, na znak dany od krasnoludków (posłańców czasu), przełamał się wewnętrznie, wykarczował pole, zaorał, zasiał i jeszcze tegoż roku zebrał plon trzykrotny. To heroizm na miarę Bohatyrowi-

[41] Fryderyk I Barbarossa (Rudobrody) pochodził z dynastii Hohenstaufów, był tytularnym księciem Szwabii, koronowany w 1152 r. na króla niemieckiego, w 1155 r. na cesarza Świętego Cesarstwa Rzymskiego, w latach 1154–1186 był również królem Włoch.

[42] Kwestia rycerskości związana jest silnie z zapisami kronikarskimi, sięgającymi źródeł polskiej kultury i państwowości. Na znaczenie tej postaci dla refleksji nad „upadkiem pewnego typu wiedzy o świecie, ale i prefiguracji innego światopoglądu" zwraca uwagę T. Budrewicz w szkicu *Stanowisko Koszałka Opałka w dziejopisarstwie polskim* [w:] *„O krasnoludkach i o sierotce Marysi" Marii Konopnickiej w stulecie pierwszego wydania*, op. cit.

czów, Jana i Cecylii. Praca Skrobka prowadzi do pokonania mitycznego i realnego sieroctwa ziemi, chłopa, dziecka, samych małych rycerzy, w końcu również sieroctwa ojczyzny[43]. Heroizm propagowany przez Konopnicką w baśni, jeśli ograniczyć go do odniesień stricte pozytywistycznych, to heroizm pracy: do pracy „zauroczają" chłopa krasnoludki, a on za ich sprawą podejmuje bohaterski trud.

Bliskie i nieprzypadkowe pokrewieństwa łączą ideologię baśni z ideologią *Nad Niemnem*. Konopnicka daje tę samą lekcję, co Orzeszkowa, tyle że słuchaczami tej lekcji są inni odbiorcy i do nich trzeba mówić językiem innych (nie infantylnych, lecz wywiedzionych z odmiennych sfer kultury) symboli i odmiennej topiki. Odniesienia historyczne *Nad Niemnem* są przetransponowane na odniesienia baśniowe *Krasnoludków*, ale sensotwórcza struktura nadniemeńskiego mitu pozostaje nietknięta. Nad nią nadbudowuje Konopnicka znaczenia nowe i nowe mityczno-symboliczne treści.

Krasnoludki są inspiratorami dzieła Skrobka. Budzą się z wiosną, gdy nadchodzi pełnia czasu. Porzucają zimowe schronienie, a dokonawszy swego dzieła wracają do ukrytego w kryształowej grocie królestwa. Jak Fryderyk Barbarossa pozostają w skalnej jaskini, jak Fryderyk Barbarossa są posłańcami czasu, przybywają, by przywrócić Polakom ich miejsce wśród wolnych narodów. Za ich sprawą mała ojczyzna, ograniczona do ram Wólki Głodowej, staje się syta i czysta moralnie. Sierota odnajduje tu swój dom, dla każdego jest chleb, miejsce pod rodzinnym dachem i praca. Rycerze-krasnoludki spełniają swe dzieło: wytrącają człowieka z letargu bezczynności i marazmu, wprowadzają go w żywioł twórczego działania, czynią zeń demiurga nowego świata. Ożywa przyroda, która daje człowiekowi plony na dziś i nasiona na dostatnią przyszłość. Krasnoludki dokonały swego dzieła, powracają więc pod ziemię, by w ukryciu oczekiwać nowych wyzwań. Poprzez transformację motywu rycerzy uśpionych w Tatrach Konopnicka przemienia mitologiczne hasło wyzwolenia poprzez walkę w pozytywistyczną koncepcję pracy jako wyzwolicielki. Jesteśmy w sercu ideologii nadniemeńskiej epopei.

Maria Konopnicka pierwsza korzystała z pośrednictwa udziecinnionej baśni w aktualizowaniu mitów. Poprzedzający ją twórcy albo pozostawiali baśń w jej rdzennej ludowej postaci (Zmorski, Gliński, Lompa), albo też, przystosowując do potrzeb dziecięcego pokoju,

[43] E. Paczoska, *Marysia i osieroceni* [w:] *Sto lat baśni polskiej*, red. G. Leszczyński, Warszawa 1995.

infantylizowali poprzez uproszczenie problematyki i fabuły, redukcję przestrzeni interpretacyjnej i ekspozycję sensów dydaktycznych (Jadwiga Chrząszczewska, Jadwiga Warnkówna, Władysław Anczyc). Założenia twórcze Konopnickiej jako autorki baśni *O krasnoludkach...* można zrekonstruować następująco: dziecko porządkuje rzeczywistość wedle schematów baśniowych (dobro – zło, nagroda – kara, piękno – brzydota, sprawiedliwość – krzywda). W myśleniu dziecka, podobnie jak w umysłowości człowieka pierwotnego, magia splata się w nierozerwalny sposób z rzeczywistością i, jak w micie, na rzeczywistość tę wpływa. To, co baśniowe, z samej swej istoty jest więc tym, co dziecięce. Szczególnie Młoda Polska sprzyjała takiemu podejściu, szukała bowiem pierwotności reprezentowanej przez człowieka przedcywilizacyjnego[44]; schematy baśniowe w porządkowaniu rzeczywistości wprowadzane były – jak dowodzi Cezary Zalewski[45] – nawet w pozytywizmie; podobnie jak Biblia, baśń podsuwa bowiem gotowe scenariusze tyczące się rozwiązań z zakresu i fabuły, i kreacji bohatera, i aksjologii. Zwraca uwagę na ich obecność Józef Bachórz poddając analizie powieści Prusa i Orzeszkowej: „Schematy baśniowe mniej lub bardziej przebierane w fabuły historyczne, przygodowe, romansowe, sensacyjne, kryminalne itd., nieustannie krążą po beletrystyce popularnej, gdzie zazwyczaj skrywa się ich obecność. Sugeruje się mianowicie czytelnikowi, że otrzymuje on oryginalny pomysł oraz „prawdę i tylko prawdę" w obrazowaniu życia. Czyżby twórca *Lalki* i autorka *Nad Niemnem* – w których to utworach jest oryginalności oraz „prawdy i tylko prawdy" o rzeczywistości zadziwiająco wiele – nie chcieli taić jeszcze i tej prawdy, że oto cała bogata materia życia i myślenia o nim krystalizuje się

[44] „Zdaje się – pisał Leśmian – że na swobodzie ducha oparte spokrewnienie się ze światem i z zaświatem ludowym bezwzględnie wyźródłowi i używotni język, który już sam w sobie i sam z siebie zataja nieobliczalne w swych skutkach nakazy twórcze, jako odwieczne rozlewisko najzaradniejszych wrażeń i najnieśmiertelniejszych widów i niewidów" (B. Leśmian, *Poezje wybrane* oprac. J. Trznadel, BN I 217, Wrocław 1983, s. XVI). Antoni Lange w 1890 r. pisał: „Modernizm chce dzieła, które by się stało uniwersalnym, w którym zawarto by przeszłość, przyszłość i teraźniejszość, które by było architekturą i malarstwem, muzyką i poezją, liryką i dramatem: które by połączyło *Biblię* i *Zendawestę*, *Iliadę* i *Komedię ludzką*, historię don Juana i don Kichota, *Fausta* i *Hamleta*, *Legendę wieków*, *Komedię ludzką* i historię Rougon-Macquartów; w którym by się znalazły sacra profanis, które by było naraz religią i kosmogonią, filozofią i psychologią, socjologią i techniką, matematyką, mistyką i poezją, analizą i syntezą; które by było nie tylko kopią natury, ale i naturą samą; które by tak się z nią zlało, że by zniknęły granice sztuki i natury" (A. Lange, *Modernizm*. „Tygodnik Ilustrowany" 1890). Baśń młodopolska jest niejako dosłowną egzemplifikacją tego ideału dzieła.

[45] C. Zalewski, *Powracająca fala. Mityczne konteksty wybranych powieści Bolesława Prusa i Elizy Orzeszkowej*, Kraków 2005.

jednak wokół baśniowo-mitycznych osnów fabularnych?"[46]. Wpisana w schemat baśniowy rzeczywistość przedstawiona nabiera charakteru przypowieści[47] lub egzemplów paraboliczno-hagiograficznych.

Granica między myśleniem baśniowym i mitotwórczym czy legendowym jest płynna – każda z tych konwencji prowadzi ku sensom parabolicznym. Rzadko, jak dowodzi Ewa Ihnatowicz, „można odnaleźć w literaturze pozytywistycznej związki z mitem dzieciństwa pojętym szerzej, w kategoriach poszukiwania zbiorowej tożsamości, złotego czasu równowagi, harmonii, twórczości"[48]. Jako przykład takich odniesień wskazuje Ihnatowicz *Nad Niemnem*: legenda o Janie i Cecylii jest w istocie „arką przymierza", formą powrotu do wieku dziecięcej szczęśliwości, „złotego czasu początku"[49]. W innej pracy Ewa Ihnatowicz dowodzi, że „przestrzeń bohatyrowicka [...] to również mityczna kraina dzieciństwa. Obrzędy kultury agrarnej, przechowywane w zbiorowej podświadomości, realizują się ciągle na nowo, decydując o ciągłości kultury"[50]. Szczególnym przykładem takich odniesień jest znany już w pozytywizmie mit Tatr, sprzężony z mitem dzieciństwa; jest on „mitem zarówno dzieciństwa Ziemi, jak i dzieciństwa kulturowego Polaków-Słowian"[51].

Znajduje to szczególną egzemplifikację w baśni *O krasnoludkach...* gdzie formę baśni-mitu-metafory zyskuje przypowieść o pracy-wyzwolicielce, ukształtowana wedle paradygmatów właściwych dziecięcemu sposobowi postrzegania i interpretowania zdarzeń. „Nagrodzona, ale i *naznaczona* przez królową Tatrę, Marysia podejmuje trud rekonstrukcji związku Skrobka z ziemią, zakończony zwycięstwem – pisze Ewa Paczoska. – Można więc powiedzieć, że sierotka z baśni wstępuje tym samym na Panteon bohaterów narodowych końca wieku, utrwalony również w literaturze popularnej"[52].

---

[46] J. Bachórz, *Powieść realistyczną bajką* [w:] *Andersen – baśń wobec świata. Materiały z sesji literackiej*, red. M. Hempowicz, Gdańsk1997, s. 74

[47] Por. m.in. E. Owczarz, *Między retoryką a dowolnością. Wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, Toruń 1993 – autorka poddaje analizie przestrzenie sensów parabolicznych w powieściach Kraszewskiego, Dziekońskiego i Chojeckiego.

[48] E. Ihnatowicz, *Dzieciństwo niemityczne* [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992, s. 10.

[49] Tamże.

[50] E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995, s. 79.

[51] E. Ihnatowicz, *Dzieciństwo niemityczne*, op. cit., s. 12.

[52] E. Paczoska, *Konstelacje „Sierotki Marysi"* [w:] *„O krasnoludkach i o sierotce Marysi" Marii Konopnickiej w stulecie pierwszego wydania*, op. cit., s. 13.

Konopnicka mówi więc swoistym językiem dziecięcej wyobraźni o tych samych problemach, wyzwaniach czasu, zadaniach implikowanych przez patriotyzm rozumiany jako wartość etyczna – co Orzeszkowa. Dokonała się transsubstancjacja nadniemeńskiej ideologii na język dziecięcej baśni i dziecięcego mitu.

Bliskie związki dwóch epopei: bohaterowickiej i wólczańskiej, nie mogą dziwić. *Nad Niemnem* jest lekturą, która najsilniej spośród wszystkich postyczniowych powieści zaważyła na ideologicznej konstrukcji baśni *O krasnoludkach...*. Wiele jest charakterystycznych i znaczących linii pokrewieństw między obydwoma dziełami nie tylko w zakresie implikowanym przez ideały epoki, także w sposobie postrzegania i interpretowania przeszłości, rozumienia jej w kategoriach moralnego i patriotycznego nakazu skierowanego ku czasom nowym. Łączy oba dzieła sposób wyzyskiwania mitu jako kategorii porządkującej rzeczywistość, rozumienia i posługiwania się symbolem, zwłaszcza charakterystyczna dla obu autorek symbolika ziemi. Wspólne jest także rozumienie kategorii małej ojczyzny, wspólne są refleksje nad bezdrożami artyzmu – pseudoartystą uczyniła swojego syna Andrzejowa Korczyńska, pseudoartystę wykreowała pycha w Półpanku. *O krasnoludkach...* to swoista lektura nadniemeńskiej epopei, lektura uważna, która prowadzi do przeniesienia nadniemeńkich sensów do książki dla dzieci, opowiadającej o nieustannej potrzebie odradzania tradycji i czynienia z niej tworzywa współczesności.

Podobieństwa te obejmują także i kult powstania, któremu hołd składała Eliza Orzeszkowa swoją powieścią. Aluzje powstańcze są w baśni *O krasnoludkach...* subtelne, ledwo wyczuwalne, ale zapewne możliwe do rozszyfrowania dla czytelnika schyłku XIX w. Oto krasnoludki, przecież wyłącznie męskie plemię, musiały w pewnej dziejowej chwili porzucić ludzkie domostwa, zaszyć się w borach i skryć na pustkowiach. Opowiada o tym dzieciom Koszałek Opałek.

> Aż naraz, tak stoi w naszych starych księgach, zaczęły dzwony z wież kościelnych bić. Szedł krajem huk roznośny, jak grzmot niebieski, a gdzie doszedł, tam Ubożęta natychmiast wychodziły gromadkami z chat, z wiosek, płacząc i żałośnie żegnając ludzkie siedziby. Za czym rozpierzchły się po borach, po górach, po pustkowiach, gdzie nie dochodzi głos dzwonów[53].

[53] M. Konopnicka, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, op. cit., s. 22.

Cóż to za „huk", co za „grzmot niebieski" – tego dziecięcy słuchacze historii dowiedzieć się bezpośrednio z ust krasnala nie mogli[54]. Pozostało to domyślności dorosłego czytelnika, któremu tym samym powierzone zostało zadanie objaśnienia dziecięcym odbiorcom zawiłych i trudnych dziejów narodu – począwszy od historii wędrowców, co szli do chaty Piastowej, skończywszy na „huku roznośnym" i „grzmocie niebieskim". Krasnoludki więc to symboliczny obraz tych, co gdy ów dobrze znany huk się rozległ, gdy „zaczęły dzwony z wież kościelnych bić", gdy nastał czas klęski – musieli uchodzić z chat, kryć się, usnąć dotąd, aż czas się wypełni.

Ich królestwo jest utajnione, metaforycznie i dosłownie podziemne, w czasach niewoli nie wolno o nim mówić, a już tym bardziej nie wolno nikomu wyjawić, że pojawiły się oznaki przebudzenia. Skrobek wybucha słusznym gniewem, gdy synowie opowiadają, że widzieli krasnoludki – nie dlatego, że powiedzieli nieprawdę, sam przecież krasnoludki nie tylko widział, nawet do Wólki Głodowej na własnym powozie przywiózł, ale dlatego, że powiedzieli o tym, o czym głośno mówić nie wolno, choć wszyscy wiedzą. Prawdziwa konspiracja!

> - Pamiętajcie to sobie, jeden z drugim, co wam teraz powiem: jak mi który parę z gęby puści o tym królu, to mu takie cięgi tym rzemieniem sprawię, że w niebie będzie słychać. Rozumiecie?
> - Oj, rozumiemy, rozumiemy, tatuńciu![55]

Tego rodzaju aluzji kierowanych do dorosłego pośrednika lektury, który zwykle w XIX w. towarzyszył dziecku w czytaniu[56], jest w baśni Konopnickiej więcej. Gdy Koszałek Opałek wyrusza na poszukiwanie wiosny, śpiewa sobie „znaną starą piosenkę":

> Precz, precz od nas smutek wszelki,
> Zapal fajki, staw butelki[57].

---

[54] Konopnicka wielokrotnie skarżyła się na kłopoty z cenzurą. Np. w pisanym 25 VIII 1891 r. z Zurychu liście do Zofii donosiła: „W tarapatach jestem, bo cały spodziewany na wrzesień i październik dochód – przepadł. Cenzura wyrzuciła cały rękopis *Szopki*, którą miał Arct wydać z muzyką Noskowskiego. Byłoby z tego ze 120 rubli może, a ze sto najmniej: spokój na dwa miesiące – a teraz, przed samym pierwszym zostałam na lodzie. Taki już los" (M. Konopnicka, *Listy do synów i córek*, op. cit., s. 170).

[55] M. Konopnicka, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, op. cit., s. 84

[56] Do takich wspólnych czytań pokoleniowych nie trzeba było namawiać, były one oczywistością, zob. np. tygodnik „Wieczory Rodzinne".

[57] M. Konopnicka, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, s. 10.

Jest to w istocie piosenka „znana i stara" – początkowy dwuwiersz *Pieśni filaretów* Antoniego Edwarda Odyńca. W jednej z dalszych strof, już nieprzywołanych przez Konopnicką, ludowi pewnie znanych, lecz najwyraźniej nieznanych cenzurze, padają mocne, znamienne słowa:

Jeszcze słońce nam zaświeci,
Wiwat bracia Filareci!

A dalej:

Dolej, Stachu, dolej, dolej,
Niechaj jeszcze bieży kolej!
Hej, panowie, Zana zdrowie!
Vivat Tomasz Zan!

Gdy uwielbień godna cnota,
Któż poczciwszy nad Czeczota?
Więc, panowie, jego zdrowie,
Vivat Czeczot Jan!

Pijmy zdrowie Mickiewicza,
On nam słodkich chwil użycza,
Ciężkie troski koi boski
Jego lutni dźwięk[58].

To właśnie dla ułatwienia czytelniczych skojarzeń Konopnicka zdecydowała się na włożenie w usta Koszałka Opałka dwuwiersza o zgoła niewychowawczym wydźwięku. W istocie, skojarzenie musiało być do tego stopnia oczywiste, że nigdzie, w żadnej recenzji czy adnotacji nie znajdziemy zastrzeżeń sformułowanych pod adresem autorki czy wydawcy, że w książce dla dziecka umieszczono pieśń o charakterze knajackim, przywołującą atmosferę pijackiej imprezy, daleką od nastroju – jak we wcześniejszych książkach Konopnickiej – „wesołych chwil małych czytelników" i ich „szczęśliwego światka".

Krytyka literacka schyłku XIX w. była bardzo wrażliwa na wszelkie niebezpieczeństwa wychowawcze związane z prezentowaniem młodemu czytelnikowi treści, które mogłyby wyrażać aprobatę dla postaw społecznie nieaprobowanych. Np. w *Katalogu rozumowanym książek dla dzieci i młodzieży*, wydanym przez Kasę im. Mianowskiego w tym

[58] A.E. Odyniec, *Pieśń filaretów.* Wyd. cyt.: *Zbiór poetów polskich XIX w.*, ułożył i oprac. P. Hertz. *Księga druga*, Wasrzawa 1961, s. 178-179.

samym roku, w którym ukazała się baśń *O krasnoludkach...* (1895), piętnowana jest *Księżniczka* Urbanowskiej za... sceny, w których Helenka Orecka przejawia zamiłowanie do strojów (postawę, którą rychło sama uznała za niewłaściwą). Baśnie Grimmów krytykowane są za to, że „dają wyobrażenie o występkach, o których dzieci wcale wiedzieć nie powinny"[59]. *Kopciuszek* Perraulta „dobry jest jako temat do baletu, opery i komedii; ale nie kwalifikuje się jako powieść dla wieku dziecięcego. Tego rodzaju opowieści są resztkami zamierzchłej przeszłości, grubszych obyczajów i mniej delikatnego poczucia moralnego. Zemsta, chytrość i kłamstwo są tu jeszcze bardzo popłatne i cenione"[60]. Podobne stanowisko reprezentował Adolf Dygasiński, który w wydanym dziesięć lat wcześniej własnym *Katalogu...* żądał dla młodych odbiorców tylko takich książek, które „spiżowym rylcem niejako zapisują się w duszy młodzieńca i zmuszają go do wytwarzania sobie wcześnie gruntu dla przyjęcia dobroczynnych ideałów, które ludzkość w pochodzie swym wypielęgnowała"[61]. Gdy dziecko czyta utwór, który zasadniczo wyraża treści przeznaczone dla dorosłych, głosi dalej Dygasiński, „nie pojmując tendencji autora, ponosi szwank konieczny"[62].

Otóż „szwank konieczny" powinien ponieść umysł dziecka w kontakcie z bachiczną piosenką przywołaną przez Koszałka Opałka. Nikt na to jednak uwagi nie zwraca, bo aluzja do filomackich wolnościowych idei i romantycznych tradycji jest nader czytelna dla dorosłego odbiorcy utworu.

Koszałek Opałek śpiewa sobie tę filarecką pieśń tylko wówczas, gdy jest sam. Wystarczyło stado wróbli, by pospiesznie zamilkł: „Zaledwie jednak był w połowie zwrotki, kiedy posłyszał ćwierkanie gromady wróbli na chruścianym, grodzącym pólko płocie; urwał tedy piosenkę swą natychmiast, aby się z tą gawiedzią nie bratać"[63]. *Piosenka...* zrodzona w kręgu Mickiewicza, Zana, Odyńca jest przecież zakaza-

[59] *Katalog rozumowany książek dla dzieci i młodzieży wydany z zapomogi Kasy Pomocy dla Osób Pracujących na Polu Naukowem imienia D-ra Józefa Mianowskiego*, Warszawa 1895, pozycja 16.

[60] A. Dygasiński, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, op. cit., s. 29; podkreślenie moje – GL. Tego typu pozycji pojawiło się w latach osiemdziesiątych więcej, np. J. Karłowicza *Poradnik dla osób wybierających książki dla dzieci*, Wilno 1881, Wł. Nowickiego *Co dać dziecku na gwiazdkę?*, Warszawa 1886.

[61] A. Dygasiński, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1884, s. 45-46.

[62] Tamże, s. 26.

[63] M. Konopnicka, *O krasnoludkach i sierotce Marysi*, op. cit. , s. 10.

na i tajemna. Nikt słyszeć jej nie może, bo gotów po świecie roznieść pogłoski o podziemnym królestwie, tym samym królestwie, którego przejawy istnienia na ustach synów pospiesznie i gniewnie tłumił przezorny Skrobek.

Tak oto koło zdarzeń zamyka się. Krasnoludki przynależą do tajnego królestwa, obudzone, jak uśpieni rycerze, których historyczne okoliczności zmusiły do porzucenia ludzkich siedzib, teraz, gdy nastała pełnia czasu, wiosna, przychodzą zwyciężać. I zwyciężają – w ludzkim sercu.

Eliza Orzeszkowa jest niedocenioną sprawczynią wszystkiego, co się stało. Najpierw wespół z Piotrem Chmielowskim skłoniła doświadczoną już poetkę do napisania do *Światełka* o zabawach bronowickich dzieci. Wkrótce potem, a siedem lat przed narodzinami baśni *O krasnoludkach...*, ogłosiła *Nad Niemnem*, epopeję podporządkowaną – jak dowodzi Cezary Zalewski – paradygmatom baśniowym. W *Nad Niemnem* „dzieci nie odgrywają ważnej roli – pisze Zalewski – są pokazane stereotypowo, a narrator nigdy nie przyjmuje ich perspektywy – zatem wszelkie elementy cudowne (jak powiedziałby Władimir Propp) magiczne zostały usunięte, lub raczej przekształcone, aby nie odbiegały tak skrajnie od konwencji realizmu”[64]. Inaczej u Konopnickiej: *O krasnoludkach i sierotce Marysi* jest rewersem *Nad Niemnem*, tu motywy magiczne przekształcają realistyczną osnowę w mityczną tkaninę; dziecko odgrywa niezwykle ważną rolę nie tylko jako jeden z bohaterów opowieści, ale przede wszystkim wpisany w nią słuchacz; narrator przyjmuje właśnie jego perspektywę, co w konsekwencji prowadzi do wyeksponowania elementów fantastycznych i czyni baśniowość kluczem rozumienia tajemnicy mitu, tajemnicy współczesności i historii. Także największej z tajemnic, tej mianowicie, że logika bytu, jego naczelna zasada porządkująca, to zwycięskie dobro.

Piętnaście lat po opublikowaniu przez Konopnicką *O krasnoludkach...* Eliza Orzeszkowa ogłosiła cykl nowel *Gloria victis* (1910). Motywy baśniowe powracają w tomie kilkakrotnie, m.in. w utworach *Oni* i *Dziwna historia*, całą zaś tytułową nowelę przenikają na wskroś – powstanie 1863 r. zostało w niej przedstawione w opowieściach drzew, w które zasłuchany jest wiatr, co „latał po świecie, ażeby zbierać jego prawdy i baśnie”[65]. Poruszony opowieścią o tragicznych zdarzeniach powstańczych płacze, potem jednak, zgodnie z filozofią zwycięskiego

[64] C. Zalewski, *Powracająca fala*, op. cit., s. 260.

[65] E. Orzeszkowa, *Gloria victis*, Warszawa 1986, s. 214.

dobra, znajduje siłę, by z początkowego żalu i rozpaczy wyprowadzić słowa nadziei: „niebotyczny, wzdęty, niezliczonymi odbiciami gwiazd roziskrzony, roztoczył skrzydła latawca-olbrzyma, na cały las rzucając okrzyk: – *Gloria victis!*"[66].

Antropomorfizacja przyrody jest oczywistym sygnałem baśniowości, ale nie jedynym. W toku narracji pojawiają się znamienne dla formy bajaniowej (oralnej „gadki") sformułowania: „Było to tak...", „Aż nadszedł taki dzień...", „I płynęły lata za latami"[67]. Bohaterami opowieści uczyniła Orzeszkowa dwoje rodzeństwa, brata i siostrę, którzy byli „w sposób bajeczny"[68] podobni do siebie, którym wszyscy bliscy obumarli, zostali samotni tylko we dwoje; młodemu chłopcu, najmłodszemu ze wszystkich powstańców, bezgrzesznemu i niewinnemu, powierzyła dzieło uratowania wodza przed niechybną śmiercią – wszystko to są charakterystyczne dla baśniowości motywy fabularne. Wydarzenia dziejowe, ledwo zasygnalizowane, wdzierają się w rzeczywistość baśniową nadając opowiadanej przez drzewa historii charakter podania, w którym to, co z dziejami związane – miejsce, czas, postaci – ulega daleko idącemu odrealnieniu i metaforyzacji. Liczne są odniesienia do baśniowej topiki rycerskiej i heroicznej, baśniowy charakter ma samo zmaganie przeciwstawnych mocy („Sto strzelb na jedną strzelbą. Sto pik na jedną szablę. Jak w baśniach"[69]), ukazane jako walka dobra ze złem, co przywodzi na myśl sposób ujęcia historii w Mickiewiczowskiej *Reducie Ordona*:

> W dymach, które stawały się dymem napowietrznym, kłębiącym się i ciemnym, szara masa, wydłużona w kształt kolumn, to roztaczana w kształt półobręczy, przybliżała się znowu i znowu cofała. [...] Ale rosła wciąż, rosła, gęstniała, na odległościach coraz większych, dalszych. Tysiące coraz nowe, konne, piesze. Jak rzeki wezbrane, o wodach nieprzebranych[70].

Przeciw tej „szarej masie", regularnej armii siejącej śmierć, zniszczenie i gwałt, występuje garstka tych, którzy w ofierze dziejów skłonni są złożyć to, co mają najcenniejszego: młodość i czyste, pełne zapału serca.

---

[66] Tamże, s. 236.
[67] Tamże, s. 221, 229, 235.
[68] Tamże, s. 220.
[69] Tamże, s. 230.
[70] Tamże, s. 232.

> Jedną tylko część odzieży mieli jednostajną: czapki czworokątne barwy amarantusów albo polnych chabrów i jedną cechę wspólną wszystkim: młodość. Samo lato życia, lato gorące, kwitnące patrzało z ich twarzy, jeszcze znojem trudów i walk nie dotkniętych, jaśniało w oczach, po brzegi pełnych zapału i nadziei[71].

Owe dziecięce rysy twarzy, widoczne nawet u Traugutta[72], i kolorowe rogatywki zdają się być najbardziej wyrazistymi cechami powstańców, pozwalają na wydobycie kontrastu z wojowniczą, bezosobową, siejącą zniszczenie „szarą masą". Kolorystyka nie jest tu neutralnym ornamentem, pozbawioną znaczeń żywiołową ekspresją liryczną, przeciwnie: właśnie wyrazistość barw, które znamionują bohaterów, barw, których naturalnym dopełnieniem jest tęczowa bujność wiosennego świata i nieprzebrane bogactwo narodowej rodzimej przyrody, ukazywanej – podobnie jak w baśni Konopnickiej – jako pełne wzniosłego mistycyzmu sanktuarium, niesie wyraziste sygnały aksjologiczne, jest znakiem życia zwyciężającego śmierć. Dlatego gdy bohaterowie giną, stają się „jak czarne, leżące cienie"[73].

Jan Detko dowodzi, że *Gloria victis* jest manifestem „filozofii śmierci w imię życia"[74]; filozofia ta, wyrażona za pomocą arsenału baśniowych środków wyrazu, jest dopełnieniem refleksji o porządku życia i porządku historii, zamknięciem tego zdumiewającego dialogu dwóch pisarek, poświęconego dociekaniom nad wyzwaniami współczesności i logiką mitycznego ładu dziejów. Różne są języki, którymi dialog ten prowadziły Orzeszkowa i Konopnicka, bo też obie pisarki, choć do poetyki baśni odwoływały się konsekwentnie, tworzyły przecież dla różnych grup odbiorców, stosownie do ich doświadczeń i świadomości historycznej, specyfiki literackiej wrażliwości i możliwości rozumienia kodów symbolicznych. *Nad Niemnem*, *O krasnoludkach...* i *Gloria victis* tworzą tryptyk baśniowo-mityczny, w którym refleksje nad historiozofią czynu narodowego splatają się z dociekaniami nad autentycznym, a nie tylko deklaratywnym heroizmem, nad dylematami pamięci zbiorowej i aksjologicznymi wymiarami obywatelskich i zwyczajnie – ludzkich powinności.

---

[71] Tamże, s. 217.

[72] „Widziałyśmy jego czarnowłosą głowę z oczyma myśliciela i uśmiechem dziecka. Oczy miał mądre, smutne – podobno bratem bliźniaczym mądrości bywa u ludzi smutek – a uśmiech świeży, perłowy, z kroplą słodyczy dziecięcej albo niewieściej" (tamże, s. 218).

[73] Tamże, s. 232.

[74] J. Detko, *„Gloria victis" Elizy Orzeszkowej*. „Prace Polonistyczne" 1962, s. 188.

Korczak – dialog filozofów

Twórczość Korczaka – jak wielokrotnie podkreślano[1] – wyrasta z kultury młodopolskiej. Pisarstwo to funduje się na przeświadczeniu o odrębności dziecięcego świata, który rządzi się własnymi prawami, własną logiką zdarzeń, ma własną, niepowtarzalną dramaturgię cierpień[2]. Twórczość Korczaka to jednocześnie pokłosie lektur Schopenhauera, św. Franciszka i zwłaszcza Nietzschego, którymi przesiąknięty jest przełom wieków, a więc czas, gdy formuje się osobowość – i ludzka, i artystyczna – pisarza, lekarza, pedagoga. Radykalizm myśli Korczakowskiej ma swoje źródła w formacji pokoleniowej, jej poszukiwaniach i dylematach, w jej dążeniach heroicznych, kulcie jednostki twórczej, której przyznaje się prawo, niekiedy wręcz nakłada obowiązek prometejskiego buntu[3] przeciw temu, co obejmuje *teatrum mundi*: „...walczymy nie o dzień 8-godzinny – nie o język polski w szkółkach – walczymy o całego człowieka – którego szczytem, podziemną wartością i najgłębszym logarytmem jest Dusza" – pisał Tadeusz Miciński[4]. Korczak idzie tropem tych koncepcji, rozwija je, doprowadza do wymiaru kosmicznego: w centrum tego społecznego kosmosu stawia dziecko traktując je jako kwintesencję człowieka, jego sił twórczych w najwyższej kulminacji i potencjalności.

Korczak czyta Schopenhauera i z rozważań filozofa przejmuje kategorię bólu egzystencjalnego, schemat „chorej duszy" wypełnionej smutkiem i melancholią. Czyta św. Franciszka, znajdując w nim z jednej strony pochwałę tego, co małe i ułomne, z drugiej – radość życia i zgodę na cierpienie. „Zgody i radości nie czerpie się ze świata, lecz się je w świat wkłada" – pisał Staff we wstępie do *Kwiatków św. Fran-*

[1] Por. m.in.: M. Baranowska, *Młodość jako grzech* [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992; I. Maciejewska, *Narodziny formy. Pierwsze powieści Janusza Korczaka* [w:] *Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*, red. H. Kirchner, Warszawa 1997.

[2] A. Kubale, *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984.

[3] M. Wyka, *Z problemów młodopolskiego heroizmu* [w tejże:] *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996

[4] T. Miciński, *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906, s. 172; cyt. za: M. Wyka, *Z problemów młodopolskiego heroizmu* [w:] *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996, s. 103.

ciszka. I dodawał: „A droga doń długa: praca nad sobą, a ścieżka doń żmudna: doskonalenie się wewnętrzne"[5].

Korczak czyta przede wszystkim Nietschego – tak go czyta jak współcześni, gwałtownie krytykuje mieszczaństwo, bezkompromisowo neguje wartości świata współczesnego i głosi postulat przebudowy człowieka. Nieztscheańska koncepcja jednostkowej emancypacji i dezalienacji znajduje szczególne odczytanie w postaciach dziecięcych bohaterów Korczaka. Z jednej strony bohaterowie ci mają moc buntowania się przeciw światu, odrzucania jego wartości, z drugiej narzucają mu własną wolę. Jest to dosłownie nad-moralność. I nadczłowiek, który stoi poza moralnością. Korczak podąża drogą Nietschego, jaskrawymi przykładami ilustruje zasadność krytyki społeczeństwa skoncentrowanego na negacji i destrukcji wszystkiego, co samodzielne, na iluzorycznej wierze jednostek słabych w realność własnych cnót i niewolniczo utożsamiających się ze sprawowaną funkcją. „Możliwym jest jednak – pisał Miciński – inny typ bohaterów – pokazał nam go Nietzsche: tacy, dla których czyny bohaterskie są ich emanacją żywiołową, radosną, bo wypływają nie z okaleczenia swej jaźni, lecz z poczucia siły, z rozszerzenia jaźni. I to są ludzie, którzy spełniają czyny własne, oryginalne, nie narzucone, są to twórcze umysły i twórcze dłonie"[6]. Kilka lat wcześniej Stanisław Lack pisał o dwóch pierwiastkach, które syntetyzują się w koncepcji nadczłowieka: „dziecinny-prymitywny" i „intelektualny"[7].

Dziecięcość, zgodnie z „biblią nietzscheanizmu", jest najwyższym wcieleniem ducha ludzkiego, najwyższą formą bytu, figurą prawdziwej wolności człowieka-artysty, który potrafi bezinteresownie budować nową rzeczywistość i głosić światu „święte Tak". *Tako rzecze Zaratustra* daje wykładnię „trzech przemian" ducha, trzech etapów jego metamorfozy; są nimi: wielbłąd, lew i dziecko. Wielbłąd dźwiga ciężary życia, przyjmuje je na siebie bez buntu, lew buntuje się, mówi światu „święte Nie", jednakże „nie jest on w stanie nic nowego stworzyć. Potrafi to dziecko. Dlatego trzeba jeszcze trzeciej metamorfozy ducha: przeobrażenia w dziecko. Dziecko jest stworzeniem niewinnym i potrafi zapominać. Zabawa dziecka może być *nowym początkiem* czegoś, bo dziecko odnosi się z aprobatą do całego świata. Dzięki „świętemu

[5] L. Staff, *Wstęp* do: *Kwiatki świętego Franciszka z Asyżu*, Lwów 1910, s. XVIII.

[6] K. Irzykowski, *Czyn i słowo*, Lwów 1913, s. 26-27; cyt. za: M. Wyka, *Z problemów młodopolskiego heroizmu* [w:] *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996, s. 112.

[7] S. Lack, *Sfinks. Człowiek czynu*. „Młodość" 1900, z. VI.

Tak", z jakim dziecko reaguje na świat, mogą powstawać rzeczy i wartości nowe" – komentuje mowę Zaratustry Karol Sauerland[8].

Dziecko wykracza poza horyzont prometejskiego buntu bohaterów Nietzscheańskich: jest więcej niż lwem-rewolucjonistą, jest kreatorem świata. U źródeł tej kreacji zawsze leży bunt (*Dziecko salonu*), postawa niezgody, poczucie niespełnienia, niezaspokojenia, ale i nadmiaru mocy, która nie znajduje ujścia w obszarze czynu[9]. Bunt prowadzi do ujawnienia teatralności świata, w którym role zostały przypisane wszystkim ogniwom życia społecznego; t*eatrum mundi* obejmuje tu nie tyle kategorie związane z porządkiem życia i śmierci, ile obszar społecznego funkcjonowania człowieka-maski, człowieka-marionetki (szczególnie wyrazistym tego przykładem są początkowe sceny *Króla Maciusia I*, gdy mały bohater obserwuje posiedzenie rady ministrów). Istotą buntu Korczakowskich bohaterów jest zakwestionowanie społecznych ról[10].

Dziecko to jednostka silna i nieujarzmiona, artysta rzeźbiący własne wnętrze, broniący prawa do skrajnego indywidualizmu; piękny, radosny mocarz przeciwstawiony chorej, dekadenckiej duszy. Przyjęcie postawy dziecka prowadzi do dwojakich rezultatów. Pierwszy, ujawniający się zrazu w postaci zabawy, obejmuje kategorię wolności tragicznej: wolność prowadzi bohatera do klęski (dylogia *Król Maciuś...*), ale jednocześnie pozwala mu na doświadczanie pełni i bezwzględnej realności życia. Każdy z Korczakowskich bohaterów dojrzewa do tej świadomości, zyskuje pełnię człowieczeństwa, wyrastając z okresu myślenia zabawowego (*Kajtuś Czarodziej*) lub utopijnego (*Dziecko salonu*, *Król Maciuś...*). Dojrzałość osiąga poprzez cierpienie (*Spowiedź motyla*). Prowadzi ono ku doświadczeniu granicznemu: jest nim klęska utopii, kres postawy ludycznej, niemożność rozwiązania dylematów egzystencjalnych.

Korczakowska lektura Nietschego jest, oczywiście, wybiórcza i niekompletna, fragmentaryczna i subiektywna. Pisarz odnosi filozoficzne koncepcje człowieka, społeczeństwa i moralności do interesującego go wycinka świata. Przyznaje Nietschemu rację, że jedyna

[8] K. Sauerland, *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa1986, s. 72.

[9] Parantele z wczesną twórczością Staffa są tu oczywiste; por. m.in. I. Maciejwska, *Leopold Staff. Lwowski okres twórczości*, Warszawa 1965.

[10] Integralnym elementem tych ról są relacje rodzinne. Ojciec i matka stoją w pozycji właścicieli dziecka; stąd drastyczne obrazy sprzedawania dzieci (*Dzieci ulicy*, *Sława*), demoralizacji sięgającej aż do nakłaniania nieletnich do prostytucji (*Dziecko salonu*), sceny ukazujące dramat braku miłości, odosobnienia, odrzucenia, cierpienia, które stają się nieodłącznym elementem dziecięcej egzystencji.

różnica między ludźmi polega na tym, że jedni są silni, inni zaś słabi. Lekcja tej wykładni ma charakter dwojaki. Z jednej strony w istocie dziecko jako „słaby" pozostaje pod nieograniczoną władzą dorosłego, ukazanego w roli tyrana i stróża ustalonego porządku „niewolniczych cnót". Znakomity tego przykład daje pierwsza scena *Dziecka salonu* – ta, w której bohaterowi śni się, że jest psem prowadzonym na smyczy[11]. Proces wychowania to ważny motyw, który ujawnia fundamentalne związki Korczaka z Nietschem – w myśl tej koncepcji wychowanie prowadzi do unifikacji i zniewolenia. Podstawowe wartości współczesnego świata – wolność i równość – uzyskują w ujęciu Korczaka pełną dramatyzmu interpretację: Korczak oczywiście też jest przeciw wolności i równości rozumianej w taki sposób, jak kreśli to *Dziecko salonu*. Równolegle daje wykładnię Nieztscheańskiej tezy o istocie nadczłowieka, który ma realizować człowieczeństwo poprzez wewnętrzny rozwój i aktywność. I to jest drugi wniosek z lektury Nietschego: protoplastę nadczłowieka znajduje Korczak w dziecku.

W tak ujętej kreacji bohatera nie ma miejsca na proces wychowania; zastępuje go autokracja silnego wewnętrznie, dynamicznego, dionizyjskiego człowieka, który sam dla siebie jest przewodnikiem, sam aktualizuje najwyższe wartości i aktywizuje innych do ich realizacji. Nie ma tu miejsca na proces wychowania oparty na tzw. dialogu niesymetrycznym, zakładającym jednostronny przepływ wzorców. Nietsche dowodził, że proces wychowania nie jest w stanie dać dziecięcej *psyche* nic, w co nie jest ona wyposażona; Korczak idzie znacznie dalej: pokazuje, że wychowanie jest narzucone przez „niewolniczą" większość, którą tworzą ludzie słabi, głupi i przyziemni, schorowane, dekadenckie dusze pozbawione duchowych potrzeb i niepokoju egzystencjalnego. Oto jest wychowanie prowadzone przez niewolników własnej cielesności i duchowego marazmu, wychowanie czynione przez dekadenta i filistra (niezależnie od imienia, które nosi). Temu wychowaniu przeciwstawia Korczak w dalszych swoich pracach pedagogicznych i praktycznej działalności republikę dziecięcą – taką, która wolna jest od filisterskich działań niszczących potęgę ducha. Całe bowiem wychowanie – przywołajmy raz jeszcze początkową scenę *Dziecka salonu* – prowadzi do ujarzmienia człowieka i uczynienia zeń niewolnika zbiorowości.

[11] Szerzej kwestię tę omawia Irena Maciejewska w artykule *Narodziny formy. Pierwsze powieści Janusza Korczaka*, op. cit.

Sens ludzkiej egzystencji wyprowadza Korczak – idąc tropem Nietschego – nie z przesłanek transcendentalnych[12], lecz z samego bytu, którego istotą jest przekraczanie własnych granic, przezwyciężanie siebie, wieczne dążenie i ciągły rozwój; wszystko to czyni z człowieka pana własnego losu, powoduje, że ustanawia on własne prawa i wartości, burzy świat zastany, podejmuje ryzyko. Jesteśmy w epicentrum duchowego świata Korczakowskich bohaterów. To oni są niespokojnymi duchami, to oni – powolni żywiołowi destrukcji i twórczości – przekształcają postać świata. Są szansą przezwyciężenia wielkiego społecznego kryzysu wartości i kryzysu człowieczeństwa.

Stawia to w nowej sytuacji odbiorcę. Lektura staje się dla czytelnika wezwaniem do wolności – takiej samej, jakiej doświadczają Korczakowscy bohaterowie; wezwaniem do woli mocy i siły ducha, przekraczania społecznych norm i zaleceń kształtowanych przez zastaną rzeczywistość. Będąc manifestacją niezgody na świat (a taką manifestację prowadzi Korczak od *Dziecka salonu* po *Kajtusia Czarodzieja*), manifestacją indywidualizmu i subiektywizmu, lektura staje się dla wirtualnego odbiorcy doświadczeniem wolności. Jest to znacznie więcej, niż – jak to określiła Jadwiga Bińczycka – „utopijna pedagogika humanistyczna"[13], lektura dzieła wpisuje się w humanistyczne doświadczenie dzieciństwa: doświadczenie kreatywności i wolności.

Do tego doświadczenia prowadzi Korczak konsekwentnie. Rezygnuje z wszechwiedzącego narratora, ogranicza zakres jego kompetencji, by przyjąć perspektywę dziecka postrzegającego świat, rozpoznającego go i zadziwionego nim. Subiektywnie postrzegany świat dzieciństwa zmienia się wraz z kierunkiem doświadczeń narratora-bohatera, jego psychicznym wyposażeniem, horyzontem przemyśleń, wiedzy, obszarem cierpienia. Prowadzi w sposób naturalny do „przewartościowania wartości": każdy z Korczakowskich bohaterów zmienia się pod wpływem zdarzeń fabularnych, własnych przeżyć, doznań, spostrzeżeń, cierpień. Równolegle wraz z biegiem dzieła ewoluuje narrator; szczególnym tego dowodem jest *Król Maciuś*, w którym widać wyraźnie, jak przemiany w sferze mentalnej znajdują

[12] Zagadnienie religijności Korczaka zostało omówione przez Krystynę Starczewską w artykule *Religijna Janusza Korczaka* [w pracy zbiorowej] *Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*, op. cit.; por również P. Matywiecki, *Duchowa i realna podróż Korczaka do Palestyny. (Kilka myśli)*, tamże.

[13] J. Bińczycka, *Janusz Korczak a pedagogika humanistyczna* [w:] *W Korczakowskim kręgu*. Biuletyn Polskiego Komitetu Korczakowskiego Nr 25, Zielona Góra 1989.

odzwierciedlenie w sferze języka narracji[14]: w początkowych partiach pozbawiony komplikacji gramatycznych, nasycony krótkimi wypowiedzeniami o charakterze zdań współrzędnie złożonych i umiarkowanie stylizowany na język małego dziecka, z czasem zyskuje wyższy stopień komplikacji (zgodnie z dynamiką kompetencji językowych narratora[15]).

Przemiany narracji i narratora konsekwentnie towarzyszą procesowi rozwoju duchowego bohatera. Proces ten prowadzi ku doświadczeniom szczególnie bolesnym. Korczak nie dąży do oddania obiektywnej i bezwzględnej prawdy – zgodnie z koncepcjami Nietschego i modernistyczną koncepcją świata i człowieka byłaby ona zaledwie złudzeniem. Prawda świata zostaje zastąpiona przez prawdę człowieka; Korczakowski bohater, narrator, a w konsekwencji również czytelnik do tej prawdy człowieka zbliża się, doświadczając zarazem prawdy o sobie. Pierwszym jej elementem jest sytuacja egzystencjalna. Poświęca jej pisarz szczególnie wiele uwagi. W świecie, w którym nie ma miejsca na indywidualność, a dziecko traktowane jest jak towar (wstrząsające obrazy sprzedawania dzieci w *Dzieciach ulicy* i *Sławie*), zadaniem małego człowieka jest przekroczenie ustalonych i narzuconych ram, poza którymi rozciąga się wielka przestrzeń niewiadomego.

> Siedzi dwoje dzieci małych pod drzewem, dwoje dzieci opuszczonych, dzieci-sierot. Siedzą one pod drzewem i patrzą w dal, a tam miasto, do którego wejść mają, którego nie znają. Ciekawość, niepokój i radość przepełnia serca dzieci. Jak zwie się to miasto? Imię jego: „Życie". Co im miasto-życie w darze przyniesie?[16]

Przedkorczakowska literatura polaryzowała wzory osobowe jasne i jednoznaczne: bohater, a wraz z nim czytelnik, miał świadomość wzorców osobowych i wartości, ku którym zmierzało życie. Dla korczakowskiego dziecka przyszłość – określona tu mianem „miasta-życia" – jest obszarem wielkiego wyboru, wielkich tajemnic. Antka z *Dzieci ulicy* „ciągnęła (...) do miasta jakaś wielka siła, której musiał ulec"[17]; miasto jest dla niego rewirem, poza którym trudno żyć, ale

[14] Pisałem o tym przed laty w artykule *Król Maciuś... Janusza Korczaka – spór narratorów, metafora, mit.* „Polonistyka" 1983 nr 5.

[15] Na temat języka Korczaka por. K. Gąsiorek, *Od słowa do tekstu. O języku i stylach Janusza Korczaka*, Kraków 1997.

[16] J. Korczak, *Dzieci ulicy. Dzieła* t. 1 *Dzieci ulicy. Dziecko salonu*, Warszawa 1992, s. 94.

[17] J. Korczak, *Dzieci ulicy*, op. cit., s. 102.

jednocześnie całym światem, miejscem prawdziwego i pełnego życia; wieś, na którą zabiera go przypadkowy, zdjęty litością opiekun, jest w gruncie rzeczy ucieczką od życia. Widok miasta przyciąga jego uwagę, „zajmuje go"[18], miasto bowiem, w przeciwieństwie do natury, jest rzeczywistością na wskroś ludzką. Antek, jak wszyscy bohaterowie Korczaka, musi żyć pośród ludzi. Przyszłość jest nieznana, jest zagadką nierozwiązywalną i wywołującą niepokój. Jego źródłem jest nie tylko lęk przed nieznanymi rozstrzygnięciami losu – te kwestie sytuują się niejako poza obszarem refleksji bohatera: ma on dostatecznie wiele siły, by przeciwstawić się niesprzyjającym okolicznościom, ponieść klęskę wobec niefortunnego biegu zdarzeń, ale jednocześnie kształtować własną pełnię, własne człowieczeństwo (*Bankructwo małego Dżeka*). Stałym komponentem tego lęku jest zagrożenie własnego życia duchowego, własnego człowieczeństwa, humanistycznego wymiaru egzystencji (*Spowiedź motyla*)[19]:

> Motylem jestem.
>
> Upojony życiem, młodością, nie wiem jeszcze, dokąd się zwrócić, ale nie pójdę za wami.
>
> Nie pozwolę życiu zmiąć swych barwnych skrzydeł, nie pozwolę zniszczyć swego lotu[20].

A więc życie ujmuje Korczak jako proces autokracji, tworzenia, wznoszenia siebie i budowania wśród burz, namiętności, pytań, niezaspokojenia, również lęku przed obłędem[21].

Korczakowskie dziecko pyta o istotę i prawa świata; cykl wyrosłych na gruncie moralnego niepokoju pytań „dlaczego" postawiony przez bohatera *Sławy* prowadzi ku gorzkiej refleksji: „Dlaczego ludzie są gorsi od wilków? Boć syty wilk pozwoli się najeść głodnemu"[22]. Pytanie pozostaje bez odpowiedzi; i choć ma ono, oczywiście, wymiar moralny, odnosi się bezpośrednio do oceny zastanej rzeczywistości, jest rodzajem autorskiego przesłania skierowanego ku kształtowaniu postawy łączącej bunt i niezgodę z najwyższymi wartościami witalnymi aktualizowanymi w dziecku-nadczłowieku i otwierającymi możli-

[18] J. Korczak, *Dzieci ulicy*, op. cit., s.169.

[19] Pisała o tym Małgorzata Baranowska w artykule *Młodość jako grzech*, op. cit.

[20] J. Korczak, *Spowiedź motyla*. Wyd. cyt.: J. Korczak, *Dzieła*, t. VI *Sława. Opowiadania (1898 - 1914)*, Warszawa 1996, s. 178.

[21] Por. M. Baranowska, *Młodość jako grzech*, op. cit., s. 61. Baranowska przywołuje słynne zdanie ze *Spowiedzi motyla*: „A może młodość jest naprawdę obłędem?".

[22] J. Korczak, *Sława. Dzieła* t. VI *Sława. Opowiadania (1898-1914)*, Warszawa 1996, s. 38.

wość ich aktualizacji przez tych, którzy stają się uczestnikami procesu komunikacji literackiej.

Korczak nie widzi w dziecku jakiejś siły ozdrowieńczej, remedium na zło świata, widzi natomiast konieczność ukształtowania człowieka wzrastającego dzięki buntowi i niezgodzie (nietzscheańskie „święte Nie") oraz twórczemu aktywizmowi („święte Tak"). Dla tego buntownika nie ma łatwej drogi sentymentalnego tryumfu prawdy, dobra i piękna, przeciwnie: w klęsce bohatera tkwi znamię zwycięstwa. Każdego z Korczakowskich bohaterów czeka utkany w dramatycznej materii bytu los cierpiącego zwycięzcy. W chwale bohatera tkwi źródło klęski (*Król Maciuś, Kajtuś Czarodziej*).

To jeden z wielu paradoksów. Bohaterowie Korczaka są niespokojni, wyrastają ponad świat, z którym przyszło im się zmagać, poszukują istotnych wartości życia – takich, które pozwalają życie porządkować, nadawać mu sens. Każdy z nich przechodzi głęboką szkołę cierpienia, każdy jest samotny i heroiczny, każdy zmierzając do wytyczonego przez siebie celu zmierza nieuchronnie do klęski. Osiągnięcie celu jest równoznaczne z osiągnięciem momentu głębokiego przełomu, od którego rozpoczyna się prawdziwy dramat upadku i unicestwienia. „Stało się tak, jak chciałem. Więc dlaczego mi smutno?" – myśli Kajtuś Czarodziej[23]. Przechodzi – podobnie jak Maciuś – kolejne fazy rozwoju, doświadcza granic własnej woli i granic wolności. Żaden z Korczakowskich bohaterów nie może poprawić losu świata, każdy doświadcza uczucia pustki w sytuacji, gdy marzenia zaczynają się spełniać. Korczak przekracza tu Nietzscheańską formułę wiecznego rozwoju. Osiągnięcie celu staje się przedsmakiem śmierci w głębszym sensie niż u Staffa parafrazującego Nietschego: marzenie było dla Staffa wyższe nad rzeczywistość, sen – nad spełnienie.

> Teraz jestem bezbrzeżnym, wolnym, dzikim stepem!
> Teraz jestem huczącym, rozpętanym morzem
> I burzą gwiezdnych wirów potężną, wszechmocną![24]

Korczak obraca marzenia w gruzy. Spełnia „sny o potędze" i pokazuje jałową ziemię, jaka sny te zrodziła. Jest, podobnie jak Nietzsche, podobnie jak Żeromski, maksymalistą moralnym, piewcą wielkości człowieka i wolności jego ducha. Właśnie ta wielkość i ta wolność zy-

[23] J. Korczak, *Kajtuś Czarodziej. Dzieła* t. XII *Kajtuś Czarodziej. Uparty chłopiec. Opowiadania (1918-1939)*, Warszawa 1998, s. 123.

[24] L. Staff, *Poczucie pełni.*

skują pełnię krystalizacji wtedy, gdy mały człowiek staje na gruzach własnych marzeń.

Korczakowska wizja życia i człowieka jest skrajnie antybaśniowa. Nie ma cudownych pomocników, nie ma rachunku krzywd. Bohaterowie wdrapują się na szklane góry, ale na szczycie nie czeka ani piękna królewna, ani korona. Dobro nienarodzone jest prawdziwym dobrem. Dopiero gdy nie ma nadziei na nagrodę, w pełni realizuje się wolność człowieka. Także wolność dziecka, które z samej swojej istoty jest nadczłowiekiem.

Miłosz zaczarowany

Sztuka jest sposobem wybaczania światu jego zła i chaosu.
Leszek Kołakowski

Kiedy człowiek dorosły czyta adresowaną do dziecka książkę, sytuacja lektury wymusza specyficzny styl odbioru. Metaforyczny obraz tej sytuacji szkicuje Antoine de Saint-Exupéry w dedykacji *Małego Księcia*: „Chętnie poświęcę tę książkę dziecku, jakim był kiedyś [...] dorosły. Wszyscy dorośli byli kiedyś dziećmi. Choć niewielu z nich o tym pamięta. [...] LEONOWI WERTH, gdy był małym chłopcem"[1]. Co to znaczy: „gdy był małym chłopcem"? Na czym polega owa dziwna zdolność literatury do budzenia w odbiorcy „małego chłopca"? Jakiego rodzaju „pamięć" dzieciństwa zostaje w trakcie lektury ożywiona? Jakimi środkami posługuje się twórca dzieła literackiego adresowanego do dojrzałego czytelnika, by tę dziecięcość stylu lektury narzucić? W jaki sposób wiąże tę dziecięcość ze świadomością, wiedzą i doświadczeniem dorosłego czytelnika?

Odpowiedź przynosi sam *Mały Książę*. Książka, wydana w 1943 r., w apogeum najstraszniejszej z wojen, jakie znała ludzkość, jest ujmującą w swej prostocie powiastką filozoficzną, nawiązującą do doświadczeń XVIII w., szczególnie do dzieł wielkich francuskich twórców gatunku, przede wszystkim Voltaire'a, a także Diderota i Marmontela[2]. Saint-Exupéry – dowodzi Paul Henri Simon – „napisał swoją książkę dla dorosłych, którzy zapomnieli, że byli dziećmi"[3]. Właściwa dla książki dziecięcej forma utworu (typ narracji, kształt edytorski,

[1] Kategoria płci jest w tym wypadku neutralna, podobnie jak ma to miejsce w baśniach, w których odbiorca identyfikuje się z bohaterem niezależnie nie tylko od własnej płci, ale również własnego biologicznego wieku i sytuacji rodzinnej – może być więc dziewczynką najstarszą z rodzeństwa czy nawet jedynaczką, a obraz własnych emocji i własnego „ja" odnajduje poprzez identyfikację z najmłodszym z braci (por.: B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1985).

[2] Powiastka, w przeciwieństwie do klasycznej bajki (osiemnastowieczne francuskie *contes*) i moralitetu, ma swobodny układ fabularny. Por.: Z. Sinko, *Powiastka w oświeceniu stanisławowskim*, Wrocław 1982.

[3] P. H. Simon, *A la rencontre du Petit Prince* [w:] *Saint-Exupéry*, Paris 1963, s. 196.

tematyka, wątek fabularny) wymusza taką perspektywę odbiorczą, która spaja świadomość hipotetycznego dorosłego adresata, właściwą czasowi, w którym dokonuje się akt lektury, ze świadomością przypisywaną dziecku, manifestacyjnie ograniczoną, zawężoną do doświadczeń, wiedzy i kompetencji właściwych wczesnej fazie rozwojowej człowieka. Lektura uruchamia mechanizmy wspomnieniowe, hipotetyczny odbiorca odbywa więc swoistą „podróż w czasie", która – jak na podróż przystało – łączy to, co dawne, z tym, co współczesne, to, co było na początku drogi, z tym, co dokonuje się aktualnie, w czytelniczym *praesens*, w czasie właściwym lekturze, w jakimś miejscu życia i historii, na który to czas przypada lektura. Owa przywoływana w trakcie obcowania z utworem *dawność* rozumiana być może zarówno w kategoriach własnych, indywidualnych, subiektywnych i jednostkowych doświadczeń, jak i przeświadczeń i wyobrażeń uogólnionych, funkcjonujących w kulturze i składających się na obraz topoicznego dzieciństwa. Odbiór przez dorosłego czytelnika utworu napisanego w konwencji właściwej dla książki dziecięcej spaja więc dwie perspektywy czasowe, buduje między nimi pomost, łączy – na zasadzie kontrapunktu – przeciwległe ramiona osi czasu, odmienne doświadczenia, różną wiedzę o życiu, wreszcie sposoby pojmowania rzeczywistości przez dziecko i człowieka dorosłego. Taka podróż jest intelektualną i emocjonalną przygodą niemożliwą do przeżycia w inny sposób, pozwala na dystans wobec świata i ogląd rzeczywistości nie tyle cudzymi oczami (tego rodzaju doświadczenie niesie każde literackie spotkanie z Innym, choćby w przypadku lektury utworu o charakterze egzotycznym), ile jednocześnie oczami własnymi „teraz" i własnymi „dawniej". Efektem tego rodzaju intelektualnej wyprawy do czasoprzestrzeni dzieciństwa może być ucieczka od rzeczywistości, może też być przeciwnie: zanurzenie się w rzeczywistości, spojrzenie na nią niejako dorosłymi oczami przez dziecięce okulary; w tym drugim wypadku rzeczywistość może okazać swoje drugie dno, ujawnić pierwotny ład istnienia podporządkowanego hierarchii wartości. Dzieciństwo okazuje się w ten sposób kategorią mityczną: to, co było na początku, powraca w wiecznym kole czasu, aktualizuje się w akcie lektury, ożywa i sakralizuje prawdy wciąż gubione i nie zawsze odnajdywane.

Hipotetyczny dorosły odbiorca *Małego Księcia* był świadkiem upadku systemów wartości, obserwował dokonującą się Apokalip-

się, która sięgała istoty człowieczeństwa i podważała wiarę w ludzką wspólnotę. Świat ogarnęły mroki zniszczenia i śmierci, zło zdawało się tryumfować w świecie pozbawionym nadziei. Lektura Exupéry'ego budzi pragnienie moralnego, egzystencjalnego i biblijnego powrotu w głębokie dzieciństwo, wywołuje szczególny rodzaj napięcia między dziecięcym doświadczeniem, prostym, biało-czarnym obrazem świata i dorosłym zagubieniem w labiryntach wartości, doświadczeniem upadku człowieczeństwa i zachwiania fundamentów humanistycznej aksjologii, które winny czynić ludzkie bytowanie sensownym i znośnym. Za sprawą podróży ku dziecięcemu postrzeganiu świata można w mroku dziejów dostrzec „to, co niewidoczne dla oczu". Pilot – bohater i narrator utworu, skazany na śmierć z wycieńczenia i braku wody, który awaryjnie wylądował na pustynnych piaskach Sahary – widzi małego chłopca, za jego sprawą zaczyna wierzyć w istnienie życiodajnej studni, symbolu istoty życia, życia samego. W kulminacyjnym momencie opowieści do pilota umierającego z pragnienia mały chłopiec mówi: „Słuchaj, obudziliśmy studnię i ona śpiewa"[4].

Może rolą literatury jest owo symboliczne „budzenie studni"? Może właśnie wywoływanie duchów dzieciństwa w smutnym, napiętnowanym tragizmem czasie pozbawionym jakiejkolwiek nadziei? Jeśli tak, to nadzieją dla świata jest właśnie owo drzemiące w nas samych dzieciństwo, które stanowi rdzeń człowieczeństwa. Więc już nie tylko, jak powtarza wielu twórców, egotyczne pisanie „dla dziecka, które jest we mnie", stanowi istotę sztuki słowa, ale również budzące dziewiczy stan pierwotności takie czytanie, które jest własną, czytelniczą podróżą przez labirynty pamięci, ożywiającą właściwe topicznej dziecięcości niewinność i naturalne dobro, które Jean Jacques Rousseau stawiał człowiekowi dojrzałemu za wzór prawa moralnego.

Zbiór *Świat. Poema naiwne* Czesława Miłosza powstał w tym samym czasie co *Mały Książę* (pod ostatnim z wierszy widnieje data: „kwiecień 1943"), w tym samym mroku historii, gdy nienawiść zdawała się nie mieć żadnych już granic, w czasie najgłębszego przewartościowania wartości, upadku człowieczeństwa i braku nadziei na godne życie. W kwietniu 1943 r. wybuchło powstanie w getcie warszawskim, poprzedzone straszliwą rzezią ludności, kaźnią tysięcy bezbronnych. Miłosz jako autor *Świata...* nie był jednak piewcą Apokalipsy, nie rozdzierał szat, nie łamał rąk nad popiołami i śmiercią. Jak Sanit-Exupéry

[4] A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, przekł. J. Szwykowski, Warszawa 1972, s. 70.

w bezpiecznym dziecięcym świecie odnalazł ocalającą mądrość, która przekracza zwyczajną ludzką wiedzę i doświadczenie. Przyjęcie takiej postawy jest wyzwaniem wobec odbiorcy, imperatywem zrzucenia z ramion płaszcza dojrzałości, przyobleczenia zaś „tego, co dziecięce", zanurzenia w sercu bytu, w jego radosnej głębi, pełni, która nie poddaje się erozji, trwa jako pejzaż wewnętrzny, odkrywany i aktualizowany w każdorazowym akcie lektury. Najbliższa postawie Miłosza jest Tischnerowska kategoria heroicznej nadziei[5].

Poema naiwne konturowo nakreślają pejzaż dzieciństwa, szkicują jego najważniejsze elementy w sposób przywołujący skojarzenia z rysunkiem dziecięcym, który zarówno całościowo, jak poprzez przedstawione szczegóły – droga do domu, płot otaczający ogród, dom, kwiaty, zieleń drzew, swoboda ptaków, pogoda nieba, promienie słońca – odsyła do sfery znaczeń alegorycznych, wyrażających wspólne dla ludzkiej społeczności tęsknoty i pragnienia[6]. Kompozycja cyklu podporządkowana jest zasadzie „wnikania w obraz", „wchodzenia do wnętrza rysunku" przedstawiającego typowy motyw tego rodzaju ikonografii: dom z ogrodem, na dalekim planie las. Poeta w kolejnych wierszach prowadzi czytelnika krok po kroku, w następujących kole-

[5] J. Tischner, *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 2005.

[6] Motyw dziecięcego rysunku powraca wielokrotnie w poezji dwudziestowiecznej, np. u Jacka Podsiadło:

prosiłem dziewczynkę
– narysuj mi Drogę
dom
drzwi okna
i dym z komina –
narysowała wszystko
w kreskach deszczu
– ale ty jesteś w środku pod dwiema pierzynami –
mówiła

(J. Podsiadło, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1998, t. I, s. 7).

Motyw ten pojawia się także w wierszach kierowanych do dzieci, np. u Anny Kamieńskiej:

Kreska, kreska, kółeczko
rysuję tu słoneczko.
Pod słoneczkiem jest dom.
Oto on.
Rysuję okna, dach,
komin czarny aż strach.
Z komina leci dym.
Dym ma nos, oczy, minę.
To nie dym.
To pan Dymek.

(A. Kamieńska, *Słoneczny lizak*, Warszawa 1960, s. [11]).

jno odsłonach w głąb czasoprzestrzeni dzieciństwa: najpierw drogą ku domowi, potem przez furtkę na ganek, następnie do wnętrza domu: schodami do pokoju jadalnego, dalej do biblioteki, potem – gdy czytelnik niejako znalazł się w domu – koncentruje jego uwagę na widoku z okna, by z tej perspektywy, od wnętrza spojrzeć na świat zewnętrzny, gdzie, zgodnie z topiką dzieciństwa, czyhają niebezpieczeństwa. Cała ta wędrówka prowadzi do refleksji końcowej, w której motyw rysunku i barw określa imperatyw dla twórcy, a jednocześnie stanowi swoisty nakaz dla odbiorcy:

> Kto chce malować świat w czystej postaci
> Niechaj nie patrzy nigdy prosto w słońce[7].

Następujące po sobie wiersze to kolejne etapy wnikania w topoiczne „okolice dzieciństwa"; etapy te wyznaczają – zgodnie z koncepcją Małgorzaty Czermińskiej[8] – trzy kręgi: dom, ogród z najbliższym otoczeniem, wreszcie cała zewnętrzna, niepoznawalna rzeczywistość, niedostępna bezpośredniemu doświadczeniu dziecka. Naturalna kompozycja toku prezentacji opisywanego świata nakazywałaby albo podążanie od tego, co zewnętrzne, do tego, co wewnętrzne (od niepoznawalnego świata do centrum domu), albo przeciwnie: od tego, co bliższe, do tego, co najdalsze (od centrum domu ku przestrzeniom odległym). Miłoszowe *Poema...* łączą te dwie perspektywy, ich kompozycja podporządkowana została wskazanej wyżej zasadzie wnikania w głąb obrazu. W ten sposób hipotetyczny czytelnik zostaje przez poetę wprowadzony w samo centrum dziecięcego bytowania, w samo jądro toposu. Droga czytelniczej inicjacji w dzieciństwo biegnie od czasoprzestrzeni hipotetycznego dorosłego odbiorcy ku czasoprzestrzeni topoicznego dzieciństwa. Właśnie ten koncept poetycki, ta kompozycja „krocząca", bliska Peiperowskiej koncepcji poematu rozkwitającego, powoduje, że odbiorca zostaje *wepchnięty* w topoiczną rzeczywistość dziecięcości, a to narzuca sposób lektury, określa rolę czytelnika. Odbiorca, jeśli przyjmuje pragmatykę tekstu, jeśli – jak chciał Umberto Eco – jest współtwórcą dzieła[9], musi czytać jako dziecko i bezustannie

[7] Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne.* Napisał B.B. Kózka, Warszawa 1943. Fotokopia oryginału: Kraków 1999, s. 20.

[8] M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

[9] U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tł. J. Gałuszka, [et al.], Warszawa, 1994.

wywiedzione z lektury obrazy, emocje i wartości przekładać na własną, współczesną aktowi lektury sytuację egzystencjalną.

Czytelniczą inicjację w dzieciństwo rozpoczyna wiersz *Droga*. Tytułowa droga wiedzie, oczywiście, do topoicznego domu umieszczonego w centrum świata, wśród bujnej zieleni mającej swój odpowiednik w bujności dziecięcego życia. Jest pełnia wczesnej wiosny, świat budzi się do życia, ale bujność traw i kwiatów nic wspólnego nie ma z nieokiełznaną dzikością wyrażaną w wierszach Leśmiana, z opętańczym *wichrem życia*, który – jak w *Topielcu* – wywołuje niepokój egzystencjalny i metafizyczny, a nawet przyprawia bohatera o groteskową śmieć. Przeciwnie:

> Tam, gdzie zielona ściele się dolina
> I droga, trawą zarosła napoły,
> Przez gaj dębowy co kwitnąć zaczyna
> Dzieci wracają do domu ze szkoły[10].

Spokojny rustykalny pejzaż, zieleń doliny, kwitnący dębowy młodniak (dęby są alegorią długowieczności!), droga, która sygnalizuje obecność człowieka i prowadzi siostrę i brata ku rodzinnemu domowi – wszystko to buduje poczucie ładu i piękna, nasyca obraz spokojem, bezpieczeństwem, radosnym dziecięcym szczęściem. Jest to pejzaż opromieniony słońcem, niczym z sentymentalnych osiemnastowiecznych sielanek. Gdy Miłosz pisze *Poema naiwne*, wokół panuje wojna, lecz w wierszu nic o niej nie przypomina. Kto zamieszkał w takim świecie, kto żyje w takim pejzażu, nie może czuć się samotny czy nieszczęśliwy.

> Już dach czerwony widać za zakrętem,
> Przed domem ojciec, wsparty na motyce,
> Schyla się, trąca listki rozwinięte
> I z grządki całą widzi okolicę[11].

Przywołany tu obraz silnie zakotwiczony jest w tradycji powieści wspomnieniowej lat międzywojennych, które mogły być znane Miłoszowi (*Uśmiech dzieciństwa* Dąbrowskiej, *Uśmiech* Zegadłowicza, *Miasto mojej matki* i *W cieniu zapomnianej olszyny* Kadena-Bandrowskiego)[12]. Również w ikonografii tego rodzaju ujęcia motywu są częste i charakterystyczne, przykładem słynne płótno Van Gogha *Les pre-*

[10] Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, op. cit., s. 1.

[11] Tamże.

[12] Wiele odniesień do tej topiki przynosi *Dolina Issy*.

miers pas (*Pierwsze kroki*): w wiejskim przydomowym ogródku warzywnym pochylona nad dzieckiem matka podtrzymuje je i delikatnie prowadzi w stronę ojca. Ten właśnie porzucił narzędzia, przykląkł na jedno kolano i z rozpostartymi ramionami zastygł w geście oczekiwania na dziecko, które wyciąga drobne rączki, by swoje pierwsze kroki skierować ku ojcu. Obraz utrzymany jest w kolorystyce bieli, zieleni i żółci; na tym tle wyróżnia się błękit ubioru rodziców i ścian domostwa, również na sukience dziecka widoczny jest błękitny cień. Dom, rodzice i dziecko tworzą integralną, topoiczną wspólnotę. Pełnia wiosny, ogród rozświetlony słońcem, obsypane kwiatami owocowe drzewo i zieleń warzyw, wiejski dom, bielizna susząca się na pochylonym parkanie, niedomknięta furtka, za którą rozciąga się obejście – wszystko to buduje wrażenie szczęścia, bezpieczeństwa, radości skromnego, wiejskiego życia. Właśnie z tych podstaw wyrasta sam rdzeń, samo jądro dziecięcego bytowania: wzajemna miłość rodziców. Między ich wyciągniętymi ramionami chce biec malutkie dziecko. Tu kształtuje się jego teraźniejszość i przyszłość, całe jego życie. Nie bez znaczenia dla wymowy obrazu jest usytuowanie obojga rodziców. Ojciec przykucnął od strony warzywnika, przy jego lewej ręce stoją taczki wypełnione nawozem, przy prawej leży właśnie odłożony szpadel. Matka, umieszczona symetrycznie z drugiej strony obrazu, stoi opodal domu i furtki. Sensy alegoryczne tej sceny są silnie utrwalone w kulturze.

W wierszu Miłosza znajdujemy wiele analogii z płótnem Van Gogha: ojciec stoi „wsparty na motyce", podobnie jak u holenderskiego postimpresjonisty jest usytuowany w warzywniku „wśród grządek", a więc w miejscu, gdzie ziemia rodzi plony i niesie bogactwa zapełniające stół. Jest to płodna ziemia-matka, nie spalona Ziemia Ulro czy Ziemia Niczyja z poematu Eliota. Wszystkie elementy topoicznego domostwa zostały tu przywołane. Nastrój pogody, wrażenie ładu i w niczym niezakłóconej harmonii bytu potęguje regularna rytmika jedenastozgłoskowca, staranność i dokładność rymów.

Wiejska droga, którą poeta prowadzi odbiorcę w głąb dziecięcego rysunku, wiedzie ku parkanowi.

> Sztachety z wierzchu malowane biało:
> Białe i ostre, zawsze jak płomyki.
> Dziwne, że ptakom to nie przeszkadzało,
> Raz nawet usiadł na nich gołąb dziki[13].

[13] Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, op. cit., s. 2.

Parkan to kolejna alegoria rozbudowanego poetyckiego obrazu: odstrasza nieprzyjaciół, stanowi – jak na naiwnym dziecięcym rysunku – granicę, poza którą zło nie jest w stanie wniknąć, zaporę, której zło nie pokona. Biel płotu połączona z ostrymi zakończeniami sztachet zespala niewinność z poczuciem bezpieczeństwa. Aby wejść do ogrodu, trzeba przekroczyć furtkę, której klamka nosi ślady niezliczonych rąk – to sygnał dawności domu, zapewne zamieszkiwanego od pokoleń, sygnał jego trwałości, a także zwyczajnego ludzkiego ciepła. Skoro dom przetrwał burze dziejowe, których los narodowi i rodzinom nie szczędził, skoro oparł się upływowi czasu, przetrwa również to, co niesie trudna współczesność. Przestrzeń czytelniczej nadziei rozbudowuje się i umacnia. Dom, w którym mieszkały pokolenia, zbudowany jest „na skale", nie „na piasku"; to także dom pełen ludzi, serdeczny, ciepły, wypełniony bliskością domowników. Nic nie może zakłócić dziecięcej pełni i szczęścia, żaden cień niepokoju, jakakolwiek wzmianka o cierpieniu czy samotności. Na pokonywanie niebezpieczeństw, na zmaganie ze złem świata, zdradą, przerażeniem, śmiercią nie nadszedł czas.

Klamka jest z drzewa, gładka tak jak bywa
Drzewo, wytarte ujmowaniem ręką[14].

Dalsza droga prowadzi przez ganek wprost do magicznego serca domu: jadalni. To szczególne miejsce i nie przez przypadek właśnie jemu oddaje poeta palmę pierwszeństwa w dziecięcym świecie. Czas dzieciństwa to bezkresne „misterium łakomstwa", łączące w sobie dwie tradycje literackie. „Jedna z nich to – jak dowodzi Joanna Papuzińska – zaczerpnięta z kultury plebejskiej tradycja *krainy pieczonych gołąbków* – kraju przesytu, nadmiaru jedzenia i rozkoszy [...]. Druga zaś to tradycja idylli, w której życie ludzkie wytyczane jest przemianami zjawisk przyrody, a jedzenie, podobnie jak inne czynności dnia powszedniego, staje się zdarzeniem uwznioślonym, odświętnym i uroczystym"[15]. Miłosz do tej drugiej tradycji nawiązuje: jedzenie jest obrzędem uświęconym, sakralnym, podniosłym, ważnym i rytualnym, nie zaś improwizowaną orgią obfitości; bliższa jest tej scenie poetyka nasyconej alegoriami o charakterze sakralnym *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda da Vinci niż pogańskiej *Krainy lenistwa* Petera Bruegela. Pokój jadalny

[14] Tamże.

[15] J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*, posł. G. Leszczyński, Łódź 2008, s. 190-191.

jest miejscem, w którym bytowały pokolenia, zanurzonym w tradycji, niosącym drugi już – po śladach użytkowania drewnianej klamki wiodącej do ogrodu – dowód trwałości domu, jego stabilności. Alegoriami tej stabilności są dwa zegary. Pierwszy z nich, gdański[16], „milczy w kącie". Milczący zegar to czytelna aluzja do *Pana Tadeusza*: w Soplicowie stał „zegar kurantowy", który Tadeusz „z dziecinną radością pociągnął za sznurek, by stary Dąbrowskiego usłyszeć mazurek". Nic dziwnego, że w powstałym w okresie okupacji wierszu Miłosza zegar zamilkł: wygrywana melodia patriotyczna, która towarzyszyła pokoleniom walczących bohaterów, ściągnęłaby na mieszkańców domu niechybną śmierć. Milczenie zegara jest wymowne, pełne sensów. Zasadność odniesienia *Świata* do *Pana Tadeusza* znajduje potwierdzenia w słowach Czesława Miłosza, napisanych wiele lat po powstaniu cyklu: „W *Panu Tadeuszu* jest mniej więcej tak, jak w moim *Świecie*. Świat taki, jaki powinien być"[17].

Tuż drugi zegar. Ptak wewnątrz tam siedzi,
Wybiega skrzypiąc i woła trzy razy.
A ledwo zdąży krzyknąć po raz trzeci
Dymiącą zupę matka bierze z wazy[18].

Jest więc godzina trzecia – właśnie zaczyna się uczta, punktualnie z wybiciem zegara. Nigdzie indziej w *Poemach...* nie ma tego rodzaju uściśleń tyczących się czy to daty, czy godziny. Ta precyzja w określeniu czasu jest znacząca. Według przekazu ewangelicznego Chrystus skonał właśnie o godzinie trzeciej po południu; wesele w Kanie Galilejskiej, gdzie następuje „początek znaków" Jezusa, odbywa się „trzeciego dnia"[19]. Aluzje do *Pana Tadeusza* i do Biblii są czytelne, antycypują przesłanie usytuowanego w centralnej części cyklu tryptyku *Wiara*, *Nadzieja*, *Miłość*. Czasoprzestrzeń dzieciństwa ulega sakralizacji. Więcej: już nawet nie *sacrum*, lecz uwznioślające *sanctum*[20] określa

[16] Gdańsk był miastem, w którym powstawały najsłynniejsze zegary domowego użytku, obiekt pożądań osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej szlachty; w 1800 r. pracowało w mieście bez mała stu zegarmistrzów, których kunsztowne dzieła były słynnymi w Europie arcydziełami sztuki użytkowej. Najstarszy zachowany zegar gdański znajduje się na Wawelu (na mechanizmie wygrawerowany r. 1607).

[17] Cyt. za: A. Fiut, *„Pan Tadeusz" przez Miłosza na nowo odczytany*, „Dekada Literacka" 1998, nr 5 (141).

[18] Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, op. cit., s. 4.

[19] „Trzeciego dnia odbywało się wesele w Kanie Galilejskiej i była tam Matka Jezusa" (J 2,1).

[20] Rozróżnienie między kategoriami *sacrum* i *sanctum* w odniesieniu do kulturowego obrazu dzieciństwa wprowadza ks. J. Tarnowski w studium *Spotkanie dziecka ze światem sacrum* [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, Warszawa 1998.

charakter „świata takiego, jaki powinien być". Opisywane w nowotestamentalnych przypowieściach biblijne królestwo boże[21] lokuje się – jak sugerują *Poema naiwne* – w dzieciństwie, jest ziarnem, które ma nieustannie rozkrzewiać się w człowieku, ogniem, któremu nie wolno pozwolić zagasnąć. Wierzyć w to ziarno – to zaufać życiu wbrew wszystkim okolicznościom i doświadczeniom, które niesie ludzki los. To przesłanie brzmi szczególnie silnie, jeśli zważyć okoliczności powstania Miłoszowego cyklu.

Matka po raz pierwszy pojawia się w cyklu *Poemach...* właśnie w jadalni. Jest Hestią, kapłanką domowego ogniska, strażniczką tradycji, ale także – na wzór rzymskich lar (*Lares Familiares*) – opiekuńczym duchem całego domostwa, broniącym przed lękami, którymi napełniają małego narratora cienie kładące się na „żółtych, skrzypiących i pachnących pastą" schodach, wiodących do biblioteki. Schody są równie magiczne co jadalnia: kładą się na nich długie cienie kłów zawieszonego na ścianie łba dzikiego zwierza, ale zanim lęk zdąży dziecko opanować, pojawia się matka z zapalonym kagankiem. Jej obecność przezwycięża lęk, rozprasza mrok.

> Matka w dół płomień migotliwy niesie.
> Schodzi wysoka, sznurem przepasana.
> Jej cień do cienia dziczej głowy pnie się:
> Tak z groźnym zwierzem mocuje się sama[22].

Skojarzenie postaci matki z postaciami wywiedzionymi tradycji antycznej nie jest przypadkowe: wiersz *Obrazki* opowiada o kolejnym, trzecim już – po zegarach i wazie – przedmiocie znajdującym się w domu i wywołującym pozytywne konotacje: o książce. Dziecięcy wzrok przykuwa, oczywiście, ilustracja, nie zawartość tekstowa – ta druga właściwa jest dorosłej perspektywie oglądu, ta pierwsza jest typowo dziecięca.

> Toczy się rydwan, o kamienne płyty
> Uderza głowa, wloką bohatera[23].

Hipotetyczny odbiorca na podstawie zarysowanych szczegółów bez trudu rozpozna, że to *Iliada* Homera. Dlaczego poeta nie przywołuje tytułu z okładki, dlaczego koncentruje się wyłącznie na ilustracji? A skoro już ilustracja – dlaczego nie z książki dziecięcej, tylko

[21] Mt 13,3-8, 18-23, 31-32; Mk 4,30-32.

[22] Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, op. cit., s. 5.

[23] Tamże, s. 6.

z pozycji pochodzącej z biblioteki człowieka dojrzałego? Odpowiedź na te pytania ujawnia strategię pisarską poety: jej istotą jest przekładanie doświadczeń dorosłości na doświadczenia dziecięcości, punktu widzenia człowieka dojrzałego na punkt widzenia dziecka, tego, co przynależy do porządku poznania właściwego dojrzałemu człowiekowi, na to, co właściwe obserwacji dziecięcej. Dorosły odbiorca wiersza ma widzieć „wnętrze rysunku" niejako oczami dziecka, więc nie tytuł, lecz obrazek wyzwala emocje. I nie książka dziecięca, bo ta przynależy do przestrzeni wyłącznie dziecięcej, wyłącznie do dziecięcego pokoju, lecz książka z biblioteki dorosłych domowników. Dorośli zwykle nie czytają książek dla dzieci, natomiast dzieci chętnie i powszechnie sięgają po pozycje z biblioteki rodziców, co zresztą bywało obłożone zakazami i obwarowane karami[24]. Podobnie jak dziecko patrzy na książkę przeznaczoną dla dorosłych odbiorców, odbiorca Miłoszowego cyklu ma patrzeć na swoje życie, życie swojego pokolenia, swoje doświadczenia zgotowane przez historię – i znajdować w nich treści „niewidoczne dla oczu", sensy, które zwracają uwagę jedynie dziecka.

Przedstawiona na ilustracji scena z *Iliady* przepełniona jest okrucieństwem: zwycięski Achilles, przywiązawszy do rydwanu ciało pokonanego w pojedynku Hektora, wlecze je po ziemi. Ale mimo okrucieństwa Achillesa i tragedii, która się dokonuje (wierzono, że dusza zmarłego nie może zaznać spokoju po śmierci, jeśli ciało nie zostało w należyty sposób pochowane), świat pozostaje niezmiennie harmonijny – jak w *Pejzażu z upadkiem Ikara* Petera Bruegla tragedia nie podważa wiecznego, nienaruszalnego porządku bytu:

A obok woły gną pod jarzmem szyje
I nagi rolnik grunt na brzegu orze[25].

---

[24] W czasach dzieciństwa Miłosza dość powszechnie powtarzano wiersze i piosenki zakazujące dziecku sięgania po książki dla dorosłych. Oto tekst jednej z takich piosenek:

Marianku, ach Marianku,
nie ruszaj tego!
Marianku, ach Marianku,
w tym jest coś złego!
Gdy książkę z obrazkami
tatusia wziąłem raz,
mamusia mnie klapsami
darzyła raz po raz.
(Tekst anonimowy, ze zbiorów autora książki.)

[25] Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, op. cit., s. 6.

Oto efekt postrzegania świata z perspektywy dziecka: nawet brutalna rzeczywistość daje się oswoić, staje się bezpieczna – „niebo chmurzy się, grom bije", ale poza miejscami kaźni życie płynie własnym torem, śmiertelne zmagania Troi i Grecji nie dotykają zwyczajnego człowieka, „nagiego rolnika".

W *Poemach naiwnych* na straży porządku bytu stoi ojciec, który panuje nad całą biblioteką. Kto ma władzę nad księgami, jest włodarzem świata, jego baśniowym królem. Ukazuje go poeta jako postać świetlistą: pięknego mężczyznę, którego głowę otacza słoneczny, promienny nimb. Ojciec łączy cechy króla, czarodzieja i greckiego Heliosa, boga Słońca – tego, który na słonecznym rydwanie codziennie wzlatywał w niebo. Po jednej stronie Achillesowy rydwan śmierci, po drugiej, w głębokim tle, zaledwie na horyzoncie czytelniczych skojarzeń – Heliosowy rydwan życia.

Wysokie czoło, a nad nim zwichrzone
Włosy, na które słońce z okna pada.
I ojciec jasną ma z przodu koronę
Gdy wielką księgę przed sobą rozkłada.
Szata wzorzysta jak na czarodzieju,
Zaklęcia głosem przyciszonym mruczy[26].

Jesteśmy w trzecim z kolei miejscu domu, podobnie jak poprzednie wypełnionym magią: najpierw była magia jadalni, gdzie jeden zegar tajemniczo milczy, a drugi radośnie „woła"; z kolei magia schodów, gdzie cień łba i kłów dzika ożywa i wywołuje lęk rozwiany przez matkę, co „z groźnym zwierzem mocuje się sama"; wreszcie magia biblioteki, w której dokonują się szczególne czary: czary lektury. Ten, kto wprowadza dziecko w tajniki ksiąg, musi być czarodziejem; ale czarodziejem jest również i ten, komu owa boska cząstka czarów zostanie udzielona: czytelnik. Z perspektywy małego dziecka ten, kto umie czytać, posiadł klucz do niedostępnych tajemnic.

Jakie są dziwy co w księdze się dzieją
Dowie się, kogo Bóg czarów nauczy[27].

Rola dziecka-poety i dziecka-czytelnika ulegają zrównaniu: odbiorca, tak samo jak sam twórca, jest cudotwórcą, wyposażonym w magiczną moc kreacji wyobraźniowego świata. Cała poetycka rze-

[26] Tamże, s. 7.
[27] Tamże.

czywistość cyklu ufundowana jest na „czarowaniu", na imaginacji, ułudzie, ale i wierze w kreowany zarówno pisaniem, jak i czytaniem naiwny świat dziecięcych rysunków i wiar. Pisanie nie jest wynikiem udawania, aktorstwem, mamieniem czytelnika, nie jest czystą iluzją, przeciwnie: jest życiodajnym, ożywczym zanurzeniem w czasoprzestrzeni dzieciństwa rozumianej jako nadrzeczywistość mitu.

Poeta nie pozwala zapomnieć, że nadrzeczywistość ta wypełniona jest sensami, ale nie jest rzeczywistością samą, pozwala rzeczywistość zrozumieć, przyjąć wobec doświadczeń losu postawę zdystansowanego mędrca, ale nie pozwala na ucieczkę w błogą, wolną od trosk, uporządkowaną dziecięcą homeostazę. Dlatego co i raz *Poema...* ujawniają umowność „rysowanego" dziecięcego świata. Dokonuje się to poprzez przywoływanie tego, co jest poza rysunkiem: trudnej rzeczywistości, w której panują śmierć, cierpienie i strach. Spoza mitu chwilami prześwituje byt realny, spoza umowności – twarda rzeczywistość, spoza Kosmosu wartości – Chaos aksjologiczny. Akt lektury ma bowiem – powtórzmy – spajać właściwą z jednej strony dorosłemu, z drugiej – dziecku perspektywę postrzegania świata, ma być dwójjednią. Ojciec, dopiero co przedstawiony jako wszechwładny bóg, król i czarodziej, w istocie nie żyje: w kolejnym wierszu poeta nie pozostawia co do tego żadnych złudzeń. W poruszającej apostrofie zwraca się do niego:

Nigdy twojej nie zobaczę twarzy
[...]
Popioły twoje dawno się rozwiały,
Grzechów i szaleństw nikt już nie pamięta.
I już na wieki jesteś doskonały
Jak księga, myślą z nicości wyjęta[28].

Zza beztroskiego dziecięcego świata nagle wyłania się dramatyczna świadomość dojrzałego człowieka, pojawia się bolesny rys czasu, cierń wbity w samo serce dziecięcego bezkresnego królestwa pełni szczęścia, spokoju i bezpieczeństwa. Jest więc śmierć, jest cierpienie. Dzieciństwo też nie jest od nich wolne, też dotykają je dramaty egzystencji, zawieruchy losu, trud istnienia nie jest i dziecku obcy. Ale topoiczny dziecięcy świat jest od tych nieszczęsnych i bolesnych doświadczeń wolny, jest bezkresnym oceanem szczęścia, a dzieciństwo – okresem wolnym od trosk. W przywołanym wierszu ojciec, ten

[28] Tamże, s. 8.

umarły ojciec z krwi i kości, przekształca się w archetypiczną postać przynależną światu baśni i mitu:

O słodki mędrcze, jakimże spokojem
Pogodna mądrość twoja serce darzy![29]

Wywiedziony z mitu ojciec snuje w kolejnym wierszu utrzymaną w poetyce baśniowej opowieść o Europie, „mieszkaniu ludzi, psów, kotów i koni". Otwiera się perspektywa zewnętrzna, daleka, obejmująca bajeczne wyobrażenie o świecie. Świat ten, jego miasta i góry, przynależą do porządku narracyjnego, porządku gadki i opowieści, baśni, takiej samej baśni jak każda inna opowiadana dziecku przed dorosłego historia, którą dziecko, ze względu na właściwości umysłu, przekształca w baśń. Świat staje się mały, przytulny, piękny; to jest świat, który kusi obietnicami przyszłych rozkoszy poznawania. Narracja o wielkiej Europie, położonej „za polem, lasem i za drugim polem", znajduje analogię w *Księdze tysiąca i jednej nocy*: gawęda przerywana w najciekawszym momencie jest zapowiedzią dalszych ciągów, które muszą nastąpić. Życie bowiem wypełnione jest, jak opowieść, dalszymi ciągami, śmierć go nie przerywa.

Przypowieść o maku wywiedziona jest z ojcowskiej gawędy o Europie – tym razem podmiotem czynności twórczych jest dziecko. Staje się ono, na wzór ojca, kreatorem wyobrażeniowego świata, staje się „dorosłe" wobec małego pieska, snującego naiwne, rozczulające rozważania o Ziemi, która w wyobrażeniach tych jest maleńka, na miarę maleńkości zwierzęcia. Jest to ta sama sytuacja, która w wierszach Konopnickiej pozwalała dziecku czuć się dorosłym wobec własnej lalki:

Boisz się, laleczko?
Nie drżyj, moja miła!
To tylko – tak sobie,
Taka bajka była![30]

Różnica między Konopnicką i Miłoszem polega na tym, że Konopnicka z dystansu obserwuje bawiącą się małą dziewczynkę, wkłada w jej usta słowa skierowane do lalki, przypominające matczyne słowa skierowane do dziecka; w lirycznej bohaterce widzi małą kobietę, która w przyszłości będzie mogła sprawować wobec własnego dziecka funkcje nauczycielki, opiekunki, niańki czy matki. Podmiotem czyn-

[29] Tamże.

[30] M. Konopnicka, *Pisma wybrane*, red. J. Nowakowski, t. III: *Utwory dla dzieci*, oprac. J. Z. Białek, Warszawa 1988, s. 30-31.

ności twórczych Miłosza jest w *Przypowieści o maku* samo dziecko – stąd też podmiotem czynności czytelniczych automatycznie staje się również dziecko. Wiedza i świadomość poety zostają prowokacyjnie ograniczone do horyzontu dziecięcych dociekań filozoficznych; stawia to czytelnika w sytuacji charakterystycznej dla całego cyklu.

Dziecięca naiwność, rozumiana w kategoriach biblijnych jako błogosławione ubóstwo ducha i umiejętność dostrzegania prostych prawd w całej ich dosłowności[31], prowadzi do sformułowania fundamentalnych rozstrzygnięć natury ontologicznej: o porządku dobra i zła, radości i cierpienia, o miejscu zła w ludzkim bytowaniu. Po latach Miłosz wskazywał, że Mickiewiczowski *Pan Tadeusz* jest poematem o ładzie istnienia[32]. *Świat. Poema naiwne* są w znacznie większym stopniu tego rodzaju poematem. „Winniśmy stać się dziećmi, jeśli chcemy dla siebie tego, co najlepsze" – głosił Philipp Otto Runge, niemiecki rysownik i portrecista[33]. Z tej właśnie potrzeby szukania „tego, co najlepsze" rodzi się Miłoszowy tryptyk *Wiara*, *Nadzieja*, *Miłość*, skupiony bezpośrednio na refleksji nad najwyższymi cnotami teologicznymi.

Refleksję tę rozpoczyna poeta od trawestacji myśli filozoficznej Leibniza, który w słynnej, wydrwionej przez Voltaire'a *Teodycei* przedstawiał usprawiedliwienie Boga w obliczu panoszącego się zła: dany nam świat – głosił Leibniz – jest najlepszy z możliwych, gdyby możliwy był inny, lepszy świat, Bóg w swej mądrości i nieskończonej dobroci urzeczywistniłby go. Miłosz trawestuje myśl Leibniza: wszystko, co jest, jest konieczne, w konsekwencji dobre. Myśl ta, zgodnie z poetyką cyklu, wyrażona została z perspektywy dziecięcej, zilustrowana przez odwołania do zwyczajnych doświadczeń dzieciństwa.

> Wiara jest także, jeśli ktoś zrani
> Nogę kamieniem i wie, że kamienie
> Są po to, żeby nogi nam raniły[34].

Przywołany wiersz otwiera tryptyk *Wiara*, *Nadzieja*, *Miłość*, odwołujący się do samego centrum Biblii. Egzemplifikacja, stylistyka, spo-

[31] O dzieciństwie biblijnym pisał ks. Andrzej Banaszek: *Biblijny obraz dziecka i jego implikacje moralne* [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, op. cit.

[32] A. Fiut, *„Pan Tadeusz" przez Miłosza na nowo odczytany*, „Dekada Literacka" 1998 nr 5 (141).

[33] Philipp Otto Runge [w:] D. Mazza, *I virgulti dell'Eden. L'immagine del bambino nella letteratura tedesca del romantism*, Firenze 1995. Cyt. za: F. M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2006, s. 27.

[34] Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, op. cit., s. 13.

sób obrazowania, charakter poetyckiego dyskursu nakazują postrzeganie wiersza jako, wyrażonej w formie dziecięcego wyznania wiary, filozoficznej manifestacji postawy franciszkańskiej pokory i ufności. Poważniejszy, „doroślejszy" ton przebija w wierszach *Nadzieja* i *Miłość*. Zwłaszcza wiersz *Miłość*, zamykający tryptyk, podejmuje refleksję nad trzecią z cnót teologicznych jakby z perspektywy dorosłego człowieka: przyjecie perspektywy dziecka nakazywałoby traktowanie miłości w kategoriach egotycznych, perspektywy młodzieńca – w kategoriach sentymentalno-czułostkowych lub romantycznych.

O ile tryptyk *Wiara, Nadzieja* i *Miłość* stanowi punkt kulminacyjny refleksji poetyckiej, o tyle tryptyk kolejny – *Wyprawa do lasu*, *Królestwo ptaków* i *Trwoga*, skoncentrowany wokół doświadczeń, wokół swoistej próby cnót teologialnych – stanowi punkt kulminacyjny stopniowo narastających emocji. Dzieci trzymając się za ręce wyruszają do lasu i tam następuje swoisty chrzest bojowy: muszą zmierzyć się z własnym lękiem zrodzonym przez zwątpienie. W topice baśniowej las jest miejscem niebezpiecznym. „Czyhali tu zbójcy, baba-jaga i wiecznie głodne wilki. Takie miejsce pozwalało na stworzenie opozycji lasu i domu – pisze Joanna Papuzińska. – Dom to miejsce oswojone i bezpieczne, gdzie mieszkają tylko dobre siły. Las, przeciwnie, jest terenem obcym i tajemniczym [...]. Taki las, zarówno w baśni, jak i w całej literaturze dziecięcej – jako miejsce budzące strach, będzie też terenem walki ze strachem, który bohater musi przemierzyć, żeby pokonać własną słabość"[35]. Tak też w cyklu Miłosza: obraz wyprawy dzieci do złowrogiego lasu wprowadza do cyklu elementy grozy i zła. Pojawiają się echa czasu wojny, czasu nocy i śmierci, wiecznego zagrożenia i lęku, gdy ciemność zdaje się najbardziej wyrazistą cechą człowieczego bytowania. Osamotnione, ogarnięte przerażeniem dzieci na próżno wśród leśnych ostępów wołają ojca:

> Gorący oddech straszliwego zwierza
> Zbliża się, prosto w twarz smrodem wieje.
> Dokąd odszedłeś, ojcze, jak ci nie żal
> Dzieci, w te głuche zbłąkanych knieje[36].

Przerażenie, którego doświadcza człowiek, zostało sprowadzone do dziecięcej perspektywy, stało się w ten sposób bardziej przerażające, bardziej dosłowne, sensualistyczne, spotęgowane bezbronno-

[35] J. Papuzińska, *Zatopione królestwo*, op. cit., s. 111.
[36] Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, op. cit. s. 18.

ścią, poczuciem zagubienia, paraliżującym lekiem. Ojciec, którego na próżno przyzywają dzieci, jest milczącym biblijnym Bogiem, który nie wyjaśnia niczego, nie spieszy z pomocą, nie odpowiada na błagalny krzyk rozpaczy. Niebo pozostaje głuche i puste. Groza osiąga apogeum.

Ale czas próby jest jedynie krótkim epizodem. Rychło następuje kres lęku, kres nocy: ojciec, chwilę wcześniej na próżno wzywany, pojawia się, niesie ukojenie, wyciszenie, przywraca radość i ład egzystencji. Wraz z jego nadejściem wstaje nad horyzontem „słoneczna kula".

Tu jestem. Skądże ten lęk nierozumny?
Noc zaraz minie, dzień wzejdzie niedługo.
[...]
Ścieżka jest prosta. Jesteśmy na skraju.
Tam w dole dzwonek w wiosce się odzywa[37].

Świat na powrót staje się osłoneczniony, radosny, podobnie jak w pierwszych wierszach cyklu, rozpoczynających wędrówkę w głąb szkicowanego dziecięcą ręką rysunku. Niepokój i groza, które były próbą wiary, nadziei, miłości, ustępują miejsca błogostanowi. Doświadczenie to prowadzi ku końcowej, franciszkańskiej refleksji:

Kto chce malować świat w barwnej postaci
[...]
Niechaj przyklęknie, twarz ku trawie schyli
I patrzy w promień od ziemi odbity.
Tam znajdzie wszystko, cośmy porzucili:
Gwiazdy i róże i zmierzchy i świty[38].

Tak oto poetycka refleksja zatacza koło. Rozpoczyna ją motyw rysunku, kończy motyw malowania. Wszystko, czego hipotetyczny odbiorca doświadcza w trakcie lektury cyklu – powrót do dzieciństwa, obcowanie z prawdami najważniejszymi w najczystszej ich i najprostszej postaci, zwątpienie, radość odzyskanego szczęścia – składa się na *rite de passage*. *Poema* mają charakter performatywny.

Data umieszczona pod wierszem zamykającym cykl – kwiecień 1943 – odsyła do szczególnie dramatycznych wydarzeń czasu wojny. 19 kwietnia wybuchło powstanie w warszawskim getcie. Procesowi twórczemu wtórowała gehenna holokaustu. Radosny obraz dzieciń-

[37] Tamże, s. 19.
[38] Tamże, s. 20.

stwa stanowił kontrapunkt tragicznych zdarzeń, których poeta był mimowolnym świadkiem. „Na wiosnę 1943 roku, w przepiękną cichą noc, wiejską noc przedmieścia Warszawy, stojąc na balkonie, słyszeliśmy krzyk z getta. [...] Ten krzyk mroził krew w żyłach. Był to krzyk tysięcy mordowanych ludzi. Leciał przez milczące przestrzenie miasta spomiędzy czerwonej łuny pożarów, pod obojętnymi gwiazdami, w tę łaskawą ciszę ogrodów, w której rośliny pracowicie wydzielały tlen, powietrze pachniało, a człowiek czuł, że żyć jest dobrze. Było coś szczególnie okrutnego w tym spokoju nocy, której piękno i zbrodnia ludzka uderzały w serce równocześnie. Nie patrzyliśmy sobie w oczy" – napisał Miłosz po latach[39]. *Poema naiwne* nie są ucieczką przed tym światem, rozpaczliwym zagłębianiem się w dziecięcej malignie, byle tylko dalej od rozpaczy i grozy, która przerasta możliwości trwania i przekreśla ludzki wymiar bytu. Przeciwnie: stanowią heroiczną próbę odnalezienia ładu i sensu w pozbawionym dobra świecie. „*Świat* mógł być *Ziemią jałową*. Oba poematy miały swe źródło w zniszczeniach wojennych, jeśli jednak Eliot pokazuje to, co jest, Miłosz pokazuje to, co być powinno, jako to, co «jest». U Miłosza w tym, co być powinno, nie ma jednak Absolutu. Przeciwnie: jest rzeczywistość. [...] Po trwodze, jakiej dziecko doznaje w nocy w lesie, zostaje ono uratowane przez ojca i słońce" – pisze Helen Vendler[40]. Hymn na cześć Słońca, zamykający cały cykl, staje się apollińskim hymnem na cześć życia.

Tak oto wędrówka w głąb obrazu – poczynając od drogi, która wiodła do domu, poprzez dramatyczne zwątpienia i próby, aż po końcowe akordy, w których wyraża się radosna wiara w harmonię bytu i ład ludzkiej egzystencji – staje się formą ekspiacji, oczyszczenia, daje siłę trwania w przepełnionej szaleńczym złem rzeczywistości, kształtuje podstawy mądrości i dojrzałości.

Bliska jest temu sposobowi myślenia filozofia Nietzschego – z tym, że kult dionizyjskiej żywiołowości zastępuje Miłosz łagodnym, harmonijnym pierwiastkiem apollińskim. Podobnie jak u Nietzschego dzieciństwo w *Świecie* jest najwyższym wcieleniem ducha, warunkiem bezinteresownego tworzenia nowej rzeczywistości – sztuki, która przekształca życie, daje „wiedzę radosną", pozwala „przewartościować wartości w obliczu śmierci Boga"; wnioski, które z owego „przewar-

[39] Cz. Miłosz, *Na skraju Warszawy*. „Przekrój" 1945, nr 16. Cyt. za: A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 353.

[40] H. Vendler, *Świat już doskonały*, tłum. M. Rusinek [w:] Cz. Miłosz, *Świat. Poema naiwne*, [illegible]ie, op. cit., s. XI.

tościowania" Miłosz wyprowadza, są już odległe od etyki Nietzscheańskiej: stanowią powrót do samego jądra chrześcijaństwa. Miłosz, podobnie jak Staff, jest piewcą aktywizmu, obce są mu podpowiadane przez Schopenhauera pasywistyczne formy ucieczki przed złem i cierpieniem w „rozpaczliwy hedonizm"[41], obce wszelkie „ułudy" dekadenckie opisane przez Tetmajera w słynnym *Końcu wieku XIX*. Obce katastroficzne tony Baczyńskiego.

Miłosz idzie własną drogą. Jest to – wróćmy do symboliki przywołanego wcześniej *Małego Księcia*, ale i symboliki biblijnej – wędrówka przez pustynię życia w poszukiwaniu prawd najprostszych, na których wznosi się fundament człowieczeństwa. Czas wielkiego upadku, czas zdrady i krzywd, zła i śmierci, wobec których tak wielu pozostaje obojętnymi (*Campo di Fiori*), sprzyja stawianiu pytań o sprawy najprostsze, fundamentalne, o kategorie, które legły u podstaw ludzkiej godności, u źródeł człowieczeństwa. Dziecięca pełnia życia, trwałość domu wzniesionego nie na piasku, lecz na skale, wypełniająca świat bezpieczeństwem i dobrem obecność ojca i matki – gwarantów egzystencjalnego ładu, pierwsze doświadczenia goryczy, pierwsze zwątpienia, pierwszy krzyk rozpaczy... – wszystko to powraca w wiecznym kole czasu, wciąż i wciąż towarzyszy człowiekowi. Nie ma w poetyckiej refleksji Miłosza – wbrew twierdzeniu Andrzeja Franaszka[42] – ironii, nakazującej dystans do opisywanych obrazów i doświadczeń, w konsekwencji negację całego ich dosłownego sensu; przeciwnie: jest dobrotliwy uśmiech mędrca, który w dziecięcej i biblijnej prostocie, we franciszkańskiej postawie odnajduje nadzieję – najwyższą wartość czasu ciemności. Wojna w tych wierszach widoczna jest tylko na ilustracji z *Iliady* i dziecięcym rysunku brata i siostry, a śmierć dosięga jedynie mola złowieszczo latającego nad książką. Właśnie to całkowite oddalenie od doświadczeń czasu stało się warunkiem umożliwiającym kontemplacyjne zanurzenie się w źródle bytu.

To samo narzuca poeta czytelnikowi swoich wierszy. *Świat. Poema naiwne* Miłosz „wydał" czy może raczej ogłosił w jednym rękopiśmiennym egzemplarzu formatu A4. To brulion, zapisany jakby staranną kaligrafią dziecka, nawet z poprawkami ortograficznymi. Ta forma jeszcze bardziej wymusza dziecięcy styl lektury, wzmacnia wymowę całości.

[41] K. Wyka, *Młoda Polska*, Kraków 1977.

[42] A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, op. cit., s. 351.

Poema naiwne są ewenementem w poetyckiej twórczości Czesława Miłosza, jednak do leżącej u źródeł tego cyklu poetyckiego refleksji o moralnym i egzystencjalnym imperatywie powrotu do źródeł własnego człowieczeństwa powracał wielokrotnie. Wagi odniesień do świata dzieciństwa dowiódł w przemówieniu wygłoszonym po otrzymaniu Nagrody Nobla – wskazywał wówczas, że twórczość poetycka jest zakotwiczona w dziecięcym postrzeganiu świata, w dziecięcych lekturach i dziecięcej wyobraźni. W wielu utworach formułował myśl o tożsamości nie tylko poety i dziecka, także każdego człowieka dojrzałego i dziecka – jakby w najgłębszych pokładach człowieczeństwa trwało ono w stanie pierwotnym i nasycało wiek dojrzały własnymi treściami, odnawiającymi się bez końca w chwilach próby. Szczególnym tego dowodem cykl *Gucio zaczarowany* powstały jako reminiscencja lektury czytanej we wczesnych latach życia.

Część II
Dziwne losy nowoczesności

Style lektury książki dziecięcej

I. Wspomaganie rozwoju czytelnika

W zakończeniu *Chatki Puchatka* mały Krzyś pyta:

– Powiedz, Puchatku, co najbardziej lubisz robić na świecie?

– Co lubię robić najbardziej? – powtórzył Puchatek, a potem musiał zatrzymać się i trochę pomyśleć. [...] – Najbardziej ze wszystkiego na świecie lubię, kiedy razem z Prosiaczkiem idziemy do ciebie, a ty mówisz: «Czy to nie pora na małe Conieco?», a ja mówię: «Owszem, nie mam nic przeciwko małemu Coniecu, a ty Prosiaczku?». I żeby to był Mruczankowy Dzień, i żeby ptaszki śpiewały. A co ty lubisz najbardziej na świecie?

– I ja też lubię – odparł Krzyś. – Ale co lubię robić najbardziej – to Nic.

– A jak to się robi? – spytał Puchatek po dłuższym namyśle.

– Więc to jest tak: kiedy się idzie, żeby to robić, a właśnie akurat pytają mnie: «Co będziesz teraz robił, Krzysiu?», odpowiadam: «Ach, nic...», i wtedy idę i to właśnie robię[1].

Nic-nie-robienie należy nie tylko do przywilejów topoicznego dzieciństwa, jest jednym z wyznaczników ludzkiego szczęścia: Hezjod w eposie *Prace i dnie* zapewniał, że w mitycznym „złotym wieku" ludzie żyli „...niby bogowie, nie będąc nigdy w potrzebie, pracy ni trudów nie znając"[2]. Platon twierdził, że za panowania Kronosa ludzie „owoców mieli pod dostatkiem z drzew i z wielu innych roślin; one

[1] A. A. Milne, *Kubuś Puchatek. Chatka Puchatka*, przeł. I. Tuwim, Warszawa 2005, s. 313.

[2] Hezjod, *Prace i dnie*, przeł. W. Steffen, Wrocław 1952, BN II 71, s. 10.

nie rosły z pracy rolników, tylko ziemia je wydawała sama z siebie"[3]. Podobnie u Teokryta:

> Wszystko tam żyznym latem tchnęło i jesienią,
> U stóp mieliśmy gruszki, po bokach stos cały
> Zsypanych jabłek; w sadach znowu ciężkie brzemię
> Śliwek wszystkie gałęzie chyliło na ziemię[4].

Wedle Horacego na Wyspach Szczęśliwych „rola daje plon corocznie, choć pług jej nie rusza, bez obcinania rośnie winorośli pęd"[5]. Gdy Eneasz przybył na Pola Elizejskie, przed jego oczami roztaczał się widok dusz szczęśliwych pogrążonych w błogiej bezczynności:

> Tu jedni się ćwiczą
> Na wyścielanych murawą boiskach,
> Drudzy na płowym się pisaku zmagają
> W zapasach, inni zaś wiodą korowód
> I przytupują, i śpiewają pieśni[6].

Dzieciństwo, usytuowane w samym sercu śródziemnomorskiego wyobrażenia świętej, rajskiej przestrzeni i bezgrzesznego, złotego czasu, realizuje ten sam topos szczęścia utożsamionego z błogim lenistwem. Można powiedzieć, że w dialogu, jaki toczy Krzyś z Kubusiem Puchatkiem, obecne są obydwa wskazane wcześniej wyznaczniki raju: obżarstwo i lenistwo. Oba też znajdują ikoniczną reprezentację w słynnym obrazie *Kraina lenistwa* Petera Bruegela Starszego[7]. Płótno przedstawia co prawda w alegorycznej formie jeden z grzechów głównych, określany w średniowieczu mianem acedii, ale dla obżartuchów pogrążonych w błogim śnie jest zapewne namiastką ziemskiego raju. Breugelowski szlachcic, siedzący z otwartymi ustami pod dachem szopy, czeka, aż pieczony gołąb sam, niczym w polskim ludowym porzekadle, wpadnie mu „do gąbki"[8], czemu trudno się dziwić, bo na obrazie kulinarne specjały same wędrują po świecie. W świecie dziecka, podobnie jak w *Krainie lenistwa*, wszystko, co należy do spiżarni, co tworzy bezbrzeżne „misterium łakomstwa"[9], wypełnia się samo, samo,

[3] Platon, *Sofista* i *Polityk*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1956, s. 133.

[4] Teokryt, *Idylle i epigramaty*, przeł. K. Kaszewski, Warszawa 1901, s. 137.

[5] Horacy, *XVI epoda*, przeł. T. Węclewski. Cyt. za: *Wielka literatura powszechna*, t. V cz. 1, red. S. Lam, oprac. J. Bromski, Warszawa 1932, s. 571.

[6] Wergiliusz, *Eneida*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 202.

[7] Obraz powstał w 1567 r., przechowywany w Alte Pinakothek w Monachium.

[8] Górna część obrazu uległa uszkodzeniu, ów pieczony gołąb nie jest dziś widoczny.

[9] J. Papuzińska, *Misterium łakomstwa* [w:] tejże, *Zatopione królestwo*, Łódź 2008.

niczym w magicznym rogu obfitości, pojawia się w kredensach, spiżarniach, labiryntach piwnic, w zamkowej lub domowej kuchni. Kubuś Puchatek nie przygotowuje przecież potraw, nie zabiega o nie, choć ze wszech sił ich pożąda; jedyną czynnością, jaką dla realizacji tych pragnień gotów wykonać, jest (skądinąd karkołomna) wspinaczka po pniu drzewa do miodu, z „pioseneczką-mruczaneczką" na ustach.

Nic-nie-robienie, o którym wspomina Krzyś, ma więc dwa zasadnicze atrybuty: łakomstwo i bezczynność. Krzyś wyjaśnia Puchatkowi, co to znaczy „nic":

> – To znaczy po prostu chodzić sobie i przysłuchiwać się wszystkiemu, co można usłyszeć, i o nic się nie martwić.
>
> – Aha – rzekł Puchatek.
>
> Szli sobie powoli, myśląc o tym i o owym, aż zaszli do Zaczarowanego Miejsca [...] Kiedy tak sobie siedzieli razem, mieli przed sobą szeroko rozpostarty cały świat aż do miejsca, w którym stykał się z niebem[10].

Spokojna wędrówka pozwala trwać na skraju ziemi i nieba, jest warunkiem koniecznym wzrastania. Mały Książę, zdumiony wynalazkiem pigułek zaspokajających pragnienie i pozwalających człowiekowi zaoszczędzić tygodniowo pięćdziesiąt trzy minuty czasu, mówi do siebie: „Gdybym miał pięćdziesiąt trzy minuty wolnego czasu [...] poszedłbym powolutku w kierunku studni"[11]. Droga do studni jest symbolicznym obrazem wędrówki do celu, zmierzania ku istocie życia, ku samemu jądru bytu. Tę drogę można przebywać jedynie niespiesznie, bez „tyranii chwili"[12].

Mityczny raj dziecięcego „nic-nie-robienia" zamkniętego w murach Stumilowego Lasu należy do przeszłości. Można powiedzieć, że – paradoksalnie – spełniły się oczekiwania dziewiętnastowiecznych pedagogów, nieobce również dwudziestowiecznej refleksji wychowawczej, że w dzieciństwie należy skutecznie walczyć z plagą lenistwa. „Nic-nie-robienie" piętnowali pisarze: Jachowicz i Tańska-Hoffmanowa, Izdebska i Urbanowska, Konopnicka i Dygasiński, Prus i Sienkiewicz, Brzechwa i... I stało się, współczesne dzieciństwo, zgodnie z zawartą w *Momo* Michaela Endego wizją zawłaszczenia wolnego czasu przez złodziei, wypełnione jest niekończącym się szeregiem zajęć, szkołą i pozaszkolnymi kołami zainteresowań, nauką języków ob-

[10] A. A. Milne, *Kubuś Puchatek. Chatka Puchatka*, op. cit., s. 313-314.

[11] A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, przeł. J. Szwykowski, Warszawa 1972, s. 67.

[12] Z. Bauman, *Konsumowanie życia*, przekł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.

cych i gry na skrzypcach, telewizją i komputerem... Młody człowiek, atakowany nieustająco i z różnych stron bodźcami pobudzającymi do aktywności i stymulującymi tę aktywność, stał się marionetką, nakręconą do granic wytrzymałości mechaniczną lalką. W różnego rodzaju formach „krzątactwa"[13] pogrążony jest również dorosły – matka, ojciec, dalsi członkowie rodziny, którzy przez całą współczesność cywilizacyjną konstytuowali naturalne psychiczne i intelektualne zaplecze, wzmacniające rozwój dziecka i nastolatka.

Dzisiejsze dziecko żyje w kulturze milczenia. Dorośli zamykają się przed dzieckiem; ale i dziecko czy nastolatek żyjąc w świecie „wyścigu szczurów" i w wirtualnej rzeczywistości nie nawiązuje dostatecznie silnych więzi z rodzicami. W efekcie dziecko pozostaje samo ze wszystkimi problemami, z którymi nie ma czasu się oswoić, których nie może w „nic-nie-robieniu" zinterioryzować, a w pogłębionym dialogu międzypokoleniowym skonfrontować z przemyśleniami i spostrzeżeniami innych. Te nadwerężone relacje międzyludzkie są źródłem dotkliwych cierpień każdego człowieka; w szczególnym stopniu odczuwać je musi dziecko czy nastolatek, „nieociosani" przez życie, pozbawieni doświadczeń i wyostrzonych przez czas mechanizmów obronnych, z racji naturalnych dla wieku dojrzewania procesów przemian osobowościowych skoncentrowani na własnym *ego* i uzależnieni od relacji z najbliższymi. Freud dowodził, że:

> Z trzech stron grozi nam cierpienie: od ciała wydanego rozkładowi i rozpadowi – ciała, które nie może wręcz obyć się bez bólu i lęku jako sygnałów ostrzegawczych, od świata zewnętrznego, który może srożyć się przeciwko nam z potężnymi, nieubłaganymi, niszczycielskimi siłami, i w końcu od naszych stosunków z innymi ludźmi. Cierpienia płynącego z tego źródła doznajemy zapewne jako bardziej dominującego niż każdego innego; jesteśmy skłonni postrzegać je jako w pewnym stopniu zbędny dodatek, chociaż losowo jest ono mniej nieodwracalne niż cierpienie pochodzące z innego źródła[14].

Myśl Freuda podchwytuje i rozwija Zygmunt Bauman wskazując na podstawowy lęk człowieka: lek przed byciem outsiderem.

---

[13] J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006.

[14] Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpień*, przeł. R. Reszke [w:] *Dzieła*. t. VI: *Pisma społeczne*, Warszawa 1998, s. 174-175.

> Strach przed tym, że wypadniemy z błyskawicznie przyspieszającego pojazdu albo że zostaniemy z niego wyrzuceni, podczas gdy pozostali, bezpiecznie zapięci psami, będą mieli jeszcze przyjemną podróż. Lęk przed zostaniem z tyłu. Lęk przed wykluczeniem[15].

Tego rodzaju lęk przezwyciężało słowo, budujące wspólnoty i konstytuujące ludzką tożsamość: słowo otwierało na świat zewnętrzny i pozwalało rozeznać świat wewnętrzny. Milczenie, najbardziej charakterystyczny stygmat współczesnego dzieciństwa, prowadzi do niezrozumienia siebie i świata, nieumiejętności nazwania własnych stanów psychicznych i przeżyć, w konsekwencji niemożności wyrażenia ich, zatem również niezdolności słuchania i rozumienia drugiego człowieka. Rozmycie więzi społecznych i zanik poczucia przynależności do wspólnoty (rodzinnej, sąsiedzkiej, wyznaniowej, plemiennej czy narodowej, zdetronizowanych w czasach globalizacji) wzmaga niemożliwy do opanowania lęk przed samotnością, z którym młody człowiek – najpierw dziecko, potem nastolatek – musi sobie poradzić. Dzieci w powieści Aldousa Huxleya *Nowy Wspaniały Świat* miały być uodparniane na lęk przed śmiercią dzięki specjalnym szczepionkom; na lęk przed samotnością w rzeczywistym świecie jest szczepionka, której jednak – niczym przyjaciół w *Małym Księciu* – nie można kupić w sklepie: międzypokoleniowy dialog, którego sztuka na naszych oczach zanikła. W czasach nowoczesności związki międzyludzkie miewają charakter przerażająco niestabilny i przejściowy, a najważniejsze enklawy, niegdyś dobrze chronione i izolowane – jak rodzina czy grupa rówieśnicza – przestały być bezpiecznym gruntem, domeną odpowiedzialności, azylem przed złem świata.

Perspektywę „odkupienia minionych nadziei" (określenie Theodora Adorna[16]) otwiera lektura. Niesie szansę zrozumienia świata i człowieka, oswojenia lęku, którego podstawowym źródłem jest poczucie odrzucenia, bezsensu, braku logiki, niezrozumienie, samotność. Sztuka zawsze pozwalała na kontemplowanie świata, zawsze – niezależnie od czasu, w którym powstawała, i kultury, która warunkowała jej kształt i charakter – była interpretacją świata i człowieka. Dlatego kontakt z nią miał charakter terapeutyczny, w sztuce przemawia bowiem nie tylko piękno, ono bowiem istnieje w wielkim natężeniu również

[15] Z. Bauman, *Płynny lęk*, przekł. J. Margański, Kraków 2008, s. 35.

[16] T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przekł. i wst. K. Krzemieniowa, przy współpr. S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986.

poza nią, a obrazy eksponujące brzydotę (fizyczną czy moralną) miały i mają niekiedy większą moc oddziaływania na odbiorcę niż te, które podporządkowane są zasadom ładu i harmonii. Istotą sztuki, także książki dla najmłodszych i młodych odbiorców, jest prowadzenie wewnętrznego dialogu, budzenie wrażliwości i refleksyjności. Lektura, choć wymaga wysiłku, jest przecież – paradoksalnie – „nic-nie-robieniem". Ale to nie są wakacje od myślenia, przeciwnie: to właśnie czas głębokiego skupienia, kiedy ścieżki życia zaczynają się prostować, a życie odsłania swój głęboko skrywany sens. Doświadczenia, radości i zawody, spełnione nadzieje i bolesne rozczarowania, rozdzierający ból i chwile olśnień – wszystko układa się w logiczne linie losu i przeznaczenia, wolności i konieczności. Bez tego rodzaju doświadczeń człowiek w tkaninie życia dostrzega a to wątek, a to osnowę – na przemian. Akt lekturowy prowadzi ku doświadczaniu sensu. I to jest zasadniczy walor książki, który lekturę czyni niezbędnym ogniwem rozwoju dziecka, wiecznie żywym źródłem jego *humanitas*.

II. Dwoista orientacja lektury

Książkę można we współczesnej rzeczywistości kulturowej traktować jako nieartykułowaną, istniejącą poza słowem jako jednostkowa, indywidualna, podmiotowa odpowiedź odbiorcy[17]. Książka w akcie lektury niejako „pisze się" czytelnikiem. Dlatego oddziałuje bardziej obecnością niż wymową. Jonathan Culler omawiając poglądy Rolanda Barthesa twierdzi, że „*écriture*, czyli sposób pisania, jest czymś, co autor przyjmuje: funkcją nadawaną językowi, zespołem konwencji instytucjonalnych, w ramach których może się odbywać czynność pisania. [...] **Czytanie polega właściwie na podejmowaniu lub tworzeniu odniesień.** [...] **Rozumienie języka tekstu polega na rozpoznaniu świata**, do którego się odnosi. [...] Można by powiedzieć, że **gatunek stanowi konwencjonalną funkcję języka, szczególny stosunek do świata, służący jako norma lub oczekiwanie, które rządzi spotkaniem czytelnika z tekstem**"[18].

[17] Por. E. Czaplejewicz, *Dydaktyzm jako odpowiedź* [w:] *Poezja dla dzieci – mity i wartości*, red. B. Żurakowski, Warszawa 1986.

[18] J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, tłum. I. Sieradzki [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybór i wst. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 151-152; podkreślenie moje – GL.

Spotkanie to prowadzi dziecięcego i nastoletniego czytelnika do autopoznania, które z kolei stanowi nieodzowny czynnik rozwoju osobowego i duchowego. Jedne utwory skierowane są niejako „do wewnątrz", skoncentrowane na próbie oswojenia nie świata, lecz samego czytającego podmiotu, ułatwiają znalezienie własnych dróg i własnych powołań; tego typu utwory można określić mianem **noosfery typu introwertycznego**, a styl ich odbioru mianem **kontemplacyjnego**. Inne teksty zorientowane są bardziej ku światu zewnętrznemu, który oswajają i do tworzenia którego aktywizują; ich noosferę można określić jako **noosferę typu ekstrawertycznego**, a styl odbioru jako **aktywizujący**.

Różnice między obydwoma typami noosfery widać wyraźnie, gdy zestawimy utwory gatunkowo jednorodne, powstałe w tym samym czasie, reprezentujące jednak różne typy oddziaływania na czytelnika – np. *Opowieści z Narnii* Lewisa i *Władcę pierścieni* Tolkiena, dwa wielkie dzieła powstałe w obrębie Oxfordu, poniekąd w wyniku dyskusji i sporów, jakie toczyli ich autorzy. Historia Froddo Bagginsa to rozpisana na epizody opowieść o misji, jaką każdy ma do zrealizowania we własnym życiu, o zadaniu, które zostało bohaterowi powierzone, o indywidualnej odpowiedzialności każdego za bieg historii i wynik walki sił dobra ze złem. Walka ta dokonuje się tak naprawdę nie tyle w zbrojnych starciach Drużyny Pierścienia z licznymi oddziałami orków, trolli, ze straszliwymi Uruk-Hai i różnymi innymi nikczemnymi, podłymi istotami, poddanymi sił Saurona, władcy Ciemności, ile we wnętrzu Froda, zaskoczonego i przerażonego misją, która przerastała jego siły: był przecież niepozornym niziołkiem, słabym, niedoświadczonym, zalęknionym i poddanym działaniu przeklętego pierścienia tak samo jak wszyscy inni bohaterowie opowieści. Uległby pokusie władzy, przecież zakładał pierścień wiele razy, wiele razy doświadczał jego magicznej mocy; od ostatecznego upadku chroniła go do pewnego czasu przyjaźń Sama. Ostatni etap wędrówki Froda to jednocześnie największa jego próba, z której nie wychodzi zwycięsko: gdy staje nad szczeliną Mordoru, jednym ruchem może unicestwić pierścień, jednak ponownie ulega pokusie, znowu – niepomny złych doświadczeń – wkłada pierścień na palec, tym razem bez żadnej potrzeby, wolny od jakiegokolwiek imperatywu, podległy wyłącznie własnej słabości. Opowieść Tolkiena koncentruje się więc nie tyle na zaciężnych bitwach sił światła i ciemności, ile na indywidualnej misji,

którą koniec końców Frodo musi zrealizować w całkowitej samotności, bez niczyjej pomocy, bez wsparcia przyjaciół, bez nadziei na zwycięstwo. Frodo dźwiga wielką odpowiedzialność, od wyników samotnego zmagania ułomnego, słabego bohatera z przeciwnościami, jakie los na jego drodze postawił, zależy przyszłość Śródziemia; zmagania te obejmują przede wszystkim sferę psychiczną niziołka, jego siłę woli i determinację, nie zaś jakiekolwiek umiejętności, doświadczenie, sprawność fizyczną czy odporność – tych przymiotów bowiem Frodo nie ma. Opowieść Tolkiena to historia indywidualnej misji bohatera, historia jego posłannictwa i powołania. Wszystko, co przeżywa Drużyna Pierścienia, jest zaledwie uwerturą prawdziwego, wewnętrznego dramatu Froda Bagginsa; dramat ten dokonuje się na bliskim planie akcji, w samym centrum dziejów.

Lewis z kolei, choć podobnie jak Tolkien postrzega świat jako arenę walki dobra ze złem, choć podobnie wskazuje na indywidualne powołanie człowieka i jego misję w dziejach, choć zbieżny jest z Tolkienem, gdy egzystencję człowieka traktuje jako stojące przed nim zadanie, w istocie jednak kładzie nacisk nie na życie wewnętrzne postaci, nie na ich słabość, lecz przeciwnie: na siłę i zdolności kierowania grupą w prowadzeniu walki z siłami zła, na odwagę i odporność psychiczną, na działanie zespołowe, solidarne, w imię realizacji wspólnych celów. Istotą myśli Lewisa jest leżąca u podstaw chrześcijaństwa prowidencjalistyczna wizja świata podlegającego Bożej interwencji, interwencja ta jednak wymaga ludzkiego zaangażowania. Aslan, niczym Galilejczyk z *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, przybywa, by ratować to, co stanęło na skraju nicości, by wspomóc tych, którzy czynem opowiadają się po stronie dobra i najwyższych wartości, koniec końców – by dopełniły się odwieczne proroctwa. Bohaterowie opowieści Lewisa zorientowani są na świat, który mają zmieniać, w którym mają do odegrania wodzowską, królewską rolę. Świat Tolkiena skupiony jest na człowieku, na próbach, które w samotności przechodzi, jego wątpliwościach i rozdarciu, których heroiczni, rycerscy bohaterowie Lewisa byli pozbawieni. Lektura Lewisa jest wezwaniem do „ruszania z posad bryły świata", Tolkiena – do dźwigania brzemienia, jakie dane jest człowiekowi, najmniejszemu ze stworzeń, słabemu, obdarzonemu zadaniem, które go przerosło.

Tę dwoistość lektury ujawnia ze szczególną siłą porównanie scen upadku bohaterów: Frodo w ostatecznej chwil, gdy ważyły się losy

światła i ciemności, został powalony przez własną słabość, bo gdy tylko zabrakło przyjaznej dłoni Sama, uległ pokusie Pierścienia Władzy. Do tryumfu sił dobra i unicestwienia mocy zła przyczynia się zatem wcale nie Frodo, lecz zło samo: koniec końców to przecież Golum, odgryzłszy niziołkowi palec z pierścieniem, runął w Szczelinę Zagłady. Tolkien nawiązuje więc do topiki romantycznej – zbrodnia sprowadza klęskę na tego, kto się jej dopuszcza, nie jest potrzebny sąd nad zdrajcami i łotrami, gdyż dzieło zniszczenia, które jest ich dziełem, obraca się przeciw nim. Inaczej u Lewisa: Edmund uległ Białej Czarownicy, dał się zwieść, jego wina polega na świadomym oddaniu się złu za cenę spełnienia błahych pragnień. Biała Czarownica kusi, Edmund pokusie ulega, ale – w przeciwieństwie do Froda – ma na kogo liczyć: świat, który zdradził, przybywa mu z pomocą, bo Aslan oddaje swoje życie na ołtarzu odkupienia win. Edmundowi pomaga więc to, co jest poza nim, co przynależy do rzeczywistości wobec człowieka zewnętrznej, do transcendencji; Frodo może liczyć tylko na siebie, nikt nie może pomóc mu w dźwiganiu brzemienia.

Tak oto poprzez kreacje bohaterów i rodzaj ich relacji ze światem, w akcie lektury zostają zaktywizowane opozycyjne modele odczytań: **introwertyczny**, skierowany na wnętrze przeżywającego podmiotu (zarówno bohatera, jak czytelnika), zamknięty w tym wnętrzu, i **ekstrawertyczny**, zorientowany na świat zewnętrzny. Lektura Tolkiena jest doświadczaniem własnej, podmiotowej słabości odbiorcy, jest zorientowana na to, co wewnętrzne; lektura Lewisa przeciwnie: doświadczaniem podmiotowej, królewskiej siły i władzy, jest orientacją na to, co zewnętrzne. Obie opowieści przekształcają nieuporządkowany Chaos w uporządkowany Kosmos; pierwsza z nich tworzy mapę ludzkich słabości, maluje portret prawdziwego bohaterstwa, które krystalizuje się i dojrzewa w żmudnym pokonywaniu w większym stopniu siebie niż zewnętrznych przeciwności, w budzącym przerażenie spojrzeniu w twarz zła; druga tworzy mapę świata, daje portret bohatera, który nie we własnym wnętrzu, lecz w otoczeniu musi szukać zarówno źródeł zła, jak i wsparcia, i który daje światu wodzowski przykład heroizmu.

Lekturowa kontemplacja otwiera więc zabliźnione rany czytelnika, odwołuje się do jego trudnych doświadczeń: samotności, odrzucenia, cierpienia, upadku; **lekturowy ekstrawertyzm** przeciwnie: wskazuje drogi, którymi podążać mają przez świat jego nieugięci

zwycięzcy i bohaterowie, drogi zmian, drogi zwycięstw, przestrzenie walki. Kontemplacja skierowana jest zawsze do wewnątrz; ekstrawertyzm zorientowany jest na zewnątrz, jest z samej swej natury wodzowski, obliczony na postaci dominujące, obdarzone silną osobowością i zdolne do przewodzenia.

III. Kontemplacyjna (introwertyczna) orientacja lektury

Kontemplacyjny styl odbioru narzucają takie klasyczne utwory jak *Muminki* Tove Jansson czy *Niekończąca się historia* Michaela Endego. W obydwu motywem przewodnim jest taka relacja bohatera ze światem zewnętrznym, która została oparta na analizie złożoności i skomplikowania stosunków między występującymi postaciami; zasadniczy wątek, a i motywy poboczne przeradzają się w mikromodele systemów filozoficznych, pozwalających w pewnej, choćby najmniejszej mierze rozumieć mechanizmy funkcjonowania człowieka i jego relacji z innymi, także mechanizmy solidarności i wyobcowania, które nie dają się zredukować do prostych wzorów logicznych, niczym biologia do teorii ewolucji albo prawa fizyczne do matematyki. Solidarność i wyobcowanie, o których traktują zarówno Tove Jansson i Michael Ende, jak i Keneth Grahame (*O czym szumią wierzby*), Hans Christian Andersen (*Mała Syrena*), Janusz Korczak (*Król Maciuś...*, *Kajtuś Czarodziej*) czy Neil Gaiman (*Koralina*), odnoszą się do naturalnej dla każdego człowieka potrzeby zawierzenia drugiemu. Motywacje tego zawierzenia w prozie zorientowanej na lekturę kontemplacyjną mogą być i zwykle bywają całkowicie irracjonalne, sprowadzają się do zaufania drugiej osobie, wymagają więc dialogu, współobecności, trwania w płynnym żywiole czasu, przejścia prób wierności, lojalności, oddania, odpowiedzialności. Ta kontemplacyjna orientacja lektury daje czytelnikowi wgląd w strukturę międzyludzkich relacji; poznanie zaś, niezależnie od wniosków, które implikuje, prowadzi do zrozumienia, a to z kolei neutralizuje lęk i ożywia nadzieję na własne, podmiotowe uporządkowanie życia, znalezienie w nim punktów jasnych, budzących nadzieję, i ciemnych, wzmagających niepokój, koniecznych do rozpoznania i ujarzmienia. Nieocenione są terapeutyczne skutki takich lekturowych doświadczeń.

Tę drogą z rzadka obierali dawniejsi, dziewiętnastowieczni twórcy literatury dla młodych odbiorców, dla współczesności jest to zasad-

niczy nurt, dominujący nad wszystkimi pozostałymi[19] i to zarówno w odniesieniu do twórczości obcej, jak i rodzimej. *Zielony wędrowiec* Liliany Bardijewskiej, poetycka metafora o wykluczeniu i inności, opowiada historię zielonego Stworka, który wyrusza w świat, by znaleźć zieloną rzekę, taką, która, w przeciwieństwie do szarej rzeki, gdzie mieszkają szare postaci, pokaże mu jego własne, zielone odbicie. Wędrówka przez różne krainy staje się pretekstem do poznania relacji miedzy postacią a otaczającym ją światem, wielorakich linii napięć, jakie powstają między jednostką i zbiorowością: mieszkańcy błękitnej krainy, widząc w Stworku Innego, odstępcę i herezjarchę, chcieli uczynić go błękitnym, by upodobnić do siebie i nadać cechy „normalności"; mieszkańcy krainy czerwieni uznali odmienność Stworka za znak królewskości i otoczyli należną monarsze chwałą itd. Opowiedziana przez Bardijewską przypowieść, dzięki uruchomieniu psychologicznych mechanizmów czytelniczej identyfikacji, zmusza odbiorcę do przyjrzenia się własnej inności, własnej odmienności, rozpoznania własnych relacji z otaczający światem. Lektura prowadzi w końcu ku samoakceptacji, a w dalszej perspektywie – ku akceptacji Innego, z którym spotkanie jest nieuniknioną koniecznością życia[20]. Zdawałoby się trywialne spostrzeżenie bohatera *Zielonego wędrowca*, że kolory są względem siebie równe, że wszystkie mogą jednako trwać lub niknąć we mgle, jest w gruncie rzeczy metaforycznym obrazem pogodzenia ze sobą. Opowieść odsłania jedną z naczelnych reguł rządzących życiem, wskazywaną przez cytowanych wcześniej Freuda i Baumana: najgłębsze cierpienie wynika z odrzucenia, braku możliwości nawiązania twórczych kontaktów ze światem i dających radość głębokich, twórczych i inspirujących związków z innymi. Lektura czyni z nieuchronnie doświadczanego bólu rodzaj „błogiego cierpienia", które – by posłużyć się określeniem Maxa Schelera – daje „zupełnie nowe źródło siły, płynącej z odsłaniającego się dopiero w miłości, poznaniu

[19] Ryszard Waksmund wskazuje na charakterystyczny kierunek ewolucji: od literatury przeznaczonej dla dzieci, pisanej z pozycji pedagogicznych do literatury dziecięcej, przyjmującej dziecięcy punkt widzenia świata jako dominantę kompozycyjną i formalną (R. Waksmund, Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej, Wrocław 2000).

[20] Spotkanie z Innym (obcym, odszczepieńcem) to jeden z charakterystycznych motywów literatury dla młodzieży schyłku XX i początku XXI w. O odmienności na tle orientacji seksualnej pisała Anna Onichimowska w powieści *Koniec gry* (2012), o odmienności spowodowanej narodowością i językiem – Grzegorz Gortat w powieści *Do pierwszej krwi* (2006) i Ewa Grętkiewicz w powieści *Szczekająca szczęka Saszy* (2005), o odmienności wywołanej kalectwem – Maria Ewa Letki w książce *Jutro znów pójdę w świat* (1979) i Magda Papuzińska w tomie *Wszystko jest możliwe* (2003).

i czynie, szczęśliwie oglądanego, wyższego porządku rzeczy"[21]. Aby ten „wyższy porządek rzeczy" odnaleźć, aby wniknąć w jego istotę, rozeznać linie podziałów i napięć, które nieuchronnie prowadzą do poczucia obcości, aby wreszcie przeżyć olśnienie odkryciem podstawowych prawd, zamienić *malheur* (złą godzinę) na *bonheur* (dobrą godzinę), trzeba wraz z bohaterem odnaleźć szczęście, które go opuściło. To jest nieodzowna w literaturze dla najmłodszych odbiorców perspektywa nadziei, choćby było nią, jak w przypadku narratora *Małego Księcia*, oglądanie nieba pełnego gwiazd, na których, być może, mieszka ze swą różą chłopiec-samobójca.

Podobnie w opowieści Anny Onichimowskiej *Piecyk, czapeczka i budyń*, odwołującej się do motywów skandynawskich filozoficznej przypowieści o trudach porozumienia, o inności i pomostach, które czasem można, czasem trzeba, a zawsze warto wznosić. Podobnie jak Liliana Bardijewska, Anna Onichimowska opowiadając fantastyczną historię odwołuje się do wewnętrznego świata odbiorcy, do jego własnego doświadczenia, które nigdy do końca nie da się ani przeniknąć, ani zracjonalizować. Opisowi tego świata służy rozbudowany symboliczny obraz, w którym w rolach postaci-symboli występują: monstrualny Wielki Troll, żyjący na lodowej górze, i jego maleńki sąsiad Pufek, zamieszkujący podnóże góry. Początkowo nie wiedzieli o swoim istnieniu, nawet nie przeczuwali, że poza ich własną samotnią może rozciągać się cudza samotnia (dosłowna i metaforyczna); na drodze poznania, zbliżenia i przyjaźni, której każdy z nich pragnął, przezwyciężyć musieli wszelkie możliwe przeszkody – od niemal astronomicznej różnicy rozmiarów po rozbieżność oczekiwań i wyobrażeń o tym, co dla drugiego jest dobre i radosne, a co złe i niszczące podstawy bytu, co odbierane jako gest przyjaźni, a co jako manifestacja wrogości. Tytułowe trzy elementy: piecyk, czapeczka i budyń, to metonimie ciepła i radości, swoistej dziecięcej pełni, ku której każda z przedstawionych postaci na swój sposób dąży. Drogi, którymi każdy zmierza do szczęścia, są różne, ale wyznaczniki tego szczęścia, ujęte w najbardziej generalnych kategoriach, są zbieżne, przynależą do tej samej kategorii doznań i pragnień. Miniaturowa opowieść Anny Onichimowskiej, swoiste filozoficzne haiku prozą, mówi w gruncie rzeczy o drogach ludzkiego doświadczenia bliskości, na których samotność i odrzucenie gubią swój sens, stają się przygo-

[21] M. Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1994, s. 55.

dą na drodze dobra. Sens kontemplacyjnej lektury polega na odbiorze palimpsestowym: na własne, podmiotowe doświadczenia czytelnika nakładają się za sprawą biografii bohatera doświadczenia nowe, które kształtują nowe widzenie świata i nowy stosunek do świata – takie widzenie i taki stosunek, które fundują się na przeświadczeniu odpowiedzialności za siebie i Innego oraz na świadomości dynamizmu relacji personalnych.

Podobnie jest w prozie inicjacyjnej – zarówno klasycznej (*Władca much* Goldinga, *Ten obcy* Jurgielewiczowej, *Jutro znów pójdę w świat* Letki, *Mio mój Mio* Lindgren), jak i bliższej współczesności (*W kole* Cormiera, *Gra w śmierć* Casty, *Szukając Alaski* Greena, *Dziesięć stron świata* Onichimowskiej), w parabolicznych powieściach fantastycznych (*W Nieparyżu i gdzie indziej* Kamieńskiej, *Wio Leokadio* Kulmowej). Jedne z tych utworów pozwalają wniknąć w istotę relacji międzyludzkich, analizują skomplikowaną materię ich dynamizmu, mechanizm wykluczenia (Golding, Kulmowa, Casta) i solidarności (Green), inne podążają tropami ludzkich motywacji (Lindgren, Cormier, Green), jeszcze inne pozwalają na kontemplację współczesnego świata (Kamieńska, Onichimowska). Można odnieść wrażenie, że nastoletni czytelnik wraca do tych samych odkryć, które stały się jego udziałem w młodszych latach, po wielokroć potwierdza je, jakby na wciąż nowo je odkrywał. Ale to nie jest przecież kwestia niedoskonałej ludzkiej pamięci, która – wbrew naszej woli lub w zgodzie z nią – wykreśla to, co minione. Przeciwnie: raz odkryte prawdy, raz zinterioryzowane zasady wymagają wciąż głębszego rozpoznania, uświadomienia, przemyślenia – to dlatego w utworach literackich kierowanych do czytelników w różnym wieku, także do dojrzałych odbiorców, znajdujemy pozornie to samo. Ale to nie jest to samo, za każdym razem kontemplowane i przeżywane treści ludzkiej egzystencji nabierają odmiennych znaczeń, nowych sensów, a odniesione do czytelniczej biografii – niekiedy stają się boleśniejsze, dotkliwsze, innym razem przynoszą pełne radości olśnienie prawdą, radość prawdziwą i prawdziwy spokój.

Kontemplacyjny styl odbioru jest drogą ku wnętrzu siebie, drogą, na której czytelnik, jak pisał Merleau-Ponty, „spodziewa się odnaleźć jasność poprzez analizę, to znaczy, jeśli nie w najprostszych elementach, to przynajmniej w najbardziej podstawowych warunkach zakładanych przez kompleksowy wytwór, w przesłankach, z których wynika

on jak wniosek, w jakimś *źródle sensu*"[22]. Tego rodzaju doświadczenie „odnalezienia jasności" nie podlega uniwersalizacji, pozostaje dla samego czytelnika enigmatyczne, zależne od podmiotowego doświadczenia, wrażliwości, od otaczającego świata, od momentu biografii. Lektura jest katalizatorem życia psychicznego, a życie to bywa rozmaite. Jak rozmaite są oczarowania, zachwyty, cierpienia i pragnienia, tak rozmaite są introwertyczne odczytania dzieł literackich. Wspólny mianownik tych odczytań jest koniec końców zawsze bardzo podobny: w świecie milczenia, w świecie ciszy i samotności lektura pozwala czytelnikowi – dziecku, nastolatkowi, człowiekowi dojrzałemu – przezwyciężyć (przywołajmy raz jeszcze Zygmunta Baumana) „lęk przed zostaniem z tyłu. Lęk przed wykluczeniem"[23]. Nie można rozwijać się ze świadomością wykluczenia, z krzyżem outsiderstwa. Samoakceptacja i akceptacja ze strony otoczenia są podstawowym warunkiem bycia „wewnątrz" i „na zewnątrz", rozpoznawania własnej nadziei i własnej prawdy, własnego etosu i przeznaczonego sobie kształtu heroizmu, ale również budowania więzi z innym człowiekiem i przyjmowania odpowiedzialności za los zbiorowości. Koniec końców jest warunkiem odnajdywania odpowiedzi na pytania zasadnicze: „dla kogo jestem wartością?", „po co żyję?". Pozwolić młodemu człowiekowi osiągnąć pełnię to przede wszystkim ocalić w nim poczucie własnej wartości i świadomość sensu życia. W świecie samotnej ciszy i wulgarnego szyderstwa ład w doświadczanie drugiego człowieka i samego siebie może wprowadzić zorientowana kontemplacyjnie lektura, na różne sposoby wymuszająca refleksję nad problemami, o których dawno przestaliśmy z dziećmi rozmawiać: osamotnieniem, osaczeniem, sensem i porządkiem bytu. Zorientowana introwertycznie literatura musi dotykać musi tych problemów.

To takich problemów należy bez wątpienia śmierć. W przeciwieństwie do utworów o charakterze ekstrawertycznym, śmierć nie jest tu manifestacją heroizmu, przeciwnie: zdarza się, że paraliżuje i wywołuje lęk, niekiedy zyskuje znamiona błogiego i łagodnego snu lub staje się momentem dynamizującym życie. W *Małym Księciu* Saint-Exupéry'ego jest spełnieniem dziecięcych marzeń. Każdorazowo w tego typu utworach śmierć jest jedną z naczelnych kategorii egzystencjalnych, problemem, z którym młody czytelnik musi sam się zmierzyć – lektura

[22] M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa 1996, s. 45.

[23] Z. Bauman, *Płynny lęk*, op. cit.

nie niesie ani łatwych pocieszeń, ani trywialnych nadziei na cudowne ozdrowienie niosące szansę dalszego, szczęśliwego życia. Michael Déon w poetyckiej opowieści *Tomek i nieskończoność* przedstawia historię umierającego chłopca, który w gorączkowych majaczeniach porzuca realny świat, by przenieść się na położoną pośrodku oceanu wyspę pełną ptaków, gadających małp, tygrysów, danieli… Jest wśród tych postaci tajemniczy fantom, Maurycy; chłopak zadaje mu to samo pytanie, na które nie potrafili odpowiedzieć rodzice: „Co to jest nieskończoność? Gdzie ona się kończy ta nieskończoność?". Wobec tego pełnego dramatyzmu pytania chłopak pozostaje sam, zresztą i dziwaczny, nieco przerażający fantom też nie potrafi na to pytanie odpowiedzieć lub choćby uczynnić dociekanie chłopca mniej bolesnym. Problem nieskończoności wyjaśnia w końcu śmierć, ukazana jako kobieta w bieli zabierająca chłopca w nieznaną przestrzeń wypełnioną muzyką. Lektura prowadzi czytelnika przez gąszcz egzystencjalnych problemów, które sama wywołuje, stawia twarzą w twarz z pytaniami ontologicznymi, na które nie daje odpowiedzi. Obraz śmierci błogiej, uspokajającej, znajduje analogie w takich książkach dziecięcych jak *Oskar i Pani Róża* Erica Emmanuela Schmitta czy *W zwierciadle, niejasno* Josteina Gaardera, ujęciom tym towarzyszą obrazy o kontrapunktowej tonacji – *Zwierzoczłekoupiór* Tadeusza Konwickiego czy *Bracia Lwie Serce* Astrid Lindgren. Niezależnie od aksjologicznego czy egzystencjalnego nacechowania zjawiska śmierci, w każdej z przywołanych opowieści kilku- czy kilkunastoletni bohater musi – wzorem Małego Księcia – samotnie stanąć wobec dramatu ludzkiej egzystencji nieuchronnie naznaczonej brzemieniem przemijania, stygmatem nicości. Nawet jeśli rodzice są przy umierającym fizycznie obecni, jak u Déona czy Schmitta, nie znajdują (nie potrafią znaleźć) pomostów między własną dorosłością i niedorosłością własnych dzieci, między własną otwartą perspektywą życia i dziecięcym doświadczeniem umierania. Lektura prowadzi więc hipotetycznego odbiorcę drogami ciemności, każe – poprzez uruchomienie mechanizmów projekcji i identyfikacji – zmagać się z demonami ciemności ukrytymi w samym przeżywającym podmiocie, z własnym czytelniczym lękiem przed tym, co niezrozumiałe, co przekracza próg światła, życia, trwania.

Antycypowała ten nurt *Alicja w krainie czarów* Carrolla. Całą wędrówka dziewczynki przez magiczny świat można odczytać jako przemierzanie przestrzeni psychicznie niełaskawych dla małej An-

gielki, wychowanej w dobrej rodzinie, jako nieustanną konfrontację własnego *ja* z otaczającymi postaciami, które nie tylko wydają się absurdalne i upiorne („wyroki śmierci" królowej), ale przecież w istocie mają charakter opresyjny, osaczający. Alicja, poddana rygorom wiktoriańskiego wychowania, wciąż na nowo jest pouczana przez kogoś, karcona, instruowana. Wciąż na nowo – niczym Józio w późniejszej kilka dziesięcioleci *Ferdydurke* Gombrowicza – czuje się poniżej swoich możliwości, zmuszona odgrywać role, do jakich przygotować ja miało wychowanie. Tu, w krainie rządzonej regułami sennego koszmaru, z którego nie można się obudzić, opresja ma wyjątkowo dokuczliwy charakter: „Wszyscy mówią mi: Chodź! – pomyślała Alicja podróżując z wolna za nim [Gryfem]. – Nigdy dotąd tak mną nie pomiatano, nigdy!"[24].

Dwudziestowieczną ikoniczną opowieścią reprezentującą nurt introwertyczny jest *Mały Książę* Saint-Exupéry'ego, lektura wyrazista, kontemplacyjna, skupiona na tych sferach, które stanowią o zasadniczych wymiarach ludzkiej kondycji. Gdy zestawić *Małego Księcia* z kierowanymi do dorosłej publiczności czytającej utworami zorientowanymi introwertycznie, wymagającymi lektury kontemplacyjnej, zwraca uwagę różnica między twórczością do młodych odbiorców adresowaną i tą, która nie mieści się w tak określonym kręgu odbiorczym. Przykładem scena śmierci tytułowego bohatera, łagodzona perspektywą nadziei na spotkanie: „Gdy popatrzysz nocą w niebo, wszystkie gwiazdy będą się śmiały do ciebie [...]. Twoje gwiazdy będą się śmiały"[25]. Mały Książę umiera pogodzony ze światem, poznał zło w czystej postaci, doświadczył boleśnie poczucia obcości, wygnania i outsiderstwa, tego rodzaju doświadczenia prowadzą go ku śmierci samobójczej, nie wywołują jednak odruchu nienawiści do świata i człowieka, nie prowadzą do przyjęcia postawy destrukcyjnej, niszczycielskiej czy mściwej. W *Opowiadaniach kołymskich* Szałamowa doświadczenie krańcowego zła daje zupełnie inne rezultaty:

> Nie mogłem, nie potrafiłem wycisnąć z mojego wysuszonego mózgu ani jednego zbędnego słowa. Nie mogłem zagłuszyć nienawiści. Nie spełniłem dobrze mojego zadanie nie dlatego, że zbyt wielka przepaść dzieliła Kołymę od wolności, nie dlatego, że mózg mi osłabł, zaniemógł, ale dlatego, że w tym miejscu, że w tym miejscu, gdzie

[24] L. Carroll, *Przygody Alicji w krainie czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972, s. 100.
[25] A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, przeł. J. Szwykowski, Warszawa 1972, s. 78.

normalnie w mózgu znajdują się przymiotniki określające najwyższe wzruszenia, u mnie nie było nic prócz nienawiści[26].

Wątpliwy przywilej spotkania ze złem, które nie da się ani pojąć, ani usprawiedliwić, nie jest obcy utworom przeznaczonym dla dziecięcego odbiorcy, ale właśnie ze względu na kontemplacyjną orientację tekstów to napotkane, przerażające zło otwiera drogą nadziei – nie dlatego, że dobro jest zwycięskie, ale dlatego, że w procesie lektury przeżywanie zła dynamizuje dobro, perspektywa śmierci pozwala smakować życie i cieszyć się nim. Koniec końców *Mały Książę* to z perspektywy fabularnej przygnębiająca historia dziecka, które nie potrafi znaleźć miejsca w otaczającym świecie, pośród ludzi-masek, ludzi-potworów, pozostaje mu więc śmierć z własnego wyboru. Lektura nie jest jednak lekcją ciemności, lecz wezwaniem do heroicznego zmagania z materią bytu, powolnego i upartego budowania własnego człowieczeństwa – choćby, jak tytułowy bohater Exupéry'ego – za cenę odrzucenia, samotności, obcości i wykluczenia. Tą samą drogą zmierzają bohaterowie *Buszującego w zbożu* Jerome'a Davida Salingera, *Władcy much* Williama Goldinga, powieści *Zerwać pąki, zabić dzieci* Kenzaburo Ōe, nawet *Harry'ego Pottera* J. K. Rowling: pozostawieni sami w świecie obcym im i wrogim, w świecie, w którym żadne rozwiązania nie są proste i żadne odpowiedzi zadowalające, młody człowiek musi zmagać się ze złem, które przerasta go i niszczy: z legendarnego Ikara pozostały mu marzenia o wolności decyzji i romantycznej, „promienistej" młodości (idea Tomasza Zana), o doskonałości moralnej, z doświadczeń – garść upokorzeń i zwątpień. Ale właśnie te zwątpienia, klęski, upadki, ta bezgraniczna samotność i – jak w powieściach Kenzaburo Ōe czy Stefana Casty – upodlenia stają się zarzewiem buntu, niezgody na rzeczywistość, budują – niejako od podstaw, niejako a rebours – czytelniczą wrażliwość antropologiczną[27].

Nawet wówczas, gdy, jak w przypadku *Pippi Långstrump* Astrid Lindgren, jest to wrażliwość na miarę codzienności, prowadząca do zakorzenienia w świecie, narzucenia mu własnego charakteru. Aby było to możliwe, Pippi musi być postacią skrajnie nietuzinkową, odznaczać się niepospolitymi właściwościami, wielką siłą ducha. W istocie Pippi

[26] W. Szałamow, *Opowiadania kołymskie*, przeł. S. Wodnik, Warszawa 1987, s. 25.

[27] D. Świerczyńska-Jelonek, *Poprowadzić w życie między ludzi. Kilka uwag na temat wrażliwości antropologicznej współczesnej literatury młodzieżowej* [w:] *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci – perspektywy badawcze – problemy animacji*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2009.

to dziecięce wcielenie Nietzscheańskiej idei nadczłowieka. Jest marzycielką błądzącą myślami nie po innych światach, co skazywałoby ją na outsiderstwo, wykluczenie, lecz przeciwnie: właśnie po swoim świecie, swojej okolicy. Nie jest bowiem – w przeciwieństwie do Małego Księcia i Alicji – postacią „nie z tego świata", myśli jej zaprząta zwyczajna, powszednia rzeczywistość: Willa Śmiesznotka, stanowiąca przecież jej dom, dalej przyjaciele, otoczenie, szkoła... Wejście w świat fantazji niekoniecznie musi być objawem nieprzystosowania czy inności, może być wynikiem odwagi i inteligencji, warunkiem z jednej strony wyjścia poza siebie, z drugiej – ochrony własnego wnętrza. Projekcja w szerszym (nie psychoanalitycznym) sensie oznacza spontaniczne subiektywizowanie odbieranych sygnałów, czyli przekładanie ich na własny, wewnętrzny kod, co prowadzi do postrzegania świata wedle własnej, subiektywnej miary. Klasyczna, dziewiętnastowieczna literatura dla dzieci i młodzieży zorientowana była przede wszystkim na „odsubiektywizowanie" rzeczywistości dziecka, na wprowadzenie dziecka w kanony myślenia człowieka dorosłego; literatura pokorczakowska skupiona jest przede wszystkim na świecie dzieciństwa, cała rzeczywistość przedstawiona jest tym subiektywizmem nasycona, ona stanowi nie tylko dominantę kompozycyjną, przede wszystkim punkt odniesienia narratora: jak niegdyś takim punktem był mentor lub rezoner, tak w utworach pokorczakowskich jest nim dziecięcy bohater.

Zorientowana introwertycznie lektura jest więc swoistym procesem czytelniczej autorerkonstrukcji tożsamościowej. Widać to szczególnie w takich utworach, które – jak w powieści *W kole* Roberta Cormiera – stawiają fundamentalne pytania dotyczące kwestii wydawałoby się oczywistych: własnego bytu, własnej świadomości, własnej przeszłości, własnej tożsamości. Tą samą drogą co Cormier zmierza Marcin Szczygielski w powieści *Za niebieskimi drzwiami*, przedstawiającej dzieje chłopca, który w wyniku wypadku samochodowego zapada w śpiączkę, a w gorączkowych majaczeniach, gdy to, co wspominane jako zdarzenia rzeczywiste, i to, co wyobrażone, a także wszystkie zasłyszane w szpitalnej sali głosy, spostrzeżone cienie czy postaci nakładają się na siebie, tworząc splot tajemniczych węzłów, pełen zagadek, hipotez, domysłów, ale i dramatów. Nic tu nie jest w sposób oczywisty konkluzywne, nic do końca pewne. Nie jest nawet pewne, czy to chłopak jest w malignie, czy też jego matka, czy więc podróż, jaka się dokonuje, jest grą rozgorączkowanej wyobraźni, czy też może empi-

rią. Jest to rzeczywistość utraty jakiegokolwiek wiążącego sensu, świat bolesnej nicości, której doświadczali nastoletni bohaterowie powstałej u schyłku XX w. prozy wspomnieniowej (*Dom, sen i gry dziecięce* Juliana Kornhausera) i fabularnej (*Panna Nikt* Tomka Tryzny), której musieli doświadczać, by rozpoznać w pustce życia – siebie samego. Młody czytelnik musi zamieszkać w tej nicości świata, w którym – jak głosił Nietzsche – „Bóg umarł", by wziąć odpowiedzialność za siebie, a potem żyć na własny rachunek, nie udając, że ktoś rachunek ten zapłaci.

Nietzsche napisał w *Zaratustrze*: „Pustynia rośnie – biada temu, kto kryje pustynie!"[28]. Lektura zorientowana introwertycznie jest rodzajem samotnej wędrówki po pustyni. Przywołajmy raz jeszcze *Małego Księcia*: „Gdybym miał pięćdziesiąt trzy minuty wolnego czasu [...] poszedłbym powolutku w kierunku studni"[29]. Po chwili, już u studziennej cembrowiny, dodaje: „Słuchaj, obudziliśmy studnię i ona śpiewa..."[30].

Mały Książę nie jest autotematycznym zapisem lektury w takim stopniu jak *Niekończąca się historia* Michaela Endego. Tytułowy bohater ma w ręku zaledwie jedną książkę (jest nią „książka opisująca puszczę dziewiczą"[31]), jednak wszystkie jego doznania są swoistą lekturą *humanitas* – ale właśnie do dociekań hipotetycznego odbiorcy nad podmiotową, własną *humanitas* prowadzi lektura zorientowanego introwertycznie utworu.

IV. Aktywizująca (ekstrawertyczna) orientacja lektury

W przypadku lektury zorientowanej ekstrawertycznie, skierowanej więc nie ku życiu wewnętrznemu hipotetycznego odbiorcy, lecz ku światu, w którym za sprawą lektury zostają czytelnikowi powierzone zadania i do realizacji których w trakcie lektury zostaje na różne sposoby zobligowany, mamy do czynienia z takimi postaciami bohaterów, które pod wieloma względami przypominają romantycznych Ikarów, wzlatujących ponad poziomy wytyczone przez społeczeństwo

[28] F. Nietzsche, *To rzekł Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla* nikogo, przeł. S. Lisicka i Z. Jaskuła, posł. M. P. Markowski, Warszawa 1999, s. 387.

[29] A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, op. cit., s. 67.

[30] Tamże, s. 70.

[31] Tamże, s. 7.

i kulturę, rewolucjonistów, wybiegających naprzód buntowników, średniowiecznych rycerzy, samotników zmuszonych do ciągłej walecznej, „bitewnej" konfrontacji własnego *ja* z otaczająca rzeczywistością.

Aby do takiej czytelniczej konfrontacji mogło dojść, bohater, który jest przecież formą literackiego medium między rzeczywistością przedstawioną a hipotetycznym odbiorcą, musi znaleźć się w sytuacji obligującej do stawienia czoła niesprzyjającym okolicznościom, wrogim siłom i własnej słabości, musi odczuć nakaz lub imperatyw przywrócenia naruszonej harmonii między dobrem i złem. Zasadniczą rolą bohatera jest więc realizacja misji, która:

1. albo jest mu powierzona przez inne postaci: bezpośrednio (np. nakaz, czyjaś wola, czyjeś polecenie) bądź pośrednio (np. w *Dzieciach kapitana Granta* Verne'a w formie odnalezionego listu);
2. albo pojawia się jako konsekwencja zaistniałych okoliczności lub skutek podjętych wcześniej działań (np. w powieści Kästnera *Emil i detektywi* początkiem pasma niezwykłych czynów chłopca jest pogoń za złodziejem, który skradł mu w pociągu pieniądze powierzone przez matkę, podobnie w Sienkiewiczowskiej powieści *W pustyni i w puszczy*, gdzie uprowadzenie i zniewolenie stawia Stasia Tarkowskiego w sytuacji konieczności podjęcia heroicznych, rycerskich czynów: pokonania porywaczy, opieki nad dziewczynką i cywilizowania pogan);
3. albo zostaje przez bohatera przyjęta dobrowolnie, w całkowicie swobodnym, niezdeterminowanym okolicznościami odruchu moralnym (*Zatopione królestwo* Słońskiego, *Córka wodnicy* Ostrowskiej, *Chłopcy z Placu Broni* Molnára);
4. albo wynika z moralnej opresji, w której bohater się znalazł (zaszczucie, prześladowanie, mobbing, wykorzystywanie seksualne).

Pierwsze trzy sytuacje charakteryzują literaturę dla dzieci i młodzieży od początków jej powstania po nasze czasy. Topos rycerski, który towarzyszy nawet baśniom, a odbija się echem już w kołysankach przeznaczonych dla najmłodszych dzieci (Czechowicz), odzwierciedla kulturowe wyobrażenie idealnego mężczyzny: pięknego (średniowieczna liryka dworska chwaliła urodę rycerzy), walecznego, gotowego bronić słabszych (kobiet, dzieci, starców), sławiącego po świecie imię swej wybranki, honorowego i, jak mawiano o Zawiszy Czarnym,

„bez skazy". Tego typu utwory kierowane do nastoletniej publiczności czytającej przynosi w wielkiej liczbie dziewiętnastowieczna powieść przygód: wszak Przyborowski, podążając tropem Sienkiewicza i przez samego Sienkiewicza zachęcany do pracy twórczej, wzorem mistrza „krzepił serca" pełnymi rozmachu obrazami heroicznych zwycięstw narodu, dając jednocześnie inspirujące wzory dzielności i odwagi w losach subiektów, chłopców stajennych, posłańców, zwyczajnych nastolatków, których można było spotkać na warszawskich ulicach. Podobny charakter mają już dwudziestowieczne *Dzieci Lwowa* Makuszyńskiego, *Białe róże* Zakrzewskiej, pisane „na gorąco" *Kamienie na szaniec* Kamińskiego czy mniej znane powieści, jak *Maciek Pierwszy król powietrza* Kazimierza Czyżkowskiego czy *Rycerz Złotego Serduszka* Marii Buyno-Arctowej. One wszystkie tym właśnie się charakteryzują, że są zorientowane na budzenie odwagi do działania, jakkolwiek mogłoby ono mieć znamiona tragiczne i prowadzić do nieuchronnej klęski (*Król Maciuś...* Korczaka). Bohater, a wraz z nim czytelnik wykracza poza wartości ogólnie przyjęte i akceptowane, które mogłoby stanowić wygodne usprawiedliwienie dla postawy rezygnacji czy oportunizmu, odkrywa to, co jest istotną nadzieją i istotną, nadrzędną wartością, której pozostaje wierny. Tak również komponowane są powieści fantasy, nawiązujące do średniowiecza nie tylko sztafażem i rekwizytornią, ale przede wszystkim sferą wartości, o których głosiły poematy heroiczne i legendy rycerskie.

Wykorzystywała te mechanizmy czytelnicze i te strategie pisarskie proza propagandowa czasów PRL-u – tytułowa postać powieści Marty Michalskiej *Hela będzie traktorzystką* jest przecież bohaterką pracy socjalistycznej, wedle strategii powieściowej takimi samymi bohaterami mieli być hipotetyczni odbiorcy powieści; czytelnicy *Zielonej rakiety* Rudnickiej mieli być strażnikami granic ludowego państwa; czytelnicy powieści Przymanowskiego *Czterej pancerni i pies* – współczesnymi rycerzami, których wzór nieśli tytułowi żołnierze podążający szlakiem Ludowego Wojska Polskiego u boku bratniej Armii Czerwonej (telewizyjnej ekranizacji *Czterech pancernych...* Przymanowskiego towarzyszyły prowadzone w programie *Ekran z bratkiem* akcje wśród nastolatków, mające na celu promowanie eksponowanych w serialu postaw heroicznych – np. akcja „Niewidzialna ręka", polegająca na anonimowym wykonywaniu pożytecznych działań na rzecz samotnych, starszych lub potrzebujących opieki osób).

Sytuacja, w której bohater podejmuje realizację jakiegoś zadania czy misji w wyniku psychicznej opresji, której źródło tkwi w patologii domu, szkoły i środowiska rówieśniczego – pojawia się stosunkowo późno, najpierw w utworach przeznaczonych dla dorosłych odbiorców (*Niepokoje wychowanka Törlessa* Musila, *Zmory* Zegadłowicza), bliżej naszych czasów w postaci prozy kierowanej do młodzieży (*Gra w śmierć* Stefana Casty) i dzieci (*Dzikus* Davida Almonda).

Pogarda ze strony nauczycieli, rodziców i rówieśników staje się doświadczeniem bardzo wielu młodych bohaterów współczesnej prozy kierowanej do dziecięcej i młodzieżowej publiczności czytającej, jest bodaj najbardziej typową sytuacją fabularną utworów poetyckich i prozatorskich, powieści obyczajowych, powieści fantasy, dramatów[32], znakomicie charakteryzującą egzystencjalną kondycję młodego człowieka i dzisiejszego młodego pokolenia. Zjawiska te sygnalizowały utwory literackie, które zdobyły uznanie u źródeł XX w. (Burnett, Spyri, Alcott), zyskały na sile w powieściach, które nadawały ton literaturze 2. poł. XX w. (Pullman, Dahl, Rowling) i konsekwentnie zdominowały literaturę pierwszego dziesięciolecia XXI w. (*Okruszek z Zaczarowanego Lasu* Lelonkiewicza, *Miłek z Czarnego Lasu* i *Czapka Holmesa* Pawlaka, *Karolina XL* Fox, *Do pierwszej krwi* oraz *Szczury i wilki* Gortata). Stawianie bohatera w sytuacji opresji, która ma różny charakter i różne oblicza (wykluczenie, marginalizowanie, maltretowanie, niszczenie osobowości, molestowanie seksualne, przemoc fizyczna), jest z perspektywy młodego, dziecięcego lub nastoletniego czytelnika wezwaniem do wewnętrznego sprzeciwu, poszukiwania wewnętrznej wolności (*Władca much* Goldinga, *Zerwać pąki, zabić dzieci* Kenzaburo Ōe, *Czekoladowa wojna* Cormiera), rozpoznawania ścieżek buntu, w którym, niezależnie od finalnych rezultatów, realizuje się zasadniczy, humanistyczny wymiar ludzkiej kondycji. Krótko mówiąc – lektura niesie krzepiącą wiarę w sens i moralny wymiar niezgody na zdeprawowany świat dorosłych, w sens takiego pokoleniowego buntu, który dokonuje się w imię godności młodego, niekiedy jeszcze dziecięcego bohatera, w imię obrony wyższych wartości (*Magda.doc* Marty Fox).

Sensem tego rodzaju lektury, w której mamy do czynienia z noosferą typu ekstrawertycznego, jest orientacja na świat; poprzez akt

[32] Zob. M. Karasińska, *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu* [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2: *Świat w teatrze*, red. M. Karasińska i G. Leszczyński, Poznań 2007.

lektury czytelnik rozpoznaje już nie własne wnętrze, lecz własną sytuację w świecie, rozpoznaje role, jakie w teatrze świata sam odgrywa, a doświadczając przeżywania tych ról doświadcza jednocześnie swoistego rodzaju heroizmu. Krok za krokiem przedziera się przez barierę upokorzeń, których niejako wespół z bohaterem doznaje, przez zmorę złudzeń, podejmuje heroiczne próby zmiany sytuacji, która przede wszystkim z perspektywy moralnej okazuje się trudna do zniesienia. Lektura zorientowana ekstrawertycznie wyzwala w czytelniku dążenie do realizacji przedsięwzięć paralelnych w stosunku do tych, które podejmują postaci czytanych utworów literackich. Kluczem interpretacyjnym jest tu zasada odkrywczości: trzeba każdorazowo ujrzeć i zrozumieć własną sytuację wobec świata idei, by na nowo rozpoznać własną drogę życia i zakres własnych powinności.

Na tej drodze przez wieki towarzyszył dziecku jako odbiorcy literatury dorosły przewodnik: matka, niania czy piastunka, które śpiewały kołysanki, rodzice lub dziadkowie, którzy książki czytali i na ich temat prowadzili rozmowy z dziećmi. Oczywiście, wraz z rozwojem intelektualnym i emocjonalnym czytelnika rola przewodnika malała, jednak w klasycznej sytuacji, gdy o „szarej godzinie" zbierali się wszyscy „domowi", by słuchać czytanej książki i o niej rozmawiać, pozostawała punktem odniesienia sytuacji lekturowej. Ostatecznie, zanim w dojrzałym wieku odbiorca pozostał całkowicie sam z czytanym tekstem, szkolny nauczyciel przejmował od rodziców zadanie rozmowy o lekturze i wynikających z niej sensach, także sensach o charakterze imperatywów. Taka kultura wspólnego czytania i wspólnych o czytaniu rozmów nie istniała w społecznej próżni: była częścią większej całości, elementem większego, bo panoramicznego obrazu: wspólne były spacery i posiłki, wspólne modlitwy, a wspólnoty rodzinne i przyjacielskie miały znacznie trwalszy niż obecnie charakter. Wraz z rozpadem tego rodzaju form integracji dziecko i nastolatek zostali sami – tym bardziej sami, że właściwa naszym czasom kultura milczenia i wiecznego rechotu[33] doprowadziła do rozbicia i ośmieszenia centrów, wokół których wspólnoty mogłyby się ogniskować.

Nieledwie nietzscheańskie „przewartościowanie wartości" w obliczu rozpadu trwałych struktur integracyjnych doprowadziło w sferze aksjologicznej do przewrotu kopernikańskiego: nie ma już planety, która byłaby ośrodkiem Wszechświata, uporządkowany Kosmos war-

[33] Por. J. Tomkowski, *Ciemne skrzydła Ikara. O rozpaczy*, Warszawa 2009.

tości przekształcił się w podlegający prawom entropii Chaos, teraz każdy musi wedle własnych doświadczeń i miarą własnej wrażliwości rozpoznawać drogi, ścieżki, punkty orientacyjne. Właśnie na tym polega rola książki we wspomaganiu rozwoju dziecka i nastolatka: w mroku gwiazd, by sparafrazować tytuł zbioru wierszy Tadeusza Micińskiego, wyznacza obszary światła i ciemności, wyznacza zadania, od realizacji których zależy jakość i sens życia. W świecie milczenia i rechotu, w świecie zorientowanym na sukces i przyjemność, w świecie samotności – taki przewodnik jest nie do przecenienia. I paradoksalnie: właśnie w naszych czasach, gdy książka zdaje się odchodzić z pierwszego miejsca zainteresowań i dóbr pożądanych, gdy zdaje się ustępować pola nowoczesnym środkom skutecznie angażującym uwagę i emocje młodego pokolenia, jej obecność jest szczególnie doniosła. Gdy bowiem na przełomie XIX i XX w. nastolatek nie czytał Przyborowskiego, zarówno inspirację podejmowania heroicznych, rycerskich działań, jak i podstawy hierarchii wartości otrzymywał poprzez „zmasowany atak" homogenicznych środowisk. Gdy na przełomie XX i XXI stulecia młody człowiek nie czyta, ani dom, ani szkoła, ani Kościół nie mają już tej mocy, by skutecznie go wzmocnić i trwale kształtować, ulegają bowiem, jak dowodzi lektura współczesnej prozy inicjacyjnej[34], głębokiej erozji. W tej sytuacji przeżycie lekturowe nabiera nieporównanie większego znaczenia, niż miało przed wiekiem. Książka w oczach młodego pokolenia przestała być przedmiotem szczególnego pożądania, a lektura – czynnością graniczącą z obcowaniem ze sferą sacrum, jednak jej rola w procesie wspomagania rozwoju uległa wzmocnieniu, bo treści przez nią niesione są niemożliwe do zastąpienia przez jakąkolwiek inną formę sztuki.

Zorientowana ekstrawertycznie lektura narzuca hipotetycznemu odbiorcy rolę rycerza lub buntownika. Tego rodzaju implikacje nie byłyby możliwe, gdyby przedstawianemu bohaterowi brakowało elementarnego poczucia bezpieczeństwa – jest ono warunkiem wszelkiej aktywności i działalności, a jeśli poczucie to zostało zachwiane, prymarnym zadaniem postaci literackiej jest oswojenie świata, prowadzące w konsekwencji do wolności decyzji. Oswajanie świata przez bohatera prowadzi do realizacji jednej z naczelnych terapeutycznych funkcji książki dziecięcej: oswajania świata przez zakładanego odbiorcę.

[34] Pisałem o tym w książce *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*, Warszawa 2010, rozdz. *Pokolenie Nikt*.

Widać to znakomicie w powieści Jacka Dukaja *Wroniec*, przedstawiającej dzieje małego Adasia, zmuszonego na przełomie lat 1981-1982 do poszukiwania własnych rodziców porwanych i uwięzionych przez tytułową złowieszczą postać. Postrzegany przez małego chłopca świat stanu wojennego jest krańcowo obcy, niezrozumiały, niemożliwy do oswojenia. Wszystko, co do dziecka docieka: strzępy rozmów brodatych opozycjonistów, propaganda, uliczne demonstracje rozpęczane przez siły porządkowe, dynamizm zdarzeń stanu wojennego, niespodziewane aresztowania, postępująca szarość świata i życia – zostaje pomniejszone, ujęte w cudzysłów umowności. Narzędziem oswojenia świata jest dziecięcy język stosowany w narracji, umożliwiający daleko idącą tożsamość narratora i bohatera – ten ostatni przejmuje rolę bohatera prowadzącego: obcy dziecku milicjanci określani są jako „Milipanci", budzący grozę ubecy jako „Bubeki", godzina milicyjna staje się „Godziną Kruka" itd. Zresztą również to, co przyjazne a niezrozumiałe, podlega swoistej infantylizacji, np. opozycjoności to „Panowie Oporni". Język przez całą wieczność ludzkiej kultury był narzędziem nie tylko opisu, również oswajania świata, w konsekwencji panowania nad nim. Z perspektywy dziecięcego języka ów opisany we *Wrońcu* przerażający świat zyskuje znamiona udziecinnionej groteski. Opisana rzeczywistość przepełniona jest okrucieństwem. Nieznane, niedostępne umysłowi dziecka-narratora i dziecka-bohatera są racje stron, ważne pozostaje jedynie właściwe topice baśniowej rozróżnienie biegunów piękna i brzydoty – jak w klasycznej baśni piękno ewokuje skojarzenia z dobrem, brzydota bohaterów ze złem, podstępem, podłością, nikczemnością ich czynów.

> Wóda płynęła strumieniami. Brykały w nich alkohochliki i pijafki, białe myszki i czarne robaczki. Milipanci w rozpiętych mundurach zanurzali głowy w strumieniach. Bubeki piły zaś ze szklanek musztardówek. Pośrodku kołysał się spocony Członek. Wóda opływała go zewsząd. Rozsupłał krawat, rozpiął koszulę. Bubeki i Milipanci przynosili mu Wódę w butelkach, szklankach, chochlach, hełmach, butach, flakonach, doniczkach, wazach i popielniczkach. Odchylał głowę do tyłu i pił Wódę długimi haustami. Gruba szyja pracowała jak pompa.
>
> Przeprowadzono przed jego oblicze Adasia i siostrzyczkę. Łypnął na nich przekrwionym ślepiem.
>
> – Element! – zakwiczał. – Element!
>
> Zamknął oczy. Beknął. Otworzył oczy[35].

[35] J. Dukaj, *Wroniec*, Kraków 2009, s. 171.

Świat, w którym dane jest małemu chłopcu podjąć przerastające jego siły zadanie, nie ma trwałych punktów oparcia, nie pozwala na jednoznaczną klasyfikację postaw ludzkich czy moralną orientację w czyichkolwiek wyborach. To zagubienie chłopca potęgują zmienne okoliczności i nietrwałe postawy: wujek okazuje się zdrajcą, donosicielem, człowiekiem „Bubeków", a dawny komunistyczny działacz, Pan Beton, który powinien być człowiekiem złego, czarnego Kruka, podaje chłopcu przyjacielską dłoń. W tej sytuacji jedynie kategorie estetyczne pozwalają małemu Adasiowi oddzielić dobro od zła, światło od ciemności, kolory od wszechogarniającej szarzyzny. Siłę dają chłopcu również baśnie – zarówno te, które, niegdyś czytane w dziecięcym pokoju, przywracają zszarzałemu światu barwy, jak i te, które, podobnie jak w *Opowieści o Despero* Kate DiCamillo, niosą siłę wewnętrzną, dają pewność zwycięstwa, w ostatecznym rozrachunku nie pozwalają na chwile załamania, ułatwiają odnalezienie właściwej drogi, podsuwają wzory zachowań: rycerskie, waleczne, tyrtejskie.

Adaś zamknął oczy.

– Zgubiłeś się w lesie – powiedział na głos. – Była noc. Wyły wilki. I sowy robiły hu-hu. Nic nie widzieli. Nie bój się, powiedział książę. Pan leśniczy zdradził mi tajemnicę. Musisz iść zawsze tak: w prawo, potem w lewo, potem w prawo, potem w lewo, potem w prawo, potem w lewo...

Na dwudziestym drugim pietrze zobaczył Maszynistów-Szarzynistów.

To szare na ich twarzach – to nie były maski. Oni nie mieli twarzy. Ale inaczej niż Enesy. Maszyniści-Szarzyniści tak się napromieniowali Telewizją, że ich oblicza całe skakały jak miedzy złymi kanałami. Zaśnieżone, zygzakowate, migoczące, widmowe, czarno-białe. Czasami, gdy bardzo szybko odwracali głowy, zamiast twarzy pojawiała się Mechanizacja Rolnictwa albo Pochód Pierwszomajowy albo Dziennik.

Maszyniści chodzili miedzy salami i gabinetami i ciągnęli druty od szarości do szarości.

Adaś opowiedział bajkę i nałożył czapeczkę.

Przemykał im pod nogami, a Maszyniści-Szarzyści go nie widzieli[36].

Droga chłopca do Wrońca, którego musiał pokonać, by wyzwolić rodziców, najeżona jest przeszkodami, przebrnięcie przez nią wymaga hartu ducha, przede wszystkim jednak głębokiej wiary w zwycięstwo, wewnętrznej siły, którą, tu, u Dukaja, dają chłopcu wyprowadzone

[36] Tamże, s. 212.

z lektur baśni wzorce niepoddające się erozji i rozkładowi, odporne na niszczącą ludzkie wnętrze komunistyczną propagandę. Właśnie pierwszeństwo zwycięstwa moralnego, poprzedzającego ostateczny tryumf bohatera, jest bodaj najważniejszą, najbardziej wspomagającą rozwój wewnętrzny młodego czytelnika siłą każdej zorientowanej ekstrawertycznie lektury.

Ma więc hipotetyczny czytelnik zostać rycerzem. Zgodnie z kanonami średniowiecznymi ma bronić wartości najwyższych – także rodziców, jeśli takie są okoliczności jego życia, jak we *Wrońcu* Dukaja. Dziecięcy czy nastoletni bohaterowie poszukujący rodziców, heroicznie wierzący w ich powrót z odległych miejsc czy dalekich wypraw, walczący o ich uwolnienie (rzeczywiste, fizyczne, bądź magiczne, a więc od złego czaru) to odwieczny motyw literacki, wykorzystywany na różne sposoby. W opowieści Andrzeja Maleszki *Magiczne drzewo. Czerwone krzesło* trójka rodzeństwa, niczym w słynnej *Serii niefortunnych zdarzeń* Lemony Snicketa, pokonuje złośliwego i podstępnego kuglarza, zamienia wredną ciotkę w układną dziewczynkę, odbywa długą podróż, by w końcu odzyskać rodziców w takiej postaci, jaką mieli, zanim ulegli wpływowi magii. Ale prawdziwe zło ma u Andrzeja Maleszki nie tylko umowny charakter – jest ono dotykalne, niszczy wewnętrznie i podmywa podstawy funkcjonowania domu (w powieści Maleszki złem tym jest zaglądająca w oczy bieda, podobnie jak w *Charlim i fabryce czekolady* Roalda Dahla). Temu złu też trzeba umieć się przeciwstawić i to z nie mniejszym heroizmem, samozaparciem i odwagą, niż w przypadku klasycznych sytuacji fabularnych powieści przygodowo-awanturniczych, które generują zachowania rycerskie.

Do tych wzorów i doświadczeń odwołują się powieści, w których młodzi bohaterowie zmagają się z domową lub rówieśniczą przemocą. Bohater Roberta Cormiera (*Czekoladowa wojna*) Jerry Renault, uczeń jednej z amerykańskich szkół średnich, umieścił w swojej szkolnej szafce plakat z napisem: „Czy mam odwagę poruszyć wszechświat?" – i każdego dnia musi samotnie stawić czoła szkolnej mafii, nie zniżając się do nierycerskich, niskich metod walki przez mafię stosowanych; poniżany jest bohater Ewy Grętkiewicz (*Szczekająca szczęka Saszy*), zastraszany bohater Romka Pawlaka (*Czapka Holmesa*). Za każdym razem lektura tak jest zaprogramowana, by budziła czytelniczą aktywność, by skupiała tę aktywność wokół wartości rycerskich, a jedno-

cześnie rycerskość tę – podobnie jak poematy heroiczne – budziła z uśpienia, wskazywała, że realizować się może w każdych okolicznościach i w każdym czasie.

W tym właśnie sensie lektura zorientowana ekstrawertycznie ma nacechowanie heroiczne: jest czystym głosem upominającym się o czystą rycerskość, o heroizm walki w słusznej sprawie, o gotowość do życia aktywnego, do bycia w świecie, odpowiedzialności za niego.

Powtórzmy: dziecko w *Małym Księciu* czy *Alicji w krainie czarów* jest wyobcowane, z kolei dziecko jako podmiot czynności twórczych wierszy Tuwima i Brzechwy wyrzuca poza nawias normalności, a więc prowadzi do wyobcowania – człowieka dorosłego (*Okulary*, *Słoń Trąbalski*, *Żaba*). Zjawisko to występuje przede wszystkim w utworach o charakterze ludycznym: to tu, niczym w *Rozmowach króla Salomona z Marchołtem*, ulega wydrwieniu „dorosła", „uczona", „książkowa", pełna dumy i pychy mądrość, w rezultacie postaci reprezentujące postulowane przez świat dorosłych systemy wartości stają się bohaterami negatywnymi (*Koszmarny Karolek* Francesci Simon). Konsekwentnie więc dziecięcy świat uzyskuje nie tylko prawo głosu, ale status prawdy, dostępnej jedynie wówczas, gdy – niejako a rebours w stosunku do słynnego listu św. Pawła – odrzuci się to, co dorosłe. Tego typu sensy niesie lektura cyklicznej historii o przygodach Mikołajka Sempé i Goscinnego czy rodziny Miziołków Joanny Olech. W każdej z nich nieuchronna konfrontacja światów dziecka i dorosłego prowadzi do tryumfu dzieciństwa, który wynika z umiejętności myślenia nieschematycznego, z niewzruszonej skłonności do żartu, wzniosłej pewności siebie, która, skontrastowana z infantylną bufonadą dorosłych bohaterów, pozwala hipotetycznemu odbiorcy oddalić wewnętrzną lękliwość, a przyjąć postawę mądrej, odpowiedzialnej pewności własnych racji i własnego instynktu moralnego.

Konfrontacja ta ma różne oblicza, zależnie od wieku i horyzontu doświadczeń odbiorcy. Z perspektywy dorosłego czytelnika może to być ożywczy impuls pozwalający na dystans do własnej rzeczywistości i własnej postawy. Jak pisała Joanna Papuzińska, „gloryfikacja dzieciństwa [...] wyraża [...] rozczarowanie i niechęć wobec świata dorosłych, opanowanego przez gnuśny ład i spokój. Jest w niej także chęć zrzucenia z siebie gorsetu tradycji, przyzwyczajeń, rozumu"[37].

[37] J. Papuzińska, *Heroiczne i prometejskie postaci dziecięce* [w:] *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992, s. 127.

Z perspektywy odbiorcy dziecięcego konfrontacja ta ożywia nadzieje na odnalezienie własnej prawdy, na samorealizację; taka lekturowa droga zorientowana jest na aktywizowanie odbiorcy, na przekształcanie – by posłużyć się pojęciami Teilharda de Chardin[38] – moralności statycznej bohatera i czytelnika, skupionej na bezkonfliktowym trwaniu w wiecznym *praesens*, do moralności dynamicznej, realizującej się w działaniu, które objawia twórczą istotę ducha, zwróconej ku przyszłości, nielękającej się ani konfliktów, ani cierpienia.

Zorientowana ekstrawertycznie lektura dowodzi, że tylko człowiek dynamiczny może osiągnąć szczęście. Pisał o tym przywołany wyżej Teilhard de Chardin, ilustrując swe poglądy przypowieścią o wędrówce grupy ludzi, którzy o świcie wyruszyli w góry: jedni zrezygnowali już na samym początku, uznając wysiłek wędrowania za bezcelowy; inni zostali w drodze, pochłonięci pięknem ulotnych chwil i mijanych miejsc; jeszcze inni wytrwale zbliżali się do celu – właśnie oni byli naprawdę szczęśliwi. I przypowieść, i sposób obrazowania, i pochwała życia czynnego zbliża myśl Teilharda do Nietzscheańskiej idei aktywizmu i dionizyjskości. To, co łączy obu tak przecież różnych filozofów – chrześcijanina i burzyciela chrześcijaństwa, znajduje swój wyraz w prostych opowieściach kierowanych do młodych, niedoświadczonych czytelników. Nie bez powodu opowieść Teilharda przywołuje w swoich pracach Michał Heller.

V. Uwagi końcowe

Nie oznacza to, że bohater prozy zorientowanej aktywizująco musi być szczęśliwy, a bohater prozy zorientowanej kontemplacyjnie przeciwnie: pogrążony w wewnętrznych wątpliwościach, rozdarty i próżno szukający szczęścia. Obie drogi – kontemplacyjna i rycerska – wzajem się uzupełniają, mobilizując hipotetycznego odbiorcę i do duchowego wzbogacania własnego wnętrza, i do działania w świecie, wpływania na kształt codzienności i równowagę moralną. O tym wzajemnym dopełnianiu się różnych modeli człowieczeństwa pisali filozofowie od wieków – raz jeszcze przywołajmy Teilharda de Chardin:

[38] P. Teilhard de Chardin, *Wybór pism*, wybór M. Tazbir, przekł. W. Sukiennicka, M. Tazbir, Warszawa 1965, s. 86 i in.

> Małgorzato, moja siostrzyczko! Kiedy ja, zafascynowany pozytywnymi siłami wszechświata, przebiegałem kontynenty, przepływałem morza, namiętnie obserwowałem barwy Ziemi, Ty, unieruchomiona w łóżku, spokojnie, w głębi swego wnętrza, najgorsze cienie świata przemieniałaś w światło. Powiedz, które z nas Stwórca uzna za to, co lepszą cząstkę obrało?[39]

Lektura wspomaga młodego czytelnika na różne sposoby, zarówno poprzez *orientację do wewnątrz* (lektura introwertyczna), jak i *orientację na zewnątrz* (lektura ekstrawertyczna). W świecie pozbawionym autorytetów, w świecie, gdzie obrzędy przejścia zostały wyrugowane, gdzie nie ma granic między nieodpowiedzialną młodością i odpowiedzialnym wiekiem dorosłym[40], pisarz przyjmuje właściwą jedynie twórczości dla młodego wieku rolę mistrza. Eugeniusz Czaplejewicz[41] wystąpił swego czasu z tezą, że literatura dziecięca jest „resztką zatopionego królestwa" dawnej literatury dydaktycznej. Wydaje się, że właśnie w tym pełnieniu przez twórcę – niezależnie od jego woli, kompetencji i okoliczności, w jakich dzieło dociera do młodego odbiorcy – funkcji mistrza owo klasyczne dydaktyczne nacechowanie twórczości dla młodych odbiorców ustępuje miejsca nacechowaniu nowemu: proces lektury to proces dialogu, w którym następuje obustronna wymiana wartości i obustronna konfrontacja postaw (*Kacperiada* Grzegorza Kasdepke).

Pisarz zatem jako mistrz przygotowuje czytelnika do zrozumienia i przyjęcia podmiotowej prawdy człowieka o sobie samym i o świecie. Niepodobna powiedzieć, czym jest ta prawda, odsłania się w indywidualnym ludzkim życiu, w indywidualnych decyzjach i jednostkowym losie. Wykracza poza doraźne wskazania i maksymy, objawia się w nieustannym pytaniu o człowieka i otaczającą go rzeczywistość. Lektura w świecie milczenia, w świecie pozbawionym pogłębionych interakcji międzypokoleniowych i wewnątrzpokoleniowych, jest drogą dojrzewania do tej nieuchwytnej prawdy, drogą dialogu, który umożliwia rozpoznanie własnego miejsca w świecie i własnych wobec świata zadań, wreszcie – uzyskanie dystansu wobec trudu własnego, choćby nawet maleńkiego istnienia. W świecie, w którym wartości

[39] P. Teilhard de Chardin, *O szczęściu, cierpieniu, miłości*, przekł. M. Sukiennicka, M. Tazbir, Warszawa 1981.

[40] F. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 2006.

[41] E. Czaplejewicz, *Dydaktyzm jako odpowiedź* [w:] *Poezja dla dzieci. Mity i wartości*, red. B. Żurakowski, Warszawa 1986.

witalne i hedonistyczne znalazły się na najwyższych szczeblach drabiny aksjologicznej, doznania lekturowe są niezastąpionym warunkiem przeorientowania życia z kierunku *mieć* w kierunek *być*. A to nie jest wspomaganie rozwoju dziecka, tylko warunek istnienia człowieka.

Realizacja tego zadania następuje za sprawą właściwych tylko sztuce form przekazu. Jedynie sztuka jest w stanie uczynić, jak dowodził Bruno Bettelheim[42], przepełniony cierpieniem świat dziecka znośnym, a jego życie – wzniosłym i pięknym. Wacław Niżyński w końcowej partii pamiętnika notuje:

> Moja mała córeczka śpiewa „A-a-a...". Nie rozumiem znaczenia tych dźwięków, lecz czuję, co dziewczynka chce powiedzieć. Chce powiedzieć, że wszystko... jest nie grozą, lecz radością[43].

Zarówno introwertyczna, jak ekstrawertyczna orientacja lektury umożliwia hipotetycznemu czytelnikowi rozumienie siebie i przekształcanie świata. Jeśli spełnia swe zadania, efektem lektury jest przekształcenie grozy w radość.

[42] B. Bettelhiem, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniu i wartościach baśni*, tłum. i wstęp D. Danek, Warszawa 1895.

[43] W. Niżyński, *Dziennik*, przeł. G. Wiśniewski, Warszawa 2000, s. 197.

Rycerz, błazen, szaleniec. Proza dla „trudnych czytelników"

Książki dla chłopców zasadniczo nie istnieją jako zjawisko edytorskie, w praktyce bibliologicznej i księgarskiej są trudne do wyodrębnienia na podstawie definiowalnych kryteriów, nie układają się – w przeciwieństwie do powieści dla dziewcząt – w cykle i serie wydawnicze, nie mają jednoznacznego adresu czytelniczego, kierowane są zwykle do odbiorców obu płci. Powieści dla dziewcząt goszczą w rękach chłopców jako lektury incydentalne (*Lustro pana Grymsa* Terakowskiej); te powieści, które zasadniczo kierowane są do środowiska czytających chłopców, stają się niejako automatycznie lekturami również dziewczęcymi, i to niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z konwencją kryminalno-przygodową bądź przygodową (w latach 60. i 70. cykle Nienackiego i Szklarskiego, w pierwszej dekadzie nowego stulecia – Petka i Kosika), westernem (Wernic, Szczepańska), science fiction (*Wielka, większa i największa* Broszkiewicza, *Katastrofa* Kuczyńskiego, *Synteza* Wojtyszki, *Iluzyt* Zajdla) czy fantasy (*Harry Potter* Joanne Rowling, *Mroczne materie* Philipa Pullmana). Praktyka biblioteczna dowodzi, że z jednej strony mamy bardzo wyrazistą, łatwo rozpoznawalną grupę „książek dla dziewcząt", z drugiej strony – bardzo różne gatunkowo, merytorycznie i edytorsko książki dla wszystkich; chłopcy jako ich czytelnicy są być może najbardziej znaczącą, wyrazistą grupą odbiorców, ale trudno pokusić się o wyznaczenie linii demarkacyjnej wyodrębniającej chłopców jako podzbiór publiczności funkcjonującej na prawach adresata hipotetycznego.

Książki dla chłopców istnieją jedynie jako pragmatyka odbioru, swoisty „styl odbioru" utworów literackich. Jeśli z tej perspektywy przeprowadzić umowną granicę między *literaturą dziewczęcą* i *literaturą chłopięcą*, to po obu stronach znajdą się utwory realizujące dialektyczną jedność przeciwieństw. Proces lektury jest zjawiskiem dynamicznym, co silnie akcentują współczesne kierunki badań literackich, negujących niezróżnicowane, uniwersalistyczne odczytywanie utworu. Krytyka feministyczna wprowadziła czytelniczą perspektywę

związaną z płcią („gender lektury"[1]), przy czym kategoria płci odnosi się z jednej strony do rzeczywistej, biologicznej sfery człowieka, z drugiej – do zespołu psychicznych właściwości (w pewnym sensie niezależnych od płci biologicznej) decydujących o sposobie rozumienia utworu[2]. Ewa Kraskowska traktuje krytykę feministyczną jako „nowy styl odbioru dzieła literackiego, nową szkołę interpretacji, dającą [...] szansę czytania i badania utworów «jako kobieta»"[3]. Krytyka feministyczna wypracowała takie narzędzia interpretacyjne, które pozwoliły uniezależnić akt odbioru od faktycznej płci danego odbiorcy: „Wierzę, że kobieta «jako kobieta» czytam inaczej niż mężczyzna – pisze Kraskowska w innej pracy. – Co gorsze – wierzę, że mężczyzna może czytać «jako kobieta»"[4]. Egzemplifikację tego modelu odbioru znajduje autorka w Miłoszowej lekturze tomu wierszy Anny Świrszczyńskiej *Jestem baba*[5]: „Czesław Miłosz z czasem nauczył się czytać jako kobieta" – pisze Kraskowska[6].

Nie ulega wątpliwości, że można *per analogiam* mówić o analogicznych procesach odbiorczych zachodzących w młodszym niż dojrzały wieku, a więc o „czytaniu jako chłopak" i „czytaniu jako dziewczyna". Oba te sposoby czy style lektury są zależne od sytuacji, w jakich dochodzi do procesu czytania, i predyspozycji psychicznych odbiorcy, nie zaś od jego biologicznie rozumianej płci. Płeć czytelnika jest więc opcjonalną, zorientowaną kreacyjnie (sprawczo) pragmatyką odbioru, określa ją sposób dekodowania sensów, przebieg procesu projekcji i identyfikacji, zakres i charakter emocji lekturowych. Tego rodzaju właściwości, rozpatrywane dychotomicznie i kontrapunktowo, są zasadniczo zbieżne z performatywnymi rolami płciowymi, stereotypami przypisywanymi społeczno-kulturowym wyobrażeniom płci (widać to np. w obiegowym przekonaniu, że chłopcy wolą książki przygodowe, charakteryzujące się wysokim poziomem dynamiki fabuły, dziewczynki zaś książki wzruszające, poświęcone domowi, miłości i przy-

[1] Por. m.in. N. K. Miller, *Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka*, przekł. K. Kłosińska i K. Kłosiński [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska i M. P. Markowski, Kraków 2006.

[2] Na poziomie lektury następuje dekonstrukcja biologicznej i kulturowej opozycji mężczyzna – kobieta, zastępuje ją „rozdanie" ról odbiorczych, niezależnych od biologicznej płci.

[3] E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 9.

[4] E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta* [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska i M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 15.

[5] Cz. Miłosz, *W stronę kobiet*. „Teksty Drugie" 1993 nr 4/5/6.

[6] E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta*, op. cit., s. 25.

jaźni). Przyjęcie tego rodzaju rozróżnienia opartego na przekonaniu, że sposób odczytania utworu narzuca jego pragmatyka: konstrukcja podmiotu mówiącego, sposób kreacji świata przedstawionego, kreacja bohatera, język, pozwala na biegunową, dychotomiczną polaryzację utworów literackich stosownie do ich charakteru i narzucanych przezeń ról odbiorczych.

Utwór literacki narzuca „płciowe" odczytanie, czyli determinuje przyjęcie przez odbiorcę określonej strategii lektury, w ramach której to strategii czytelnik dokonuje pozaintelektualnego, intuicyjnego wyboru między sposobami reakcji na tekst właściwymi kulturowo rozumianej płci. Stosownie do wieku hipotetycznych adresatów zmieniają się strategie komunikacyjne, ewolucji podlega zatem również sam sposób realizacji kategorii *gender performativity*.

I. Rycerz

Na pierwotnym, najniższym poziomie inicjacji literackiej[7] dominują kołysanki[8], piosenki z założenia śpiewane *a capella*, kierowane do bardzo małych dzieci. Gatunek, silnie związany z sytuacją komunikacyjną, narzuca typowo *kobiecy* styl lektury – wyeksponowaniu ulega tu naturalna bliskość dziecka i matki, piastunki, opiekunki czy babki. Ojciec jest zasadniczo w tym świecie wspólnoty dorosłego i dziecka nieobecny, po prostu nie przynależy on do wspólnoty na tych prawach, które wspólnotę te konstytuują: może po prostu fizycznie go nie być, może nie funkcjonować w zasięgu dziecięcego wzroku, zatem również w kręgu emocji. Ta sytuacja nieobecności ojca jedynie pogłębia związek matki (piastunki) i dziecka. Tak jest w kołysance Teofila Nowosielskiego:

[7] J. Papuzińska, *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*, Warszawa 1982.

[8] Kołysanka aż do schyłku XVIII w. była obecna wyłącznie w kulturze ludowej, w muzyce artystycznej zagościła na stałe za sprawą Johanna Friedricha Reichardta (*Wiegenlieder für gute deutsche Mütter*, 1798). Chopin nadał kołysance misterną formę muzyczną, opartą na technice wariacyjnej (*Berceuse D-dur* opus 57). Popularność zyskały kołysanki z *Halki* Moniuszki i *Porgy and Bess* Gershwina. Do literatury wysokiej weszły w XIX w. (*Piosenka przy kołysce* Nowosielskiego, *Piosenka niani* Chrząszczewskiej).

Zaśnij, zaśnij moja duszko,
Ty anielskie serduszko!
Tatko drogi twój już w grobie,
On u Boga – ja przy tobie!
Zaśnij słodko moje dziecię!
Matka kocha cię nad życie...[9]

Poeta przywołuje kochającą „nad życie" matkę, sięga więc, mimo swej biologicznej płci, do wzorów kultury narzucających „kobiecość" relacji dziecko – dorosły.

Zresztą kołysanki, nawet niezależnie od wskazanych bezpośrednio czy domniemanych uczestników literackiego dialogu, zorientowane są na wartości charakterystyczne dla kobiecego, nie męskiego świata. Wartości związane z elementarnymi potrzebami emocjonalnymi zarówno dziecka, jak i dorosłego opiekuna, zakorzenione są w sensualistycznie i emocjonalnie pojmowanym topoicznym domu – miejscu spokoju, miłości i swojskości, miejscu dojrzewającej nadziei szczęśliwego życia. Niezależnie od biologicznej płci autora i słuchacza kołysanki wyrastają z kobiecej emocjonalności, są matczyne, a nie ojcowskie. Przywołany wyżej wiersz Nowosielskiego dowodzi, że poetycka przestrzeń emocji i wartości wiąże kołysankę ze światem kobiecym, z topiką matki, nie ojca. Dwa kolejne przykłady, tym razem z Czechowicza:

Lulajże, lulajże, maleńki,
otulą cię moje piosenki.
Luli, luli,
piosenka cię otuli.

Lulajże, lulajże, kochanie,
utuli cię me kołysanie.
Luli, luli,
Kołyska cię utuli

Przykład drugi:

Uśnijże mi, uśnij
bajka ci się przyśni:

[9] T. Nowosielski, *Piosenka przy kołysce*. Wyd. cyt.: *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, wybór, układ i wstęp R. Waksmund, Wrocław 1987, s. 327.

przyjadą zza morza
junakowie pyszni.
[...]
Junacy, junacy
wracajcie za morze,
bo mi się syneczek
ze snu wybić może...[10]

W pierwszym z przywołanych przykładów podmiot czynności twórczych – kobieta pochylona nad kołyską dziecka – jest bardzo wyrazisty, typowy dla gatunku. Śpiewność wiersza, uzyskana przez rytmizację, nagromadzenie powtórzeń, paralelizmy składniowe, anafory, referencyjność i głębokie rymy, wydobywa kobiecy świat utworu: wszak w kulturze rozpowszechniony jest wizerunek kobiety śpiewającej *a capella* dziecku, mężczyźni – gdy wziąć pod uwagę obiegowe wyobrażenia i ujęcia topoiczne – śpiewają w przestrzeni pozadomowej: w czasie wymarszu wojska, w polu lub przy ognisku, jeśli w domu, to raczej przy stole, nie nad kołyską.

W drugim z przykładów, choć w dalszym ciągu mamy do czynienia z matką jako podmiotem czynności twórczych, wpisanym w tekst odbiorcą jest mały chłopiec – tego typu genderowe wskazania występują w kołysankach dość często (np. *Złoty jeż* Szelburg-Zarembiny). Nawiązuje tu Czechowicz do topiki baśniowej, wydobywa z niej motywy charakterystyczne dla chłopięcego świata: junacy, czyli młodzi, odważni mężczyźni, są dla chłopców odpowiednikami rycerzy, postaciami, z którymi łatwo się utożsamiają, rycerz uosabia bowiem pożądane cechy chłopięcej osobowości, stanowi wzór osobowy[11]. Do topiki baśniowej nawiązują również współczesne kołysanki – dowodzi to trwałości wywiedzionych z tego kręgu kulturowego inspiracji. Baśń jest tu traktowana jako wzorzec czy matryca życia szczęśliwego i spełnionego, wzorzec ról społecznych i osobowych, paradygmat szczęścia.

Śpij, królewno, nie płacz, nie,
jedzie rycerz do ciebie.
Na koniku brązowym,

[10] J. Czechowicz, *Bajki*. Wyd. cyt.: *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślikowski, Wrocław 1980 BN I 233, s. 155, 156.

[11] W latach 1956-1965 produkowano w Polsce motocykle o nazwie Junak; używano ich m.in. w Milicji Obywatelskiej jako motocykli pościgowych. Mianem junaków określano w PRL członków Ochotniczych Hufców Pracy.

przeskakuje przez rowy.
Jedzie do ciebie.
Śpij, rycerzu, nie płacz, nie,
czeka królewna na ciebie.
W białą suknię ubrana,
stoi w oknie od rana.
Czeka na ciebie.
Śpijcie, dzieci, nie płaczcie,
bo się kiedyś spotkacie.
Będzie wtedy piękny ślub,
będzie miłość aż po grób,
bo się spotkacie.

J. Papuzińska *Kołysanka babci*[12]

Joanna Papuzińska nawiązuje do tradycyjnej formuły baśni: królewicz „jedzie" do królewny, królewicza „czeka" na swojego królewicza, swojego wybranka. Otwiera się jasna perspektywa życia cichego i pogodnego. Błogostan, który wprowadza rytm kołysankowy, ma swoje dopełnienie w błogostanie wywoływanym ubaśniowioną wizją spełnionej miłości. W podobny sposób wykorzystuje Papuzińska topikę baśniową w wierszowanej *Opowieści*:

Siedziała nasza mama na wieży
i przybyło siedmiu rycerzy.
Każdy się nadymał jak paw.
Mieczami machali
i wykrzykiwali:
Obetniemy siedem głów!
Odrąbiemy siedem łap!
Wystrzelimy prosto w łeb: pif-paf!
A kto smoka zabije,
rzuci mu się na szyję
królewna piękna, jak szczęśliwy traf!
I wołała nasza mama, że nie!
Ale oni tak się darli szalenie,
tak wrzeszczeli na całe gardło,
że w ogóle do nich nic nie dotarło.
A wtedy, z dalekiego świata
przyjechał nasz tata[13].

[12] J. Papuzińska, *Kołysała mama smoka*, Łódź 2008.
[13] J. Papuzińska, *Opowieść*, Poznań 2010.

Baśnie, w przeciwieństwie do kołysanek, wyrastają już nie z jednolitego obrazu adresata (usypiające w kołysce dziecko), lecz z dialektycznej jedności przeciwieństw, której amplituda rozszerza się wraz z wiekiem hipotetycznego adresata. Widać to wyraźnie u autorów tradycyjnych: Perraulta i Grimmów – baśnie ich łączą w sobie rozbieżne, niejako sprzeczne, usytuowane kontrapunktowo wzory osobowe i systemy wartości, odwołują się jednocześnie do wzorców rycerskich, zasadniczo dziewczęcym bohaterkom obcym (męstwo, dążenie do przewodzenia, podejmowanie działań na rzecz przywrócenia zachwianej równowagi aksjologicznej), jak i „domowych", a więc kobiecych (koncentracja na „gnieździe", wrażliwość na bezpośrednie doznania, czułość, subtelność w podejmowanych działaniach).

Ta dialektyczna jedność przeciwieństw uległa daleko idącej komplikacji od czasu, gdy w romantyzmie ukształtowała się baśń literacka, odchodząca od tradycyjnego języka archetypów i symboli. Baśń literacka w sposób performatywny różnicuje strategie lektury, sposoby czytania, determinuje lekturowe zachowania odbiorcy. Z jednej strony przynosi utwory „męskie", oszczędne narracyjnie, pozbawione romantycznego wielosłowia, skoncentrowane czy to na dylematach właściwych „męskiej stronie człowieczeństwa" (*Kwiat paproci* Kraszewskiego), czy na wzorcach i cnotach rycerskich (Leśmianowskie adaptacje baśni wschodnich, *Lolek Grenadier* Gawińskiego). Z drugiej strony bardzo silnie rozwija się proza baśniowa zorientowana na świat głębokich, niekiedy intymnych przeżyć, skoncentrowana na pejzażach wewnętrznych, drobiazgowej, często impresjonistycznej analizie zmiennych stanów psychicznych, relacjach międzyludzkich wyrażających się w świecie emocji i wrażliwości (*Córka wodnicy* Ostrowskiej, baśnie Andersena, Hoffmanna, na początku XX w. Barrie'a). Znamienne, że właśnie ten typ lektur w dwudziestowiecznej praktyce baśniopisarskiej dominuje, powoli i systematycznie zawłaszczając inne obszary prozy. Wystarczy przywołać z literatury polskiej charakterystyczne przykłady utworów, w których topika rycerska ustępuje miejsca analizie przestrzeni życia psychicznego bohaterów: ich czyny nie dają – jak w klasycznych wzorcach gatunkowych – świadectwa umiejętności panowania nad światem, zdolności przywodzenia mu i „ruszania z posad bryły świata", są nie tyle powodem chwały, ile źródłem rozterek, wątpliwości, dylematów, zmuszają do weryfikacji własnej postawy i stosunku do świata, własnych zobowiązań wobec innych

(*O królewiczu La-fi-Czaniu...* Kazimiery Iłłakowiczówny, *O księciu Gotfrydzie...* Haliny Górskiej, *W Nieparzyżu i gdzie indziej* Anny Kamieńskiej, *Serce jak złoty gołąb* Joanny Kulmowej). Wszystkie przywołane utwory narzucają czytelnikowi odbiór „dziewczęcy", zmuszają do koncentracji na życiu psychicznym bohatera, a nie na jego heroicznych czynach. Heroizm jest w nich jedynie sztafażem skrywającym głębsze treści życia psychicznego, swoistym kostiumem lub określoną przez historię bądź kulturę rolą (*Chcę być żołnierzem* Kulmowej).

Podobne zjawisko można odnotować na gruncie fantasy: z jednej strony mamy do czynienia ze zorientowanymi na „chłopięcy" odbiór realizacjami klasycznie rycerskimi, wywiedzionymi z tradycji eposu heroicznego i opowieści spod znaku science fiction (*Conan Barbarzyńca* Roberta E. Howarda, *Kroniki Narnii* Lewisa), z drugiej – z utworami, w których prezentacja „rycerskich" czynów i heroicznych dokonań bohaterów jest punktem wyjścia skupionej analizy psychologicznej, a narracja koncentruje się wokół życia psychicznego postaci, spektakularne zwycięstwa czy klęski są tymi szczególnymi momentami w biografii bohaterów, gdy następuje krystalizacja życia wewnętrznego (*Władca pierścieni* Tolkiena, *Niekończąca się historia* Endego, *Byłem szczurkiem* Pullmana, *Lustro pana Grymsa* i *Córka czarownic* Terakowskiej, *Opowieść o Despero* i *Cudowna podróż Edwarda Tulana* Kate DiCamillo).

Odrębną grupę utworów fantasy stanowią powieści Pratchetta i Sapkowskiego wprowadzające intertekstualną grę z czytelnikiem – oparte są na konwencji karnawału i zabawy, operują groteską, skrótem myślowym i metaforą. Odczytanie ich, w przeciwieństwie do utworów wprost odwołujących się do rezerwuaru symboli i archetypów, wymaga nie tyle umiejętności poddawania się nastrojom, ile znajomości kodów kultury, umiejętności rozwiązywania problemów, myślenia abstrakcyjnego i kalkulowania – a są to te właściwości, które reprezentuje genderowo zorientowany „chłopięcy" styl czytania, nie zaś styl „dziewczęcy", zorientowany bardziej emocjonalnie niż intelektualnie.

II. Błazen

Zjawisko wyżej opisane nie ogranicza się do intertekstualnej, parodystyczno-ironicznej odmiany fantasy czy – szerzej – literatury. Utwory prozatorskie operujące komizmem zasadniczo oparte są na

chłopięcej perspektywie oglądu, percepcji, rozumienia i oceniania świata. Nie tylko dlatego, że ich bohaterami są zazwyczaj chłopcy (dowodzą tego najpopularniejsze cykle: seria książek Sempé i Goscinnego o przygodach Mikołajka czy wielotomowa opowieść Franceski Simon o Koszmarnym Karolku). Komizm tego rodzaju utworów oparty jest na błazenadzie kulturowo przypisywanej chłopcom, nie dziewczętom, na anarchistycznym chłopięcym humorze, w którym społeczne (szkolne, domowe, rodzinne, środowiskowe) role zostają odwrócone, a świat nabiera charakteru absurdalnej groteski. Ta karnawałowa warstwa utworów jest w istocie zaproszeniem do konfrontacji z prowokacyjnie odmienionymi wzorcami postaw i zachowań, które okazują się dwuznaczne, aktorskie, pozbawione głębszych punktów odniesienia, w efekcie – ukonkretnione, przedrzeźnione i wyśmiane.

Znamienne, że prym w tym karnawałowym korowodzie postaci wiedzie barwny szpaler ojców, nie matek. Może dlatego, że – jak w twórczości Makuszyńskiego – matki są w kulturze postaciami „nimbem otoczonymi"[14], ojcowie przeciwnie – wiek XX i pierwsza dekada XXI to przecież okres kryzysu ojców i ojcostwa[15], co nie mogło pozostać bez echa w twórczości literackiej kierowanej do dzieci. Tak więc ojcowie ujawniają w swoich postawach cechy typowo chłopięce, co nie tyle jest oznaką infantylizmu, ile znamieniem pozwalającym samemu chłopcu jako bohaterowi prowadzącemu dostrzegać, że jego własny *pater familias* jest „dzieckiem podszyty", jest dużym chłopcem – to swoisty *puer senex*, karykaturalna, karnawałowa realizacja średniowiecznego toposu mającego unaocznić nadprzyrodzoną mądrość Dzieciątka Jezus i świętych ukazywanych w najmłodszych latach życia[16]. Ojcowie mają więc typowo dziecięce reakcje emocjonalne – w opowieści Pawła Beręsewicza o rodzinie Ciumków, „jak tata czegoś nie wie, to albo się złości albo wygłupia"[17], w *Dynastii Miziołków* i w cyklu książek Sempé i Goscinnego o przygodach Mikołajka ojcowie są po prostu dużymi chłopcami, bezradnymi wobec przeciwności losu i nieokiełznanej wyobraźni własnych synów, niezaradnymi,

[14] J. Kowalczykówna, *Nimbem otoczona. Wizerunek matki w „Pannie z mokrą głową" Kornela Makuszyńskiego* [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, red. J. Papuzińska i G. Leszczyński, t. II, Warszawa 2000.

[15] *Historia ojców i ojcostwa*, red. J. Delumeau i D. Roche, przekł. J. Radożycki, M. Paloetti-Radożycka, Warszawa 1995.

[16] P. Nehring, *Topika wczesnych łacińskich żywotów świętych (od „Vita Antonii" do „Vita Augustini")*, Toruń 1999, s. 45-46.

[17] P. Beręsewicz, *Warszawa. Spacery z Ciumkami*, Kraków 2009, s. 10.

zagubionymi w detalach codzienności, zaskoczonyi okolicznościami, które powinni byli przewidzieć. W *Kacperiadzie* Grzegorza Kasdepke ojciec daje się porwać instynktowi rywalizacji ze swoim rówieśnikiem o palmę pierwszeństwa w doprowadzeniu dziecka do przedszkola:

> Z naprzeciwka nadchodzili rzeczywiście Sylwia z tatą. Nadchodzili to złe słowo – przodem leciał tata Sylwii, a Sylwia, trzymana przez niego za rękę, powiewała z tyłu niczym flaga, a jeśli już było bardzo późno, to – słowo daję – miałem wrażenie, że Sylwia łopocze na wietrze.
>
> Od razu na ich widok przyśpieszaliśmy – ja, bo chciałem być pierwszy przed tatą Sylwii, a Kacper, bo chciał być pierwszy przed Sylwią. Najpierw szliśmy szybko, potem bardzo szybko, a potem zaczynaliśmy truchtać [...], potem Kacper i Sylwia szli do Krasnali, a ja i tata Sylwii wychodziliśmy z przedszkola. Niby na siebie nie patrzyliśmy, ale zawsze rzucałem tacie Sylwii triumfalne spojrzenie, no, chyba że jemu udało się wygrać, wówczas to on rzucał mi triumfalne spojrzenie; ja wtedy zaciskałem zęby, udawałem, że nie dostrzegam jego wzroku, a w myślach obiecywałem sobie, że nazajutrz to tata Sylwii zostanie daleko w tyle, a ja będę pierwszy[18].

Matki zasadniczo wolne są od infantylizmu – o ile bowiem infantylizm ojcowski powoduje, że ojciec staje się w jakimś sensie postacią równą synowi, o tyle właśnie pewnego rodzaju pryncypialność matek, ich powaga, mądrość, zaradność, zatroskanie o domowników, wszystkie te przypisywane przez kulturę cechy i właściwości dojrzałej matki skontrastowane z niepoważną, nieodpowiedzialną i beztroską postawą synów – wydobywa komizm postaci i sytuacji. Ojciec reprezentuje skrzydło będące poniekąd zaprzeczeniem ujęć topoicznych: jest niepoważny i skłonny do błazeństw, matka przeciwnie: zachowuje dystans do rzeczywistości, narzuca zarówno prawa, jak i formy ich respektowania, ustala struktury, pilnuje realizacji przyjętych planów, przejmuje więc obowiązki, z których niedojrzali ojcowie wywiązać się nie potrafią (powieści Beręsewicza). Niemniej jednak i matki mają w sobie wiele cech właściwych wiekowi dziecięcemu, cech wspólnych pospołu małemu **chłopcu** i małej dziewczynce. Przykład z Joanny Olech:

[18] G. Kasdepke, *Kacperiada. Kacper z szyflady*, Łódź 2011, s. 20.

Są takie dni, kiedy wydaje mi się, że to mama ma dwanaście lat, a ja trzydzieści z hakiem. Jak gra z nami w „Czarnego Piotrusia", to zagląda w karty i kantuje. Gotuje jak nieudolny dwunastolatek – to pewne! Płacze w kinie. Gubi rękawiczki. Poza tym czyta ciągle od nowa *Chatkę Puchatka*[19].

Relacje domowe w *Dynastii Miziołków* przypominają ujętą z karnawałowej perspektywy „walkę płci", której obraz przejmujący i wielostronny dał w dramatach August Strinberg (u nas Gabriela Zapolska) dowodząc, że kobieta dąży do zdominowania mężczyzny, całkowitego podporządkowania sobie, a następnie zniszczenia. Rodzinie Miziołków duch „walki płci" nie jest obcy, walka płci przybiera jednak kształt karnawału – śmiechu zrodzonego nie przez strach, lęk i agresję, lecz z czystego błazeństwa: obnażając własne słabości dorośli bohaterowie utworu uwikłani w „walkę płci" obracają się we własne przeciwieństwo, stają się źródłem siły i mocy młodego bohatera.

Przez chwilę my, mężczyźni, mieliśmy w domu liczebną przewagę nad Mamiszonem, który wbrew pozorom jest kobietą. Ta sytuacja była dla mamy nie do zniesienia, toteż po namyśle zrodziła jeszcze dwie dziewczynki i tym samym położyła kres męskiej dominacji w naszym domu[20].

„Walka płci", która toczy się nieustannie, nabiera cech karykaturalnych wówczas, gdy dochodzi do konfrontacji dwóch rzeczywistości: chłopięcej, pełnej nieobliczalnego szaleństwa, wolności, dążenia do realizacji typowo dziecięcych pragnień, i matczynej, zatroskanej, statecznej, wyrosłej z pieczy o dom i domowników, ich codzienne potrzeby, które matka potrafi przewidzieć i zapobiegliwie przeciwdziałać wszelkim kłopotom, jakie mogłyby stanąć na drodze spokoju domu, sytości domowników i obyczajności ich zachowania. To, co w myśli filozoficznej Jolanty Brach-Czajny określone zostało mianem „krzątactwa", którym kobieta wypełnia „szczeliny istnienia"[21], w prozie dla młodszych nastolatków ukazane jest jako oręż, którym kobieta pragnie usidlić mężczyznę (chłopca), by stał się on intelektualnie i moralnie stateczny, odznaczał się szlachetną powściągliwością uczuć

[19] J. Olech, *Dynastia Miziołków*, Warszawa 2002, s. 2.
[20] J. Olech, *Dynastia Miziołków*, Warszawa 2002, s. 3.
[21] J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.

i dążeń, by – koniec końców – wyzbył się wszystkiego, co chłopięce, przybrała zaś to, co właściwe wiekowi dojrzałemu.

> Mama postanowiła zbadać, czy dobrze się spakowałem. Wytrząsnęła całą zawartość plecaka na podłogę i wszystkie rzeczy podzieliła na dwie kupki: „potrzebne" i „niepotrzebne". Do niepotrzebnych zaliczyła wytrych, gumki recepturki, okulary z plastikowym nosem, kapiszony, spławik i lusterko z gołą babką. Do potrzebnych dorzuciła wielką stertę różnego rodzaju śmiecia – pół tuzina majtek, patyczki do czyszczenia uszu, kalosze, proszki na chorobę morską, nożyczki do paznokci i podręcznik biologii. Nic nie szkodzi – jutro przed wyjściem na dworzec wepchnie się to pod łóżko![22]

Sceny, w których ojcowie ujawniają swą „chłopięcą twarz", nie należą do rzadkości, do rzadkości należą natomiast sytuacje, w których tę swoją „chłopięcą twarz" eksponują, jak ma to miejsce u Pawła Beręsewicza, czy wręcz uznają za punkt centralny osobowości, jak u Grzegorza Kasdepke. Zwykle starannie skrywają przed otoczeniem to wszystko, co świadczyć by mogło o chłopięcości współczesnej lub dawnej, sprzed lat. Innymi słowy, *pater familias* chciałby, by jego własny syn traktował go jako osobę od zawsze dorosłą, dorosłą od dziecka, wolną od przywar wieku nastoletniego, gardzącą chłopięcymi rozrywkami, szczególnie negatywnie traktującą wszelkie przejawy nieodpowiedzialności i niesubordynacji, a także niewykonywania szkolnych obowiązków. Tego rodzaju przywary dostrzeżone przez nastoletniego syna w niegdysiejszej postawie niegdyś nastoletniego ojca mogłyby bowiem w jakimś sensie legitymizować współczesną postawę syna. W szczególnie niefortunnej sytuacji stawia ojca spotkanie z przyjaciółmi ze szkolnej ławy – wspomnienia, których świadkiem jest syn, powodują, że misternie budowany autorytet upada, bo pod dorosłą powagą kryją się niegdysiejsze szaleńcze swawole, dziś starannie tępione w działaniach i postawie własnego dziecka. Tak jest w opowiadaniu Sempé i Goscinnego *Przemiłe wspomnienia* – wizyta dawnego przyjaciela prowadzi do załamania misternie budowanej ojcowskiej autolegendy, proces wychowania okazuje się w tej sytuacji groteskową farsą, ojcowska rola – aktorstwem, a relacje domowe – teatrem. Wszystkiemu patronuje jednak dobrotliwy uśmiech narratora,

[22] J. Olech, *Dynastia Miziołków*, Warszawa 2002, s. 71.

dlatego w opisywanych sytuacjach domowych niepodobna dostrzec choćby cienia niebezpieczeństw: rozkładu domu czy erozji uczuć:

Mama przyniosła przystawki i zaczęliśmy jeść.

– To jak, Mikołaj – spytał pan Labière, a potem przełknął to, co miał w ustach, i mówił dalej – dobrze się uczysz?

Ponieważ zostałem zapytany, mogłem się odezwać:

– E tam – powiedziałem panu Labière.

– Bo twój tata to dopiero był model! Pamiętasz, stary?

Tata ledwo uchylił się od klepnięcia. Widać było, że niezbyt go to bawi, ale pan Labière żartował sobie dalej.

– A pamiętasz, jak wlałeś Ernestowi butelkę atramentu do kieszeni?

– Tata spojrzał na pana Labière, potem na mnie i powiedział:

– Butelkę atramentu? Ernestowi?... Nie, nie przypominam sobie.

– Ależ tak – krzyknął pan Labière – nawet zawieszono cię na cztery dni! Tak samo jak za ten numer z rysunkiem na tablicy. Pamiętasz?...

– Może plasterek szynki? – spytała mama.

– Co za numer z rysunkiem na tablicy? – spytałem taty.

Tata zaczął krzyczeć, uderzył ręką w stół i powiedział, że kazał mi być grzecznym przy kolacji i nie zadawać pytań.

– Numer z tablicą był taki, że twój tata rysował karykaturę wychowawczyni, a ona weszła do klasy, kiedy właśnie kończył rysunek! Postawiła mu za to trzy pały!

To było śmieszne, ale zorientowałem się, że lepiej nie śmiać się od razu. Powstrzymałem się, żeby pośmiać się później, jak będę w swoim pokoju, ale to nie było łatwe.

Mama przyniosła pieczeń i tata zaczął kroić.

– Osiem razy siedem równa się ile? – spytał mnie pan Labière.

Pięćdziesiąt sześć, proszę pana – odpowiedziałem (przerabialiśmy to w szkole, miałem szczęście!).

– Brawo! – wykrzyknął pan Labière. – Zadziwiasz mnie, bo twój ojciec z arytetyki...

Tata krzyknął, ale dlatego, że zamiast w pieczeń, trafił nożem w palec. Zaczął sobie ssać palec, ale pan Labière, który naprawdę jest bardzo wesoły, strasznie się z niego śmiał. Mówił, że tata wciąż jest takim samym niezdarą jak dawniej, na przykład wtedy, kiedy była afera z piłką i oknem. [...]

Dzisiaj przyniosłem ze szkoły pałę i tata nic mi nie powiedział[23].

[23] J. J. Sempé, R. Goscinny, *Nowe przygody Mikołajka*, przeł. B. Grzegorzewska, Kraków 2005, s. 47-49.

Wobec tego rodzaju spotkań i doświadczeń matki bywają bardziej spokojne niż ojcowie, co potwierdza poczynione wcześniej spostrzeżenie o rozkładzie topoicznego obrazu ojca, a trwałości topoicznego portretu matki:

> – Ach – mówiła mama – ileż wy macie przemiłych wspomnień!
> – Daj spokój – powiedział tata niezadowolony – nieprędko się zobaczę z tym cholernym Leonem![24]

I trudno dziwić się tej powściągliwej postawie matki Mikołajka: wspomnienia matek jako bohaterów literackich, podobnie zresztą matek jako pisarek[25], mają zupełnie odmienny charakter niż wspomnienia literackich ojców, są nasycone liryzmem, sensualistyczne i skoncentrowane na emocjach, nie zaś, jak w przypadku ojców, na aktywności, działaniu, dynamizmie.

Tak więc humor „szczenięcych lat" to humor zdecydowanie chłopięcy, nie dziewczęcy, rodzaj żartów, niepoważnych zachowań, figli, drwin uderzających w słabszych, w „innych", w „kujonów" i „lizusów", „maminsynków" i „beksy" – wszystko to wyraźnie dowodzi, że właśnie chłopięcość jako kategoria narracyjna (niezależna od biologicznej płci autora) jest dominantą kompozycyjną adresowanych do młodszych nastolatków utworów o charakterze karnawałowym.

Potwierdza tę obserwację utrzymana już w innej tonacji dwuczęściowa książka *Kiedy byłam mała* Anny Onichimowskiej i *Kiedy byłem mały* Grzegorza Kasdepke. Wspomnienia Anny Onichimowskiej skoncentrowane są wokół motywów właściwych kobiecej (dziewczęcej) perspektywie narracyjnej: narratorka Onichimowskiej przywołuje z pamięci detale związane z charakterystycznymi elementami ubioru przywoływanych ze wspomnień osób, opisuje emocje „dziewczęcej" przyjaźni, opartej na związku serc i dialogu dusz, pragnieniu wspólnego trwania, bycia ze sobą, bycia, a nie – jak w przypadku chłopców – podejmowania działań:

> Moją pierwszą przyjaciółką od serca była Mirka. Chodziłyśmy do jednej klasy. Mirka miała ciemne włosy, zielone oczy i nosiła okulary. Jej tato dostał pracę za granicą i wyjechała na kilka lat do Brazylii.

[24] Tamże, s. 49.

[25] M. Dąbrowska, *Uśmiech dzieciństwa*; dylogia Kadena-Bandrowskiego *Miasto mojej matki* i *W cieniu zapomnianej olszyny* pisane są wedle paradygmatu kobiecego, nie zaś męskiego – nawiązuje tu Kaden-Bandrowski do stylistyki Żeromskiego, podawanej w wielu rozprawach literaturoznawczych właśnie jako typ pisarstwa kobiecego.

Tonęłam we łzach. Pisywałyśmy do siebie prawie codziennie bardzo długie listy[26].

Odpowiednikiem „przyjaciółki od serca" są w prozie „chłopięcej" przyjaciele z podwórka – łączą ich, zgodne ze stereotypem małego mężczyzny, wojny, zmagania, rywalizacje, bójki i więzy „braterskiej", sprawdzonej w czynach przyjaźni. Podwórkowe bandy, wałęsające się wokół samochodów traktowanych jeszcze niedawno jako oznaka nowoczesności i postępu, przy tajemnych wejściach do piwnic czy porzuconych bunkrów, na chodnikach otaczających domy, są naturalnym punktem odniesienia młodego chłopaka poszukującego akceptacji rówieśniczej.

Żadna porządna banda nie obejdzie się bez wrogów. Nasza też ich miała. Najgroźniejszymi byli chłopcy z sąsiedniego podwórka. Królował wśród nich legendarny Adam Hańko, którego bali się nawet dorośli. Niektórzy ludzie od najmłodszych lat wiedzą, kim zostaną w przyszłości, i Adam Hańko też to wiedział – zostanie słynny przestępcą.

Więc i marzenia są typowo chłopięce, typowo chłopięcy sposób spędzania czasu, chłopięce bitwy podwórzowych band, chłopięce przeżycia, radości, zwycięstwa i klęski. To jest bowiem chłopięcy świat – i nawet jeśli pojawią się w nim łzy, są to łzy męskie i poważne, nie mają nic wspólnego z rzewnymi łzami dziewcząt lanymi za przyjaciółkami, co przepadły w zamorskich krajach. Te chłopięce łzy świadczyć mają nie o „babskiej" naturze chłopaka, ale o dzielności, harcie ducha, męstwie, są znamieniem prawdziwego małego mężczyzny, małego bohatera.

Bitwa polegała na rzucaniu w siebie kamieniami. Lubiłem rzucać, ale nie lubiłem, gdy we mnie rzucano. [...] Bitwy trwały raz krócej, raz dłużej, a kończyły się na trzy możliwe sposoby. Dwa pierwsze sposoby wskazywały od razu zwycięzcę.

Sposób pierwszy: ktoś z nas obrywa kamieniem, zaczyna ryczeć, a przeciwnik umyka, żeby nie spotkać się z rozzłoszczonymi rodzicami – przeciwnik umyka, ale zwycięża.

Sposób drugi: któryś z przeciwników obrywa kamieniem, zaczyna ryczeć, a my umykamy – w poczuciu zwycięstwa.

[26] A. Onichimowska, *Kiedy byłam mała* [w:] A. Onichimowska, *Kiedy byłam mała*, G. Kasdepke, *Kiedy byłem mały*, Łódź 2009, s. 38.

> Sposób trzeci pozostawiał bitwę nierozstrzygniętą: na podwórko wpadał doktor Jasiewicz, a wtedy umykamy i my, i przeciwnicy – czyli remis[27].

Podobnie zresztą zabawy – mała Ania Onichimowska bawiła się, jak na dziewczynkę przystało, lalkami, mały Grześ Kasdepke znajdował radość w szaleńczej jeździe na sankach:

> Czasami puszczone samopas sanki wykorzystywały chwile naszej nieuwagi i pędziły w dół, radosne i rozbrykane – ale taka chwila wolności kończyła się zwykle kraksą na jednym z wielu rosnących tu drzew. Starsze chłopaki, wśród nich i groźny Adam Hańko, startowali spod samej cerkwi; mknęli leżąc na sankach, z głowami w dół, prosto na wywijający się w lewo szpaler rosłych topól – jeśli brakowało im umiejętności lub szczęścia, rozbijali się na nieustępliwych, obojętnych pniach. Pamiętam jednego ze straceńców, który w coraz większej panice próbował zapanować nad kręcącymi się na oblodzonym zjeździe sankami; trzasnął o drzewo jak bezwładna lalka – patrzyliśmy jak oniemiali na plamę krwi wrzynającą się w biel śniegu i na odłamek kości, który przebił grubą nogawkę jego kombinezonu. Było to straszne, ale i fascynujące[28].

Wspólna książka Grzegorza Kasdepke i Anny Onichimowskiej wydobywa kontrapunktowo przeciwstawne sposoby ujmowania rzeczywistości, unaocznia rozbieżności w sposobach ujmowania materii literackiej (język, postaci, wartości, emocje).

W niektórych utworach narracja obliczona jest na żonglowanie opozycyjnymi sposobami postrzegania świata, jak w twórczości Astrid Lindgren (*Pippi Långstrump*, *Ronja, córka zbójnika*, *Mio mój Mio*, *Bracia Lwie Serce*) czy Michaela Ende (*Momo*, *Niekończąca się historia*) – w takich wypadkach właśnie zmienny punkt widzenia narratora personalnego, właśnie oscylacja między różnymi obszarami doświadczeń i przeżyć hipotetycznego czytelnika, do których narracja odwołuje się, właśnie napięcie między sferą typowo chłopięcych i typowo dziewczęcych emocji nadają aktowi lektury bardzo specyficzny charakter – lektura jest wówczas wspólnotą przeciwieństw, spojeniem różnorodności, jest doświadczeniem jedności świata i jedności przeżyć: chłopiec odnajduje w sobie dziewczęcą wrażliwość, dziewczyna – chłopięce szaleństwo, bunt, odwagę i marzenia o „dążeniu do gwiazd".

[27] G. Kasdepke, *Kiedy byłem mały* [w:] A. Onichimowska, *Kiedy byłam mała*, G. Kasdepke, ...ke, *Kiedy byłem mały*, Łódź 2009, s. 26-27.

[28] Tamże, s. 48.

III. Szaleniec

Na wyższym poziomie wiekowym, w przypadku starszych nastolatków, chłopięce czy nieledwie męskie lektury wiążą się już z kategoriami znacznie mniej jasnymi, z wartościami, które często stoją w opozycji do wskazanych wyżej jako kulturowo przypisanych chłopcu od wieku przedszkolnego poczynając na starszym wieku szkolnym kończąc. Nie ulega wątpliwości, że fala brutalizmu, która przelewa się przez sceny teatru młodego widza[29], przez film kierowany do nastoletniej widowni[30], przemocy ujawniającej się w tekstach popularnych piosenek, nie może omijać książki, która stanowi przecież ogniwo kultury czasu, jest nie tylko tej kultury przejawem i świadectwem, ale jej nieodrodnym dzieckiem, stworzonym przez nią, ukształtowanym i podlegającym analogicznym przemianom, jakim cała rzeczywistość na przestrzeni czasu podlega.

U źródeł prozy dla starszych chłopców leży doświadczany przez naszą współczesność kryzys ojcostwa[31], kryzys, który – jak wskazano wyżej – dawał o sobie znać już w lekturach kierowanych do dzieci i młodszych nastolatków. Balzak powiedział kiedyś: „Ucinając głowę Ludwikowi XIV Republika ucięła głowy wszystkim ojcom". XX wiek dopełnił dzieła rewolucji i spowodował, że ojcostwo stało się wątpliwą wartością. Freud uczynił z ojca rywala matki, Nietzsche przypisał mu źródło dziecięcego i młodzieńczego lęku (literacką konkretyzacją tej idei jest *Dziecko salonu* Korczaka). *Pater familias* został w XX w. definitywnie uśmiercony. „W ciągu XX wieku pojęcie «nieudolności» konkretyzuje się i rozciąga na wszystkich ojców – piszą Françoise Hurstel i Geneviève Delaisi de Parseval. – [...] Kiedy mężczyzna staje się ojcem, przywdziewa płaszcz pełen dziur i ściąga na siebie podejrzenia, a ściślej mówiąc przyjmuje na siebie funkcję , która coraz bardziej tracić będzie na znaczeniu, niezależnie od osobistych zalet tego, kto ją sprawuje. Już w 1938 r. Lacan mówił o «społecznym schyłku obrazu ojca»"[32].

---

[29] Por. M. Karasińska, *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu* [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze*, red. M. Karasińska i G. Leszczyński, Poznań 2007.

[30] Por. J. Nowakowski, *Współczesny film dla młodego widza wobec kulturowych i obyczajowych tabu* [w:] *Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej*, t. 1, red. G. Leszczyński, Poznań 2009, s. 161.

[31] Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań 2002.

[32] F. Hurstel, G. Delaisi de Parseval, *Stale podejrzewany* [w:] *Historia ojców i ojcostwa*, op. cit., s. 382.

Siedemdziesiąt lat po słowach Lacana kryzys ten przeniknął sztukę, z którą młody człowiek ma do czynienia, którą w pewnym sensie uważa za własną, z którą się pokoleniowo identyfikuje. Efektem tych przekształceń jest zachwiany obraz ojca, już nie – jak w utworach przeznaczonych dla młodszych czytelników – „podszytego chłopcem", śmiesznego i poczciwego zarazem, lecz wyzbytego wszelkich ludzkich wartości, skarlałego moralnie i fizycznie, stanowiącego zaprzeczenie zakotwiczonych w kulturze obrazów topoicznych. W powieści Grzegorza Gortata *Szczury i wilki* ojciec jest dosłownie pokraką – psychicznym i fizycznym degeneratem, alkoholikiem. Stracił nogi w wypadku tramwajowym, któremu uległ w chwili zamroczenia alkoholowego; syn-narrator mówi o nim pogardliwie: „Karzeł". „Wiesz, kim jesteś? Kupą łajna. Jesteś gorszy od parchatego Żyda" – rzuca mu w twarz.

> [Matka] musiała *spuszczać mu powietrze z dętki*. Eufemizm, który w przypływie dobrego humoru ukuł w pierwszych latach małżeństwa. Wyznawał filozofię: w trosce o zdrowie fizyczne i komfort psychiczny mężczyzna powinien rozładowywać napięcie seksualne, nie wolno dopuścić, by podniecenie się kumulowało, bo przejdzie w przewlekły stres. *Trzeba spuścić powietrze z dętki* – bełkotał. Nie dawał jej wyboru. Odkąd ucięło mu kulasy, było jeszcze gorzej. Zachowywał się niczym pies przy budzie, który nie może już uganiać się za sukami[33].

Analogiczny portret ojca przynosi powieść inicjacyjna Wojciecha Kuczoka *Gnój*[34], ukazująca piekło dzieciństwa i młodości, kaźń młodego chłopca bitego i poniżanego.

> Trzeba was trzymać krótko za mordę, może by coś wyrosło, a tak, ech, szkoda gadać... Wart Pac pałaca. Jaki ojciec, taki syn. Banda gówniarzy. Kręcą się po osiedlach. Dzieci rodzą dzieci. Durne to takie. Ech, wychowałbym...[35]

Towarzyszące rodzinnym awanturom hałasy nie ograniczają się do jakiejś wyraźnie określonej przestrzeni domu – obejmują stopniowo cały dom, wypełniają jego istotę, obracają w niwecz to, co z domem się wiąże: ciepło, bezpieczeństwo, miłość.

[33] G. Gortat, *Szczury i wilki*, Warszawa 2009, s. 33-34.
[34] W. Kuczok, *Gnój (antybiografia)*, Warszawa 2003.
[35] Tamże, s. 70-73.

Kiedy się stało na korytarzu, słychać było z pierwszego piętra monolog starego K., choć był to monolog apostroficzny, właściwie nawet dialog z matką, to znaczy oboje przeklinali się nawzajem w dwóch różnych mieszkaniach, jednakowoż czyniąc to z odpowiednim natężeniem, słyszeli się wzajemnie mimo oddzielającego sufitu względnie podłogi. A kiedy już usłyszeli strzęp przeciwnego sobie monologu, przerywając dla zaczerpnięcia oddechu własny, oburzali się i napędzali, i rozkręcali tym bardziej, tak że kiedy się stało na korytarzu (a stało się, a stałem, bo wyszedłem na schody, bo z lęku o to, by się nie stało coś na moich oczach, wychodziłem, stawałem na półpiętrze), kiedy się stało na półpiętrze, tę przedziwną rozmowę wykluczających się pozornie monologów można było słyszeć najlepiej, w pół drogi między wulgarnym już na dobre jazgotem matki z niewiele bardziej wyszukanym bluzgiem ojca. [...] Czasem, nie nadążając słowami za potokiem nienawiści, matka tupała wściekle w podłogę, namierzywszy pierwej miejsce, w którym w danej chwili podłoga była sufitem dla starego K. [...] Tupała, kopała, a stary K., czując te tąpnięcia nad sobą, stawał na krześle i młotek do mięsa z siostry szuflady wyjąwszy, walił w sufit. [...] Słyszałem więc najlepiej, kiedy stałem na półpiętrze, kiedy się chciałem utwierdzić w ucieczce, kiedy się chciałem upewnić, że i tego wieczoru nie pozostaje mi nic innego, jak wędrówka po osiedlach...[36].

Przejmujący obraz piekła, w które zamienia się rodzinny dom, dom niszczony krok po kroku, systematycznie, jakby pozbawiany był swych najbardziej fundamentalnych właściwości: miejsce poczucia bezpieczeństwa zajmuje sięgający samego dna niepokój. Nie jest już schronieniem przed światem, przeciwnie: świat zewnętrzny niesie azyl przed własnym domem. W przywołanej powieści Kuczoka kłótnie między rodzicami nie ograniczają się do słów. Kończący powieść obraz nabiera cech groteskowych: dom zostaje zalany przez szambo i pochłonięty – niczym kopalnia w *Germinalu* Zoli – przez ziemię:

Załomotało. Zapadło. W siebie się wessało. W ziemię wklęsło. [...] Ze starego K. pozostała tylko głowa, tylko wyraz twarzy, którym się żegnał ze światem[37].

Ta symboliczna scena zyskuje szersze znaczenia: jest jakby podsumowaniem dwudziestowiecznej drogi destrukcji, zniszczenia domu, całkowitej apokalipsy dzieciństwa. U jej źródeł leży kryzys związków rodzinnych, kryzys ojcostwa (w mniejszym stopniu macierzyństwa),

[36] Tamże, s. 90-91.

[37] Tamże, s. 207, 209.

którego powszechne i wstrząsające świadectwa przynosi proza przełomu tysiącleci. Młodziutka dziewczyna z tomu *Byłem samotny i szczęśliwy* Pawła Huelle opowiadała o „delircе" ojca; ten, usłyszawszy jej słowa, „zerwał się nagle z łóżka [...], złapał pierwsze pod ręką krzesło, uniósł je w górę ponad głowę, po czym roztrzaskał z hukiem o ścianę"[38]. W *Pannie Nikt* Tomka Tryzny ojciec-górnik, co i raz zaglądający do kieliszka, wulgarny i prostacki, zwraca się do córki: „Podciąg spódnicę i wystaw dupę, bo pachem po mordzie przejadę"[39]. Nie są rzadkie obrazy wykorzystywania seksualnego córki przez zdegenerowanego ojca lub ojczyma (*Dobranoc, słonko* Heidi Hassenmüller).

Erozja topoicznego portretu ojca musiała doprowadzić do przewartościowań w sferze psychicznej nastoletniego bohatera literackiego. Przesunięciu uległy zwłaszcza literackie obrazy doświadczeń erotycznych nastolatka: to, co było przedmiotem pionierskiej analizy literackiej Sienkiewicza w *Rodzinie Połanieckich* – budzący się dyskretny, subtelny, niezrozumiały dla samej dziewczyny młodzieńczy erotyzm, staje się w powieści przełomu XX i XXI w. albo doświadczeniem krańcowo destrukcyjnym, traumą, którą bohater będzie musiał nosić przez całe życie, brutalnym wtajemniczeniem, którego na zawsze pozostanie zakładnikiem, albo źródłem zabaw wolnych od zobowiązań i konsekwencji, formą niefrasobliwej i ekscytującej przyjemności.

> Esemka miała czternaście lat i wyglądała na niewiele więcej. Trudo powiedzieć, kto pierwszy ją tak nazwał. Esemka, SM, Siostra Miłosierdzia. Ledwo skończyła trzynaście lat, zaczęła się puszczać. Imponowało jej, kiedy starsi panowie zabierali ją w kurs dobrymi samochodami, a po wszystkim odpalali parę złotych. Część zostawiała sobie, resztę odpalała matce. Matka nie miała stałej pracy, za to troje dzieciaków na głowie. Nikomu nie odmawiała, stąd Siostra Miłosierdzia. [...]
>
> – Odstąpię ci moją kolejkę – zaproponował Marik.
>
> – Warto, to nówka. – Senior się zaśmiał. – Prawie.
>
> Junior zajrzał do baraku.
>
> – Towar stygnie. Jak nie, to spadaj, zaczynam drugie podejście.
>
> Esemka leżała jak kłoda, z bluzką podciągniętą pod samą szyję. Głowę miała odwróconą. Heinrich nie widział dobrze jej twarzy. Chude nogi były rozrzucone pod nienaturalnym kątem, sztywno wyciągnięte

[38] P. Huelle, *Byłem samotny i szczęśliwy*, Warszawa 2003, s. 84.

[39] T. Tryzna, *Panna Nikt. Tajemnicza powieść o dojrzewaniu*, Warszawa 1994, s. 281.

ręce ginęły za głową, przykryte stertą worków. Płaskim jak decha brzuchem dziewczyny wstrząsały skurcze[40].

Tego rodzaju poruszające obrazy mają swoje odpowiedniki w tekstach piosenek popularnych w środowiskach nastolatków. W piosence *Skinhead Grill* zespołu The Coiots!, jednego z reprezentantów polskiego punkrocka, piętnastoletnia dziewczyna próbuje dostosować się do męskiego środowiska punków i skinów: zmienia zachowanie („wracasz do domu pijana, choć masz dopiero 15 lat"), wygląd („w króciutkich włosach będzie ci lepiej"), makijaż („musi być równo wycięta brew"). Stara się zaistnieć w tym stworzonym przez młodych mężczyzn dla młodych mężczyzn środowisku, zaistnieć w subkulturze, zyskać aprobatę i uznanie. Nie wie jednak, że kultura ta podszyta jest cynizmem, widocznym zresztą już w tytułowym określeniu: wprowadzenie wyrazu *Grill* zamiast *Girl* to nie prosta zabawa językowa w stylu *nursery rhymes*, przeciwnie – pozorne przejęzyczenie czy gra słów powoduje znaczącą zmianę sfery semantycznej, przekształcenie pola znaczeniowego – gorąca dziewczyna staje się gorącym grillem, człowiek nabiera cech przedmiotu wykorzystywanego do przygotowywania posiłków i ich konsumpcji – konsumpcji, która ma w przywołanym kontekście oczywiste konotacje o charakterze erotycznym. Gorąca dziewczyna jest gorącym przedmiotem.

Ale jest jedno, o czym ty nie wiesz,
Niech ten kawałek będzie przestrogą:
Trzeba mieć siłę, trzeba mieć pięści,
Tu nowe ciuchy ci nie pomogą.

Łatwo jest tutaj dziewictwo stracić,
Ulica miejscem dla twardych girls,
Skiny i punki, chorzy wariaci.
Nie ma miłości, jest piwo i seks[41].

Piwo i seks są tu znakami kultury błędnie określanej mianem nihilistycznej, to kultura podszyta buntem, niezgodą na zastany świat wartości materialnych i brutalnej polityki, pozbawiony perspektyw świat globalizacji, w którym zwyciężają wybrani, świat rozczarowań

[40] G. Gortat, *Szczury i wilki*, op. cit., s. 45.

[41] Piosenka z płyty *Punk, boks, sex*, 2009. Dostęp online w World Wide Web: <http://www.forum.punkserwis.org/viewtopic.php?t=13219> [data dostępu: 1.01.2011].

i goryczy. W tym świecie młody człowiek pozostaje sam, nie ma na kogo liczyć – ani na rodzinę, ani na szkołę, ani na Kościół, ani na tych, którzy decydują o losach kraju. Jest to już właściwie lejtmotyw piosenek rockowych, czego dowodzi tekst z 1994 r.

Nikt ci nie pomoże ręki nikt nie poda
Nikt się nie uśmiechnie każdy w dupie ma
Radź sobie sam nie odwracaj się za siebie
Głowę noś wysoko wszak jesteś człowiekiem
Watykan cię omamił okłamie ciebie ksiądz
Rząd dawno już cię sprzedał i Lechu w pupie ma
Łże radio którego słuchasz
Telewizja którą oglądasz
Nie czekaj więc na łaskę i walcz o swoje ja[42]

Reakcją może być tylko nienawiść, tłumiona agresja, która prędzej czy później będzie musiała znaleźć ujście w aktach przemocy i destrukcji, załamanie wiary w ideały młodości. Jedyne, co młodemu człowiekowi świat ofiarowuje, to ograniczenia i zakazy, łamiące podstawowe ludzkie prawo: prawo do wolności:

Nienawidzę świata wszyscy mnie wkurwiają
Kiedy chcę coś zrobić to mi zabraniają
Chciałbym żyć jak człowiek ale mi nie dają
Nienawidzę świata wszyscy mnie wkurwiają
Noł fjuczer
Noooł![43]

Pod powierzchnią buntu kryje się rozczarowanie małością ideałów, tęsknota za prawdą o człowieku i rzeczywistości, w której żyje. Prawda ta, skrywana za zasłoną pozorów, przyjmowana niechętnie, jest – jak twierdzi Wojciech Siwak – naczelną kategorią polskiego rocka[44]. I właśnie ta prawda, przerażająca, brutalna prawda o zakłamanym świecie, w którym nie ma miejsca na ideały młodości, powoduje zwątpienie nawet w te wartości, które wiązały się z topoicznym wyobrażeniem szczęścia. W świecie punckrocka nie ma mitu miłości czystej i wzniosłej, jest zmysłowa żądza, chuć w czystej postaci.

[42] Nauka o Gównie, *Jak wygląda dzisiaj mój kraj* (1994), *Radź sobie sam*. Dostęp online w World Wide Web: <http://boulipun.webpark.pl/teksty/nog.htm > [data dostępu: 1.01.2011].

[43] Brudne Dzieci Sida, *Love Kills* (2000), *Noł fjuczer*. Dostęp online w World Wide Web: <http://www.tekstowo.pl/piosenka,brudne_dzieci_sida,nol_fjuczer.html> [data dostępu: 1.01.2011].

[44] W. Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 66.

Kiedy patrzysz na mnie tak
Twojej śliny czuje smak
Żądza zmysłów ogarnia mnie
Odejdź stąd i zostaw mnie.
Nie prowokuj mnie[45].

Nastolatka, określona w tytule piosenki zespołu Strajk mianem królewny, nawiązującym do tradycyjnej topiki baśniowej, jest – jak na królewnę przystało – niedoświadczona, naiwna, bezbronna wobec okrutnego i przewrotnego świata. Ale już nie zła czarownica czy Baba Jaga jest źródłem zagrożenia, lecz mająca źródła o łatwowierności uległość, brak doświadczenia, naiwne, dziecięce myślenie. Świat jest okrutny, a człowiek bezwzględny. Dziewczyna wsiada do samochodu z nowo poznanym chłopakiem, ale zamiast do domu zostaje wywieziona do lasu i brutalnie zgwałcona:

Dziewczyna przerażona chciała się ratować,
Ale on już wcześniej zamki zablokował
Wtedy ów mężczyzna zmienił się w potwora
Została pobita i brutalnie zgwałcona[46].

Zgodnie z zapowiedzią z pierwszych wersów, „nie była to historia lekka i miła", przeciwnie, odarta z romantycznych odniesień, dramatycznie brutalna. Młody mężczyzna jawi się tu jako zwierzę, bezlitosne, cyniczne i podłe. Bliźniaczą historię opowiada Marta Fox w powieści *Karolina XL*:

Moja inicjacja nie była siódmym niebem.

Nie było wanny pełnej piany, jak na filmach, nie było delikatności i rozkosznych jęków. Chris wbił się we mnie ostro, mocno, zasapał kilka razy i powiedział:

– Wyskakuj z auta i ubieraj się.

Tak bardzo się wstydziłam, że nie chciałam wyskoczyć. On wyszedł pierwszy, podniósł moje spodnie z trawy i rzucił na mnie. Podniosłam się powoli. Moje czarne majtki wisiały na dźwigni zmiany biegów. Kiedy je pró-

[45] Piosenka *Nie prowokuj* zespołu On Yer Bike z płyty *Lustprinzip* (2009) Dostęp online w World Wide Web: <http://peb.pl/albumy-rock-and-metal/820843-rapidshare-on-yer-bike-lustprinzip-2009-a.html> [data dostępu: 1.01.2011].

[46] Piosenka *Królewna* zespołu Strajk z płyty *Dwie strony* (2009). Dostęp online w World Wide Web: <http://kbkak74.wrzuta.pl/audio/0lP542Tz0TF/strajk_-_krolewna> [data dostępu: 1.01.2011].

bowałam założyć, zauważyłam, że fotel jest zaplamiony krwią. Tak mnie to przeraziło, że zaczęłam wycierać majtkami, byle tylko Chris nie zauważył.

– O, gówno, co za gówno, dlaczego mi nie powiedziałaś, ty idiotko – wrzasnął w tym samym czasie. – Ty kretynko, jak mogłaś mi to zrobić, nienawidzę pieprzonych dziewic – krzyczał. – W co ty mnie wpakowałaś? – biegał wokół samochodu. – Zafajdałaś mi samochód, ty idiotko skończona![47]

Tyle tylko, że w powieści nastoletnia dziewczyna znajduje wsparcie w mądrej, kochającej, dojrzałej emocjonalnie matce, natomiast Królewna z piosenki zespołu Strajk zostaje przez sąd skazana za... składanie fałszywych zeznań, gwałciciel zaś uchodzi sprawiedliwości. Dziewczynie nie pozostaje nic innego niż w desperacji wymierzyć sprawiedliwość na własną rękę. Gwałciciel ginie, ale przedstawiona opowieść stawia pytanie o siły rządzące światem i człowiekiem, pytanie o porządek wartości i wynik walki dobra ze złem, walki, w której – jak nakazywała baśniowa tradycja i zwyczajna ludzka tęsknota wyrażana w nieskończonych szeregach utworów literackich – dobro by było zawsze zwycięskie. Minął czas zakochanego Romea, który dla swej ukochanej gotów był stanąć u drzwi śmierci. Nadszedł czas tryumfu przemocy i zła.

Cała ta historia rodzi pytanie,
Czy ktoś pokonał diabła,
Czy zwyciężył diabeł.

Źródłem erozji świata wartości jest w piosenkach punkrokowych, podobnie zresztą jak w powieściach inicjacyjnych przełomu wieków XX i XXI, starsze pokolenie, czyli pokolenie rodziców dzisiejszych nastolatków. Teksty piosenek ukazują nicość życiowych ideałów i wzorców osobowych, ujawniają już nie teatralizację ról, jak to miało miejsce w karnawałowej powieści adresowanej do młodszych nastolatków, lecz całkowity rozkład człowieczeństwa. Jak ojciec w przywołanej powieści Grzegorza Gortata był w oczach syna znienawidzonym, pogardzanym i żałosnym karłem, tak matka jako bohaterka liryczna jednej z piosenek punkrockowych jest „brudna i zła": marzy o pójściu na bal, o odgrywaniu baśniowej roli Kopciuszka wyprowadzonego przez królewicza z dna niedoli do zamkowych komnat, jest jednak więźniem swej fizjologii, swej ciąży, swej „polskiej" kobiecości.

[47] M. Fox, *Karolina XL*, Łódź 2009, s. 66-67.

Maską kremu, pudru, szminki
przykrywa twarz
wkłada bluzki, halki, szpilki
brudna i zła
chce wieczorem pić szampana
chce iść na bal
tańczyć do białego rana
brudna i zła
kiedy rano spojrzy w oczy
szarego dnia
co w oparach fizjologii
wyjrzy na świat?
Nie subtelna nimfa słodka
nie femme fatale
lecz ciężarna matka polka
brudna i zła![48]

Trudno oprzeć się wrażeniu, że zarówno utwory literackie, jak teksty piosenek punkrockowych ujawniają tryumf ciemnej strony „męskiego" świata, świata przemocy, nihilizmu, świata opanowanego przez nieposkromioną chęć panowania i niszczenia. Omawiane utwory ujawniają ciężaru, jakim świat ten staje się dla młodego człowieka, wyrażają ból, jaki niesie kontakt ze złem zrodzonym przez tych, którzy nadają kształt rzeczywistości i decydują o jej charakterze. Podobne treści znaleźć można we współczesnej prozie inicjacyjnej (*Czekoladowa wojna* Roberta Cormiera, *Prawda czy wyzwanie* Anniki Thor, *Przetrwać w Nowym Jorku* Jima Carrolla, *Niemy śmiech* Heidi Hassenmüller, *Coraz mniej milczenia* Marty Fox, *Odlot na samo dno* Jany Frey).

Ten literacko-muzyczny dialog jest ważnym elementem współczesności. Książka, jeśli ma towarzyszyć młodemu pokoleniu i trwać pośród wielu różnych ofert, jakie otaczająca rzeczywistość młodemu człowiekowi dostarcza, musi mówić o tym, co jest przedmiotem niepokojów jego pokolenia, co jest komponentem jego doświadczeń, wyraża jego własną, podmiotową wizję świata, nie zaś wizję świata dorosłego nadawcy, ukształtowanego przez inne niż ma młode pokolenie doświadczenia. Kultura nastolatków w stopniu znacznie większym niż pozostała część kultury współczesnej jest wrażliwa na strategię skan-

[48] *Brudny i zły*, piosenka zespołu Profanacja z płyty *Nie zdarza się* (2009). Dostęp online w World Wide Web: <http://www.myspace.com/profanacja> [data dostępu: 1.01.2011].

dalu, nowości i młodości, jest przede wszystkim kulturą aktualnego sezonu literackiego – wyrastając z młodzieńczego wieku nastolatek „porzuca to, co dziecięce", szuka „dorosłych" lektur, a jego następcy łatwo oddają się nowym modom, poddają wpływom nowych subkultur, znajdują wyraz swoich problemów w utworach reprezentujących nieobecne wcześniej lub w inny sposób obecne i rozważane treści.

Stąd ogromny wymóg nowoczesności stawiany literaturze. Skoro „męski" świat ukazany w popkulturze młodego pokolenia jest mroczny i przygnębiający, skoro napiętnowany jest stygmatem szaleństwa i obłędu, skoro w taki sposób przedstawia ów męski świat inicjacyjne kino i teatr, takiego samego obrazu świata szukać będzie nastolatek w książce.

Łatwe pocieszenia, utopijne krajobrazy radosnych młodzieńczych doświadczeń i wzorce parenetyczne świętej, bezgrzesznej, niewinnej młodości skazują książkę na banicję. „Męski" świat starszych nastolatków jest brutalny i mroczny. Taka też jest literatura oparta na strategii „męskiego" dyskursu.

Trickster artysta. Ponowoczesne gry archetypowe

I. Odbiorca jako kolekcjoner wrażeń

Jak dowodzi Zygmunt Bauman, kultura naszych czasów trywializuje tradycję, ośmiesza ją i umniejsza, oferując w zamian nowoczesny „supermarket wartości", w którym konsument dobiera towary wedle gustów, upodobań i potrzeb; ponieważ to, co nowoczesne, dynamiczniej kusi i daje poczucie bycia *trendy*, przeto odbiorca w pierwszym odruchu ulega temu, co daje gorącą, mocną rozrywkę. Dlatego, jak pisze Bauman, „kultura doby płynnej nowoczesności, w odróżnieniu od kultur znanych nam z opisów historyków i etnografów, nie czuje się już kulturą nabywania wiedzy i akumulacji doświadczeń. Wydaje się raczej kulturą niezaangażowania, nieciągłości i zapomnienia"[1].

Dotyczy to w szczególny sposób młodego pokolenia, z natury bardziej otwartego na to, co nowoczesne i współczesne, mniej na to, co tradycyjne. Są cztery zasadnicze czynniki, za sprawą których młode pokolenie odczytuje przekaz tradycji w sposób, który nie ma odpowiedników w minionych wiekach.

Czynnik pierwszy: procesy społeczne 2. poł. XX w. Minione stulecie zmusiło setki tysięcy ludzi do porzucenia miejsc bliskich i oswojonych, przestrzeni własnych, stwarzających podstawy tożsamości, warunki zakorzenienia. Repatriacje, migracja zarobkowa, przymusowe przesiedlenia, tułaczki wojenne, wędrówki „za chlebem" i w poszukiwaniu lepszych, godniejszych miejsc życia, porzucanie środowisk wiejskich i związane z „awansem społecznym" przeprowadzki do miast – wszystko to powodowało, że w stopniu niespotykanym wcześniej ogromne ludzkie masy znalazły się w sytuacji utraty tożsamości, braku poczucia *bycia u siebie*, związku z tradycją i kulturą, w sytuacji outsiderstwa. Nie sprzyjało to zakorzenieniu młodego

[1] Z. Bauman, *Kultura płynnej nowoczesności* [w:] *Bauman o popkulturze. Wypisy*, wybór M. Halawa i P. Wróbel, Warszawa 2008, s. 66.

pokolenia, skoro pokolenia starsze własne korzenie utraciło, zmuszone okolicznościami, warunkami życia, presją czasu. Niejednokrotnie utrata związków z przeszłością była ceną za awans, za bycie postrzeganym jako „postępowy", „dzisiejszy", w przeciwieństwie do „tradycjonalisty" czy „konserwatysty", którym to określeniom nadawano negatywne konotacje.

Czynnik drugi: zerwanie poczucia ciągłości kulturowej. Zakorzenieniu współczesnych pokoleń, związaniu ich z tradycją nie sprzyjały okoliczności polityczne, prowadzona w wyrafinowany sposób, przybierająca pozory postępu rewolucja kulturalna, która przekształciła krajobrazy dawnych miast w „nowoczesne", podszyte ideologią „równości" i „dekompozycji cech klasowych" wielkomiejskie sypialnie i blokowiska. Place i ulice zaprojektowane zostały w taki sposób, by na starych przestrzeniach miejskich powstawały zupełnie nowe, reprezentujące socjalistyczne perspektywy sztuki; architektura, podobnie jak muzyka, plastyka, literatura, teatr i film, były „tubą partii do mas", a nie tubą tradycji do współczesności.

Rozczłonkowaniu i wielokształtności dziedzictwa kulturowego dwudziestowieczne totalitaryzmy usiłowały zaradzić na różne sposoby: poprzez wywieranie nacisku na integrację opartą na skupieniu uwagi społecznej wokół czujności wobec „wroga" (dla faszyzmu był nim Żyd, dla komunizmu – kułak i fabrykant, „posiadacz"), poprzez kształtowanie modelu człowieka przyszłości, zdolnego udźwignąć nowe zadania, jakie na jego barkach kładły nowe czasy, poprzez zamykanie przeszłości w formy martwe i skamieniałe, takie które ujawniały jej niedostosowanie do wyzwań nowoczesności. Przekładało się to w bezpośredni sposób na zideologizowanie szkolnych programów nauczania przedmiotów humanistycznych, w tym języka polskiego, plastyki, muzyki i historii, na wychowanie młodego pokolenia w taki sposób, by bardziej związać je z ideologią pierwszego w świecie państwa socjalistycznego, niż z dziedzictwem własnego kraju i narodu.

Na wojenne zniszczenia obiektów sztuki nakładały się działania władz komunistycznych, prowadzące do wyrugowania ze społecznej świadomości wielu arcydzieł kultury narodowej. Działania te dotknęły przede wszystkim literaturę. Ocalone z wojennej pożogi klasyczne powieści lat międzywojennych, zostały w latach 50. usunięte z zasobów bibliotecznych i zniszczone, a następnie objęte zakazem wznawiania.

Przedsięwzięcia te były tak skuteczne, że wycofane z obiegu utwory nigdy nie wróciły do dziecięcego czytelnika, choć przywrócono je do księgarń i bibliotek po 1989 r. – wznowienia trafiły bowiem w obszar społecznej pustki, w efekcie dziesiątki tytułów, już w wyniku gry rynkowej, znalazło się na makulaturze (*Dzieci Lwowa* Makuszyńskiego, *Bohaterski miś* Ostrowskiej, *Białe róże* Zakrzewskiej).

Czynnik trzeci: globalizacja. Związane ze współczesnymi procesami globalizacji przemiany w sztuce 2. połowy XX w. doprowadziły z kolei do masowego powielania obowiązujących „poprawnych" schematów, mających swoje odpowiedniki w różnych formach realizacji filmów, pisania, ilustrowania i wydawania książek, nawet przygotowywania inscenizacji teatralnych.

Czynnik czwarty: zmiana preferencji dziecięcego odbiorcy sztuki. Uwarunkowania kontaktu młodego człowieka ze sztuką uległy w ciągu stulecia tak daleko idącym przeobrażeniom, że łatwiej byłoby wskazać różnice dzielące współczesność i choćby nieodległą przeszłość, niż momenty wspólne.

Zmieniła się dostępność wszystkich dziedzin sztuki: książki, filmu, teatru, muzyki, do których młody człowiek może docierać zarówno bezpośrednio, jak i za pośrednictwem mediów. Powszechność dostępności prowadzi nieuchronnie ku spowszednieniu sztuki – kontakt ze sztuką nie jest już tak intensywnym przeżyciem, jak miało to miejsce wiek temu, nie ma charakteru odświętnego, nie jest wyczekiwany i pożądany. Literatura dostarcza wielu świadectw dowodzących, że sztuka była przez dziecko czy nastolatka traktowana jako sfera sacrum. Kornel Makuszyński wspomina już nawet nie zawodowy teatr, gdzie wizyta zawsze była głębokim, poruszającym przeżyciem, ale nawet teatr szkolny, w którym gimnazjaliści w domu jednego z kolegów odgrywali Słowackiego.

> Takiej prawdy wzruszenia nigdy w życiu nie odczułem w teatrze. Dreszcz i groza przechodziły widzów (mama, siostra, lokaj i kucharka za drzwiami), kiedy car z wieki księciem gadali: „Gdzie się owa piękna Angielka podziała, lat szesnaście, niewinna, płocha, jak śnieg biała?..." Ha! Sędzia śledczy nie umie tak zmienić głosu w sztylet, torturując pytaniami zbrodniarza! Gdyby nie drobne zajście, car bowiem

pobił za kulisami wielkiego księcia, łotr ten bowiem ukradł mu bokobrody, żywot tego teatru byłby pełen wieczystej chwały...[2].

Marcel Proust rozpoczyna esej *O czytaniu* od wspominania okoliczności, które towarzyszyły jego dziecięcej lekturze książek. Lektura ta odbywała się w całkowitej ciszy, skupieniu i samotności, zakłócanej dopiero nadejściem kucharki, która, nakrywając stół, zwiastowała powrót czasu wspólnej rodzinnej rozmowy; czas ten jednak nie trwał wiecznie, bo gdy kończył się posiłek, domownicy oddalali się do swoich pokojów, a chłopiec mógł wrócić do spokojnego, niespiesznego czytania.

Któż – jak nie ja – nie pamięta owych wakacyjnych lektur, które chciałoby się powierzyć kolejno następującym po sobie godzinom, na tyle spokojnym i niezmąconym, by zapewnić im gościnę. Rankiem, wracając z parku, gdy wszyscy byli jeszcze na spacerze, wślizgiwałem się do jadalni, gdzie poza starą, stosunkowo mało rozmowną Felicją aż do odległej pory obiadu nikt nie wchodził i gdzie w samotnej lekturze za towarzystwo miałem jedynie malowane talerze zawieszone na ścianie, kalendarz, którego kartka obwieszczająca dzień poprzedni została dopiero co zerwana, zegar z wahadłem i kominek, które mówiły wprawdzie, lecz nie oczekiwały żadnej odpowiedzi [...]. Od czasu do czasu słychać było odgłos pompy toczącej wodę, która zmuszała do podniesienia oczu i spoglądania na nią przez przymknięte okno[3].

Medytacyjne, nieśpieszne zagłębianie się w świat literatury przynależy nie do naszych, lecz minionych czasów, jest archaicznym obrazem odległej przeszłości, utraconego obszaru doznań, do którego współczesnego odbiorcę wiodą z pozoru mało atrakcyjne, z rzadka przemierzane drogi. Proust miał chyba przeczucie, że ta intensywność dziecięcego przeżywania kontaktu z książką (naówczas jedyną dziedziną sztuki powszechnie dostępną najmłodszym odbiorcom, którzy posiedli sztukę czytania) powoli zanika, że w dziecięca zachłanność lektury, niemożliwa do powtórzenia w wieku dojrzałym, przestaje harmonizować ze stopniowo zyskującą prawo kulturowego obywatelstwa nowoczesnością.

[2] K. Makuszyński, *Bezgrzeszne lata*, Warszawa 1984, s. 44.

[3] M. Proust, *O czytaniu* [w:] M. Proust, *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp M. P. Markowski, przekł. M. Bieńczyk, J. Margański, M. P. Markowski, Kraków 2000, s. 75.

Książka, z którą mnie widzieliście przy kominku, w jadalni, w głębi fotela pokrytego dzierganym pokrowcem i podczas pięknych godzin popołudnia pod leszczyną i wśród głogów w parku, gdzie tchnienia bezkresnych pól, dobiegając z daleka, milcząco igrały wokół mnie, starając się mojemu powonieniu przekazać bezgłośnie zapach koniczyny lub groszku, które często przyciągały mój zmęczony wzrok, książka ta, której tytułu wasze oczy z dwudziestoletniego dystansu nie potrafiłyby odczytać, uciekając się do pomocy pamięci, której wzrok w tego typu sytuacjach jest najostrzejszy, to *Kapitan Fracasse* Teofila Gauthier[4].

Dzisiejsze dzieci chyba nie będą miały szansy takiego Proustowskiego wspominania lektury czytanej pośrodku raju, w bezpiecznym zakątku, pięknej, sielankowej okolicy, sytości wrażeń – i rajskiej pełni, której książka staje się nieodzowną cząstką. Współczesny młody odbiorca sztuki jest – by posłużyć się określeniem cytowanego już Zygmunta Baumana – „zbieraczem wrażeń"[5] uruchamiających silne emocje, ulotnych, krótkotrwałych, nakładających się na siebie i krzyżujących, tworzących feerię pokus i pożądliwości. Kultura, w której młody człowiek wzrasta, od najmłodszych lat przyzwyczaja go do nieustannej aktywności, ciągle go czymś zajmuje, wciąż na nowo angażuje jego uwagę i uczucia, dostarcza bodźców zróżnicowanych i otwiera sezamy pełne nieprzebranych skarbów: dziesiątki kanałów telewizyjnych, między którymi można bez końca poruszać się, gdy tylko zachłanność wrażeń jest w niedostatecznym stopniu zaspokojona; tysiące dostępnych na wideo filmów, które można zmieniać jak w kalejdoskopie, na chybił trafił, byle dostarczyć rozgrzanym zmysłom oczekiwanej potrawy; gry komputerowe, które angażują znacznie silniej niż jakakolwiek inna forma sztuki, bo pozwalają dosłownie na wejście w świat postaci, podejmowanie decyzji o ich losie i wpływanie na przebieg zdarzeń; komputer, który sam w sobie jest jak baśniowa góra magnetyczna, zbierająca wszystko, co tylko może do siebie przyciągnąć, i pozwalająca na bezkarne surfowanie po niebie, piekle i ziemi.

Z tej perspektywy oglądana sztuka i – szerzej – kultura czasów minionych, jak i sytuacja człowieka jako odbiorcy sztuki choćby sprzed kilkudziesięciu, ba! nawet i kilkunastu lat wydawać się musi w porównaniu ze współczesnością karykaturalnie monotonna, stateczna, jałowa i po prostu niewyobrażalnie nudna.

[4] Tamże, s. 89.

[5] Z. Bauman, *Społeczeństwo konsumpcyjne* [w:] *Bauman o popkulturze*, op. cit., s. 14.

II. Karnawał

W tej sytuacji tradycja stała się wyprowadzonym ze sfery sacrum rezerwuarem motywów, traktowanym jako obszar gier i zabaw, swobodnych trawestacji kształtowanych w taki sposób, by odbiorca (na różnych poziomach jego doświadczeń i wiedzy) mógł nawiązania te rozpoznawać i uczestniczyć w prowadzonej grze. Kulturze współczesnej towarzyszy poczucie kryzysu, świadomość, że możliwości jej rozwoju uległy wyczerpaniu, stąd też dążenie do wyprowadzania zjawisk (np. motywów literackich czy filmowych, postaci, zdarzeń) z ich naturalnego, pierwotnego kontekstu, sytuowanie ich w nowym otoczeniu – nieuchronne są w tej sytuacji zniekształcenia: od satyry i karykatury do absurdalnej groteskowości. Ponieważ dzieła Joyce'a i Prousta, leżące u podstaw „nowoczesności", ujawniły odległość dzieł sztuki i konwencji od tzw. prawdy obiektywnej czy zewnętrznej (do której człowiek po prostu nie ma dostępu), a kategoria prawdy w sztuce uległa kompromitacji, przeto sztuka ujawniła swą konwencjonalność i umowność. I właśnie ujawniając tę umowność, prowadząc grę z odbiorcą, żonglując motywami, skojarzeniami, cytacjami w zakresie obrazów filmowych, ilustracji, tekstu, nawet muzyki, wprowadzając eklektyzm form twórca może ujawnić nieograniczoną wolność artysty nie krępowanego żadnymi zasadami, a jednocześnie bezkarnie buszującego w bibliotece motywów, przekonanego, że nic już nowego powiedzieć, narysować czy stworzyć nie da się, można jedynie plądrować nieprzebrane archiwa przeszłości, na chybił trafił zestawiając zdarzenia, postaci, motywy, fakty historyczne.

Zabawa konwencjami, igranie archetypami i symbolami prowadzi do odwracania mocno osadzonych w sztuce tradycyjnej ról topicznych postaci. Potwory stają się personifikacjami dobra i wrażliwości (*Dobry potwór nie jest zły* Onichimowskiej), cmentarne duchy, zamiast przerażać, niosą zbłąkanemu dziecku opiekę, a młodzieńcowi przekazują najważniejsze prawdy o istocie życia i moralności (*Księga cmentarna* Gaimana), postaci z tradycyjnych baśni stają się bohaterami żartobliwej lub ujętej w formie poważnej nowoczesnej opowieści – u Joanny Papuzińskiej diabeł Rokita mieszka już nie w starej wierzbie, lecz we współczesnym mieście, współczesnym „blokowisku" (*Rokiś*), w *Kilku czarodziejskich historiach* Zbigniewa Brzozowskiego, *Bajkach Pana Bałagana* Jerzego Niemczuka czy *Z powrotem, czyli fatalnych*

skutkach niewłaściwych lektur Zbigniewa Batki postaci wywiedzione z tradycji wchodzą w bardzo swoistą, finezyjną grę literacką z postaciami obecnymi w przestrzeni nowego tekstu.

Antycypowała te tendencje zapomniana dziś powieść autotematyczna Bronisławy Ostrowskiej *Książka jutra, czyli tajemnica geniuszu drukarni* (1922); można je także odnaleźć w „przewrotnych" opowieściach Kornela Makuszyńskiego (*O tym, jak krawiec, imć pan Niteczka, został królem*, 1916) i Włodzimierza Perzyńskiego (*Gałganiarz i Patyczek, O szczupaku, który umiał tańczyć*, 1917). W latach 60. ubiegłego wieku tego rodzaju eksperymenty z tradycją wprowadzali Jerzy Broszkiewicz, Wiktor Woroszylski i Anna Kamieńska. W powieści *Kluska, Kefir i Tutejszy* Broszkiewicza bohaterowie zostali obdarzeni świadomością swej własnej fikcyjności, świadomością, że każdy ich gest, każde zachowanie, że ich los i wszystko, czego doświadczają, jest nie tylko kontrolowane przez autora książki, ale wręcz przez jego wolę determinowane. Podejmują więc szaleńcze dzieło polegające na ucieczce przed autorem. W powieści *Cyryl, gdzie jesteś?* Wiktora Woroszylskiego narrator prowadzi równolegle wiele wątków, żądając od czytelnika specjalnych kompetencji w ich łączeniu, wystawia czytelnika na próbę, ujawniając fikcyjność powieści i wszelkich relacji między autorem i czytelnikiem (umożliwia np. to wprowadzenie zabawnego zbiegu, polegającego na przesunięciu czasu powieściowego niejako „na oczach" czytelnika). Anna Kamieńska w powieści *W Nieparyżu i gdzie indziej* opisując wyprawę dwóch przyjaciół odwołuje się do motywu Don Kichota i Sancho Pansy i do historii Odyseusza przemierzającego świat i zdobywającego doświadczenia, które tu, w świecie powieściowym, tworzą materię, z której dopiero rodzi się twórczość artystyczna.

Wszystko to zdaje się prowadzić do wniosku, że narastające poczucie kryzysu sztuki, objawiające się tym, że sztuka zwróciła się ku samej sobie, nie ominął, bo ominąć nie mógł twórczości kierowanej do młodych odbiorców, w której zakwestionowaniu stopniowo ulegały właściwości dotychczas dla niej konstytutywne.

Tradycyjna rola artysty musiała ulec całkowitemu zakwestionowaniu – była to przede wszystkim zaświadczona w dziesiątkach tysięcy realizacji rola nauczyciela (Jachowicz, Urbanowska), mędrca (Konopnicka, Sienkiewicz), mistrza (Korczak), przewodnika (Terakowska). Niezależnie od tego, czy rolę tę pełnił serio, czy z przymrużeniem oka,

jak miało to miejsce w tradycji Lewisa i Milne'a, poza zasadnicze ramy przypisywanej mu roli nie wychodził. Współczesny twórca literatury, filmu, teatru zrzucił z ramion płaszcz mędrca, przywdział inny, właściwy kulturze – jak chciał Nietzsche – dionizyjskiej: płaszcz trickstera. Jest to rola, która zyskała pełną krystalizację wokoło połowy XX w., jednak pierwsze jej symptomy znaleźć można w dziewiętnastowiecznej przewrotnej bajce Słowackiego *O Janku, co psom szył buty*.

W Jungowskiej koncepcji archetypów trickster „jest istotą zarówno podludzką, jak nadludzką, bestialską i boską[6]". Z figurą pierwotnego cienia łączy go zakorzenienie w dzikiej, nieskrępowanej i nieokiełznanej naturze. Cechy i właściwości trickstera Jung początkowo opisywał analizując postać diabła, obdarzonego, niczym w przejętej przez modernizm europejski koncepcji Dostojewskiego, siłą tworzenia i niszczenia zarazem, potem analogiczne właściwości znalazł Jung w niektórych bohaterach braci Grimm (Głupi Jaś) oraz w teatralnych kreacjach Pulcinelli[7] i klauna. Robert D. Pelton traktuje tricktera jako „apoteozę ludzkiego rozsądku i jego ucieleśnienie w ironicznej boskiej formie"[8]. Wedle Andrzeja Wiercińskiego trickster to jungowska Antypersona, która na dziecięcym planie psychologicznym i artystycznym jest „przeciwieństwem ładu i socjalizacji Persony [...], a na planie mitycznym [występuje w charakterze] buntowników przeciw wyrokom bóstw"[9]. Trickster lubi łamać przyjęte pryncypia, zasady i reguły, odważnie, niemal do granic zaprzeczenia nadweręża prawa natury i kultury, wprowadza chaos, sieje niepokój, zmusza do aktywności.

Rola ta tradycyjnie przypisywana jest męskim bóstwom (Prometeusz), postaciom występującym w obrzędach (jako przykłady badacze przedmiotu wymieniają „błazeństwa" czarowników, mistrzów dzen i szamanów), teatralnym (klaun, Pulcinella) i historycznym (np. Pelton w szeregu tricksterów sytuuje Martina Heideggera za sprawą jego

[6] C. G. Jung, *On the Psychology of the Trickster-Figure*, Collected Works. Cyt. za: D. Sharp, *Leksykon pojęć i idei C. G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 161.

[7] Pulcinella, inaczej Poliszynel, to jedna z charakterystycznych postaci włoskiej commedii dell'arte i francuskiego teatru kukiełkowego. Jest postacią karykaturalnie zdeformowaną (zwykle ma garb i duży brzuch), mówi charakterystycznym głosem, zwykle pełni funkcję służącego, ma wiedzę o wszystkim, co tyczy się jego mocodawcy, wiele wie o sprawach skrywanych, tajemnych i wstydliwych, i chętnie z tej wiedzy korzysta.

[8] R. D. Pelton, *The Trickter In West Africa: A study of Mythic Irony and Sacred Delight*, Berkeley 1980, s. 283. Podaję za: J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2005, s. 97 i n.

[9] A. Wierciński, *Magia a religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 1997, s. 45-48. Podaję za: J. Sieradzan, op. cit., s. 97.

„salt lingwistycznych"[10]). W naszych czasach, choć nigdy bezpośrednio nie został przywołany, choć żaden z pisarzy nie wskazał go jako swego patrona, choć żaden nie sięgnął bezpośrednio lub pośrednio do jego tradycji i zakorzenienia w kulturze, patronuje wielu twórcom sztuki dziecięcej i bodaj najbardziej dynamicznemu kierunkowi rozwoju samej sztuki, literatury, teatru, filmu – kierunkowi zorientowanemu na kulturę karnawałową (określenie Michaiła Bachtina), humorystyczną i groteskową, bluźnierczą i rozpasaną, radosną i bachiczną. W kulturze średniowiecza i renesansu karnawał to czas, w którym panowały prawa określane mianem *mundus inversus*, czyli prawa świata na opak: postaci ze społecznych nizin – w błazen, żebrak albo „moczygęba" – na krótkie dni zabawy stawiali się królami, co wywoływało ogólną wesołość, ale też pozwalało zniwelować hierarchiczny układ społeczny; podobnie było w czasie saturnaliów, gdy niewolnicy świętowali na równi z panami na pamiątkę złotego wieku, kiedy ludzi nie dzieliły różnice majątku i urodzenia, bo wszyscy byli równoprawni.

Taki właśnie charakter ma tworzona przez tricksera sztuka dla młodych i najmłodszych: zorientowana na zabawę, drwiąca z dorosłych, czyniąca dzieci, wcześniej traktowane jako obiekt poddawany zabiegom wychowania i „cywilizowania", królami prawdy, życia i świata. Trickster nie uznaje autorytetów, obala nadęte świętości, zrzuca z pomników i ołtarzy wszystko, co było przedmiotem czci i kultu, drwi z tradycji. Śmieszy go to, co przez wieki uchodziło za obrzydliwe lub niestosowne – wystarczy przywołać takie pozycje książkowe, jak *O małym krecie, który chciał wiedzieć, kto mu narobił na głowę* Wernera Holzwartha i Wolfa Erlbrucha, *Kupa. Przyrodnicza wycieczka na stronę* Nicoli Davies i Neala Laytona, dwie książki Dana Höjera i Gunilli Kvarnström: *Wielka księga siusiaków* i *Wielka księga cipek*. Można, oczywiście, uznawać tego rodzaju publikacje, kierowane do dziecięcej publiczności czytającej, jako niestosowne, naganne czy wręcz niemoralne, nawet za społecznie czy wychowawczo szkodliwe, ale to kwestia ocen, a nie faktów. Trickster nie tworzy w gorsecie kategorii wychowawczych, dydaktycznych, poznawczych, nie ograniczają go ani kwestie tzw. dobrego smaku, ani konwenanse, ani społeczne oczekiwania związane z książką dziecięcą; przeciwnie: właśnie te zasady, te normy stanowią dla niego obiekt drwiny, cel ośmieszającego ataku, przedmiot beztroskiej zabawy.

[10] R. D. Pelton, *The Trickter In West Africa*, op. cit.

Widać to znakomicie w dziewiętnastowiecznej zabawnej powiastce Słowackiego o Janku, co „czuł zawczasu Bożą wolę / Ze staremi suszył dzbanek". To właśnie mały chłopiec, psotny i niechętny do nauki, zyskuje w oczach poety nie tylko uznanie, ale wręcz podziw. Jest bohaterem pozytywnym powiastki, nieukiem, leniem, ma zadatki na pijaka.

Diabeł mieszał żółć w biedaku,
Śniły mu się dziwy, figle;
Zwyciężyła wilcza cnota.

Ale to właśnie Janek otrzymuje od losu nagrodę za swą postawę niezgodną z oczekiwaniami dorosłych.

W trzy dni został szambelanem,
W sześć dni rządcą prowincyi,
W dni dwanaście został panem[11].

Bodaj właśnie pierwszy Słowacki przybrał postać trickstera jako autor wiersza co prawda nie kierowanego do dzieci, ale przecież – co znamienne – rychło znajdującego swoje miejsce właśnie w dziecięcym, zestawie lektur, u boku Mickiewiczowskiej ballady *Powrót taty*[12].

Tropem wytyczonym przez Słowackiego podążał Tadeusz Boy-Żeleński, gdy w *Słówkach* wykpił „strapioną ciotkę", a w postaci Józia, „brzydkiego chłopca", zawarł apoteozę „niegrzeczności", właściwą postaci „modernisty". Postawa Boya ma w sobie tak wiele cech właściwych tricksterowi, że można sam wizerunek autora uznać za najpełniejszą realizację tego archetypu jako „podszytego dzieckiem" twórcy: kpina z autorytetów, łamanie przyjętych zasad dobrego tonu i obyczajności, skłonność do żartów (niekiedy niewybrednych) i śmiechu, dążenie do obalania przyjętego porządku, bunt przeciw panującym zasadom, w imię nowego porządku wartości i życia wolnego od zakłamania obyczajowego i pruderii, obłudy moralnej, rodzinnej i towarzyskiej. Niepokoi i fascynuje zarazem, nie dba o przestrzeganie żadnych zasad, bo te powszechnie przyjęte rewiduje, tworzy zaś własne, które narzuca odbiorcy[13].

Jeśli chodzi o tradycję, Boy kpi z Jachowicza, ujawnia konwencjonalność i sztuczność Jachowiczowskiego modelu powiastki, w której –

[11] J. Słowacki, [*O Janku, co psom szył buty*]. Wyd. cyt.: *Antologia poezji dziecięcej*, wybór, oprac. i wst. J. Cieślikowski, BN I 233, Wrocław 1980, s. 21, 23.

[12] Por. K. Kuliczkowska, *Ballada „Powrót taty" jako baśń dla dzieci*. „Odrodzenie" 1946, nr 19.

[13] Por. A. Z. Makowiecki, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Warszawa 1987.

niczym w *commedii dell'arte* – wszyscy odgrywają te same role: dzieci są niegrzeczne, krnąbrne, nieposłuszne, niedoświadczone i po prostu głupie, dorośli przeciwnie: reprezentują stateczną mądrość i dojrzałość, są niedościgłymi wzorami cnót i zalet. Boy odziera te dorosłe, pomnikowe postaci z kulturowej umowności, przydaje im cechy tak pospolite, jak głupota i zakłamanie, dziecięcym zaś postaciom odbiera słodycz naiwności, by ujawnić drzemiące w nich diabelskie siły i – raz jeszcze przywołajmy Słowackiego – „wilcze cnoty". Za tą pozornie beztroską błazenadą i drwiną kryje się głębszy sens refleksyjny: dążenie do odkłamania świata, ujawnienia rzeczywistych, wolnych od pruderii mechanizmów, które decydują o jakości relacji międzyludzkich.

Ciotka była panną czystą,
A Józio modrnistą.
(Modernista – znaczy chłopak,
Co wszystko robi na opak;
Każdego się głupstwa czepi,
A zawsze chce wiedzieć lepiej.)
[...]
Ciotka prawi o Trzech psalmach.
Józio o „tańczących palmach";
Ciotka mu o apostołach,
On jej o spermatozoach;
Ciotka uczy, kto był Gallus,
On poprawia: „Ciociu, Phallus!"
Ciotka znów z innego wątku
Baje o świata początku,
Józio się ząb za ząb kłóci,
Że świat cały powstał z CHUCI.
(Mruknie ciotka w pasji szewskiej:
„Wciąż ten łajdak Przybyszewski!").
Ciotka znów o ideałach –
Józio: „Ciociu, co to wałach?"
Taką ciotka ma subiekcję,
Gdy rozpocznie z Józiem lekcję[14].

To ta właśnie „strapiona" ciotka z Boyowych *Słówek*, „pełna gracji, zacna, słodka", została wydrwiona przez Tuwima w wierszu *O Grzesiu kłamczuchu i jego cioci*. Grześ wbrew sugestii zawartej w tytule kłam-

[14] T. Żeleński-Boy, *Słówka*, Kraków 1962, s. 12.

czuchem nie jest, istota kłamstwa zawiera sie bowiem w celowym wprowadzeniu słuchacza (odbiorcy) w błąd, tymczasem, jak pisał Tuwim w tomie *W oparach absurdu*, „dzieci bzdurzą i lubią być bzdurzone". Otóż Grześ „bzdurzy", opowiada zabawną historyjkę o wrzucaniu listu do skrzynki, historyjkę która nie ma żadnych walorów prawdopodobieństwa i jest krańcowo sprzeczna z dostępną nawet bardzo małemu dziecku wiedzą o rzeczywistości, co dodatkowo wzmacnia uruchomiony w opowieści mechanizm „bzdurzenia". Chłopiec zapewnia przecież, że „list był do wuja Leona", że „znaczek był z Belwederem", podczas gdy musiał zdawać sobie sprawę z tego, że gdyby ciotka rzeczywiście dawała list, musiałaby wiedzieć, do kogo był napisany i jaki znaczek został naklejony na kopercie. Okazuje się, że ciotka z wiersza Tuwima ma z Grzesiem kłopoty jakby rodem z Boyowych *Słówek*: Grześ „bzdurzy", a ona nie potrafi tego „bzdurzenia" zaakceptować, zrozumieć istoty dziecięcej wyobraźni, nie dostrzega specyfiki dziecięcego świata, tkwi bowiem w świecie własnym, który uznaje za doskonały, choć przecież ani doskonały nie jest, ani na prawdzie się nie opiera. Któż przy zdrowych zmysłach zadaje dziecku pytanie: „Wrzuciłeś, Grzesiu, list do skrzynki, jak prosiłam?", skoro żadnego listu dziecku nie dał. Ciotka jest więc zaprzeczeniem wszystkich cnót tradycyjnie przypisywanych dorosłym bohaterom w dydaktycznych wierszach kierowanych do dzieci: nie ma ani wiedzy, ani inteligencji, ani doświadczenia, ani wyczucia psychologicznego, ani rozsądku, ani mądrości. Jest zinfantylizowanym, złagodzonym przez humorystyczny dystans wcieleniem Dulskiej, pewnej siebie, pozbawionej zdolności rozpoznawania stanów emocjonalnych drugiego człowieka.

Tuwim okazuje się poetą tricksterem podszytym, wielkim apologetą dzieciństwa, kpiarzem i „słowiarzem"[15], czego dowodzą: drwina z dorosłości, obalanie autorytetów (kilkadziesiąt lat przez słynnym manifestem Heinricha Kupfera *Antypsychiatria i antypedagogika*, 1970), zdeformowanie i wykpienie tradycji bajki i powiastki Jachowiczowskiej, gdzie dziecko zawsze błądziło, a dorosły zawsze wskazywał drogę godnego i cnotliwego życia. Ta sama postawa, która przecież cechowała również twórczość Brzechwy, widoczna jest w działaniach podmiotu czynności twórczych wiersza *Gabryś*, dekonstruującego, podobnie jak przywołany wcześniej, tradycję jachowiczowską, tworzonego w poetyce żartu, błazenady i karnawału:

[15] Określenie Tadeusza Peipera.

Był raz głupi Gabryś. A wiecie, co robił?
Kiedy świnie żarły, on im owies drobił.
Sitem wodę czerpał, ptaki uczył fruwać,
Poszedł do kowala: kozy chciał podkuwać.
Czapką kwiat nakrywał, kiedy deszczyk rosił,
Liczył dziury w płocie, drwa do lasu nosił.
Zimą domek z lodu zbudował przed chatą,
„Będę miał – powiada – mieszkanie na lato".
Gdy go słońce piekło, to na słońce dmuchał,
A za topór chwytał, gdy go gryzła mucha.
A tatusia pytał, czy mu księżyc kupi...
Taki był ten Gabryś. A jaki? No głupi[16].

Ta karnawałowa wizja świata na opak, właściwe „wielkiej zabawie" burzenie społecznych i kulturowych hierarchii, błazeństwo i żart, pozwalający na jawną drwinę z utartych schematów społecznych, pozwalają dostrzegać w twórczości Tuwima znakomitą, dojrzałą, realizację tricksterowego wzorca literackiego. Tę samą postawę reprezentują twórcy nursery rhymes, do których Tuwim chętnie nawiązywał (Edward Lear) i z których inspiracje czerpała jeszcze Danuta Wawiłow (*Wiersze dla grzecznych i niegrzecznych dzieci*). Właściwe Tuwimowi i Brzechwie skłonności do zabaw językowych, językowego eksperymentu przekraczającego ramy poprawności czy nawet nadające utworom zwartość logiczną kryteria sensowności, pojawiają się w poezji Wandy Chotomskiej, Ludwika Jerzego Kerna, Małgorzaty Strzałkowskiej i Marcina Brykczyńskiego, dowodząc tym samym trwałości tricksterowych paradygmatów estetycznych. Zresztą również w kierowanej do dorosłych odbiorców poezji Białoszewskiego widać wyraźnie, że przyjęcie postawy dziecka jako twórcy prowadzić może ku archetypowi trickstera.

Analogiczne zjawiska dają się zauważyć w prozie kierowanej do dziecięcych odbiorców, wystarczy przywołać takich autorów jak Sempé i Goscinny (cykl o przygodach Mikołajka), Francesca Simon (cykl opowieści o koszmarnym Karolku), Dav Pilkey (cykl książek o przygodach kapitana Majtasa), Lemony Snicket (*Seria niefortunnych zdarzeń*).

Trickster jest nie tylko burzycielem, także stwórcą nowego porządku, nowym prawodawcą, upomina się więc o głęboko ludzkie wartości, zazwyczaj skrywane i niedostrzegane. Wartością zasadniczą jest nowy porządek, w którym nie ma już miejsca na hipokryzję, jest za to miejsce

[16] J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1975, t. II, s. 464.

na bezinteresowny humor i na ujawnianie „drugiego dna" rzeczywistości. Widać to doskonale w twórczości Grzegorza Kasdepke: narrator *Kacperiady*, dorosły ojciec, któremu tradycja topoiczna i wierność klasycznym archetypom nakazywałaby zachowanie głębokiej powagi i wskazywanie własnym przykładem dróg, którymi potomek będzie mógł zmierzać bez obaw o naruszenie norm moralnych i zasad godziwego życia, otóż ten właśnie ojciec okazuje się... małym chłopcem, poddającym się tym samym co jego paroletni syn emocjom.

Joanna Papuzińska zwraca uwagę, że „relacje osobowe w *Kacperiadzie* nie polegają na przeciwstawieniu dziecka dorosłemu, lecz właśnie na ich utożsamieniu"[17]. Utożsamienie to jest źródłem komizmu, ale jednocześnie – i tu archetyp trickstera ujawnia w pełni swe oblicze – pozwala na zniwelowanie przepaści pokoleniowych, nawiązanie twórczego dialogu nie poprzez słowa, a poprzez wspólne emocje towarzyszące codziennym rutynowym, na pozór monotonnym czynnościom.

Podobny zabieg stosują m.in. Joanna Olech w cyklu *Dynastia Miziołków* i Paweł Beręsewicz w opowieściach o rodzinie Ciumków. Każdorazowo mamy do czynienia z analogicznymi strategiami narracyjnymi: efekt komiczny powstaje poprzez skonfrontowanie dziecięcej i właściwej człowiekowi dorosłemu perspektywy postrzegania świata i przypisania człowiekowi dorosłemu cech dziecka. Jak dowodzi Robert Escarpit, „humor nie bazuje ani na dyletantyzmie jednej ze stron, ani też na żonglerce intelektualnej wtajemniczonych. Istotą humoru jest rola, jaka pełnią uczestnicy gry"[18].

Właśnie konwencja gry narzuca odbiorcy rolę, jaką ma pełnić jako uczestnik procesu dialogu w sztuce. Albo odbiorca przyjmuje tę rolę, akceptuje dziecięcy punkt widzenia, poddaje się atmosferze utworu, albo skazuje się na swoistą banicję poza nawias wspólnoty śmiechu i emocji. Artysta jako trickster występował już w sztuce dadaistycznej, w malarstwie prymitywistycznym i w satyrze, w komedii sowizdrzalskiej i kabarecie, pełne swe oblicze ujawnia we współczesnej sztuce dla dziecka. Podobnie jak dziecko jest poważny i niepoważny jednocześnie, beztrosko bawi się konwencjami, przekracza granice prawdy i umowności, granice konwencji, żongluje motywami, postaciami, cytatami pochodzącymi z wydawałoby się nieprzystawalnych źródeł, jakby manifestacyjnie wyrażał nieskrępowaną wolność artysty.

[17] J. Papuzińska, *Dziecięce spotkania z literaturą*, Warszawa 2007, s. 108.
[18] R. Escarpit, *L'humour*, Paris 1976, s. 126.

III. Chaos

Trickster daje odbiorcy sygnały, by niektórych motywów czy postaci nie traktował poważnie, przypomina mu, że cała sztuka jest fikcją, jedyne, czemu można przypisać kategorię prawdziwości, są odniesienia w obrębie sztuki. Ale dziecko tego rodzaju sygnałów intertekstualności może nie rozumieć, a odniesień do innych utworów – nie dostrzegać, gdyż wiele z nich obliczonych jest na odbiorcę dojrzalszego, starszego, bardziej wyrobionego. Trickster bowiem nie zawsze liczy się z widzem lub czytelnikiem swojego utworu, odwołuje się, jakby ponad dziecięcą publicznością, do odbiorcy dojrzałego, który ma szersze doświadczenia lekturowe, filmowe, teatralne, potrafi rozpoznawać obecne w na poziomie powszechnej edukacji lub w kulturze popularnej obrazy i motywy muzyczne, bo po prostu więcej ze sztuką obcował, więcej zatem widzi i kojarzy.

W *Serii niefortunnych zdarzeń* Lemony Snicketa pierwszoplanowymi bohaterami są dzieci noszące nazwisko Baudelaire. Odniesienia do niespokojnego poety, patrona dziewiętnastowiecznej cyganerii są bardzo czytelne, ale zrozumiałe jedynie dla takiego czytelnika, który posiadł ponadprzeciętną wiedzę z zakresu historii literatury i kultury. Jak Baudelaire'owskie *Kwiaty zła* były poetycką wędrówką po *przedpieklu* ludzkiej egzystencji (pierwotny tytuł zbioru Baudelaire'a nosił taki właśnie tytuł: *Les Limbes*, czyli *Przedpiekle*), tak *Seria niefortunnych zdarzeń* o tym samym *przedpieklu* mówi, o kontakcie z „kwiatami zła", o pełnych udręki dziecięcych wizjach brzydoty, wstrętu i przerażenia. Nic skończyć się tu dobrze nie powinno, bo taki jest charakter piekielnych zdarzeń, taki smak zła i grzechu.

> Jeśli szukacie opowieści ze szczęśliwym zakończeniem, poczytajcie sobie lepiej coś innego. Ta książka nie tylko nie kończy się szczęśliwie, ale nawet szczęśliwie się nie zaczyna, a w środku też nie układa się wesoło. To dlatego, że niezbyt wiele szczęśliwych zdarzeń miało miejsce w życiu trójki młodych Baudelaire'ów. Wioletka, Klaus i Słoneczko byli dziećmi inteligentnymi, obdarzonymi wdziękiem, fantazją i przyjemnymi rysami twarzy, lecz mieli straszliwego pecha i wszystko, co ich spotykało, skażone było nieszczęściem, smutkiem i rozpaczą. Informuję was o tym z przykrością, ale taka jest prawda[19].

[19] L. Snicket, *Seria niefortunnych zdarzeń*. Księga pierwsza: *Przykry początek*, tłum. J. Kozak, Warszawa 2002, s. 7.

Aluzje kulturowe, widoczne w podanym przekładzie poprzez odniesienie do życia francuskiego samotnika, niezrozumiałego w swoim czasie i odrzuconego przez współczesnych, i do jego *Kwiatów zła*, w mniejszym stopniu do *Paryskiego spleenu*, są dla młodego odbiorcy całkowicie nieprzystępne, niejasne, są komunikatem semantycznie i kulturowo przezroczystym. Nazwisko Baudelaire znaczy dla dziecka tyle samo, co każde inne.

Znaczące jest imię matki rodzeństwa Baudelaire: Beatrycze. Znowu jesteśmy w centrum zabawy intertekstualnej. Imię to pierwotnie znaczyło 'przynosząca szczęście', co w kontekście dramatycznych wydarzeń, jakie pociągnęła za sobą groteskowa śmierć rodziców w pożarze, brzmi w najwyższym stopniu prowokacyjnie. Beatrycze była ukochaną Dantego, w jego *Piekle* – przewodniczką w drodze przez raj, symbolizuje boskie objawienie.

Tego rodzaju odniesień jest w cyklu Snicketta znacznie więcej – pojawia się tu m.in. pan Poe, postać, podobnie jak wszystkie inne, mroczna, znakomicie osadzona w klimacie opowieści niezwykłych. Nazwisko, przywodzące skojarzenia z autorem najsłynniejszych powieści grozy, nie jest przezroczyste semantycznie, choć w odbiorze hipotetycznego dziecka może takim się okazać. Postacią nieledwie wywiedzioną z opowieści Edgara Alana Poe (*Zagłada domu Usherów*, *Studnia i wahadło*) jest hrabia Olaf, którego biografia okazuje się równie mroczna i pełna tajemnic, jak biografia samego Edgara Alana. Hrabia Olaf to nikczemny łotr o wielu imionach i twarzach, działający podstępnie, podążający niczym cień za dziećmi, których majątek zamierza przejąć w cyniczny sposób, chwytając się podstępów, szantażu, gróźb, odwołując się do ukrytych dziecięcych leków; członek trupy aktorskiej, równie mrocznej i niesamowitej jak on sam. Są jeszcze inne postaci przywołujące skojarzenia z ikonami kultury Zachodu (doktor Orwell, Colette). Dla hipotetycznego czytelnika czy widza filmowej adaptacji powieści Snicketa imiona tych bohaterów są nic niemówiącą składanką przypadkowych liter. Imię i nazwisko kolejnej postaci Snicketta – Esmeralda Szpetna – brzmi w odczuciu dziecka zabawnie i groteskowo. Młody, niedoświadczony, nieoczytany hipotetyczny odbiorca nie jest w stanie skojarzyć, że autor czyni tu aluzje do Esmeraldy, w której nieszczęśliwie zakochał się Quasimodo. Skądinąd u Snicketta występuje również Quasimodo, ale pod nazwiskiem… Hugo! Tak oto obok Esmeraldy i Quasimoda Snickett wprowadza do

panteonu swych bohaterów autora *Katedry Najświętszej Marii Panny w Paryżu*.

Kulturowe aluzje splatają się ze sobą, tworząc istny labirynt skojarzeń, gmatwaninę nawiązań i odniesień. Śledzenie ich jest znakomitą zabawą dorosłego czytelnika lub widza, niewtajemniczony odbiorca dziecięcy skazany jest na wieczną tułaczkę po bezdrożach znaczeń. To istna literacka szarada, rebus intelektualny obliczony na „podwójny odbiór" utworu na różnych poziomach percepcji, zależnie od predyspozycji, wieku, doświadczeń, wiedzy i oczytania odbiorcy. Niektóre treści przekazywane są w sposób umożliwiający ich dekodowanie jedynie na wyższym poziomie wtajemniczenia, pozostają więc poza dziecięcym odbiorcą, są dla niego nie tylko niedostępne, nawet nieprzeczuwalne. W Disneyowskim filmie opartym na motywach (przywołanej wyżej za sprawą intertekstualnych gier Snicketa) *Katedry Najświętszej Marii Panny w Paryżu*[20] Klaudiusz Frollo, posępny archidiakon znany z surowości obyczajów, prowadzi z pokracznym, kulawym, dzikim Quasimodem dialog będący swoistym ćwiczeniem słownikowym, w którym wbrew intencjom nauczyciela i ucznia ujawniają się ich charaktery. Frollo podaje kolejne litery alfabetu, Quasimodo odpowiada podając wywiedzione z języka archidiakona słowa zaczynające się od tych liter. Zwyczajna zabawa edukacyjna, oparta na popularnym w XIX w. schemacie abecedariusza, nieledwie szkolne ćwiczenie warsztatowe, nabiera nieoczekiwanych sensów:

Frollo: A?
Quasimodo: Abominacja.
Frollo: B?
Quasimodo: Bezwstyd.
Frollo: C?
Quasimodo: Celibat.
Frollo: D?
Quasimodo: Denuncjacja.
Frollo: E?
Quasimodo: Ekskomunika.
Frollo: Dobrze. F?
Quasimodo: Festyn.
Frollo: Co takiego???

[20] *Dzwonnik z Notre Dame* (*The Hunchback of Notre Dame*) – film animowany powstały w 1996 roku w wytwórni Walta Disneya, w reżyserii Gary'ego Trousdale'a i Kirka Wise'a.

Quasimodo: Fanatyzm.

Frollo: Chcesz iść na festyn![21]

Komizm tego krótkiego dialogu jest całkowicie niedostępny dziecięcemu odbiorcy. Intelektualny dowcip obejmuje kilka nakładających się na siebie płaszczyzn. Płaszczyzna pierwsza to tzw. freudowska pomyłka, która w najbardziej nieoczekiwanych, krępujących, wywołujących zażenowanie sytuacjach wyjawia skrywane treści i pragnienia. Słysząc w słowach Quasimoda słowo „festyn", przynależne językowi pospólstwa i odnoszące się do kultury karnawału, Frollo trafnie identyfikuje ukryte pragnienia podopiecznego – i wybucha gniewem. Płaszczyzna druga to samo zestawienie ułożonych wedle porządku alfabetu słów – wszystkie przywołane „poprawnie", czyli zyskujące aprobatę Frolla, należą do grupy związanej ze sferą spraw o charakterze obyczajowym i moralnym, natomiast festyn odnosi się do kultury ludycznej, kultury śmiechu – stąd zaskoczenie i wybuch gniewu Frolla, a następnie błyskawiczna, inteligentna, cięta riposta Quasimoda: następuje przejście od obiektów zawodowych działań Frolla (denuncjacja, ekskomunika, celibat...) do oceny jego postawy (fanatyzm). Budzący grozę Frollo nie pojmuje żartu garbusa, więc jego odpowiedź przyjmuje z akceptacją, ale nie pojmuje jej również dziecięca widownia.

Podobnych sekwencji filmowych jest więcej. W filmie animowanym o przygodach Herkulesa, zrealizowanym w tejże Walt Disney Animation Studios[22], tytułowy bohater bawi się rzucaniem kamieni do fontanny przyozdobionej, zgodnie z ówczesną modą, posągiem kobiety, wykonanym jednak niezbyt udatnie; gdy jeden z kamieni odtrąca posągowi ręce, Meg, widząc konsternację Herkulesa, pociesza go twierdząc, że bezręczny posąg „is verry good" – i w tym momencie przed oczami widzów pojawia się pełna subtelnego uroku Wenus z Milo[23]. I znowu, jak w przypadku *Katedry...*, jest to aluzja dostępna odbiorcy dorosłemu, dla którego przechowywany w Luwrze posąg stanowi oczywistą ikonę kultury antycznej.

[21] Cytowana scena dostępna online; [dostęp: 11.01.2011]. Dostęp w World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=xjxxMm4QvM4>

[22] *Herkules*, reż. John Musker, Ron Clements, 1997.

[23] Scena dostępna online; [dostęp: 11.01.2011]. Dostęp w World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=5kWa-bsW1lU&feature=related>

Sekwencja rozwija się dalej w konwencji intertekstualnej gry, w której obrazom filmowym towarzyszą w postaci tła zaprogramowane skojarzenia dorosłego odbiorcy rozpoznającego w ukazywanych obiektach ikoniczne znaki kultury. Zauroczona Herkulesem Meg, pocieszywszy ukochanego, że pozbawiona rąk figura jest bardziej udana od wyposażonego w ręce posągu, cofa kroki i opiera się plecami o strzałę wystającą z napiętego łuku Amora – dorosły widz odczytuje alegoryczny sens sceny, dla dziecka jest to semantycznie pusta sekwencja. Wiele jest w *Herkulesie* także aluzji do filmów i musicali przeznaczonych wyłącznie dla dorosłych widzów (*Hair*, *The Sound of Music, West Side Story, My Fair Lady, Chicago*).

Intertekstualne odniesienia do lektur i filmów popularnych w czasach dzieciństwa współczesnych dorosłych pojawiają się w takich filmach jak *Shrek* Andrew Adamsona i Vicky Jensona (2001 i kontynuacje), *Ruchomy zamek Hauru* Hayao Miyazaki (2004), *Nieustraszeni bracia Grimm* Terry Gilliama (2005) czy *Labirynt fauna* Guillermo del Toro (2006). W filmowej adaptacji powieści Roalda Dahla *Charlie i fabryka czekolady*[24] w scenie, w której topika baśniowa przekształca się w grę z motywami charakterystycznymi dla konwencji science fiction, pojawia się sekwencja muzyczna z jednego z najsłynniejszych filmów fantastycznych w historii kina, *Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka.

Tego typu zjawiska nie omijają teatru młodego widza. Musical Stephena Sondheima w reżyserii Jamesa Lapine'a *Into the Woods* (*W lesie*), wystawiany na Brodwayu od 1987 r., jest spektaklem inspirowanym słynnym dziełem Bettelheima *Cudowne i pożyteczne*. Widowisko zbudowane jest z motywów znanych z baśni braci Grimm (m.in. *Jaś i łodyga fasoli*, *Roszpunka*, *Kopciuszek*, *Czerwony kapturek*) interpretowanych w sposób symboliczny i semiotyczny, stanowi refleksję nad charakterem, sensem i wartością gestów, życzeń i znaków obecnych w tradycyjnych przekazach. Historyjki przenikają się wzajemnie, bohaterowie przechodzą pomiędzy nimi, porozumiewają ze sobą, wpływają na podejmowane decyzje, całość można porównać do rozsypanego domku z kart, który – zestawiony na nowo – tworzy nowe sensy poprzez grę z tradycyjnymi przekazami i uświęconymi przez tradycje interpretacjami baśniowych historii.

Analogie znaleźć można w polskiej twórczości teatralnej. Wystawiony w warszawskiej Lalce spektakl Michała Walczaka *Janosik*.

[24] *Charlie i fabryka czekolady* (*Charlie and the Chocolate Factory*), reż. Tim Burton, 2005.

Naprawdę prawdziwa historia (premiera w r. 2010)[25] jest dialogiem z tradycyjnymi odczytaniami mitu tytułowego herosa, dialogiem, w którym nie ma miejsc pewnych i uświęconych wiarą w przekaz pokoleń, przeciwnie: właśnie to, co wydawało się w podaniowych przekazach pewne i w kulturowych mitach kanoniczne, ulega weryfikacji za sprawą zastosowania optyki pokolenia wychowanego na grach komputerowych, *Shreku* i komiksach. Janosik Walczaka jest postacią niejednorodną, łączy różne odniesienia kultury, musi zmierzyć się z własną legendą, obecną w tej legendzie ikoną Chrystusa i... starzejącej się gwiazdy muzyki rockowej. Choć jest centralną postacią, pojawia się na scenie dość późno, jakby z legendy na scenę został przywołany; centralną zaś postacią jest Łowca, niegdysiejszy zbuntowany nastolatek, dziś konformista, wierny sługa dzierżących władzę nad „rządem dusz" margrabiego i biskupa – cynicznie wyzyskujących ciemnych i ubogich, wyzutych z ludzkich odruchów; patrząc na ich czyny sam Pan Jezus postanawia zejść z krzyża. Spektakl jest dla młodego odbiorcy kulturową prowokacją, a jednocześnie przypowieścią o prawdziwym dobru, które kryć się może w najbardziej wykluczonych i pozornie krańcowo wyzutych z ludzkich odruchów (rozbójnicy), i złu, któremu na imię cynizm i hipokryzja; dla dojrzałych spektakl jest historią o traconych ideałach zbuntowanej młodości. Roi się tu od intertekstualnych odniesień do kultury masowej (filmów, musicali), a wielkie mity kultury zostają wyolbrzymione do absurdalnej groteskowości, poddane próbie takiego odczytania, w którym mieszają się porządki, czasy, przestrzenie, kręgi kulturowe, w którym splatają się sacra i profana, tragizm i błazenada, patos i ironia. Z tego wielkiego tygla wyłaniają się bardzo różne porządki świata, zależnie od wieku hipotetycznego odbiorcy.

O ile teatr i film kierowany do dziecięcej widowni w naturalny sposób odwołują się do doświadczeń dorosłych opiekunów czy towarzyszy dzieci, o ile jeszcze książka dla dziecka od czasu do czasu bywa czytana dziecku przez dorosłych lub choćby przez nich przeglądana – np. w celu dokonania wyboru stosownego tytułu, o tyle inicjacyjna powieść dla młodzieży jest zasadniczo gatunkiem zamkniętym przed dorosłymi odbiorcami, którzy po prostu tego rodzaju lektur nie czytają. Tak więc odniesienia do tradycji, gry intertekstualne i zabawy mo-

[25] M. Walczak, *Janosik. Naprawdę prawdziwa historia*, reż. Ł. Kos, Teatr Lalka w Warszawie, premiera 25 marca 2010 r.

tywami kultury mają tu bardzo swoiste sensy, nie może się bowiem twórca odwołać „ponad głowami" młodej publiczności czytelników, słuchaczy czy widzów do publiczności dorosłej. Przykład z powieści Grzegorza Gortata:

> Matka już biegnie do łazienki. Ledwo zdążył zdjąć bluzę i buty, wraca z aseptycznym opatrunkiem i wodą utlenioną.
>
> – Kto ci wargę rozciął? Pobili cię? [...]
>
> Parada wcieleń: jeszcze przed chwilą Matka Teresa, a teraz oto skrzyżowanie Mesaliny i Lady Makbet. Napięcie jak na filmach Hitchcocka, w powietrzu pachnie prochem i inkwizycją. [...]
>
> – Właśnie dzwonił twój trener – mówi i broda zaczyna jej drżeć. – Od końca wakacji ani razu się nie pokazałeś. Gdzie ty chodzisz? Co robisz po lekcjach?
>
> Żelazny repertuar. Pora na gwóźdź programu.
>
> Nie pomylił się. – Dlaczego mi to robisz? To ja się tak staram, nawet prywatnego życia nie mam, a ty? Własną matkę okłamujesz?! Ręce sobie po łokcie urabiam! Opieram, ubieram, gotuję, wszystko dla dziecka, a ty mi się tak odpłacasz? [...]
>
> Lady Makbet zniknęła bez śladu, na scenę wychynęła Madame Butterfly i jękliwa aria rozlewała się na całe mieszkanie. Zaszył się w pokoju, dla uspokojenia sumienia obłożył się podręcznikami. Zza zamkniętych drzwi długo jeszcze niosą się sceniczne szlochy i pochlipywania. Domowa litania żalów[26].

Rejestr postaci i odniesień imponujący. Z form literackich i muzycznych: litania i aria. Z wielkich postaci dwudziestowiecznej kultury i życia społecznego Matka Teresa i Hitchcock. Do tego Messalina, słynąca z rozpustnego życia trzecia żona Cezara. Dalej Lady Makbet i Madame Butterfly. Wszystko to w kilku zaledwie zdaniach, a jednak to ogromne skondensowanie postaci i odwołań nie daje efektu barokowej ozdobności, przeciwnie: w samym właśnie wyliczeniu, przypominającym koncepty barokowego wiersza, w samym nagromadzeniu odniesień ujawnia się dystans, z jakim narrator – przyjmujący punkt widzenia bohatera i stosujący dla wzmocnienia efektu mowę pozornie zależną – odnosi się do rzeczywistości, w której bohater żyje; oddaje stosunek młodego chłopaka do matki, jego poczucie bezsensu matczynych emocjonalnych manifestacji rozżalenia i teatralności gestów,

[26] G. Gortat, *Do pierwszej krwi*, Wrocław 2006, s. 28.

zachowań, postawy. Właśnie w tym wyliczeniu, choćby żadna, dosłownie żadna z przywołanych postaci nie była odbiorcy znana, realizuje się autorska strategia narracyjna, polegająca na uzewnętrznieniu w języku narracji, a nie w opisie, stanów psychicznych i postawy bohatera. Narracyjny dystans do postaci gwałtownie maleje, a jednocześnie czytelnik, niejako „zarzucony" odniesieniami intertekstualnymi, doświadcza w trakcie lektury tego, czego doświadczył bohater: poczucia absurdu i teatralnej śmieszności. Wszystko już było, wszystko, co zdarzyć się może, zdarzyło się już wcześniej i teraz aktualizuje się w jednostkowym ludzkim życiu – to jedno z przeświadczeń leżących u źródeł kryzysowej świadomości postmodernizmu. Nasza rzeczywistość, podobnie jak nasze życie, nie zmoże już nic nowego wnieść do doświadczeń człowieczeństwa. Podobnie jak kultura. Wszystko, co istnieje, utraciło możliwości rozwojowe, pozostaje powtarzanie tego, co przydarzyło się poprzednikom.

Seria *Niebaśnie*, opracowana koncepcyjnie przez Joannę Olech i Grażkę Lange, jest doskonałym przykładem tak zorientowanej lektury, przykładem typowo modernistycznej zabawy literackiej. W ramach serii ukazały się: *Czerwony Kapturek* Joanny Olech z ilustracjami Grażki Lange, *Jaś i Małgosia* Leszka K. Talko z ilustracjami Anny Niemirko i *Kopciuszek* Michała Rusinka, opracowany graficznie przez Małgorzatę Bieńkowską. Każda z książek, niezależnie od prowokującej do intelektualnej aktywności oprawy graficznej, zawiera utwory będące w gruncie rzeczy literacką zabawą, w którą zostaje „wciągnięty", czy też do której zostaje zaproszony mały czytelnik. Tytułowy Czerwony Kapturek z opowieści Joanny Olech ma problemy związane ze zbytnim posłuszeństwem wobec rodziców, zbytnią uległością („Bez szemrania zjadała szpinak i wątróbkę, nigdy nie dłubała w nosie i nie taplała się w kałużach z błotka"[27]), która jest źródłem nieszczęścia: dziewczynka zostaje pożarta przez wilka, ale, w przeciwieństwie do klasycznych wersji motywu, nie zjawia się leśniczy ze zbawienną strzelbą w ręku. W *Jasiu i Małgosi* Leszka K. Talko dzieci nie zostają wyprowadzone do lasu, lecz… na casting do reklamy telewizyjnej, posłusznie zachwalając ciasteczka mają zaspokoić ambicje własnej matki („Będziecie zarabiali dużo pieniędzy, nie tak jak Tatuś"[28]). W *Kopciuszku* Michała Rusinka dziewczyna ubrana zgodnie z najnowszymi

[27] J. Olech, *Czerwony Kapturek*, Warszawa 2005, s. [3].

[28] L. K. Talko, *Jaś i Małgosia*, Warszawa 2005, s. [5].

trendami mody (wygląda jak „wycięta z magazynów zagranicznych lub chilijsko-argentyńskich telenowel romantycznych"[29]), poznawszy bogatego biznesmena na dyskotece, ma nadzieję, wzorem swego literackiego pierwowzoru, zostać rozpoznana za sprawą pozostawionego w willi markowego obuwia, przybywa do wybrańca z nadzieją na tryumf i szczęście, ale zastaje długą kolejkę dziewczyn z identycznymi butami w ręku; „książę" wybiera pierwszą z brzegu dziewczynę, jest mu bowiem wszystko jedno, która zostanie „wybranką".

Wymowa przywołanych utworów nie ma wiele wspólnego z sensem wersji tradycyjnych. *Czerwony Kapturek* wskazuje na zgubne skutki uległości wobec dorosłych, biernego i bezmyślnego wykonywania ich zaleceń i stosowania w praktyce rad godziwego postępowania, dowodzi rozwijania potrzeby buntu (symbolicznym jego obrazem jest obrzydliwa czapeczka w kolorze malinowym, nałożona dziewczynce na głowę). *Jaś i Małgosia* to pesymistyczna diagnoza współczesnej rodziny, podsumowana jednak budującym obrazem przemiany, jaka dokonała się w rodzicach po zniknięciu dzieci. Morał *Kopciuszka* zostaje wypowiedziany wprost: „Jeśli ktoś chce być jak każdy, zwykle jest jak nikt po prostu"[30]; nie ma to wiele wspólnego z moralistką dzieła bazowego, przeciwnie: sytuuje się właśnie poza tą moralistyką, destabilizuje ją, ujawnia iluzoryczność mądrości przekazywanej z pokolenia na pokolenie, nieprzystawalność tej mądrości do rzeczywistego świata.

Jak dowodzą przytoczone przykłady, współczesny twórca przybierający maskę trickstera czerpie pełnymi garściami z kultury współczesnej i wielkiego dziedzictwa historii – stają się one artystycznym tworzywem, budulcem nowej rzeczywistości artystycznej, nowych sensów sztuki. Twórcy sprzed stulecia (Jadwiga Warnkówna, Jadwiga Chrząszczewska) „naśladowali" Andersena czy Grimmów i ogłaszali drukiem utwory, które stanowiły adaptacje tekstów oryginalnych, przystosowaną do potrzeb rynku czy polskiego odbiorcy. U schyłku wieku XX i na początku XXI ukazują się utwory już nie tyle „naśladowane" z mistrzów[31], ile w najróżniejszy sposób łączące obecne u mistrzów motywy, postaci, cytacje – tworzenie utworu literackiego, teatralnego czy filmowego dla dzieci narzuca dziś ekwilibrystykę kulturalną. Właśnie w 2. połowie

[29] M. Rusinek, *Kopciuszek*, Warszawa 2006, s. [21].

[30] Tamże, s. [32-33].

[31] Pomijam tu naganne, pirackie trawestacje oryginalnych baśni i wydawanie ich pod pozorem prezentacji tekstu kanonicznego – jest to zmorą zarówno polskiego, jak europejskiego i światowego rynku książki dziecięcej.

XX w. (*Kilka czarodziejskich historii* Zbigniewa Brzozowskiego, *Bajki Pana Bałagana* Jerzego Niemczuka) i na początku XXI wieku (seria *Niebaśnie*, *Loteria* Olgi Tokarczuk) ukazują się książki, których rozumienie wymaga znajomości literackich odniesień czy filmy obliczone na takiego odbiorcę, który ma dobre rozeznanie w kulturze współczesnej i w tradycji. Powstaje w ten sposób nowa rzeczywistość kulturowa: pierwsza poznana wersja opowieści o Czerwonym Kapturku może być całkowicie przeinaczonym zapisem motywu topoicznego, zaś tekst oryginalny, Grimmowski czy Perraultowski, może stać się – jak chciał tego Jacques Derrida – odpowiedzią na poznany wcześniej przeinaczony tekst. Dzieła literatury, film, spektakle teatralne zawsze układają się w ciąg doświadczeń, których kolejność związana jest z indywidualnym procesem inicjacji kulturowej. Porządek doświadczeń odbiorcy, jednostkowych i niepowtarzalnych, nie ma bowiem nic wspólnego z porządkiem historycznym. Nowość naszych czasów polega na tym, że właściwie wszystkie treści kultury tradycyjnej i współczesnej mogą być przez dziecięcego odbiorcę najpierw rozpoznawane jako element galaktyki niezrozumiałych i niedostępnych znaków, potem dopiero usytuowane na horyzoncie rozpoznań.

Może się więc zdarzyć, a zapewne zdarza się wielokrotnie, że odbiorca poznaje motyw Janosika ze spektaklu Michała Walczaka, motyw Czerwonego Kapturka z książki Joanny Olech i sylwetkę Wenus z Milo z filmu Walta Disneya. Jeśli zwrócić uwagę dodatkowo na tę okoliczność, że bardzo rozpowszechnione na polskim, europejskim i światowym rynku księgarskim pozorujące wersje kanoniczne wydania książkowe utworów klasycznych bardzo często prezentują historie opowiedziane w sposób daleko odbiegający od oryginału, przeinaczający przebieg wątku głównego, szczególnie rozwiązania akcji (zwykle poprzez eliminowanie kary, jaka spotyka bohaterów negatywnych), nadto jeśli zważyć, że bardzo wiele motywów baśniowych służy jako scenariusz gier komputerowych (np. takie gry jak *Czerwony Kapturek*, *Brzydkie Kaczątko*, *Przygody Hansa Christiana Andersena*), wniosek wydaje się oczywisty: dzisiejszy młody człowiek żyje w świecie, w którym źródłowe, ikoniczne motywy kultury są przez niego rozpoznawane w bardzo wielu wersjach, w niekończącym się ciągu przekształceń, zabaw, gier, kombinacji, parafraz, przeinaczeń, zatem jako elementy wielkiego tygla kultury, swoistej wieży Babel, w której wszystko ze wszystkim miesza się i wchodzi w bezustanne, chaotyczne związki.

Tak więc nie tylko „słowo, obraz, gest", jak chciał Jerzy Cieślikowski[32], tworzą naturalną drogę dziecka, a potem nastolatka do przestrzeni kultury, ale przede wszystkim nieuporządkowany ciąg motywów, pośród których – i to jest zjawisko niespotykane we wcześniejszych okresach – motywy oryginalne, przekazywane z pokolenia na pokolenie, są jedną z wielu propozycji opowiedzenia historii postaci, historii, która stanowi jedynie swoistą potencjalność narracyjną, swoisty koncept, wokół którego rozwija się nieskończony łańcuch konkretyzacji.

Trickster bowiem – ten ukryty za tekstem, przedstawieniem teatralnym, filmem, grą komputerową – nieustannie burzy ład, przekształca uporządkowany Kosmos sztuki w Chaos wielorakich form i wersji przekazu, tygiel, w którym w całkowitym nieładzie miesza się ze sobą wszystko, co przynależne najszerzej rozumianej kulturze.

IV. Anarchia

Trickster nie jest jednak błaznem, w jego destrukcyjnej postawie ujawniają się charakterystyczne właściwości naszych czasów. Trickster żyje w przeświadczeniu, że dawne mądrości straciły na znaczeniu, a dawne cnoty, wynoszone przez filozofów i sławione w ludzkich postawach, okazały się niewystarczające w obliczu doświadczeń XX w. i przewartościowań w obrębie sfery aksjologicznej. Te przewartościowania trickster wydobywa, ujawnia, że przyobleczenie postawy dziecka pozwala z jednej strony na szczery, ożywczy śmiech, z drugiej – na zachowanie dystansu do świata. Musiało to doprowadzić do rozminięcia się adresata dorosłego i dziecięcego sztuki dla dziecka.

Oczywiście, twórczość artystyczną dla dziecka zawsze charakteryzowała dwoistość odbioru, ujawniająca się w dziełach najwybitniejszych: baśniach Andersena, *Małym Księciu* Saint-Exupéry'ego czy *Kubusiu Puchatku* Milne'a; zakładany adresat, zarówno dorosły, jak i dziecięcy, mieli jednak dostępne te same treści na różnym poziomie świadomości i refleksji. W sztuce współczesnej sytuacja jest odmienna: trickster apeluje do odbiorcy dorosłego, przekazuje treści, które adresowane są wyłącznie do niego i możliwe do rozpoznania wyłącznie na jego poziomie. Prowadzi to nieuchronnie do dwóch konsekwencji.

[32] J. Cieślikowski, *Słowo – obraz – gest, czyli o intersemiotycznej naturze tekstów dziecięcych* [w:] tegoż, *Literatura osobna*, wybór P.. Waksmund, Warszawa 1985.

Z jednej strony w społeczeństwie przełomu wieków XX i XXI w. upowszechniła się sztuka tradycyjnie kierowana do dziecka, rozszerzył jej adres odbiorczy na publiczność dorosłą, zorientowaną na typ rozrywki ułatwionej, karnawałowej (syndrom filmu *Shrek*), publiczność, która w przyjęciu roli dziecka jako odbiorcy sztuki postrzega możliwość uczestniczenia w niezobowiązującej zabawie. Tego rodzaju dorosłych odbiorców sztuki Francesco M. Cataluccio postrzega jako dotkniętych niedojrzałością: „Nie ma już dorosłych, zniknęli jak przejściowe pory roku i świetliki nad polami. [...] Miejsce osób dojrzałych zajęły dziwnie krzepkie dzieci: kuriozalni pełnoletni, którzy nigdy nie dojrzeli i traktują życie jak świetną rozrywkę, jak parodię dziecięcych zabaw. [...] Dorośli nabrali ochoty na zachowanie młodości, na »młodzieńcze myślenie«, na postępowanie i ubieranie się jak młodzież. Za wzorzec osoby idealnej obrano dziecko"[33]. Tak postrzegany dorosły odbiorca sztuki jest znakomitym, idealnym widzem takich filmów jak przywołany już *Shrek* Andrew Adamsona i Vicky Jenson czy *Nieustraszeni bracia Grimm* Terry'ego Gilliam'a.

Z drugiej strony sam trickster musi być „dzieckiem podszyty", żeby trafić do tego rodzaju publiczności. Twórcy sztuki dla młodego odbiorcy od dawna wyrażali świadomość, że warunkiem pierwszym twórczości jest sięgnięcie do topiki dzieciństwa, swoisty regres kulturowy. Mit tak pojętej dziecięcości jako praźródła wszelkich działań artystycznych nieobcy był Młodej Polsce (tożsamość dziecka i poety, dziecka i twórcy pierwotnego). Przyboś tak komentuje podszytą dzieckiem postawę poetycką:

> Jeśli wszystko z czasem zszarzeje i stanie się pospolite, dostępne zwyczajnemu poznaniu, jeśli nie pobudza już swoją tajemniczością fantazji – odłóż artysto pędzel i pióro. Bierz się do innego zawodu, sztuka cię opuściła. Sztuka – a może zgromadzone w grotach pamięci czy podświadomości skarby, którymi obdarzyło cię dzieciństwo?[34]

Postawę tę reprezentował Julian Tuwim jako autor *Wiersza wyszydzającego dzieci*, utworu tyleż obrazoburczego, co prowokacyjnego i na wskroś karnawałowego, choć podszytego przerażeniem wynikłym z grozy istnienia.

[33] F. M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, przeł. S. Kasprzysiak, Kraków 2006, s. 7, 11.

[34] J. Przyboś, *Uwaga! sztuka dziecka* [w:] tegoż, *Sens poetycki*, t. I, Kraków 1967, s. 276

Dzieci-wariaci, co wy robicie?
Dzieci-szaleńcy, w co się bawicie?
Dlaczego krążysz z głową zadartą,
Trzyletni dziwie, jasny grubasku?
Czemu powtarzasz z pasją upartą
To dzikie słowo, zmyślone słowo:
„Tere-bere, tere-bere!"
Czemu obłędnie tarzasz się w piasku,
Chudy pędraku z spiczastą głową,
Niańce tłumacząc zaziemską mową,
Że tego nie chcesz, a tamto chcesz?
Ciemny wariacie, czego się drzesz?[35]

Trickster podąża więc drogą wielkiej tradycji kultury, drogą mającą swój początek w karnawałowej wizji świata czasów późnego średniowiecza i renesansu, w sowizdrzalskiej kulturze śmiechu, a także humoreskach ludowych, manifestacyjnie opozycyjnych wobec „oficjalnej" kultury dworskiej i szlacheckiej, w tradycjach plebejskich, rybałtowskich i błazeńskich, w piśmiennictwie popularnym i jarmarcznym wieków późniejszych. Ukazując śmieszność spraw i tematów „świętych" czy na różne sposoby tabuizowanych uczy krytycyzmu: to, co odwrócone na opak, przedrzeźnione czy po prostu śmieszne, staje się mniej groźne, ale też mniej autorytatywne. Właśnie dlatego trickster musi – czy chce tego, czy nie chce – być antypedagogiczny, ośmieszać patos, niweczyć „wychowanie do wartości" i chwalić anarchię. Formułowane przezeń mądrości i sentencje – czy to w komentarzach narracyjnych, czy w formie wypowiedzi rezonerskich – z racji właściwej kulturze plebejskiej zasady sprowadzania obowiązujących ideałów do wymiarów materialnych i konkretnych mają (przynajmniej częściowo) wymiar prowokacji i ocierają się o groteskę. Błazenada i karnawalizacja nie mogą iść w parze z wiarą w nienaruszalność głoszonych w społeczeństwie zasad, niezależnie od tego, czy są to zasady estetyki i tzw. dobrego smaku, czy pryncypia moralne, czy jakiekolwiek dogmaty, ideały, wzory bądź normy.

Trickster, jak dowodzi Eleazar Mieletinski, „łączy w sobie zarazem ideę uporządkowania społeczności i kosmosu oraz ich dezorganiza-

[35] J. Tuwim, *Wiersz wyszydzający dzieci*. Wyd. cyt.: J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1975, I. I, s. 365.

cję, stan nieporządku"[36]. Jest zmienny i nieprzewidywalny, „zarazem daje i odbiera, tworzy i niszczy, oszukuje i pada ofiarą oszustw" – pisze Monika Sznajderman, analizując postać trickstera w kulturach pierwotnych, w kulturze greckiej i europejskiego średniowiecza. I dodaje: „Kulturowa pamięć o nim jest wciąż żywa, powracając w formie obrazów metaforycznych i symbolicznych, na przykład wówczas, gdy mówi się – jakże często – o płatającym złośliwe figle losie. I może właśnie dlatego we współczesnej metaforze, wypowiadającej doświadczenie błazeństwa, Pan Bóg – lub los – tak często przyjmują postać trickstera"[37].

Jeśli los jest tricksterem, jeśli jest nim Pan Bóg, a nawet diabeł, Tomcio Paluch i Głupi Jaś, boski Hermes i do bólu ludzki Chaplin – któż może zabronić tworzącemu dla dzieci artyście grać tak doskonałą, tak sprawdzoną w kulturze, na poły boską, na poły demoniczną rolę demiurga i burzyciela? I czy jakakolwiek inna rola, którą twórca pełni wobec swych niedorosłych odbiorców – rola szamana, mędrca, nauczyciela, mistrza, wychowawcy, klauna, błazna, zakompleksionego Mentora[38] lub pseudorówieśnika – może bardziej przystawać do szaleństwa czasów, w których odbiorcy ci wzrastają, i do ich szaleńczych umysłów?

[36] E. Mieletinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 233.

[37] M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 26, 29.

[38] Pisałem o tym w pracy *Literatura i książka dziecięca. Słowo, obiegi, konteksty*, Warszawa 2003, tu rozdz.: *Powieść dla młodzieży u schyłku tysiąclecia. Kompleks Mentora.*

Zakończenie

Książki umierają stojąc. O wystawie książek nowoczesnych

Czy nabroił złośliwy chochlik, który od czasów Gutenberga nieustannie czyni swoją grzeszną powinność? Może duch historii, który, jak dowodził Hegel, unosi się nad wszystkim, może to on spowodował, że dialektyczne sprzeczności między Starym i Nowym urosły do kosmicznych wymiarów, by w końcu zaowocować starciem przeciwieństw i nieodwołalną rewolucją? A może to po prostu był efekt ludzkich zamiarów, może Michał Zając, komisarz wystawy towarzyszącej w 2011 r. Biennale Sztuki dla Dziecka, chciał sprowokować dyskusję o kondycji współczesnej książki dla najmłodszych? Bo przecież nie było dziełem przypadku, że na wystawie eksponaty książkowe ułożono w odrębnych salach, oddzielonych od siebie symbolicznie i dosłownie: miejscem dla jednych książek, tych dawnych, zabytkowych, użyczonych przez Muzeum Książki Dziecięcej, były przeszklone gabloty i witryny muzealne, miejscem dla drugich – rozłożyste, przestrzenne blaty, usytuowane nisko, by prędkie, niecierpliwe ręce dzieci mogły myszkować, dotykać, przewracać strony, a nawet dorysowywać szczegóły wedle indywidualnych upodobań każdego z przybyłych. Ręce te, jak to u dzieci, były przedłużeniem woli, narzędziem poznania, a nawet zawładnięcia książką. Im mniejsze dziecko, tym bardziej bezpośrednio poznaje świat, tym bardziej rękami, dotykiem, przez zabawę, przez aktywność wchodzi w sensualistyczny kontakt z rzeczywistością. Kontemplacja wzrokowa jest rozkoszą wieku dojrzałego.

Radość dotyku, radość zabawy, radość uczestnictwa w tym, co właśnie się dzieje, dokonuje, rozwija, zmienia – to przywilej dziecięcości.

Te książki zamknięte za szybami gablot przypominały jednym, a uświadamiały innym, że niegdyś książka była w istocie przedmiotem otoczonym czcią, a powierzenie jej dziecku było poprzedzone szeregiem zaleceń – a to o myciu rąk przed lekturą, a to o niezaginaniu kartek, a to o higienie czytania, a to o absolutnym zakazie gryzmolenia, malowania, wpisywania choćby swego imienia na stronie tytułowej. Dorośli zwiedzający mieli okazję do wzruszeń. Dawne książki łatwo wywołują tkliwość, ożywiają wspomnienia z dzieciństwa, ożywiają emocje – są jak podróż do źródeł czasu. Człowiek dojrzały przegląda się w dzieciństwie jak w źródle. Życie jest podróżą, a każda podróż jest tym bogatsza, im więcej pozostaje w pamięci zapamiętanych spotkań, przeżytych doświadczeń, olśnień, także goryczy i rozczarowań. Prawdziwy podróżnik pamięta wszystko, co działo się po drodze, tylko ignorant puszcza „niegdysiejsze śniegi" w niepamięć. Oglądanie książki dziecięcej daje dorosłym możliwość podróży przez labirynty pamięci. Na krótkie chwile dawnych książkowych olśnień, niczym Marcel Proust w swoim wiekopomnym dziele, odzyskujemy stracony czas.

Dziecku jednak tego rodzaju emocje są niedostępne i nieznane. Jeśli między wyciągniętą ręką a obiektem zainteresowań znajdzie szybę, która nie pozwoli dotknąć, odwrócić stron, zajrzeć do kolejnej ilustracji, która jeszcze głębiej rozbudzi ciekawość i na swój sposób zaprosi do wnętrza, wówczas zainteresowanie słabnie, by ustąpić miejsca obfitości pozaksiążkowych atrakcji, o których nie śnili ani starożytni, ani nowożytni filozofowie.

Dlatego tak ważny był w dziecięcych wędrówkach po dwóch konstelacjach książek – tych archaicznych i tych supernowych – udział animatorów: bez nich „książki zza szyby" musiałyby być martwe, odległe, całkowicie obce, bo pozbawione emocji. Animatorzy i tu, na wystawie, i poza nią pełnią funkcję nie tyle przewodników, ile autentycznych twórców, którzy potrafią zachwycić, zainteresować, pokazać linie łączące książkę dzisiejszą, tę „do dotykania", z dawną, oddzieloną szklaną szybą czasu. Być dobrym animatorem to naprawdę znaczy być dobrym artystą.

Niegdyś, w nieodległej jeszcze przeszłości, czytanie książek przez dzieci było czynnością oczywistą, nie tylko sposobem na nudę wol-

no mijającego dnia: lektura niektórych tytułów czy nawet serii była znakiem przynależności środowiskowej, tworzyła miejsca wspólne rozmów w rówieśniczym gronie, była częścią dziecięcych snobizmów i mód, podpowiadała scenariusze zabaw, cementowała wspólnoty, także te szkolne i podwórkowe, kształtowała poczucie tożsamości. Dziś ludzie książki – pisarze, graficy, wydawcy, animatorzy czytelnictwa – stanęli wobec zadań, których ich poprzednicy w ogóle nie znali: muszą wytrwale szukać dróg do dziecięcych odbiorców, do ich serc i umysłów, inaczej książka umrze, postawiona na godnym miejscu za szklaną półką pośród pamiątkowych bibelotów i czcigodnych świętości. W świecie „wielkiej zabawy", która osacza dziecko zewsząd, książka nie może być samotnym białym żaglem, resztką dawnego, zatopionego królestwa. O tym właśnie przekonywała wystawa, pomyślana jako swoisty projekt nowoczesnego, aktywizującego dialogu z dzieckiem poprzez książkę – taką, która bawi, angażuje, porywa emocjonalnie, może stanowić znakomitą konkurencję w świecie wielkich i niekończących się atrakcji, które funduje najmłodszym współczesność.

Dlatego właśnie, poza częścią historyczną stanowiącą swoisty kontrapunkt nowoczesności, wszystkie książki dostępne były dziecięcym niecierpliwym rękom, które inicjują skomplikowany proces poznawania i oswajania. Piękne książki, często pozbawione tekstu literackiego, zachęcały nie tylko do tego, by je otwierać, przewracać kartki, myszkować wzrokiem w poszukiwaniu ukrytych szczegółów, zaglądać za ruchome obrazy poruszane przez pociąganie lub popychanie wystających elementów, ale również – jak powiedziałby Norwid – „zachwycały do pracy": tworzenia własnych, improwizowanych opowieści, do rozmowy z rodzicami, opiekunami lub animatorami o tym, co mogło przydarzyć się bohaterom, jak układały się ich losy, co czeka ich w przyszłości. Tu i w innych częściach ekspozycji zgromadzone, pieczołowicie eksponowane i oddawane do dziecięcych rąk grafiki, niezależnie od tego, czy książce towarzyszył tekst, czy też występowały samoistnie, emanowały emocjami, skłaniały do choćby niewerbalnego, wyobrażonego w postaci ożywionych fantazją obrazów połączonych ciągiem zdarzeń, snucia opowieści. Takie „czytanie" grafiki, „czytanie" ilustracji jest świetną szkołą obcowania z książką: przecież, jak dowodziły piękne wydania książek z XIX w., prezentowane w pierwszej części wystawy, tej „za szklaną szybą", ilustracje towarzyszą dziecięcej lekturze od półtora stulecia (wcześniej książki

z obrazkami, jako wydawnictwa o charakterze bibliofilskim, kosztowne, zwykle oprawne w skórę i zbogacane głębokim reliefem na okładce, przeznaczano wyłącznie dla dorosłych). Jest więc ilustracja od półtora stulecia stałym gościem w dziecięcych rękach. Współcześnie jednak nie jest to już ilustracja statyczna, przypominająca, jak jeszcze w moim dzieciństwie (rocznik 1956), jak w dobie „małego realizmu", upozowaną, nieco sztuczną fotografię. Dziecięce wybory, dziecięce „głosowania rękami" dowiodły, że właśnie dynamizm, tajemniczość, nieodpowiedzenie, skrót myślowy, symbol – to jest język wiodący dziecko na pokuszenie lekturowych rozkoszy.

Współczesny grafik nie jest, jak dawniejszy, po prostu ilustratorem książki, panią czy panem od ładnych rysunków; zresztą najwybitniejsi twórcy polskiej szkoły ilustracji z lat 60. – Lenica, Butenko, Stanny – rozumieli to doskonale i wytyczali drogę w tym właśnie kierunku. Zadaniem dzisiejszego grafika jest stworzenie architektury książki: opracowanie kroju, kształtu, wzoru i wielkości liter, rozmieszczenie tekstu na poszczególnych stronach, wyznaczenie wielkości marginesu, sposobu wnikania grafiki w tekst literacki, dalej layoutu, wyklejek, grzbietu, żywej paginy, po prostu wszystkiego, co tworzy książkę jako obiekt artystyczny. Nie tak było w przeszłości: ilustracja pełniła funkcję wobec tekstu służebną, grafik miał wiernie przedstawić na obrazie to, co było opisane w utworze, resztą zajmował się zecer. Niekiedy pod ilustracjami umieszczano fragment tekstu, do którego ilustracja odnosiła się, by poprzez obraz dziecięcy odbiorca mógł zostać wprowadzony w głąb rzeczywistości literackiej. Ograniczało to swobodę wyobraźni, wywoływało w zakładanym odbiorcy wrażenie, że w czasie lektury należy tworzyć wizje wyobrażeniowe postaci, sytuacji, miejsc zgodnie z wzorem narzuconym przez ilustratora. Grafik wyręczał dziecko w tym, w czym nie wyręczył go pisarz. Dziś jest zgoła inaczej: grafik tworzy książkę jako przedmiot, jest jej ostatecznym, finalnym autorem, który nadaje jej końcową formę, decyduje o kręgu adresatów (przecież książkę dla dziecka wybiera się wedle „podpowiedzi" edytorskich), koniec końców o jej czytelniczej klęsce – lub sukcesie. Bo przecież forma jest decydująca przy pierwszych wyborach, to ona „śmieszy, tumani, przestrasza", ona nie pozwala oderwać wzroku, ona decyduje o wyciągnięciu przez dziecko zachłannych rąk. Albo przeciwnie: odpycha, zniechęca, odstręcza, zraża. Istnieją dziecięce książki bez słów, nie ma dziecięcych książek bez obrazów. Klęska słowa pisa-

nego? powrót do prymitywizmu przeszłości? krok do analfabetyzacji społeczeństwa? Nie, przeciwnie: droga do słowa wybrukowana jest obrazami. Literatura nie obroni się sama, potrzebuje swoich szamanów, swoich czarodziejów, którzy zachwycą dziecięce oczy. A że książka jest bogatsza niż słowo… no cóż, to tylko dowód jej siły.

Rozumieją to doskonale młodzi artyści książki. To za ich sporawą obok książek zabawek, których dzieci z rąk wypuścić nie chciały, znalazły się na wystawie w części Laboratorium Książki małe autorskie arcydzieła, prace dyplomowe studentów katowickiej Akademii Sztuk Pięknych – te prace również mogły dzieci oglądać, ale niejako w specyficznych warunkach: ponieważ miały charakter unikatowy, były przygotowanym na prawach oryginału autorskim projektem, można było dotykać je, przewracać strony, myszkować jedynie w rękawiczkach, by liczne dziecięce palce nie dokonały nieodwracalnego dzieła zniszczenia. To była dla najmłodszych wielka radość – podobnie przecież, o czym dzieci mogły dowiedzieć się od animatorów, historycy literatury i kultury pracują z księgami rękopiśmiennymi, inkunabułami i starodrukami, z rękopisami wielkich twórców narodowych, z oryginalnymi grafikami (choćby Hulewiczów, przechowywanymi opodal miejsca wystawy, w poznańskim Muzeum Narodowym). To było dla dziecięcych zwiedzających wielkie i ważne przeżycie.

W tymże Laboratorium Książki dzieci mogły wziąć udział w warsztatach i tworzyć własne projekty książkowe. Dzieci młodsze układały *Sekrety z życia liter*: każde wymyślało i opowiadało historię jednej litery; historyjki złożone w całość tworzyły barwną, składającą się z różnych form i opowiadaną różnymi narracjami unikatową, zabawną książkę o alfabecie. Dzieci starsze tworzyły „książki drapane" na pleksi. Te oryginalne utwory można było na wystawie obejrzeć: zarówno pleciugi i banialuki o literach autorstwa młodszych dzieci, jak i „drapane opowieści" o emocjach – autorstwa dzieci starszych czy już młodzieży; pierwsze groteskowe i dowcipne, drugie pełne skrywanych, nieraz dramatycznych przeżyć, wyrażonych ruchami rylca lub paznokci. Głęboka, poruszająca metafora, która uświadamia, że sztuka książki, podobnie jak cała wielka, prawdziwa, wydarta życiu sztuka, nie może być udawaniem, grą, w której dorosły stara się przemycić treści uznawane przez siebie za ważne, by ukształtować dziecko na obraz i podobieństwo swoje.

Wędrówka po labiryntach wystawy była prawdziwą ucztą dla miłośników ksiąg wielopostaciowych. Zaraz za Laboratorium Książki znajdował się dział książek interaktywnych: do samodzielnego ilustrowania, bazgrania, uzupełniania, rysowania. To znowu forma, nie treść, znowu grafika, nie literatura; ale książka – powtórzmy – kusi formą właśnie, nie tylko pięknem, jak dawna, ta zza szyb, często przecież prowokuje brzydotą, wprowadza nieład i chaos, bywa, że dorosłych zniechęca czy wręcz odstręcza, ale właściwych adresatów: dzieci – zaciekawia, budzi emocje. Najgorsze są książki letnie, nijakie, bez wyrazu, poprawne i standardowe, równie złe – książki skrojone wedle pomysłu „na dziecięcy sposób", jakby ilustrowane dziecięcą ręką. Dziecko samo ma rękę chętną do rysowania, wystarczy, że książka takie możliwości stwarza, że otwiera takie perspektywy, daje takie pola działań. Przedstawione na wystawie książki to nie były kolorowanki, przeciwnie: książki, które zachęcały, by „wrysować" w nie własną treść, wpisać – słowem lub obrazem – samego siebie lub historię przez siebie opowiedzianą, przeżywaną, bazgraną.

Jedną z form zachęcania do czytania wierszy, ich osobistego przeżywania i intuicyjnego interpretowania, było pozostawienie pustych kartek przeznaczonych do swobodnego rysowania ilustracji, inspirowanych lekturą wierszy napisanych przez dzieci – laureatów poznańskiego konkursu poetyckiego, organizowanego od kilku lat przez Centrum Sztuki Dziecka. Rysunki, swobodne, improwizowane, wrysowywane „na gorąco", bez chwili zastanowienia albo przeciwnie: po krótkiej refleksji, wiele mówiły o subtelności przeżyć lekturowych, a samym zwiedzającym, którzy rysunki te śledzili odgadując w nich linie silnie skrywanych emocji, dowodziły, że książka i jej czytelnik to dwie strony tej samej monety: awers i rewers, wzajemnie ze sobą zespolone, dopełniające się i dopiero w tym właśnie dopełnieniu znaczące, wartościowe i sensowne. Nie ma książki bez czytelnika, pozostaje bowiem wówczas umierającym lub już martwym przedmiotem. To właśnie emocje lekturowe książkę do istnienia powołują. Te dziecięce czy młodzieńcze ręce, podobnie jak ręce nas, dorosłych, jak nasze oczy, nasze przeżycia i doznania – tworzą książkę, a jednocześnie książka tworzy czytelnika, wywołuje wewnętrzny, twórczy ferment, budzi ducha, ożywia i kształtuje człowieczeństwo – i nas dorosłych, i nas dzieci.

Jak wielkie znaczenie mają emocje towarzyszące kontaktowi z książką, dowieść może kolejna część wystawy: książki adresowane wspólnie do dzieci i dorosłych, np. *The Arrival*, bez tekstu, ale z treścią wyrażoną przez serię grafik i ogromny ładunek emocji czy komiksowa powieść graficzna Willa Eisnera *New York*. Ciekawe, że właśnie ten brak tekstu, a więc właściwość książki nowoczesnej całkowicie sprzeczna z samą istotą książki dawnej, wywołuje efekt tekstowości obrazu: grafiki już się nie ogląda, lecz czyta się ją, łącząc obrazy w całość, szukając zawartej w nich opowieści, metafory, kodu symbolicznego.

Ekspozycję poznańską zamykał dział przeznaczony do własnej działalności edytorskiej dzieci, które miały możliwość uczestniczenia w warsztatach zaznajamiających z technikami tworzenia książek-zabawek, swoistych przestrzennych obrazów. Najciekawsze prace stały się częścią ekspozycji w Laboratorium Książki.

Książka współczesna, by żyła w młodym pokoleniu, musi być aktywna i dynamiczna, musi przez hipotetycznych odbiorców, do których jest adresowana, być traktowana jako część ich świata, ich rzeczywistości, musi pobudzać wyobraźnię, zachęcać do kontaktu, zapraszać do lektury. Jak nowoczesny teatr, nowoczesne muzeum, nowoczesny koncert muzyczny.

Bo stojąc książka umiera. Nie tylko książka, cała sztuka umiera. Osuwa się w niebyt, staje się zbędnym rupieciem, dla którego miejsce jest za szklaną szybą nicości albo wśród szpargałów, jak miejsce dla swetra zjedzonego przez mole, ale niewyrzucanego, bo zrobionego na drutach przez kogoś bliskiego. Czy chcemy tego, czy nie – przychodzi dzień, w którym stary sweter zostanie usunięty, żeby zrobić miejsce praktyczniejszym od niego i nowszym, skrojonym wedle wzorów obowiązującej mody. Wszystkie te stare swetry, nieoglądane czcigodne płótna, pełne mądrości i emocji nieczytane stronice, nieodgrywane nuty – wszystko to, jeśli sztuka nie wejdzie w obręb pola zainteresowań dzieci, znajdzie się na śmietniku historii i śmietniku zapomnienia, śmietniku nikomu niepotrzebnych rupieci, po którym wałęsać się będą wyśmiewani przez innych dziwacy.

Dlatego wszystkie te nowe formy książki i pracy z książką, wszystkie te próby pożenienia książki z komputerem, wypracowania jej formy konwergencyjnej, stworzenia książki animowanej, czytanej na ekranie telefonu komórkowego, notebooka albo komputera, wypo-

sażonej w najróżniejsze interfejsy, pozwalające usytuować ulubione strony w zasięgu ręki – wszystko to, co łączy sztukę ze zwariowanym światem dziecka, z jego emocjami i poczuciem nowoczesności, jest godne najbardziej zdecydowanego poparcia.

Książka sobie poradzi, jak radziła sobie przez całą wieczność ludzkiej kultury. Może szeleszczący papier zostanie zastąpiony przez ekran i-poda, może zamiast liter pojawią się głosy lektorów, może będzie narzucała zachowania interaktywne…? To nie ma znaczenia. Ważne, by słowo, które było na początku człowieczeństwa, trwało i rozwijało naszą duchowość. Tylko książce nie przeszkadzajmy. Spalmy wszystko, co nudne, wyrzućmy wszystko, co „wychowawcze", zostawmy same złote litery. Tylko taka książka jest coś warta, która „śmieszy, tumani, przestrasza", która olśniewa i zachwyca, pozwala rozumieć siebie i świat, tylko taka, o której dziecko czy nastolatek myśli, że chwile, gdy jej nie ogląda lub nie czyta, gdy nie ma jej w pospiesznych, chciwych rękach, są stracone.

Bibliografia

- Philippe Ariés: *Historia dzieciństwa, Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. M, Ochab, Gdańsk 1995.
- Alicja Baluch: *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków 1992.
- Alicja Baluch: *Czyta, nie czyt..., (o dziecku literackim)*, Kraków 1998.
- Bruno Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D, Danek, Warszawa 1985.
- *Baśń i dziecko*, red. Halina Skrobiszewska, Warszawa 1978.
- Urszula Chęcińska: *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulmowej*, Szczecin 2006.
- Jerzy Cieślikowski: *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1965.
- Jerzy Cieślikowski: *Literatura osobna*, wybór Ryszard Waksmund, Warszawa 1985.
- Anna Czabanowska-Wróbel: *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.
- Anna Czabanowska-Wróbel: *Dziecko, Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków2003.
- Janusz Dunin: *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX-XX wieku*, Łódź 1982.
- *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, red. Joanna Papuzińska i Grzegorz Leszczyński, Cz, 1 Warszawa 1998, Cz, 2 Warszawa 2000.
- *Dziecko i jego światy we współczesnej poezji dla dzieci*, red, Urszula Chęcińska, Szczecin 1994.
- Jolanta Hartwig-Sosnowska: *Wyobraźnia bez granic*, Warszawa 1987.
- Weronika Kostecka: *Tajemnica księgi. Tropami współczesnej fantastyki dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 2010.

- *Książka dziecięca 1990-2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zając, Warszawa 2006.
- Anna Kubale: *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984.
- Krystyna Kuliczkowska: *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983.
- *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. Joanna Papuzińska, Grzegorz Leszczyński, Warszawa 2002.
- *Kulturowe konteksty baśni*, red, Grzegorz Leszczyński, t, I *Rozigrana córa mitu*, Poznań 2005, t II *W poszukiwaniu straconego królestwa*, Poznań 2006.
- Jolanta Ługowska: *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1989.
- Jolanta Ługowska: *W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej*, Wrocław 2006.
- *Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. Joanna Papuzińska, Warszawa 1992.
- *Nowe społeczne wymiary dzieciństwa*, red. Beata Łaciak, Warszawa 2011.
- *„O krasnoludkach i o sierotce Marysi" Marii Konopnickiej w stulecie pierwszego wydania*, red. Tadeusz Budrewicz i Zbigniew Fałtynowicz, Suwałki 1997.
- Joanna Papuzińska: *Drukowaną ścieżką*, Łódź 2001.
- Joanna Papuzińska: *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996.
- Joanna Papuzińska: *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1989.
- *Poezja i dziecko*, red. Bogusław Żurakowski, Warszawa 1986.
- *Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. Alicja Baluch i Kazimierz Gajda, Kraków 2001.
- Gertruda Skotnicka: *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzewania. Studia i szkice*, Wrocław 1994.
- *Sto lat baśni polskiej*, red. Grzegorz Leszczyński, Warszawa 1995.
- Monika Sznajderman: *Błazen, Maski i metafory*, Gdańsk 2000.

- Alicja Ungeheuer-Gołąb: *Rozwój kontaktów małego dziecka z literaturą*, Warszawa 2011.
- Ryszard Waksmund: *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, Wrocław 2000.

Nota bibliograficzna

Niektóre fragmenty niniejszej książki w pierwotnej wersji redakcyjnej były przygotowane na potrzeby następujących tomów:

- *Dwie gwiazdy, dwie drogi. Konopnicka i Orzeszkowa – relacje różne*, red. Ewa Ihnatowicz i Ewa Paczoska, Warszawa 2012.
- *Dziecko i poezja w kontekście wczesnej edukacji. W setną rocznicę urodzin Czesława Miłosza*, red. Urszula Chęcińska, w druku.
- *Noosfera literacka. O literaturze jako wspomaganiu rozwoju dziecka*, red. Alicja Ungeheuer-Gołąb, w druku.
- *Sztuka dla dziecka. Tradycja we współczesności*, red. Grzegorz Leszczyński, współpr. Hanna Gawrońska, Poznań 2011.

INDEKS OSÓB

A

Adamson Andrew 155, 162
Adorno Theodor 83
Alcott Louisa May 17, 100
Almond David 100
Anczyc Władysław 40
Andegawenka Jadwiga 29
Andersen Hans Christian 15, 21, 31, 88, 117, 159, 161
Arct Michał 25, 26, 30
Arct Stanisław 25, 26, 27, 28
Ariés Philippe 173
Artur, król 36

B

Bachórz Józef 40, 41
Bachtin Michaił 145
Baczyński Krzysztof Kamil 77
Baluch Alicja 173, 174
Balzac Honoré de 127
Banaszek Andrzej, ksiądz 73
Baranowska Małgorzata 49, 54
Barbarossa Fryderyk I 36, 38
Bardijewska Liliana 89, 90
Barrie James Matthew 21, 22, 117
Barthes Roland 84
Batko Zbigniew 143
Baudelaire Charles 151, 152
Bauman Zygmunt 81, 82, 89, 92, 137, 141
Bengen Etta 32-33
Bennett Charles Henry 26, 28
Beręsewicz Paweł 17, 19, 119, 122, 150
Bergson Henri 19
Bettelheim Bruno 59, 109, 155, 173
Białek Józef Zbigniew 72
Białoszewski Miron 149
Bieńczyk Marek 140
Bieńkowska Małgorzata 158
Biller Emma 34
Bińczycka Jadwiga 53
Bolesław Śmiały 37
Boy-Żeleński Tadeusz zob. Żeleński-Boy Tadeusz
Brach-Czajna Jolanta 82, 121
Bromski Józef 80
Broszkiewicz Jerzy 111, 143
Bruegel Peter 66, 69, 80
Brykczyński Marcin 149
Brzechwa Jan, właśc. Lesman Jan Wiktor 17, 19, 81, 106, 148
Brzozowski Zbigniew 142, 160
Budrewicz Tadeusz 36, 38, 174
Burnett Frances Hodgson 17, 100
Burton Tim 155
Burzyńska Anna 112
Butenko Bohdan 168
Buyno-Arctowa Maria 99

C

Carroll Jim 135
Carroll Lewis, właśc. Dogson Charles Lutwidge 31, 84, 85, 86, 87, 93, 94, 144
Casta Stefan 91, 95, 100
Cataluccio Francesco M. 73, 108, 162
Cezar Gajusz Juliusz 157
Chaplin Charlie, właśc. Chaplin Charles Spencer 164

Chęcińska Urszula 173, 175
Chlebowski Bronisław 26
Chmielowski Piotr 26, 46
Chodkiewicz Karol 37
Chojecki Edmund 41
Chopin Fryderyk 113
Chotomska Wanda 149
Chrząszczewska Jadwiga 40, 113, 159
Cieślikowski Jerzy 12, 26, 30, 31, 115, 146, 161, 173
Clements Ron 154
Collodi Carlo, właśc. Lorenzini Carlo 21, 22
Cormier Robert 91, 96, 100, 105, 135
Culler Jonathan 84
Czabanowska-Wróbel Anna 173
Czaplejewicz Eugeniusz 12, 84, 108
Czarniecki Stefan 37
Czechowicz Józef 14, 15, 98, 114, 115
Czermińska Małgorzata 63
Czyżowski Kazimierz 99

D

Dahl Roald 16, 17, 22, 100, 105, 155
Dancygier Józef 164
Danek Danuta 59, 109, 173
Davies Nicola 145
Dąbrowska Maria 64, 124
Delasi de Parseval Geneviève 127
Delumeau Jean 119
Déon Michael 93
Derrid Jacques 160
Detko Jan 48
DiCamillo Kate 104, 118
Dickens Karol 17
Diderot Denis 59
Disney Walt 35
Długosz Jan 38,
Dostojewski Fiodor 144
Dukaj Jacek 103, 105
Dunin Janusz 29, 173
Dygasiński Adolf 45, 81
Dziekoński Józef Bogdan 41

E

Eco Umberto 63
Eisner Will 171
Ekklesiastes, Eklezjastes zob. Kohelet
Elbruch Wolf 145
Eliot Thomas Stearns 65, 73
Ende Michael 81, 88, 96, 118, 126
Escarpit Robert 150
Estreicher Karol 25, 29

F

Fałtynowicz Zbigniew 36, 174
Fiut Aleksander 67, 73
Fox Marta 100, 133-134, 135
Franaszek Andrzej 76, 77
Franciszek, św. 49
Freud Zygmunt 89, 127
Frey Jana 135

G

Gaarder Jostein 93
Gaiman Neil 14, 88, 142
Gajda Kazimierz 174
Gałuszka Jadwiga 63
Gautier Teofil 141
Gawiński Antoni 117
Gawrońska Hanna 175
Gąsiorek Krystyna 54
Gershwin George 113
Gilliam Terry 155, 162

Gliński Antoni J. 39
Głowiński Michał 84
Goethe Johann Wolfgang 19
Golding William 91, 95, 100
Gombrowicz Witold 94
Gortat Grzegorz 19, 89, 100, 128, 131, 134, 157
Goscinny René 17, 106, 119, 122, 123, 149
Górska Halina 118
Grahame Kenneth 88
Green John 91
Grętkiewicz Ewa 89, 105
Grimm Wilhelm Karl i Jacob Ludwig Karl (bracia) 13, 14, 15, 19, 31, 45, 117, 155, 158, 160
Grzegorzewska Barbara 123
Guillermo del Toro 155
Gutenberg Johannes (Jan) 165

H

Halawa Mateusz 137
Hartwig-Sosnowska Jolanta 173
Hassenmüller Heidi 130, 135
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 165
Heidegger Martin 144
Heller Michał 107
Hempowicz Maryla 41
Herbert Zbigniew 12,18
Herz Paweł 44
Hezjod, właśc.Hesiodos 79
Hitchcock Alfred 157
Hoffmann Ernest Teodor Amadeusz 13-16, 117
Hoffmann Heinrich 16
Hohenstaufen Fryderyk 36
Höjer Dan 145
Holzwarth Werner 145
Homer, właśc. Homeros 68
Horacy, właśc.Quintus Horatius Flaccus 80
Howard Robert Ervin 118
Huelle Paweł 130
Hulewicz Jerzy 169
Hulewicz Witold 169
Hurstel Françoise 127
Huxley Aldous 83

I

Ihnatowicz Ewa 41, 175
Iłłakowiczówna Kazimiera 118
Irzykowski Karol 50
Iwan Czarny książę 36
Izdebska Władysława 81

J

Jachowicz Stanisław 13, 16, 81, 143, 146
Jadwiga Śląska 37
Jadwiga Teresa 26
Jagiełło Władysław 29
Jakubowska Emilia 25
Jan Kanty, św. 37
Jansson Tove 88
Jaskuła Zdzisław 97
Jelonkiewicz Jacek 100
Jenson Vicky 155, 162
Jeż Teodor Tomasz 26
Joyce James 142
Jung Carl Gustav 144
Jurgielewiczowa Irena 91

K

Kaden-Bandrowski Juliusz 64, 124
Kamieńska Anna 20, 62, 91, 118, 143

Kamiński Aleksander 99
Karasińska Marta 100
Karłowicz Jan 45
Kasdepke Grzegorz 17, 19, 108, 120, 122, 124-126, 150
Kasprzysiak Stanisław 73, 108, 162
Kästner Erich 98
Kaszewski Kazimierz 80
Kern ludwik Jerzy 149
King Stephen 14
Kirchner Hanna 49
Kłosińska Krystyna 112
Kłosiński Krzysztof 112
Kochanowski Marek 11
Kohelet (albo Ekkłesiastes, Eklezjastes) 20
Konopnicka Maria 16, 18, 19, 25-48, 72, 81, 143
Konwicki Tadeusz 93
Korczak Janusz 8, 17, 19, 49-57, 88, 99, 127, 143
Kornhauser Julian 97
Kos Łukasz 156
Kosik Rafał 111
Kosmowska Barbara 19
Kossak Wojciech 36
Kostecka Weronika 173
Kowalczykówna Jolanta 119
Kowalska Małgorzata 92
Kozak Jolanta 151
Krasicki Ignacy 18
Krasiński Zygmunt 86
Kraskowska Ewa 112
Kraszewski Józef Ignacy 41, 117
Królikowska Anna 23
Krzemieniowa, właśc. Krzemień-Ojak Krystyna 83
Krzemień-Ojak Sław 83
Krzyżanowski Julian 13
Kubale Anna 49, 174
Kubiak Zygmunt 80
Kubrick Stanley 155
Kuczok Wojciech 128-129
Kuczyński Maciej 111
Kuliczkowska Krystyna 12, 18, 146, 174
Kulmowa Joanna 19, 91
Kupfer Heinrich 148
Kvarnström Gunilla 145

L

Lacan Jacques 127, 128
Lack Stanisław 50
Lam Stanisław 80
Landqvist John 22
Lange Antoni 40
Lange Grażka 158
Lapine James 155
Layton Neal 145
Lear Edward 149
Leibnitz Gottfried Wilhelm 73
Lenica Jan 168
Leśmian Bolesław, właśc. Lesman Bolesław 12, 40, 64, 117
Letki Maria Ewa 89
Lewis Clive Staples 118
Lindgren Astrid 17, 21, 22, 23, 91, 93, 95, 12
Lis Renata 92
Lisicka Sława 97
Lompa Józef 39
Lorenc Iwona 92
Lorent-Umięcka Krystyna 25
Loyola Ignacy 23
Ludwik XIV 127

Ł

Łaciak Beata 8, 174

Łokietek Władysław 37
Ługowska Jolanta 174

M

Maciejewska Irena 49, 51, 52
Magnone Lena 27
Makowiecki Andrzej Z. 146
Makuszyński Kornel 19, 99, 119, 139, 140, 143
Maleszka Andrzej 105
Marek, królewicz 36
Margański Janusz 83, 140
Markowski Michał Paweł 97, 112, 140
Marmontel Jean François 59
Matka Teresa z Kalkuty właśc. Bojaxhiu Agnes Gonxha 157
Matywiecki Piotr 53
May Karol (Karl Friedrich) 19
Mazan Bogdan 36
Mazza Donatella 73
Mełosik Zbyszko 127
Merleau-Ponty Maurice 91
Messalina, cesarzowa 157
Méyet Leopold 26
Michalska Marta 99
Miciński Tadeusz 49, 50, 102
Mickiewicz Adam 29, 36, 45, 47, 73, 146
Mieletinski Ełeazar 163, 164
Migasiński Jacek 92
Miller Nancy K. 112
Milne Alan Ałexander 79, 81, 144, 161
Miłosz Czesław 8, 59-78, 112
Miyazaki Hayao 155
Molnár Ferenc 98
Moniuszko Stanisław 113
Musił Robert 100
Musker John 154

N

Nałkowska Zofia 22
Nehring Przemysław 119
Niemczuk Jerzy 142, 160
Niemirko Anna 158
Nienacki Zbigniew 111
Nietzche Fryderyk 49, 50, 51, 76, 77, 96, 97, 107, 127, 144
Niewiadomska Cecylia 31
Niżyński Wacław 109
Norwid Cyprian Kamil 12
Noskowski Zygmunt 43
Nowacka Ewa 35, 36
Nowakowski Jacek 127
Nowakowski Jan 72
Nowicki Władysław 45
Nowosielski Teofil 113, 114

O

Odyniec Antoni Edward 44, 45
Ŏe Kenzaburo 95, 100
Okudżawa Bułat 11
Olech Joanna 17, 19, 106, 120, 121, 122, 150, 158, 160
Onichimowska Anna 19, 90, 91, 124-126, 142, 150
Orzeszkowa Eliza 26, 39, 40, 42, 46-48
Ostrowska Bronisława 98, 139, 143
Owczarz Ewa 41

P

Paczoska Ewa 36, 39, 41, 175
Paloetti-Radożycka Maria 11
Papuzińska Joanna 49, 66, 74, 80, 106, 113, 116, 119, 142, 150, 173, 174

Papuzińska Magda 89
Paweł, św. 106
Pawlak Romek, właśc. Pawlak Romuald 100, 105
Peiper Tadeusz 63, 148
Pelton Robert D. 144, 145
Perrault Charles 13, 15, 45, 117, 160
Perzyński Włodzimierz 143
Petek Krzysztof 111
Pilkey Dav 149
Platon 79
Podsiadło Jacek 62
Poe Edgar Allan 152
Pratchett Terry, właśc. Terence David John Pratchett 118
Proust Marcel 140, 142, 166
Prus Bolesław, właśc. Głowacki Aleksander 40, 81
Przerwa -Tetmajer Kazimierz 31, 77
Przyboś Julian 162
Przymanowski Janusz 99
Pullman Philip 100, 111, 118

R

Radożycki Jan 119
Reichardt Fridrich 113
Reszke Robert 82
Roche Daniel 119
Rowling Joanne Kathleen, właśc. Murray Joanne 95, 100, 111
Różewicz Tadeusz 18
Rudnicka Zofia 99
Runge Philipp Otto 73
Rusinek Michał 76, 158, 159
Rymkiewicz Jarosław Marek 12

S

Saint-Exupéry Antoine 17, 59, 61, 81, 92, 94, 95, 97, 161
Salinger Jerome David 95
Sapkowski Andrzej 118
Sauerland karol 51
Scheller Max 89, 90
Schmitt Eric Emmanuel 93
Schopenhauer Artur 49, 77
Sempé Jean-Jacques 17, 106, 119, 122, 123, 149
Sharp Daryl 144
Sienkiewicz Henryk 29, 81, 98, 99, 130, 143
Sieradzan Jacek 144
Sieradzki Ignacy 84
Simon Franceska 17, 106, 119, 149
Simon Paul Henri 59
Sinko Zofia 59
Siwak Wojciech 132
Skotnicka Gertruda 174
Skrobiszewska Halina 12, 30, 173
Słomczyński Maciej 94
Słoński Edward 98
Słowacki Juliusz 13, 18, 144, 146, 147
Snicket Lemony, właśc. Handler Daniel 105, 149, 151, 152, 153
Sondheim Stephen 155
Spyri Johanna 100
Stachiewicz Piotr 18, 29
Staff Leopold 49, 50, 54
Stanny Janusz 168
Starczewska Krystyna 53
Steffen Wiktor 79
Strinberg August 121
Strömstedt Margareta 23
Strzałkowska Małgorzata 149
Styka Jan 36
Sukiennicka Wanda 107
Szałamow Warłam 94, 95
Szczepańska Nora 111
Szczygielski Marcin 96
Szelburg-Zarembina Ewa 115

Szeliga Maria 26
Szklarski Alfred 111
Sznajderman Monika 164, 174
Szwykowski Jan 61, 94

Ś

Światopełk, książę 36
Świerczyńska-Jelonek Danuta 95, 174
Świętochowski Aleksander 26
Świrszczyńska Anna 112

T

Talko Leszek K. 158
Tańska-Hoffmanowa Klementyna 13, 16, 81
Tarnowski Janusz ksiądz 67
Tazbir Mieczysław 107
Teilhard de Chardin Pierre 107, 108
Teokryt, właśc.Theokritos 80
Terakowska Dorota 111, 143
Thor Annika 135
Tischner Józef 62
Tokarczuk Olga 160
Tolkien John Ronald Reuel 84, 85, 86, 87
Tomkowski Jan 101
Traugutt Romuald 48
Trousdale Gary 153
Tryzna Tomek 97, 130
Trznadel Jacek 40
Tuwim Irena 79, 106
Tuwim Julian 17, 19, 147, 148, 149, 162, 163
Twain Mark 19
Twardowski Jan 18

U

Ungeheuer-Gołąb Alicja 175
Urbanowska Zofia 45, 81, 143

V

Van Gogh Vincent 64, 65
Vendler Helen 76
Verne Jules 98
Voltaire, właśc. Arouet François-Marie 59

W

Waksmund Ryszard 8, 26, 89, 114, 161, 173, 175
Walczak Michał 155, 156
Warchał Michał 22
Warnkówna Jadwiga 40, 159
Wawiłow Danuta 19, 149
Wergiliusz, właśc. Publius Vergilius Maro 80
Wernic Wiesław 111
Węclewski Tadeusz 80
Węgleńska Anna 23
Węgrzecki Adam 90
Wierciński Andrzej 144
Wise Kirk 153
Wiśniewski Grzegorz 109
Witwicki Władysław 80
Wodnik Stefan 95
Wojtyszko Maciej 16, 111
Woroszylski Wiktor 143
Wróbel Paulina 137
Wyka Kazimierz 77
Wyka Marta 49, 50
Wyrwas-Wiśniewska Monika 81

Z

Zacharska Jadwiga 112
Zając Michał 95, 165, 174
Zajdel Janusz 111

Zakrzewska Helena 99, 139
Zalewski Cezary 40, 46
Zan Tomasz 45, 95
Zapolska Gabriela 121
Zawisza Czarny 98
Zegadłowicz Emil 64, 100
Zmorski Roman 39
Zola Emil 129

Ż

Żeleński-Boy Tadeusz 146-148
Żeromski Stefan 54, 124
Żurakowski Bogusław 84, 108, 174

Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich
00-335 Warszawa, ul. Konopczyńskiego 5/7 tel. 22 827 52 96
www.sbp.pl; wydawnictwo@sbp.pl, biuro@sbp.pl
Warszawa 2012. Wyd 1. Ark. wyd 8,0 Ark. druk. 11,5
Łamanie: Funky Worky Studio Składu Komputerowego
kontakt@funkyworky.pl
Druk i oprawa:
TOTEM s.c.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław, tel. 52 35 400 40
totem@totem.com.pl

28522
kl. 2

Grzegorz Leszczyński

Profesor Uniwersytetu Warszawskiego, kierownik Pracowni Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży. Autor książek: *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji* (2010), *Magiczna biblioteka* (2007), *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze* (2006), *Literatura i książka dziecięca* (2003), *Elementarz literacki* (2001), *Młodopolska lekcja fantazji* (1990). Autor wielu antologii, m.in. *Baśnie świata* (2007), *Polskie baśnie i legendy* (2006), *Po schodach wierszy* (1992).

To książka, za którą kryją się emocje, zaangażowanie i ogromna erudycja autora, książka mądra i potrzebna, napisana z pasją, znajomością tematu, jasnym, precyzyjnym i komunikatywnym stylem, skłaniająca do refleksji i przemyśleń. Osobliwy liryzm i oryginalność formy literackiej – którą autor monografii stosuje z upodobaniem wynikającym z fascynacji poznania, z refleksyjnego myślenia o książce, z użycia własnej bibliologicznej wiedzy i literaturoznawczego autorytetu – tworzą niepowtarzalny koloryt tomu.

Prof. dr hab. Urszula Chęcińska

Autor z właściwym sobie umiarem i rozsądkiem głosi harmonię między tradycją i współczesnością – „książkami pierwszymi" i „książkami ostatnimi", między alfą i omegą procesu historycznoliterackiego, co bynajmniej nie stanowi, w jego oczach, obrazu apokaliptycznego, ale całkiem nową jakość kulturową, która w jednakiej mierze go niepokoi i fascynuje. I to ekscytujące napięcie udziela się także czytelnikowi niezależnie od jego kompetencji i kondycji społecznej. Dlatego śmiało można ją polecić zarówno badaczowi-profesjonaliście i krytykowi literackiemu, jak i studentom, bibliotekarzom i rodzicom. Jej żywy, sugestywny język sprawia, że czyta się ją niemal jednym tchem, jak piękny esej.

Prof. dr hab. Ryszard Waksmund

Seria wydawana przez Wydawnictwo
STOWARZYSZENIA BIBLIOTEKARZY POLSKICH
we współpracy
Z INSTYTUTEM INFORMACJI NAUKOWEJ I STUDIÓW BIBLIOLOGICZNYCH
UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

ISBN 978-83-61464-54-9

9 788361 464549

Cena 42 zł