Cena zł 65.—

AKCENT nr 4 (18) 1984

a akcent

4

4 (18) 1984

literatura i sztuka • *kwartalnik*

DZIECKO I ŚWIAT

akcent

rok V
nr 4 (18) 1984

a akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

wydawnictwo lubelskie

Redaguje kolegium:

TADEUSZ KWIATKOWSKI-CUGOW
JERZY K. MISIEC (sekretarz redakcji),
DOMINIK OPOLSKI, ZOFIA WÓJCIKOWSKA,
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny),
BOHDAN ZADURA

Wydano przy pomocy finansowej
Wydziału Kultury i Sztuki
Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie

PL ISSN 0208-6220
NR INDEKSU 35207

© Copyright by Wydawnictwo Lubelskie, 1985

SPIS TREŚCI

Pierre Gripari: *O diabełku, który chciał być miły* /7
Monika Adamczyk: *O książkach dla dzieci i dorosłych* /17
Krzysztof Paczuski: *wiersze* /26
Regina Wachowiak: *Śmiech i etyka w poezji dla dzieci* /29
Zofia Zielińska: *Michaś i bajki* /43
Dorota Latour: *Płaszczyzny nieporozumienia. Uwagi o literaturze dla dzieci młodszych* /53
Jan Misiuk: *Kot* /63
Sylvia Anthony: *Przeżycie śmierci u dzieci* /72
Maciej Cisło: *Od razu wtorek* /83
Anna Nikliborc: *Recepcja francuskiej książki dla młodzieży w Polsce w XX wieku* /92
Gertruda Skotnicka: *Od kronik do książek dla dzieci* /106
Tadeusz Kwiatkowski-Cugow: *Kolorowe miasto* /114
Stanisław Frycie: *Literatura dla dzieci w zmodernizowanych programach szkolnych* /116
Jerzy Lipka: *Braciszku, serce moje* /122
Jolanta Kowalczykówna: *Nad tomem „Dzieci miasta" Ewy Szelburg-Zarembiny* /135
Zbigniew Lentowicz: *Legenda* /143
Grzegorz Leszczyński: *Dzieciństwo — za zamkniętymi drzwiami?* /145
Zofia Beszczyńska: *Fantastyka w prozie dla dzieci* /151
Halina Szczepanik: *Prasa dziecięca lat wojny i okupacji* /160

PLASTYKA

Stanisław Popek: *Dziecko jako twórca wartości plastycznych* /165

TEATR

Klemens Krzyżagórski: *Społeczne funkcje teatru lalek* /174
Zofia Zielińska: *Lalka, teatr i dziecko* /185

NOTY

Jolanta Kais-Badrici: *W świecie komiksów i magnetowidów* /188

Jan Brzechwa: *Fruwająca krowa.* Ilustracje M. Gnyś /192

SŁOWA I METODY

Jerzy Święch: *Czytanie biografii* /198

PIERRE GRIPARI

O diabełku, który chciał być miły

Był sobie raz pewien ładny diabełek, cały wiśniowy, z dwoma czarnymi różkami i dwoma skrzydłami nietoperza. Jego tatuś był wielkim zielonym diabłem, a mama czarną diablicą. Wszyscy troje mieszkali w miejscu, które nazywa się Piekło i znajduje się w środku ziemi.

W Piekle nie jest tak, jak na Ziemi. A właściwie jest tam zupełnie na odwrót: wszystko, co jest dobre u nas, jest złe w Piekle; a wszystko, co jest złe tutaj, tam uważa się za dobre. Dlatego właśnie, ogólnie biorąc, diabły są złe. Według nich dobrze jest być złym.

Ale nasz diabełek chciał być miły, co doprowadzało do rozpaczy całą jego rodzinę.

Każdego wieczoru, gdy wrócił ze szkoły, pytał go ojciec:
— Co dzisiaj robiłeś?
— Byłem w szkole.
— Mały imbecylu! Miałeś odrobione lekcje?
— Tak, tatusiu.
— Mały kretynie! Byłeś przygotowany do odpowiedzi?
— Tak, tatusiu.
— Mały głupcze! Mam nadzieję, że przynajmniej nie uważałeś?
— No...
— Biłeś młodszych kolegów?
— Nie, tatusiu.
— Rzucałeś kulami z papieru?
— Nie, tatusiu.
— A więc w takim razie co robiłeś?

— No, napisałem dyktando, rozwiązałem dwa zadania, nauczyłem się trochę historii, geografii...

Słysząc to, biedny tatuś diabeł łapał się obiema rękami za rogi, jakby chciał je sobie wyrwać.

— Czym mogłem zasłużyć na Ziemi, żeby mieć takie dziecko? Gdy pomyślę, jak twoja matka i ja od lat poświęcamy się, żeby cię źle wychować, żeby dawać ci zły przykład, żeby spróbować zrobić z ciebie wielkiego, złego diabła! A tu nic! Zamiast pozwolić się kusić, szanowny pan robi trudności! Zastanówże się w końcu: co masz zamiar robić, gdy dorośniesz?

— Chiałbym być miły — odpowiadał diabełek.

Oczywiście matka płakała, a ojciec go karał. Ale nie było rady: diabełek obstawał przy swoim.

W końcu ojciec powiedział:

— Moje biedne dziecko, zwątpiłem w ciebie. Chciałem zrobić z ciebie Kogoś, ale widzę, że to niemożliwe. Na dodatek w tym tygodniu miałeś najlepsze wypracowanie z francuskiego! Wobec tego postanowiłem zabrać cię ze szkoły i oddać na praktykę. Zawsze już będziesz tylko małym diablęciem, palaczem pod kotłem... Trudno, sam tego chciałeś!

I rzeczywiście, następnego dnia diabełek nie poszedł już do szkoły. Ojciec posłał go do Wielkiej Kotłowni Centralnej, a tam kazano mu podsycać ogień pod wielkim garem, gdzie gotowało się około dwudziestu ludzi, którzy byli bardzo, bardzo źli za życia.

Tam jednak również nie byli z diabełka zadowoleni. Zaprzyjaźnił się z biednymi potępieńcami i zawsze gdy tylko mógł zmniejszał ogień, żeby nie było im za gorąco. Rozmawiał z nimi, opowiadał śmieszne historyjki aby ich zabawić lub wypytywał:

— Dlaczego tu jesteście?

Wtedy odpowiadali: zabiliśmy, albo ukradliśmy, zrobiliśmy to, tamto...

— A gdybyście bardzo mocno myśleli o Panu Bogu? — pytał diabełek. — Czy nie wydaje się wam czasem, że coś by się mogło zmienić?

— Niestety nie! — mówili. — Skoro się tu znaleźliśmy, zostaniemy już na zawsze!

— Nic nie szkodzi, pomyślcie choć trochę, gdy nie będzie wam za gorąco...

Myśleli więc, i nawet niektórzy po kilku minutach nagle znikali — pyk! — jak bańki mydlane. I tyle ich widziano. To Pan Bóg im przebaczył.

Tak było aż do dnia, gdy Wielki Kontroler Diabelskich Kotłów robił swój coroczny obchód inspekcyjny. A kiedy dotarł do kotła naszego diabełka, podniósł straszliwy wrzask!

— Co to jest? W tym kotle powinno być dwudziestu jeden ludzi, a ja widzę tylko osiemnastu! Co to ma znaczyć? I ogień prawie wygasł! To ma być praca? To nie jest już Piekło, tylko Lazurowe Wybrzeże? Dalej, szybko, dmuchnijcie mi tu pod spód, niech się gotuje! A jeśli chodzi o ciebie, mój mały przyjacielu — zwrócił się do naszego diabełka — jeśli chodzi o ciebie, skoro nie jesteś zdolny do podsycania ognia, poślemy cię do wydobywania węgla!

Nazajutrz diabełek pracował w kopalni. Uzbrojony w kilof, wydobywał duże kawały węgla i drążył chodniki. Tym razem byli z niego zadowoleni, ponieważ pracował z całego serca. Oczywiście wiedział, że węgiel był przeznaczony pod kotły, ale taki już miał charakter, że zabierając się do jakiejś pracy nie mógł się powstrzymać, żeby nie robić jej dobrze.

Pewnego dnia, gdy drążył chodnik w pokładzie antracytu, uderzywszy kilofem spostrzegł nagle, że ze wszystkich stron oblało go światło. Wyjrzał przez zrobiony przez siebie otwór i zobaczył wielką, rzęsiście oświetloną podziemną salę z peronem pełnym zaaferowanych ludzi, wychodzących i wchodzących do małego zielonego pociągu z jednym czarnym wagonem. To było metro!

— Fajowo! — pomyślał. — Jestem u ludzi. Oni mi pomogą stać się miłym!

Wyszedł z otworu i skoczył na peron. Ale ludzie, ledwie go spostrzegli, ze strasznym krzykiem rzucili się do ucieczki. Ponieważ była godzina szczytu, zrobiło się zamieszanie, wszyscy zaczęli się popychać, w tłoku dusić dzieci, tratować kobiety. Na próżno diabełek krzyczał:

— Ależ zostańcie! Nie bójcie się!

Nie było go nawet słuchać. Ludzie krzyczeli głośniej niż on.

Dziesięć minut później stacja była pusta, nie licząc zabitych i rannych. Nie bardzo wiedząc co robić, diabeł ruszył prosto przed siebie, wszedł po schodach, pchnął drzwi i znalazł się na ulicy. Lecz tam czekali już strażacy, którzy brutalnie oblali go wodą z sikawki. Chciał pobiec w drugą stronę, ale rzucili się nań policjanci z pałkami. Chciał odlecieć, ale dostrzegły go już policyjne helikoptery. Na szczęście tuż przy brzegu chodnika zauważył otwór kratki ściekowej, do którego zaraz wskoczył.

Cały dzień spędził krążąc po podziemnych tunelach pełnych brudnej wody. Dopiero gdy wybiła północ, znów wyszedł na górę i zaczął wędrować małymi ciemnymi uliczkami, mówiąc do siebie:

— Przecież muszę znaleźć kogoś, kto mi pomoże! Jak ich przekonać, że nie jestem zły?

Gdy tak mówił, dostrzegł starszą panią, która zbliżała się drobnymi kroczkami. Diabeł podszedł do niej, pociągnął za rękaw i cichutko zawołał:

— Proszę pani...

Starsza pani odwróciła się:

— Co się stało, chłopczyku? To ty jeszcze nie śpisz, o tej porze?

— Proszę pani — powiedział diabełek — ja chcę być miły. Co mam robić?

W tej samej chwili starsza pani, przyjrzawszy się lepiej, dostrzegła dwa różki i dwa skrzydła nietoperza. Zaczęła bełkotać:

— Nie! Nie! Litości, mój Boże! Już więcej tego nie zrobię!

— Czego pani już więcej nie zrobi? — spytał diabełek.

Ale kobieta nie odpowiedziała. Upadła zemdlona.

— To pech! — pomyślał diabeł. — A tak miło wyglądała...

Ruszył dalej i przechodząc ulicą Broca, zauważył oświetloną wystawę. Podszedł bliżej i przez oszklone drzwi zobaczył Tatę Saida, który już zamknął sklep i szykował się do snu. Diabeł nieśmiało zastukał w szybę:

— Przepraszam pana...

— Za późno! — powiedział Tata Said.

— Ale ja chciałbym...

— Mówię przecież, że zamknięte!

— Ale ja nie chcę pić, ja chcę być miły!

— Za późno! Proszę przyjść jutro!

Diabełek był zrozpaczony. Zaczynał się zastanawiać, czy nie zrobiłby lepiej, gdyby wrócił do Piekła i stał się zły jak wszyscy, gdy nagle usłyszał kroki mężczyzny.

— To moja ostatnia szansa — pomyślał.

Pobiegł w tamtą stronę trzepocząc skrzydłami i zatrzymał się na rogu bulwaru. Ku niemu szedł czarny cień. Wyglądał jak kobieta, ale maszerował niczym żołnierz, wielkimi krokami. W rzeczywistości był to ksiądz w sutannie, wracający od chorego. Diabeł podszedł bliżej.

— Przepraszam pana...

— Słucham?

Ksiądz spojrzał na niego, podskoczył i zaczął robić strasznie szybkie i śmieszne gesty koło twarzy, mrucząc mnóstwo słów po łacinie, których diabeł nie rozumiał.

Ale ponieważ był grzeczny, zaczekał aż ksiądz skończy, i potem zaczął raz jeszcze:

— Przepraszam pana. Jestem małym diabłem i chciałbym stać się miły. Co mam robić?

Ksiądz szeroko otworzył oczy.

— Ty mnie pytasz, co masz robić?

— Tak, żeby stać się miły. Co w moim wieku się robi, żeby być miłym?

— Słuchać rodziców — powiedział ksiądz bez namysłu.

— Ale ja nie mogę, proszę pana. Moi rodzice chcieliby, żebym był zły!

Teraz ksiądz zaczynał rozumieć.

— Ach tak, prawda! — powiedział. — No proszę, co za historia! Pierwszy raz w życiu słyszę o czymś podobnym... Ale czy ty choć jesteś szczery?

— Och tak, proszę pana!

— Nie wiem, czy mogę ci wierzyć... Posłuchaj: tak czy owak sprawa jest zbyt poważna, żebym ją sam mógł rozstrzygnąć. Idź do papieża do Rzymu.

— Pójdę, proszę pana. Dziękuję panu.

I diabełek odleciał.

Leciał całą noc i znalazł się w Rzymie dopiero nazajutrz rano. Szczęśliwym trafem, przelatując nad Watykanem, ujrzał papieża zupełnie samego, pogrążonego w modlitwie w swym ogrodzie. Wylądował na ziemi obok niego.

— Przepraszam panie Papieżu...

Papież odwrócił się i spojrzał na niego, rozgniewany.

— Proszę stąd odejść — powiedział. — To nie ciebie wzywałem.

— Wiem, panie Papieżu. Ale ja pana potrzebuję! Chciałbym być miły. Co mam robić?

Papież wyglądał na coraz bardziej rozgniewanego.

— Ty? Miły? Coś takiego! Chcesz mnie kusić!

— Zapewniam pana, że nie! — wykrzyknął diabełek. — Dlaczego pan mnie odtrąca nie wysłuchawszy? I co pan ryzykuje, dając mi radę?

— A, to prawda — powiedział papież już łagodniej. — W końcu nic nie ryzykuję. No cóż, proszę usiąść i opowiedzieć mi swą historię. I proszę wystrzegać się kłamstwa!

Diabeł nie dał się prosić i opowiedział całe swe życie, od początku. W miarę jak mówił, nieufność papieża topniała jak wosk. Przy końcu opowieści Ojciec Święty omal nie płakał.

— Jakie to piękne! — szeptał wzruszonym głosem. — Prawie zbyt piękne, żeby mogło być prawdziwe! O ile wiem, rzeczywiście pierwszy raz zdarza się coś takiego. No cóż, w takim razie przypuszczam, że sam Bóg tego chce! Mój mały, mogę ci dać tylko jedną radę: zwróć się wprost do Niego. Ja jestem tylko człowiekiem i zajmuję się jedynie ludźmi.

— Mam iść do Pana Boga?

— To jest najlepsze, co możesz zrobić.

— Ale jak?

— No cóż, to proste. Masz skrzydła?

— Tak.

— W takim razie wzbij się w górę i poleć najwyżej jak tylko możesz, nie myśląc o niczym, i po prostu śpiewaj piosenkę, której cię nauczę. Jest to piosenka, która pozwala znaleźć Niebo.

I papież zaśpiewał półgłosem piosenkę, maleńką piosenkę, bardzo krótką i zupełnie prostą, ale bardzo, bardzo piękną. Nie proście mnie, żebym Wam ją powtórzył, ponieważ gdybym ją znał, nie byłoby mnie tutaj — byłbym w Niebie.

Gdy diabeł nauczył się jej na pamięć, podziękował papieżowi i odleciał. Wzbił się najwyżej jak tylko mógł, nie myśląc o niczym, lecz nie przestając powtarzać magicznej piosenki.

I rzeczywiście! Ledwo zaśpiewał ją trzy razy, znalazł się u wielkiej białej bramy, przed którą stał stary, brodaty mężczyzna w błękitnej todze, z głową ozdobioną aureolą i z pękiem kluczy. Był to święty Piotr.

— Hej tam! Dokąd tak lecisz?

— Chciałbym porozmawiać z Panem Bogiem.

— Z Panem Bogiem! Tylko tyle! Z tymi rogami! i z tą parą skrzydeł! Nie, przecież ty się nawet sobie nie przyjrzałeś!

— To papież z Rzymu mnie tu przysłał!

Tym razem święty Piotr był zakłopotany. Patrzył na diabła marszcząc brwi, później zaczął gderać:

— Papież, papież... Po co on się w ogóle wtrąca, ten papież... No, ale skoro już tu jesteś, musisz zdać egzamin. Umiesz czytać i pisać? Umiesz liczyć?

— Tak, umiem!

— Coś takiego! Jestem pewien, że nie byłeś w szkole dobrym uczniem!

— Bardzo pana przepraszam, byłem!

— Czyżby! Ile jest dwa plus dwa?

— Cztery.

— Jesteś pewien? Skąd wiesz?

— No wiem...

— Hm! Trafiłeś tylko przez przypadek! No to co, chcesz zdawać ten egzamin?

— Tak proszę pana.

— Naprawdę chcesz tego?

Rys. Piotr Nakonieczny

— Tak, proszę pana.

— Nie boisz się?

— Nie proszę pana.

— Dobrze, jak chcesz! Przejdź tędy, widzisz, tam gdzie ten wielki dziedziniec. A tam, za pierwszymi drzwiami na prawo, jest gabinet małego Jezusa. On cię przeegzaminuje z czytania.

— Dziękuję panu.

Diabeł wszedł, minął wielki przedsionek i znalazł się na ogromnym dziedzińcu, podobnym do szkolnego podwórza i otoczonym krużgankami. Za arkadami było widać kilkoro dużych oszklonych drzwi, pomalowanych na zielono. Pierwsze drzwi na prawo były zaopatrzone w miedzianą płytkę z napisem:

DZIECIĄTKO JEZUS
Syn Boży
Proszę wchodzić bez pukania.

Diabeł otworzył drzwi i znalazł się w klasie. Mały Jezus siedział na katedrze. Był to jasnowłosy chłopiec w koszuli z grubego płótna i z aureolą z tyłu głowy, ale dużo ładniejszą niż ta, jaką miał święty Piotr.

— Proszę wejść, proszę wejść! — powiedział.

— Mały Jezusie — powiedział diabeł — przychodzę...

— Nie trzeba, wiem. Przychodzisz na egzamin z czytania?

— Tak mały Jezusie.

— Zbliż się więc i czytaj to.

Diabeł podszedł do katedry i mały Jezus podał mu otwartą książkę. Ale gdy diabeł na nią spojrzał, zobaczył, że strony są puste.

— No czytaj! — rzekł mały Jezus.

Diabeł popatrzył na książkę, a potem na małego Jezusa, chcąc sprawdzić, czy ten sobie z niego nie żartuje. Ale nie: był bardzo poważny.

— No słucham cię. Umiesz czytać czy nie?

Diabeł raz jeszcze popatrzył na książkę i powiedział:

— Ale tu nie jest nic napisane: to są puste strony.

A kiedy to mówił wypowiadane przezeń słowa pojawiały się stopniowo wielkimi literami na lewej stronie książki. ALE TU NIE JEST NIC NAPISANE: TO SĄ PUSTE STRONY.

— Pokaż — powiedział mały Jezus.

Wziął książkę i przeczytał półgłosem:

— Ale tu nie jest nic napisane: to są puste strony.

Później podniósł głowę i uśmiechnął się do diabła:

— Doskonale.

— Więc zdałem egzamin?

— Ejże! Bez emocji! Zdałeś egzamin z czytania. Teraz przejdziesz do sali obok, do Pana Boga, mojego ojca. On cię przeegzaminuje z pisania. No dalej, śmiało!

— Do widzenia, mały Jezusie — powiedział diabeł. — Dziękuję!

— Do widzenia.

Diabeł wyszedł, skierował się na prawo i zatrzymał przed drugimi drzwiami. Miały one płytkę ze srebra z wygrawerowanym u góry napisem:

PAN BÓG
Otwarte bez przerwy
Proszę wchodzić bez pukania.

Diabeł wszedł. Drugi pokój był podobny do pierwszego, ale dużo mniejszy. Pan Bóg także siedział na katedrze: Był to piękny starzec w czerwonym płaszczu, z długą białą brodą i podwójną aureolą nad głową. Diabeł zaczął:

— Panie Boże...

— Nie trzeba, wiem wszystko. Mój syn przysłał cię do mnie na egzamin z pisania.

— Tak, proszę Pana...

— Ani słowa. Usiądź, napiszesz mi dyktando.

Diabełek usiadł w ławce. Leżało tam pióro i papier. Wziął pióro, zamoczył je w kałamarzu i czekał.

— Jesteś gotów? — spytał Pan Bóg. — Zaczynam.

Diabeł pochylił się nad papierem i... nie usłyszał nic. Po długiej chwili uniósł głowę. Zobaczył, że Pan Bóg rusza wargami, ale nie wydaje żadnego dźwięku.

— Przepraszam, Panie Boże...

— Proszę, żebyś mi nie przerywał. Co się stało?

— Nie słyszę pana.

— Naprawdę? Zaczynam więc jeszcze raz.

I Pan Bóg znów począł ruszać wargami nic nie mówiąc. Następnie, ponieważ diabeł siedział bez ruchu, spytał go surowym tonem:

— No i cóż, na co czekasz? Nie umiesz pisać?

— O tak, ale...

— Dobrze, powtarzam znów po raz trzeci. Ale jeżeli nic nie napiszesz, postawię ci pałkę!

I na nowo jął bezgłośnie poruszać wargami.

— Niech tam, trudno — powiedział sobie diabełek. — Napiszę cokolwiek.

I zaczął pisać, najstaranniej jak tylko potrafił.

Drogi Panie Boże.

Bardzo mi smutno, ponieważ nie słyszę ani słowa z tego, co Pan mówi. Jednak, skoro muszę pisać, chcę z tego skorzystać i powiedzieć Panu, że bardzo Pana kocham, że chciałbym być miły, żeby pozostać blisko Pana, nawet jeżeli miałbym być tylko ostatnim z Pana aniołów.

Mały Wiśniowy Diabeł.

— Skończyłeś? — spytał Pan Bóg.

— Tak, Panie Boże.

— No dobrze, daj.

Pan Bóg wziął kartkę, przeczytał, uniósł brwi i zaczął się śmiać:

— A jednak to prawda, że umiesz pisać!

— Więc zdałem egzamin?

— Ejże, spokojnie! Najtrudniejsze masz przed sobą. Przejdziesz do pokoju obok, do Matki Boskiej, na egzamin z rachunków. Uważaj, bo jest surowa! Dalej, zmykaj!

— Dziękuję, Panie Boże!

Na trzecich drzwiach była złota płytka z napisem:

MARIA PANNA
Matka Boża
Królowa Nieba
Proszę pukać.

Diabeł zapukał dwa razy. Odpowiedział mu kobiecy głos:

— Proszę wejść.

To również była klasa, ale zupełnie mała, maleńka, tylko z jedną ławką i katedrą. Matka Boska oczywiście siedziała na katedrze. Miała długą błękitną suknię i wspaniałą potrójną aureolę. Diabełek bał się tak bardzo, że nie śmiał wyszeptać słowa.

— Usiądź — powiedziała Maria Panna.

Dała mu kartkę papieru, pióro, kredki, i rzekła:

— Teraz uwaga! Znajdź mi liczbę złożoną z trzech cyfr podzielną przez trzy, która ma niebieskie oczy i jedną nogę krótszą. Wracam za dziesięć minut. Jeżeli w tym czasie jej nie znajdziesz, nie zdasz egzaminu.

I wyszła.

Teraz diabełek naprawdę stracił nadzieję. Jednak również tym razem nie chciał siedzieć bezczynnie, rzekł więc do siebie:

— Mimo wszystko poszukam trzycyfrowych liczb podzielnych przez trzy. Zawsze to będzie więcej niż nic...

Wiecie chyba, że liczba jest podzielna przez trzy wówczas, gdy suma jej cyfr jest podzielna przez trzy. Diabełek zaczął wypisywać takie liczby jedna po drugiej: 123, 543, 624, 525, 282, 771, 189, 222 itd.

Potem na nie popatrzył, zamyślił się, i nagle, spojrzawszy na liczbę 189, coś zauważył.

Zauważył, że 189 miało brzuch, głowę i dwie nogi. Głową była górna pętelka w 8, brzuchem pętelka dolna, natomiast nogami — cyfry 1 i 9. Miały one nierówną długość: ogonek 9 schodził poniżej linii, na której opierało się 1.

Przedarł więc kartkę na pół i na czystej części narysował piękne 189, umieszczając 8 nieco wyżej niż inne cyfry. Teraz pozostało namalować w górnej pętelce 8 niebieskie oczy, co natychmiast zrobił. Przy okazji dodał jeszcze małe czerwone usta, mały nos i dwoje uszu. Ledwo skończył, weszła Matka Boża.

— I co? Skończone?

Podeszła bliżej, spojrzała na papier i zaczęła się śmiać:

— O! Ależ to bardzo ładne!

Uniosła połówkę kartki dwoma palcami, machnęła nią lekko, i hop! — liczba 189 spadła na ławkę, potem zeskoczyła na

ziemię, przebiegła kilka kroków utykając wesoło, i w końcu uciekła drzwiami, które Panna Święta zostawiła otwarte. I nikt się nie zdziwił, ponieważ w Raju jest wszystko: ludzie, zwierzęta, rzeczy... nawet cyfry!

— Zdałeś — powiedziała Maria Panna. — Teraz chodź ze mną.

I diabełek poszedł. Najpierw pod prysznic, który miał zmyć z niego kilka małych grzeszków, jakie mogły mu zostać. Potem do magazynu z ubraniami, gdzie zmienił swe skrzydła nietoperza na parę pięknych skrzydeł łabędzich. Wreszcie do fryzjera, który próbował odciąć mu rogi. Ale były za twarde, fryzjer poprzestał więc na założeniu diabłowi nowiutkiej aureoli, białej jak mleko.

Potem wrócili na dziedziniec. Tym razem był pełen, gdyż trafili akurat na pauzę, i Matka Boża przedstawiła diabła aniołom.

— Oto — powiedziała — wasz nowy kolega. Bardzo zasłużył na to, żeby znaleźć się w waszym gronie, gdyż przybywa z daleka! Proszę, byście go traktowali jak jednego z was.

Rozległ się pomruk zdziwienia i wystąpił naprzód stary różowy anioł.

— Proszę mi wybaczyć, Panno Święta, ale to niemożliwe. Nigdy jeszcze nie widziano anioła, który byłby cały wiśniowy i miałby rogi!

— Jesteście głuptasy — rzekła Panna Święta. — Oczywiście że nigdy nie widziano. I co z tego? Czy to pierwszy raz widzi się coś, czego nigdy przedtem się nie widziało?

Inni aniołowie zaczęli się śmiać i stary różowy anioł dobrowolnie przyznał, że powiedział głupstwo.

Teraz diabełek mieszka w Niebie. I gdyby Raj nie był Rajem, inni aniołowie zazdrościliby mu wiśniowej skóry i czarnych rogów.

Jego tata diabeł zaś, gdy usłyszał, co się stało, pokiwał głową:

— Domyślałem się tego! — rzekł. — To musiało się tak skończyć. Udając durnia, dostał się do Poga. No i dobrze, tym gorzej dla niego! Żebym już nigdy więcej o nim nie słyszał!

Jeżeli więc kiedykolwiek trafilibyście do Piekła, unikajcie najmniejszej wzmianki o małym wiśniowym diable. Tam bowiem historię tę traktuje się jak zły przykład dla młodzieży, i szybko by was nauczono milczeć!

przekład z francuskiego: *Zofia Beszczyńska*

Pierre Gripari (ur. 1925) — pisarz francuski. Wykonywał wiele zawodów, lecz od roku 1949 całkowicie poświęcił się literaturze. Ze szczególnym zamiłowaniem — idąc w ślad Marcela Amye — pisuje baśnie fantastyczne, a także powieści, wiersze i sztuki teatralne. Największe uznanie przyniosły mu książki dla dzieci; najsłynniejszą z nich są *Contes de la rye Broca* („Opowieści z ulicy Broca", 1967). Prezentowane opowiadanie pochodzi z drugiej ich części: *Le gentil petit diable et autres contes de la rue Broca* (Ed. de la Trole Ronde. Paris 1980).

(zb)

MONIKA ADAMCZYK

O książkach dla dzieci i dorosłych

Angielska literatura dziecięca zdobyła sobie tak wielki rozgłos na świecie, że często przypisuje się jej cechy wręcz gatunkowe, a nie narodowościowe. Gdy mówimy „angielska literatura dziecięca" myślimy zwykle o książkach, które czytają chętnie również dorośli, książkach pełnych fantazji, humoru i absurdu, niezwykłego przeplatania się rzeczywistości z baśnią, książkach pozbawionych natrętnego dydaktyzmu, często wykpiwających wszelkie zapędy moralizatorskie. Są to utwory dla dzieci i dorosłych, w których dzieci zachowują się bardzo dorośle, dorośli są nieco dziecinni, i w których wszystko jest możliwe, choć magia bierze swój początek w miejscach bardzo zwyczajnych — nad rzeką, w salonie przy kominku, w pokoju dziecinnym. Cechuje te utwory ogromna pogoda ducha, optymizm, łagodny dystans do świata i ludzi; są też zupełnie apolityczne i nie przyświeca im żadna ideologia. Oczywiście nie są to cechy wszystkich książek dla dzieci powstałych w Anglii: utwory, o których mowa stanowią jedynie pewien procent bogatej i bardzo zróżnicowanej (także jakościowo) twórczości w tej dziedzinie. Są jednak tak znaczące dzięki swej specyfice i nie zamierającym mimo upływu czasu wartościom, że przesądzają o ogólnym obrazie angielskiej literatury dziecięcej.

Co sprawia, że książki te cieszą się tak wielkim powodzeniem i nie ulegają niszczącemu działaniu czasu? Wydaje się, że głównym powodem jest ów brak dydaktyzmu i podporządkowania treści i formy kształcącym czy wychowawczym celom. Wynikało to w dużej mierze z sytuacji, w jakiej znajdowała się Anglia. Angielscy pisarze nie musieli pisać ani ku pokrzepieniu serc, ani być inżynierami ludzkich dusz. Może właśnie dzięki temu literatura angielska, także ta „dorosła" jest tak znakomita i tak uniwersalna. A literatura dla dzieci jest przecież zawsze w pewnym stopniu odbiciem literatury dla dorosłych. Skrajnie różna była sytuacja literatury polskiej, której swobodę ograniczała jeśli nie cenzura to różnie rozumiane posłannictwo pisarzy. W czasie gdy Lewis Carroll wydaje swą *Alicję w Krainie Czarów*, w Polsce panuje żałoba narodowa po upadku powstania styczniowego, a pisarze starają się za wszelką cenę przemycać pod jawnie dydaktyczną powłoką patriotyczne treści. Sytuacja taka trwa aż do odzyskania niepodległości. W okresie międzywojennym literatura wydaje się pozornie wolna od polityki i ideologii, ale tylko pozornie, bo jednym z zadań, które sobie stawia jest teraz konsolidacja i oświecenie narodu. W latach pięćdziesiątych rację bytu mają tylko „postępowi" pisarze, a dydaktyzm staje się jeszcze bardziej natrętny niż w czasach Jachowicza i Tańskiej-Hoffmanowej, choć natura jego jest zupełnie inna. Po 1956 roku sytuacja ulega

dość zasadniczej zmianie, ale trudno przecież nadrobić wiekowe zaległości.

W Anglii książki dla dzieci pisali często twórcy zajmujący się głównie literaturą dla dorosłych, a także ludzie nie parający się profesjonalnie pisarstwem. Paradoksem jest fakt, że często przeszli oni do historii właśnie dzięki utworom, które stanowiły margines ich działalności literackiej czy innej. Traktowali jednak tę twórczość poważnie i pisząc dla dzieci nie starali się sztucznie zniżać do ich poziomu, przeciwnie stawiali sobie wymogi artystyczne równe tym, jakich przestrzegali pisząc dla dorosłych. Pamiętali o zasadzie, że dzieci zasługują na to, co najlepsze, a książki dla nich mają być czymś zupełnie innym niż miejscem dla realizacji często opacznie pojętych zadań wychowawczych.

W Polsce literatura dla dzieci traktowana była przez długi czas po macoszemu i „poważni" pisarze rzadko się nią zajmowali. Sytuacja taka dawała duże pole do nadużyć i pozwalała różnym literatom i pedagogom z bożej łaski ogłupiać tak dzieci jak i ich rodziców. Wyjątek stanowili Brzechwa i Tuwim, w pewnej mierze także Korczak, którzy zresztą nierzadko musieli się tłumaczyć ze swej twórczości dla dzieci. Na przykład Brzechwa krytykowany był pod koniec lat czterdziestych za twórczość, która *wniosła pewne niebezpieczeństwa do literatury dziecięcej, zachwiała jej równowagę, wprowadziła dzięki swej efektowności przekonanie, że tylko w ten sposób pisać dla dzieci należy* [1], a poeta bronił się nieśmiało powołując się na autorytet pisarzy i krytyków radzieckich aprobujących pewną dozę fantazji i absurdu w tej dziedzinie twórczości [2].

Dzisiaj groteska i nonsens nie są w naszej literaturze czymś nowym — starczy wymienić nazwiska Witkacego, Gombrowicza i Mrożka, by obronić literaturę polską przed zarzutem, iż brak w niej humoru i absurdu. Ale jest to humor czarny, absurd gorzki, pełen ironii i sarkazmu, o bardzo głębokich korzeniach narodowych i politycznych. Niewiele ma on wspólnego z humorem i absurdem angielskim, z reguły pogodnym i wolnym od wszelkiego rodzaju kompleksów i ograniczeń.

Fantazja i humor w utworach dla dzieci nie spotkały się u nas z przychylnym przyjęciem. Na przykład na początku wieku, w pierwszej polskiej rozprawie na temat literatury dziecięcej, opracowaniu mającym ambicje naukowe, Stanisław Karpowicz przestrzega przed literaturą fantastyczną, oddaloną od rzeczywistości. Ma tu na myśli wprawdzie również literaturę przygodową i sensacyjną, ale jest przeciwny również baśniom i wszystkiemu, co „przekracza granice zdrowego rozsądku" [3].

A jakiś czas wcześniej Adolf Dygasiński tak pisze o *Przygodach Guliwera. Niebezpieczeństwem w tej książeczce jest fantazja nie oparta na żadnym prawdopodobieństwie, której słaby umysł dziecka nie zdoła zaznaczyć żadnego brzegu i, nie pojmując tendencji autora ponosi szwank konieczny. Lepiej już dla dzieci podać jako bajkę mit krajowy; zresztą opowiadania o zwyczajach i obyczajach różnych ludów, świat przy-*

[1] K. Wyka, *Kiepurka*. W: S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945—1970*, t. II, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1978, s. 482.

[2] Por. J. Brzechwa: *O poezji dla dzieci*, „Twórczość" 1955, nr 4

[3] S. Karpowicz: A. Szycówna, *Nasza literatura dla młodzieży*, Nakładem Księgarni Naukowej, Warszawa 1904, s. 25.

rody, na którym można wychowywać fantazję zdrową, bo mającą za podstawę rzeczywistość [4].

W okresie międzywojennym próbowano wprawdzie wyzwolić literaturę dziecięcą od natrętnego dydaktyzmu, ale rzadko próby te wypadały pomyślnie. Nadal nie brakowało zwolenników tendencji na wskroś wstecznych. Kazimierz Królikowski gorsząc się na myśl o wszelkiej fantazji nie oszczędza nawet poczciwej i niewinnej, jak mogłoby się wydawać Janiny Porazińskiej: *Do Wojtusia Porazińskiej przemawia kałuża wody na podłodze, rozsypane klepki cebrzyka, kiecki w skrzyni, iskierka w popielniku, nić pajęcza na stosie poduszek — słowem z każdego kąta wyziera doń jakaś tajemnicza złowroga twarz, jakieś straszydło. Czy godzi się poddawać dziecko tym torturom lęku i grozy? Czy godzi się — dla pewnych walorów artystycznych otaczać dziecko rojem tajemniczych istot, targać jego nerwy, torować drogę bojaźliwości, tchórzostwu, neurastenii — może nawet samobójstwu? (...) Jaki żołnierz będzie kiedyś z chłopca, który lęka się własnego cienia, boi się nocy i samotności?* [5] Fragment ten zakrawa niemal na parodię, jednak faktem jest, że został napisany z tak śmiertelną powagą, że aż budzi grozę. Na szczęście wszyscy ci „teoretycy" literatury dziecięcej nie znali *Alicji w Krainie Czarów*, bo Wojtuś Porazińskiej to nic w porównaniu z Kotem z Cheshire, który znika pozostawiając za sobą uśmiech, oraz tytułowej bohaterki, która bez przerwy zmienia swe wymiary, przechodzi na drugą stronę Lustra i przebywa w towarzystwie niezwykłych istot zachowujących się tak jakby ich rzeczywistość była właśnie tą normalną i jedyną.

Ale nawet gdyby nasi pisarze i pedagodzy chcieli poznać *Alicję*, to mogli to uczynić tylko korzystając z oryginału. Istniały wprawdzie w tym okresie dwie polskie wersje tej książki, *Przygody Alinki w krainie cudów* Adeli S. oraz *Ala w krainie czarów* Marii Morawskiej, ale miały one tyle wspólnego z oryginałem, że na okładkach figurowało nazwisko autora, który gdyby wiedział, co firmuje swym imieniem przeraziłby się, lub uznał to za nonsens większy od tych wszystkich, które sam wymyślił.

Badanie przekładów z tego okresu mówi bardzo wiele o sytuacji panującej w literaturze rodzimej. Styl odbioru zawsze stanowi zapis dominujących tendencji w literaturze języka przekładu. Kolosalne różnice między oryginalną *Alicją*, a popularną przed drugą wojną światową *Alą* Marii Morawskiej wynikają nie tylko ze zwykłej nieznajomości języka, bo czasem nawet dość trudne fragmenty są zaskakująco wiernie przełożone, ale z braku zrozumienia istoty tej książki, niezdolności jej pełnego przyswojenia ze względu na jej nowość i niezwykłość. Stąd bierze się dosłowne tłumaczenie wieloznaczności, skrupulatne wypełnianie nonsensu sensem, zastępowanie parodii dydaktyzmu — moralizatorstwem. Bardzo symptomatyczny jest przekład następującego fragmentu *Alicji* wyśmiewającego w oczywisty sposób szeroko rozpowszechnione w dziewiętnastym wieku umoralniające opowieści dla dzieci w rodzaju tych, których symbolem stał się u nas wierszyk Jachowicza

[4] A. Dygasiński: *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*. W: K. Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864—1914*, PZWS 1965, s. 136.

[5] K. Królikowski: *Braki i niedomagania naszej literatury dla dzieci i młodzieży*. W: J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918—1939*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979, s. 352.

Nie rusz Andziu tego kwiatka. Podamy go najpierw w bardzo wiernym przekładzie Macieja Słomczyńskiego z 1972 roku: *Alicja znalazła na stoliku niewielką butelkę (...), a do szyjki butelki przywiązana była papierowa etykietka ze słowami „WYPIJ MNIE", pięknie wydrukowanymi wielkimi literami. Bardzo łatwo powiedzieć: „Wypij mnie", ale roztropna mała Alicja wcale nie miała zamiaru robić tego w pośpiechu. — Nie, najpierw się przyjrzę — powiedziała — i sprawdzę, czy nie zaznaczono na niej „trucizna" — gdyż przeczytała już kilka milutkich opowiadanek o dzieciach, które spłonęły, zostały pożarte przez dzikie bestie, albo spotkały je inne niemiłe rzeczy, a wszystko dlatego, że nie chciały pamiętać o wpajanych im przez przyjaciół paru prostych zasadach; takich jak ta, że rozpalony do czerwoności pogrzebacz oparzy cię, jeśli go będziesz trzymała zbyt długo, albo ta, że jeżeli zatniesz się bardzo głęboko nożem w palec, to zwykle ten palec krwawi; i nigdy nie zapomniała o tym, że jeżeli wypijesz za wiele z butelki, na której napisano „trucizna", prędzej czy później musi ci to zaszkodzić.*[6] A oto jak ten operujący subtelną ironią fragment wygląda w „spolszczeniu" Marii Morawskiej: *„Wypij mię — napisać łatwo, spełnić polecenie trudniej. Ala jest rozważna i nie chce nic czynić bez namysłu. Doskonale przypomina sobie w tej chwili wszystkie bajeczki o niegrzecznych, nieposłusznych dzieciach i o karach, jakie na nie spadły za popełnione przewinienia.*

Zdaje się jej, że słyszy wyraźnie: „Nie chwytaj ognia, bo się sparzysz. Nie baw się nożem, bo się skaleczysz. Nie zbliżaj się do stawu, gdyż wpadniesz do wody", itd., itd. Długim szeregiem stają jej w pamięci przestrogi, a pomiędzy nimi ta jedna, na razie najważniejsza: „Nie pij z buteleczek, na których jest napis trucizna, bo zachorujesz, możesz nawet umrzeć[7]. Intencja autora zostaje więc całkowicie wypaczona. Na myśl nasuwa się morał z wierszyka o niegrzecznym chłopcu, co nie chciał jeść zupki, i co „umrzeć musi, jako że nie chciał słuchać mamusi". Tłumaczka nie dostrzegła parodii, a jeśli nawet zwróciła na nią uwagę, to uznała za stosowne zastąpić ją dydaktyką jako rzeczą jej zdaniem właściwą i odpowiedniejszą w utworze dla dzieci.

Nie jest to przykład odosobniony. Nawet w dość dobrych tłumaczeniach ofiarą padają najczęściej dowcip, absurd i ironia jako cechy obce polskiej literaturze dziecięcej.

Nie sposób omówić w krótkim szkicu wszystkich zjawisk charakterystycznych dla angielskiej literatury dziecięcej. Skoncentrujemy więc naszą uwagę na pozycjach, które dziś stanowią już klasykę i dzięki którym literatura ta zdobyła sobie taki rozgłos. Do klasyków omawianej twórczości należą tacy pisarze jak Lewis Carroll, James Matthew Barrie, Kenneth Grahame, Rudyard Kipling i Alexander Alan Milne. Są to twórcy bardzo różni, ale mają też pewne cechy wspólne i one właśnie zapewniły im trwałe miejsce w historii literatury. Lewis Carroll był profesorem matematyki w Oxfordzie i autorem szeregu traktatów matematycznych. Barrie zdobył sobie sławę przede wszystkim jako dramaturg. Grahame pisał wprawdzie wiele o dzieciństwie, ale dla dorosłych. Milne marzył o karierze dramaturga i powieściopisarza wydając szereg powieści i sztuk.

[6] L. Carroll: *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, tłum. M. Słomczyński, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 16—17.

[7] L. Carroll: *Ala w krainie czarów*, tłum. M. Morawska, wiersze przeł. A. Lange, Gebethner i Wolff, Warszawa 1947, s. 15.

Jedynie Kipling pisał równie wiele dla dzieci i młodzieży, co dla dorosłych.

Trudno mi ocenić, na ile trwałe miejsce w historii matematyki zajął Lewis Carroll, ale zdaje się, że nikt już dziś nie sięga po jego naukowe rozprawy. Podobny los spotkał sztuki i powieści Barriego, Milne'a i Grahame'a. A książki dla dzieci przetrwały. Były to książki, rzec można, „prywatne", pisane dla własnych dzieci, lub obcych, z którymi twórcy ci byli uczuciowo związani. Carroll, dziwak i stary kawaler, który najlepiej czuł się w towarzystwie dzieci, napisał *Przygody Alicji w Krainie Czarów* dla siedmioletniej córeczki dziekana wydzia-

Fot. Janusz Urban

łu matematyki w Christ Church w Oxfordzie, Alice Pleasaunce Liddell, i nie zamierzał ich wcale publikować. Traktował to raczej jako zabawę mającą na celu sprawienie przyjemności dziewczynce i jej siostrom. Dopiero kolejna książka Carrolla przeznaczona dla dzieci pt. *O tym co Alicja widziała po drugiej stronie Lustra* powstała już w wyniku świadomej działalności pisarskiej, a inspiracją do jej napisania były zarówno wspomnienia o Alice Liddell, jak i inna „Alicja", Alice Raikes. *Piotruś Pan* Barriego zrodził się z opowieści, którymi pisarz bawił swych małych przyjaciół, czterech braci Davies; jeden z nich miał na imię Peter. Kenneth Grahame pisał *O czym szumią wierzby* dla synka przebywającego na wakacjach, rozdział po rozdziale, podobnie jak Kipling *Takie sobie bajeczki*, a Milne *Kubusia Puchatka*.

A zatem książki te powstawały jako ustne opowieści, wielokrotnie powtarzane i przerabiane, aby w końcu, często za namową znajomych zostać oddane do druku. Nie wszyscy pisarze zadowoleni byli ze sławy, jaką przyniosły im te utwory. Na przykład Milne ubolewał z tego powodu, a jeszcze mniej zadowolony był z tego rozgłosu bezpośredni adresat książki, Christopher Robin Milne, którego wspomnienia z dzieciństwa pełne są goryczy[8].

[8] C. Milne: *Zaczarowane miejsca*, Czytelnik, Warszawa 1982.

Może właśnie to, że utwory te pisane były z myślą o konkretnych dzieciach i przy ich współudziale, ale miały służyć także zabawie opowiadających je dorosłych sprawiło, że są one atrakcyjne zarówno dla jednych jak i drugich.

Koncepcja tych utworów jest różna. Raz jest to motyw snu, jak na przykład w obu *Alicjach* i do pewnego stopnia w *Piotrusiu*, innym razem ożywione zabawki z pokoju dziecinnego, to znowu żywe zwierzęta czy historie niby-prawdziwe z pradziejów ludzkości. Przenika je wszystkie typowo angielskie umiłowanie prywatności i niezależności oraz duża doza ekscentryzmu. Na przykład każdy ze zwierzęcych bohaterów mieszka w swoim własnym domku z obowiązkowym kominkiem oraz frontowymi i kuchennymi drzwiami, bez względu na to czy jest to skromna nora Kreta, podziemna kwatera Borsuka, zaniedbana dziupla Sowy, czy wspaniały pałac Ropucha. Zawsze przestrzegają godzin posiłków, nie zapominają o popołudniowej herbacie, wyruszają na pikniki z dobrze zaopatrzonymi koszykami i mają maniery prawdziwych gentlemanów, chyba że jak w *Alicji* wszystko ulega deformacji niby w krzywym zwierciadle.

Jest to najczęściej świat zupełnie męski, który przypomina swą atmosferą elitarne i nieco trącące myszką kluby angielskie, tak dobrze znane z lektury choćby powieści Dickensa. Tak jest np. u Grahame'a, gdzie postaci kobiece występują w minimalnym stopniu, a ich pojawienie się stanowi duże zagrożenie ustalonego biegu rzeczy i jest niemałym zaskoczeniem dla prowadzących beztroski, choć uporządkowany żywot męskich bohaterów. W *Kubusiu Puchatku* jedyną postacią rodzaju żeńskiego jest Kangurzyca i jej przybycie do Stumilowego Lasu niesie za sobą pewne ograniczenie swobody i konieczność rezygnacji z miłych dziwactw i przyzwyczajeń. W *Piotrusiu* pojawienie się małej Wedy pociąga za sobą wielkie zmiany w zamieszkujących Nibylandię chłopcach, którzy nie chcieli dorosnąć i w okrutnych piratach, których dziewczynka bierze pod pantofel. Także świat Carrolla, mimo że panoszą się tam różne dziwne Księżne i Królowe jest światem zasadniczo męskim i dopiero Alicja narusza dziwny tryb życia starych kawalerów.

Ten męski świat ulega pewnym modyfikacjom w przekładach na język polski ze względu na rodzaj niektórych rzeczowników występujących jako imiona własne. Na przykład Sowa z *Kubusia Puchatka* jest w oryginale postacią rodzaju męskiego, nudziarzem i dziwakiem, przysłowiowym starym kawalerem. Stąd zupełnie inną wymowę ma w wersji angielskiej scena, gdy Kangurzyca robi porządki w jego zapuszczonym mieszkaniu, a on reaguje na to z oburzeniem, przeciwny takim przyziemnym i drobnomieszczańskim zwyczajom. Podobnie Wydra z *O czym szumią wierzby*, w oryginale przyjaciel, a w przekładzie przyjaciółka Szczura Wodnego, zmienia swój charakter ze względu na konieczną, bo narzuconą przez specyfikę języka zmianę płci. W oryginale jest to prawdziwa męska przyjaźń, w przekładzie relacja ta staje się nieco dwuznaczna. A Myszy-kolędnicy zamieniają się w Myszy-kolędniczki, co jest tym dziwniejsze, że wystawiają one sztukę, w której jedna z Myszy zostaje porwana na galery w związku z czym jej ukochany wstępuje do klasztoru. W oryginale rzecz przedstawia się akurat odwrotnie. Dokładna analiza tego, w jakiej mierze zmiana rodzaju wpływa na zmianę sensu, zwłaszcza w poezji i utworach fantastycznych mogłaby być tematem ciekawego studium.

Każdy z bohaterów ma swoje małe przyzwyczajenia. Pełno

tu dziwaków i ekscentryków, którzy często przypominają postaci z utworów Sterne'a, Dickensa, Thackerya, Conan Doyle'a czy Bernarda Shaw. Traktowani są oni z przymrużeniem oka, żartobliwą powagą, wielkim ciepłem i dobrodusznością, o której tak ciekawie pisze Kazimierz Wyka uważając ją za cechę powieści angielskiej [9]. Nie ma jednak na myśli rubasznej dobroduszności charakterystycznej dla niektórych utworów literatury polskiej, ale wnikliwą znajomość człowieka i tolerancję dla jego słabości i wad.

Jak najlepiej osuszyć się po kąpieli w kałuży własnych łez? Oczywiście „suchym" urywkiem z jakiegoś nudnego podręcznika historii. Ile pozostanie po odjęciu kości psu? Oczywiście cierpliwość psa, bo pies straci cierpliwość, a wówczas gdy odejdzie, cierpliwość musi pozostać. Gdzie najlepiej wykopać dół, aby złapać Słonia? Nie ulega wątpliwości, że tam, gdzie Słoń będzie stał na chwilę przed wpadnięciem, tylko o parę kroków dalej. Kiedy kapitan Hak bywa najbardziej złowrogi? Wtedy gdy jest bardzo uprzejmy, co stanowi najlepszy sprawdzian dobrego wychowania. Oto przykłady humoru i nonsensu z omawianych książek. Czyż nie wydają się na swój sposób logiczne? Nie zapominajmy, że u podstaw nonsensu leży często logiczne rozumowanie.

Ogromną zaletą tych książek jest ich wielki artyzm. Każdy z autorów stworzył odrębny styl i jest to zawsze styl znakomity i jedyny w swoim rodzaju. Intelektualny i stale eksperymentujący różnymi znaczeniami słów Carroll, którego dzisiaj niektórzy krytycy skłonni są uważać za prekursora Joyce'a: nieco sentymentalny, piszący pięknym poetyckim językiem Barrie, którego proza przypomina czasami krótkie utwory Szaniawskiego; dość trudny i operujący wyszukaną retoryką Grahame: bawiący się stale słowami Kipling, oraz bardzo prosty, naśladujący sposób wyrażania się dziecka, ale nie infantylny Milne. Wszyscy oni stworzyli trwałe wzorce, które później będą naśladować z różnym powodzeniem pisarze na całym świecie. Oczywiście styl są w stanie docenić w pełni dopiero dorośli, ale dobrze się dzieje, gdy dzieci od małego mogą obcować z twórczością o tak wysokim poziomie artystycznym, podświadomie kształcąc w ten sposób swój przyszły smak i wrażliwość literacką.

Nie ma w tych książkach dłużyzn, każda scena, a nierzadko każde zdanie i słowo ma swoje znaczenie dla całości utworu. Każdy rozdział stanowi jakby odrębną historię, a łączą je oczywiście postaci bohaterów. Z konstrukcji utworów widać wyraźnie, że przeznaczone były do opowiadania, lub czytania tuż przed zaśnięciem.

Inaczej odbierają te książki dzieci, inaczej dorośli. Dzieci śledzą przede wszystkim przygody bohaterów i śmieją się z ich zabawnych perypetii. Są także w stanie docenić humor językowy. Dzieci ucząc się języka stale eksperymentują słowami, tworzą nowe wyrazy w analogii do innych, dobrze im już znanych, i dziwi je mnogość wyjątków wymykających się z ram dziecięcej, jakże zresztą często słusznej logiki. Niektóre wyrazy sprawiają im szczególną trudność — w wieku najmłodszym sama wymowa, później ortografia — a gdy pokonają już te trudności są z tego bardzo dumne. Śmieszą je zatem i dziwią różne przekręcenia wyrazów w książkach pisanych przecież przez „dorosłych". Z pewną wyższością i politowaniem spogląd-

[9] K. Wyka: *Pan Pickwick na łyżwach*, W: S. Frycie, op. cit., s. 479—481.

dają więc na Misia o Bardzo Małym Rozumku, który ma kłopoty z wymawianiem długich słów, nie mówiąc już o pisaniu, oraz na Sowę, która choć uważa się za mądrą, nie potrafi się nawet poprawnie podpisać.

Słowa mają też dla dzieci wartość magiczną. Najlepszym tego dowodem są różne zaklęcia i wyliczanki, w których czym więcej niezrozumiałych i dziwnych wyrazów, tym więcej magii i tajemniczości. Stąd taki zachwyt budzi u dzieci angielskich język Kiplinga. W *Takich sobie bajeczkach* tworzy on bez przerwy nowe słowa, które same w sobie nic nie znaczą, ale nagromadzone w dużej obfitości zaczynają nabierać swoistego sensu i co najważniejsze wytwarzają aurę niezwykłości. Niestety ten aspekt stylistyki Kiplinga ginie w przekładach na język polski, częściowo ze względu na same różnice strukturalne obu języków, a częściowo w wyniku nieudolności tłumaczy.

Dorośli także rozkoszują się warstwą językową, ale czynią to z zupełnie innych powodów. Bawi ich naśladowanie mowy dziecka, w przekręceniach wyrazów doszukują się aluzji i nowych znaczeń, zachwyca ich sama inwencja lingwistyczna pisarzy. Oprócz rozkoszowania się warstwą językową utworów dostrzegają tu wiele głębokich treści i często właśnie kontrast między pozorną prostotą formy a głębią myśli stanowi główną atrakcję dla dojrzałych czytelników. I tak opowieści o Alicji będą dla nich wyrafinowanym studium ludzkiej świadomości pogrążonej we śnie, *Piotruś Pan* książką o dorastaniu, o niewinności i doświadczeniu, o pięknie i okrucieństwie dzieciństwa, o przemijanu, a także wnikliwą analizą psychologiczną relacji między mężczyzną a kobietą.

Podobnie *Chatkę Puchatka* można odczytać jako opowieść o nieuchronności dorastania, o dziecięcym pojmowaniu świata, o przyjaźni. *O czym szumią wierzby*, które dla dzieci są powieścią o zabawnych przygodach czwórki przyjaciół — Kreta, Szczura Wodnego, Borsuka i Ropucha — dorośli odczytają jako apologię świata natury, jego dziewiczości i nienaruszalnego rytmu, którego człowiek nie powinien nigdy zakłócać. Bajeczki Kiplinga uznają z kolei za znakomite portrety ludzkich charakterów ukrytych często pod postaciami zwierząt.

Jedną z najtrwalej pozostających w pamięci scen, która mówi zarówno o dzieciach jak i dorosłych, a przeznaczona jest dla jednych i drugich stanowi fragment opisujacy walkę Piotrusia z okrutnym kapitaniem Hakiem. Piotruś Pan stanowiący uosobienie dzieciństwa uznaje tylko uczciwe zasady gry, zobaczywszy więc, że jego przeciwnik stoi nieco niżej niż on, podaje mu rękę, aby znaleźli się na tym samym poziomie. *I wtedy Hak go ugryzł. Nie ból, ale niesprawiedliwość tego postępku wprawiła Piotrusia w osłupienie i uczyniła go zupełnie bezsilnym. Przerażony mógł tylko patrzeć w osłupieniu. W ten sposób zachowuje się każde dziecko, gdy po raz pierwszy spotka się z niesprawiedliwością. Gdy przybywa do ciebie, chce tylko jednego — sprawiedliwości. Gdy zachowasz się wobec niego niesprawiedliwie, będzie cię nadal kochało, ale nigdy już nie będzie tym samym chłopcem, co przedtem. Nikt nigdy jeszcze nie przebrnął bez skazy przez pierwszą niesprawiedliwość.*[19]

Barrie doskonale uchwycił sposób odczuwania dziecka, jego wielkie wyczulenie na fałsz i obłudę, niemożność zrozumienia zła, niesprawiedliwości i kłamstwa. I dlatego właśnie tragedią ludzi jest to, że dorastają. Bo dorastanie to nie tylko utrata

[19] J. M. Barrie: *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1974, s. 83.

Nibylandii, która istnieć może jedynie w wyobraźni dziecka, ale także stopniowe zanikanie ufności i wiary, utrata złudzeń, radości i niewinności, wprowadzenie na ich miejsce tego, co dotąd było tylko marginesem życia i konieczność poznania reguł tu panujących.

Rzeczą, która sprawia, że książki te są tak atrakcyjne dla dzieci jest także to, że ingerencja dorosłych ogranicza się tu do minimum, a ci, którzy pojawiają się, traktowani są w dość karykaturalny sposób i niewiele mają do powiedzenia. Dzieci w tych książkach są dużo mądrzejsze od dorosłych, wyprowadzają siebie i swych przyjaciół z tarapatów i to raczej dorośli powinni się od nich uczyć zaradności, uczciwości, szczerości i pomysłowości.

W Anglii utwory te składają się na podstawowy kanon literatury dla dzieci i dorosłych. Wiele wyrażeń z nich przeszło do potocznego języka i często posługują się nimi także ludzie, którzy w ogóle nie czytali tych książek. Zadomowiły się one w angielszczyźnie i często używa się ich nie pamiętając lub nie wiedząc z jakiego pochodzą źródła. Wzbogaciły język, ale przede wszystkim wzbogaciły literaturę i to nie tylko literaturę angielskiego obszaru językowego. Różni Pożyczalscy, Muminki, Fizie Pończoszanki i Ferdynandzi Wspaniali zawdzięczają wiele Alicji, Ropuchowi, Piotrusiowi i Kubusiowi Puchatkowi, i kto wie, czy w ogóle by się narodzili w takiej właśnie postaci, gdyby ci ostatni nie stworzyli tak pięknej tradycji.

Są to książki, które powinno przeczytać każde dziecko, i jeśli pozna je we właściwym czasie, na pewno powróci do nich jako dorosły. Niestety niewiele z naszych dzieci ma szansę dotrzeć do tych utworów. Są one rzadko wznawiane, a nawet jeśli się ukazują, to w niedostatecznych nakładach. Wiele można by w tym miejscu napisać o wadach polityki wydawniczej, ale po co powtarzać ciągle te same, dobrze już znane lamenty nad brakiem papieru, trudnościami poligraficznymi itp. itd. Można zatem uznać za uprzywilejowane te dzieci, których rodzice przezornie zachowali swe własne książki pochodzące z najpomyślniejszych chyba dla literatury dziecięcej lat sześćdziesiątych, lub też zdobyli nowe wydania sobie tylko znanymi, cudownymi drogami. Inną barierą utrudniającą polskiemu czytelnikowi pełne poznanie tych utworów jest pozostawiająca często wiele do życzenia jakość przekładów, która sprawia, że wiele z wartości dostępnych w sposób naturalny angielskiemu dziecku, nie dociera do dziecka polskiego.

A szkoda, bo uniemożliwiając dzieciom dostęp do tych utworów odbieramy im wiele z radości i magii dzieciństwa, utrudniamy rozwijanie wyobraźni i kształtowanie wrażliwości (także literackiej), a przyszłych dorosłych ograbiamy z niezwykłych wspomnień i możliwości ponownego poznania tych książek z pozycji dojrzałego czytelnika, w którym zawsze drzemie pewna porcja dziecka.

Monika Adamczyk

KRZYSZTOF PACZUSKI

O przekoszmarnej Grdzie i dzielnym szewcu Pafnucym

Miła panno Renato, mnie należy się baton,
że godzinę po lekcjach się dręczę
pani pstrym pamiętnikiem. Nad maleńkim wierszykiem
mamże nockę bezpłatnie prześlęczeć.

No, bo niech pani powie, czy to belfer ma zdrowie,
żeby pannom wierszyki układać.
Wpisałbym jakiś cytat, ale z głowy mi wypadł,
a malować mi już nie wypada.

Znałem kiedyś o smoku bajkę — trzy razy w roku
mi ją niania przed snem wyłuszczała —
ale treść mi się kręci (człowiek nie ma pamięci)
coś tam było o sercu i strzałach.

Smok przecudnej urody żył w pałacu a z wody
wypełzała przebrzydła księżniczka,
o dziewięciu ogonach, straszna, zła i zielona,
a do tego w czerwonych trzewiczkach.

Bo to była paskuda, zołza, Grda, małpa ruda,
co straszyła niewinne smocżątko,
więc król oddał koronę i pół córki za żonę..,
(pokręciłem coś chyba z początku).

Na królewskie wezwanie stu rycerzy wnet stanie,
aby walczyć. Lecz wśród tych rycerzy
zjawił się bez onucy szewc imieniem Pafnucy,
który Mdziungwę najchytrzej uderzył.

Wyszedł dzielnie nad fosę i grobowym-jęk-głosem
jął potwornej Grdzie miłość wyznawać.
Na co nasza szkarada wnet trzewiki zakłada
na ogonie zaś pstry wiąże krawat.

Z wód wyłazi pomału i powiada: pocałuj
mnie mój luby, bom piękna jak sarna.
Nim szewc z miną przewrotną w środek nosa ją cmoknął,
z pychy pękła ta Grda przekoszmarna.

Bajki prosty ten morał ongiś rolnik wyorał
i w ognisko go rzucił przed chatą.
Wtedy, chcesz czy też nie chcesz, morał wybuchł w powietrze
B u m ! Ach wybacz mi, wybacz Renato.

Wierszyk na dzień dobry

Rano, nim chmurki wstaną,
świat buzię ma rozespaną:

Ptak nie chce śpiewać lecz ziewa,
a mgła przeciąga się w krzewach.

Po ścianie sunie stękanie —
To pająk wstał na śniadanie.

Wiatr z werand kołderkę zdziera,
dom śpiące szyby przeciera,

Reks wściekły w budzie marudzi,
zrzędzący zbudził się budzik.

Więc lenia marzeń zmyj z twarzy.
Dziś... coś miłego się zdarzy.

Wiersz nasenny

Gdy się wypłacze i wyśmieje
wiosenny, najzwyklejszy dzień.
Gdy ci zmęczone oczy sklei
ten senny, fioletowy cień.

Kiedy już z lalką się pożegnasz
a misia pocałujesz w nos,
wtedy to ciszy czułe ścięgna
rozwieszą ponad głową most.

Mostem przeciąga karawana:
juczne wielbłądy szkolnych trosk.
Karetą jedzie smutna mama,
słychać jej zagniewany głos.

I ptaszków wyrzuconych z gniazda
płynie po brzegi pełny kosz
Westchnień zaciężna kroczy jazda:
rozlane mleko, zbity klosz,

zgubione pióro, biedny kotek,
czyjś drwiący, bezlitosny śmiech,
a dwupłatowym samolotem
nadfruwa chmury ciężki grzech.

Łzą zabrzmi nie zmówiony pacierz,
uczynków nie spełnionych sto,
jak sto skrzywdzonych dzieci płacze,
ktoś cierpi? — Nie wiadomo kto.

I gdy ten most od snu do jawy,
jak czarny i kosmaty koc,
przykryje wszystkie dzienne sprawy,
niech z nieba spłynie srebrna moc

i niech pająki precz wypłoszy,
do kąta myśl postawi złą,
napełni słońcem pusty koszyk,
rozkaże zasnąć głupim snom.

Ta moc to czułych słów różaniec,
zaklęcie wyszeptane w dłoń,
talizman stu mydlanych baniek,
podkowa serc, różowy słoń.

I jeszcze jedno. Jest ktoś taki,
kto oka dziś nie zmrużył też,
bo na karteczkach byle jakich
nasenny tobie pisze wiersz.

Więc gdy zmęczenie nie da zasnąć,
powieką zetrzyj je na proch.
Za kilka godzin będzie jasno,
śpij, przewróć się na drugi bok.

Krzysztof Paczuski

REGINA WACHOWIAK

ŚMIECH I ETYKA W POEZJI DLA DZIECI

Śmiech dziecka często bywa ekspresją niepożądanych cech osobowości. Jego kierunek nie zawsze jest zgodny z intencjami dydaktycznymi literatury dla dzieci. Poczucie humoru trzeba zatem u dzieci starannie kształcić, bowiem „humor nie kształcony jest zaprzeczeniem niektórych cech kształtowanych przez zabiegi wychowawcze".

Czesław Matusewicz, którego pracę cytujemy, pisze dalej: *Humor dziecięcy jest przede wszystkim silnie uwarunkowany aktualnym stanem emocjonalnym. Dzieci przedszkolne reagują śmiechem na niemal wszelkie przeżywane stany radości, przy każdej zabawie ruchowej. (...) Dzieci mniej rozwinięte intelektualnie, a zwłaszcza dzieci upośledzone, nagminnie reagują śmiechem na wszelkie opisy sytuacji tragicznych, walkę, masakrę, cierpienia miłosne. Nie rozumieją istoty rzeczy, reagują zgodnie z własnym stanem emocjonalnym wywołanym doznaniami oglądowymi, a ponieważ bójki podniecają, reagują śmiechem pod wpływem podniecenia. Mniej więcej do 14 roku życia dzieci nie znają wystarczająco norm obyczajowych określających, kiedy wypada się śmiać i żartować, a kiedy nie (...) Dzieci przez żart wyrażają dezaprobatę osobom i zjawiskom nie lubianym, rzadko zaś żartują z osób lubianych, a jeszcze rzadziej z siebie (...) Przy tym humor dziecięcy zawiera dużą dozę złośliwości. Podkreślał tę cechę już w początku naszego wieku S. Colvin. Humor dziecięcy bywa często okrutny, poniżający. Dzieci eksponują niedołęstwo i starość, wady fizyczne i ułomność (śmieją się z grubych, chudych, garbusów). (..) Wyśmiewanie się z pijanych i nienormalnych, uciecha, gdy ktoś kogoś kopnął czy spłatał przykrego figla, są bardzo rozpowszechnione.*[1] Wcześniej nawet, niż sądzi Matusewicz, mówiło się o złośliwości humoru dziecięcego. Ponad trzydzieści lat przed wydaniem *Encyklopedii pedagogicznej* Colvina w 1907 roku, pisał o tym Karol Lemcke w swojej *Estetyce*.

Literatura dla dzieci zasadniczo nie korzysta z tego niewątpliwie groźnego zjawiska. Przeciwnie. Podejmuje bój o morale dziecka, uczy i naprawia. Sprzyja jej w tym szlachetnym zadaniu etycznym rozwój osobowości dziecka. Na przykład „umarli są dla dzieci nieśmiertelni" — pisze Korniej Czukowski. *Kiedy dzieci robią się starsze, egoistyczną troskę o nieśmiertelność własną i najbliższych krewnych zaczyna zastępować bezinteresowne marzenie o nieśmiertelności wszystkich ludzi.*[2] Literatura stawia sobie za cel kontrolę i przyspieszenie

[1] C. Matusewicz: *Humor, dowcip, wychowanie. Analiza psychospołeczna.* Warszawa 1976, s. 187—189.

[2] K. Czukowski: *Od dwóch do pięciu*, tłum. W. Woroszylski, Warszawa 1962, s. 24.

procesu wypierania myślenia egoistycznego myśleniem społecznym.

Od moralizowania się zaczęło — pisze Cieślikowski. *Nie z innych przyczyn powstało pisarstwo dla dzieci, jak z intencji wychowawczo-moralizatorskich. Powiastka, wierszyk, posługujące się w formie pośredniej stosownym przykładem, apelowały do „serduszka", rzadziej do rozsądku, ukazując model lub antymodel postępowania, a często, aby nauka, jaka stąd wynikała, była przez czytelnika zrozumiana jednoznacznie, przykład wspierał morał podany wprost przez narratora.*[3]

Tego samego zdania jest Matusewicz, który metody wychowawcze literatury porównuje z propedeutyką etyczną szkoły: *Musimy oduczać śmiania się z nieszczęść innych ludzi, a także przekształcać pusty treściowo śmiech fizjologiczny — w śmiech podbudowany refleksją obserwatora, zawierający pewną wartość intelektualną lub estetyczną, odpowiednią do wieku wychowanka. Śmiech na tle nerwowym, uwarunkowany zagubieniem, zawstydzeniem, bezradnością, winien być, rzecz jasna, zawsze sygnałem konieczności udzielenia pomocy wychowankowi w rozumieniu określonej sytuacji, z którą nie może on sobie poradzić poznawczo.*[4]

A jednak nie cała literatura dla dzieci realizuje zreferowane wyżej intencje. Wystarczy przypomnieć choćby niektóre pozycje literatury niemieckiej dziewiętnastego wieku, słynne baśnie o karłach, zwycięskich paradach głupoty, tyranii, zła, brzydoty, o potworach i potwornych władcach. Baśnie Wilhelma Hauffa na przykład tak dalece kłóciły się z kanoniczną szkołą etyki w literaturze dla dzieci, że uchodzić mogą za manifesty zła.

Powodzenie czytelnicze tego typu literatury pozostaje oczywiście w ścisłym związku z humorem złośliwym. Dziecko utożsamia się z postaciami silnymi, zuchwałymi, pięknymi, śmieje się z bohaterów poszkodowanych, ułomnych, brzydkich, mało sprytnych. Kierunek tego utożsamiania sprawia, że śmiech zaczyna pełnić funkcję terapeutyczną. „Uzdrawia" dziecko ze strachów, dodaje sił; dziecko przypisuje swoją osobę do legionu zdrowych, silnych hersztów. Naturalne jest zresztą, że woli być po ich stronie, tak, jak trzyma z nimi na podwórku, w czasie zabawy.

W śmiechotwórczej poezji dla dzieci terapuetyczna funkcja śmiechu pojawia się na zasadach, by tak rzec, negatywnej etyki. Śmiech nie służy tu żadnym celom wychowawczym, dając wprawdzie poczucie wyższości i satysfakcji, ale wyższości i satysfakcji złośliwych, ponurych w wymowie.

W *Troskliwym bocku* Domeradzkiego ów złowieszczy śmiech budzi śmiertelne zagrożenie żab:

— Boćku mój, Wojtusiu
w skarpetkach czerwonych,
powiedz czemu chodzisz
taki zamyślony?

— Ja pilnuję żabek
tutaj w gęstej trawie,
bo by się maleństwa
potopiły w stawie.

[3] J. Cieślikowski: *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1967, s. 316.
[4] C. Matusewicz, op. cit., s. 20.

Zagrożenie żab przez niby to przyjaznego bociana budzi także złośliwy, terapeutycznie ukierunkowany śmiech czytelnika wiersza Kobryńskiego *Nad jeziorem*, w którym to utworze nieetyczna radość uwarunkowana jest zanikiem w odczuciach odbiorcy tożsamości między rzeczywistością literacką a jej kształtem możliwym na jawie, między bohaterami a odbiorcą:

Na liściu kaczeńca
dwie zielone żaby
siedzą już od rana
i grają w warcaby.

Bociek wzrok uważnie
utkwił w szachownicę.
— Grajcie żabki, grajcie,
ja będę kibicem.

Jakże często kat ubiera się gustownie (bociek Domeradzkiego „w skarpetkach czerwonych", bociek Kobryńczuka „w białym, czystym fraku"), zachowuje godnie (u Domeradzkiego bociek „chodzi zamyślony", u Kobryńczuka „przechadza się"), opiekuńczo nawet (pilnuje żab, „bo by się maleństwa potopiły w stawie", serdecznie kibicuje ich grze w warcaby), by tylko nie zostać w porę rozpoznanym.

W innych wierszach posługuje się kat nawet dwuznacznością językowo-sytuacyjną. Wszystkie lisy, zapraszające na obiad kury i zające, wszystkie wilki, zapraszające na kolację kózki i gąski, zapraszają w gruncie rzeczy potrawy na swe stoły, a nie — jak się może wydać naiwnemu zapraszanemu — współbiesiadników do swych stołów. Dwuznaczność indyka, który spieszy na obiad, w wierszu Brzechwy wyjawiona zostaje dopiero w poincie:

— A wysoko mieszka pan Indyk?
— Na piątym piętrze, bez windy.
— Tak wysoko? Mój Boże,
toteż pewno pan zdążyć na obiad nie może?
— No właśnie! A w domu zamieszanie,
wszyscy zaczynają narzekać,
towarzystwo do stołu zasiadło.
— A czy muszą na pana czekać?
— Cóż za pytanie?
Przecież nie ja będę jadł, tylko się mnie
będzie jadło.

Przedśmiertna wędrówka indyka po mieście jest nieco mniej makabryczna dzięki gotowości ptaka do poświęcenia. Najczęściej jednak ofiara — żaba, kura, zając, kózka, gąska — usiłuje się bronić przed katem: bocianem, lisem, wilkiem. Podobna relacja w wierszach dla dzieci dotyczy także usytuowania „międzyosobowego" muchy i pająka, myszy i kota. Ileż radosnej satysfakcji dostarcza mucha złośliwemu czytelnikowi takiej fraszki:

Pajęczyna to jest przędza
co sen z oczu muchom spędza.

Pająk w *Zaproszeniu* Sztaudyngera kryje się pod kostiumem kamuflażu, korzystając z dwuznaczności słowa „siatka", oznaczającego „pajęczynę" i zarazem „siatkę na korcie tenisowym".

Występuje niby to jako partner gry, niewinny (niewinność to jak się okazuje częsta maska kata) i udający „niepająka" lub też pająka, który nagle zmienił menu:

Chodź mucho — prosił pająk —
wyjątkowa gratka.
Grajmy w tenisa. Już rozpięta siatka.

Kat-kot ma zamiar wykorzystać okazję i „pójść w pląsy" z myszą na balu: nie wiadomo, czy wykorzystanie okazji ma polegać na łatwym złowieniu myszy, która sama — zaproszona — zacznie z kotem tańczyć, czy też może na potańczeniu sobie z myszą, na który to luksus w normalnych warunkach, pozakarnawałowych, mysz nie przystałaby.

Kotek na bal się wybierał,
mył się i podkręcał wąsy.
— Dziś będę bardzo uprzejmy,
nawet z myszą pójdę w pląsy!

Warto zauważyć, że dotychczas w grupie przykładów, ilustrujących działanie funkcji terapeutycznej, w polu zagrożenia znajdowały się zawsze zwierzęta. Dziecko nie potrafi utożsamiać się z istotą niepodobną zewnętrznie do człowieka — i poeci korzystają z tego. Natomiast łatwiej mały czytelnik może utożsamić się lub „wejść w rolę" bohatera ludzkiego. Jeżeli tak — w wierszu *Krokodyl z Nilu* Rymkiewicza czytelnik znajdzie się szybko w polu zagrożenia. Napięcie stopniowo narasta; to stadium lęku i zagrożenia może budzić satysfakcję czytelnika, który mimo wszystko nie utożsamia się z bohaterem a jedynie „ogląda" jego dzieje z uwagą, z jaką dorośli śledzą akcję filmów sensacyjnych:

Brzegiem Nilu chłopiec szedł
i tak sobie recytował:

Krokodylu, krokodylu,
który mieszkasz w falach Nilu,
od tych ciemnych, zimnych głębin
mogą cię rozboleć zęby,
brzeg wilgotny, dno muliste,
tu nie dojdzie pan dentysta.
Wyleź, póki jeszcze czas,
zęby leczy słońca blask.

A krokodyl trwa bez ruchu
w trzcinach, niby go nie słucha,
ale obserwuje bystro,
myśli: dam ci za dentystę,
a ja ja ja ja ja jaj!
aż przypomnisz w zimie maj,
a ja ja ja ja ja jaj!
tyś dowcipny, jam zjadliwy,
mądrzy tośmy obydwaj,
a ja ja ja ja ja jaj! (...)

W powstałej sytuacji konfliktowej, którą „widzi" czytelnik, z której zdaje sobie sprawę krokodyl, a nie zdaje chłopiec, szanse chłopca są właściwie żadne. Można emocjonować się filmem zdarzeń, rozważając, kiedy to sprytny reżyser poleci krokodylowi śmiertelny skok, który to moment uzna za dostatecznie wypracowane zaskoczenie. Tymczasem zmniejsza się odległość między chłopcem i krokodylem, zwiększa napięcie emocjonalne (dla części czytelników równoznaczne ze śmiechem, jak pisał Matusewicz), zbliża moment mordu.

Chłopiec zbliża się do wody,
w oczach tłumi gniew krokodyl
szepcząc: będę dziś uprzejmy,
trochę cierpliwości miejmy,
potem schwycę, w to mi graj,
a ja ja ja ja ja jaj!
Krokodylu z głębi Nilu,
dowcip życie nam umila,
prawdę tę zna każdy kraj.
Cóż tam mruczysz: a ja ja jaj? (...)

Relacja „międzyosobowa" chłopca i krokodyla jest identyczna, jak relacje muchy i pająka, bociana i żaby, lisa i kury, myszy i kota, wilka i kózki. Wszystko wskazuje, że i w tym wierszu funkcja terapeutyczna zdominuje napięcie emocjonalno-śmiechotwórcze. Tymczasem nie. Reżyser, pozostawiający kiedyś żaby na łasce bocianów, myszy na łasce kotów, muchy — pająków itd. teraz nie korzysta ze zbyt, w przypadku śmierci chłopca, ponurej etyki. Nieoczekiwanie przestrzeń zagrożenia pęka:

Chciał krokodyl w odpowiedzi
słowom nadać ton słodyczy,
lecz się strasznie przejęzyczył,
warknął groźnie paszczą: ham! (...)

Przejęzyczenie krokodyla, który nie wytrzymał napięcia swojej cierpliwości, wzbudza podejrzenia chłopca:

Ejże! Co to, chcesz mnie zjeść?
Lepiej zjedzże siebie sam.
Smacznego! I cześć!
Ty byś każdy dowcip zjadł,
smutny byłby wówczas świat.
Gdy rozewrzesz wielkie gardło,
widać, żeś ty tylko żarłok.
Haam haam a ja ja ja jaj!

Okazuje się, że nieoczekiwanie śmiech z funkcji terapeutycznej ukierunkował się w stronę funkcji moralizatorskiej, z emocjonującej zabawy losem chłopca „przeszedł" w wykładnię moralistyczną; *Krokodyl z Nilu* jest więc rodzajem przypowieści.

W wierszach dla dzieci, wesołych, śmiechorodnych, poeci najczęściej nie wykorzystują terapeutycznych możliwości śmiechu. Grupa powyższych przykładów ilustruje zjawisko marginalne w sensie ilościowym, chciaż jakość etyczna tego zjawiska jest dość groźna, jeśliby się upowszechniło tak, jak miało to na przykład miejsce w dziewiętnastowiecznej baśni niemieckiej.

Pod osłoną śmiechu poeci najczęściej wygłaszają polecenia i prawdy etyczne. Moralizują. Podejmują swoiste nauczanie i starają się ukierunkować postępowanie dziecka-czytelnika. Morał w wierszu jest okazją wypowiadania różnych prawd i norm etycznych, dotyczących zachowania, odpowiedzialności, obowiązkowości itd. Skorupa śmiechu ułatwia przekazanie

dziecku-czytelnikowi tych zasad, jak słodki lukier, którym polane są pastylki, ułatwia ich przełknięcie.

Psie smutki Brzechwy są utworem, złożonym z praw i przeciwskazań etycznych:

Na brzegu błękitnej rzeczki
Mieszkają małe smuteczki.

Ten pierwszy jest z tego powodu,
że nie wolno wchodzić do ogrodu.
Drugi, że woda nie chce być sucha,
Trzeci, że mucha wleciała do ucha.
A jeszcze, że kot musi drapać,
Że kura nie daje się złapać,
Że nie można gryźć w nogę sąsiada,
I że z nieba kiełbasa nie spada,
A ostatni smutek jest o to,
Że człowiek jedzie a piesek musi biec piechotą.

Smuteczki wydają się być uosobieniami smutku, w ten sam sposób, jak gdzie indziej Śmieszki, Psotki są uosobieniami śmiechu, radości. Na szczęście to tylko pozór.

Lecz wystarczy pieskowi dać mleczko
I już nie ma smuteczków nad rzeczką.

Niekoniecznie Arkadia musi być ogrodem, do którego nie wolno pieskom wejść; świat śmiechu sprowokowany być może byle satysfakcją. Przeciwwskazania, zakazy wcale nię kasują śmiechu; wystarczy tylko przenieść radość i humor na inne terytoria.

Koncert życzeń Buczkówny to przypowieść o tym, jak względy estetyczne łączą się z morale, jak „gra" szerszenia przed bocianem, połączona z recytacją wierszy, wzrusza kata i ratuje owada (przypomina tu się konstrukcja fabularno-paraboliczna *Baśni z tysiąca i jednej nocy;* w podobny sposób ratuje swą głowę Szeherezada):

— Umiem układać wiersze —
chwalił się szerszeń.
— To powiedz choć trzy zwrotki —
poprosiły stokrotki.
— Bzy, bzy, bzy
Kwitną bzy.
Bzyk, bzyk, bzyk,
Bez już znikł.
Bzu, bzu, bzu
Nie ma bzu.
— Dziękuję za koncert —
rzekł bocian, co zjawił się na łące.
— Masz szczęście. Lubię poezję,
dlatego ciebie nie zjem.

W *Wietrze, pani i kapelusiku* Szayerowej łzy zmiękczają z kolei „serce" wiatru i powodują, że zwraca on kapelusik pani, uprzednio porwany, gdy ta zaczyna płakać. W wierszu Pokorskiej przywołanie psa ratuje muchę, wróbla i kota:

Gonił wróbel muchę,
Czy dogonił — nie wiem,
bo za chwilę

sam przed kotem
schronił się na drzewie.
Kot pewnie by wróbla
połknął na śniadanie,
gdyby nie Asa
zajadłe szczekanie.
— Do nogi! —
zawołał Asa pan jego
w tej chwili.
A co z tego wynikło
posłuchajcie, mili:

Pies kota nie dotknął
kot wróbla nie połknął
a wróbel ze złości ćwierkał,
że przez te gonitwy
mucha mu uciekła.

Człowiek — by ratować zagrożonych współbohaterów — wiele razy zjawia się w ostatniej chwili. Pan w wierszu Pokorskiej jeszcze nieświadomie jest dobroczyńcą muchy, wróbla, kota. U Ścisłowskiego Bambo, zamykający w lodówce przybyłego do Afryki bałwana, świadomie już ratuje mu „życie". Ale — nie każdy może okazać swoją dobroć i liczyć na jej zrozumienie. Nieraz bohatera ogranicza wyjątkowość jego morale na tle morale jego gatunku, społeczności, współmieszkańców. Kiedy w *Wizycie*, parodii wiersza Uspieńskiego napisanej przez Kozłowskiego, tygrys wychodzi z ZOO do miasta, nikt nie interesuje się jego intencjami („choć spoglądał jak mógł łagodnie", „choć uśmiech nie schodził mu z pyska"). Nie ma zresztą na to czasu: wszyscy w popłochu uciekają na sam widok zwierzęcia, a ucieczka ta, będąc humorystyczną (wiadomo, że nikomu nic nie grozi) staje się wykładnią nauki, głoszącej, iż pozory mylą.

Moralizujący przez śmiech poeci posługują się dwiema technikami przypowieści: techniką przykładu negatywnego oraz techniką przykładu pozytywnego.

Znam pewnego kawalera Kerna to przykład nie do naśladowania:

Znam pewnego kawalera
Co na niedzielę się tydzień ubiera (...)

W „poniedziałek kawaler robi przedziałek", we wtorek „wkłada do wanny korek", w środę „nalewa wodę", w czwartek „parska jak dziki lampartek", w piątek „myje nosa kawałątek", w sobotę „wyciera się ręcznikiem frotte":

A w niedzielę
Ma już do roboty bardzo niewiele.
Sam nie rozumiem,
Dlaczego czasem
Śmieją się z niego,
Że jest brudasem!

Pracowita ośmiornica Ścisłowskiego to utwór, będący ilustracją techniki przykładu pozytywnego. Etyka pracy i wypoczynku jest osią tej przypowieści:

W pewnym morzu, co zachwyca
szumem fal, w muszelce
żyła sobie ośmiornica
pracowita wielce.

Pierwszą parą swoich ramion,
rozwartych szeroko,
szyła, igieł sporo łamiąc,
ciepłe futra fokom.

Drugą parą prała flądrze
sukienki zbrudzone,
lecz się nie zmęczyła, skądże
sypiąc proszku tonę.

Trzecią parą list pisała,
pomóc chciała rybkom,
więc papieru kartka biała
poczerniała szybko.

Potem ramion czwartą parą
grała z morsem w karty,
bo gdy się napracowała
miała chęć na żarty!

W funkcji moralizatorskiej śmiech pełni zadanie ułatwiania przepływu norm etycznych ze świadomości narratora do świadomości czytelnika. Jest — mówiąc metaforycznie — atrakcyjnym opakowaniem.

Nie znaczy to wszakże, iż śmiech nie może być — kontynuujmy naszą metaforę — towarem. Właśnie bowiem jako „towar" pojawia się śmiech w funkcji oceniającej i w funkcji humanitarnej. W obrębie tej pierwszej funkcji rodzaj „towaru", jakim zostaje obdarzony bohater lub zdarzenie, ma za zadanie ocenę. Śmiech, zależnie od swego gatunku, jest wyrazem przyzwolenia lub nieakceptacji (nagany). W obrębie tej drugiej funkcji — jakość „towaru" i jego adresat wyznaczają przestrzeń kary. Śmiech jest karą, wyrównującą układ sił, przywracającą sprawiedliwość. W tym sensie wdziera się między zdarzenia i postaci, interweniuje w kształt rzeczywistości literackiej.

W *Młynarzu, chłopcu i ośle* Brzechwy, utworze opartym na motywach wiersza Marszaka, śmiech otoczenia, śmiech oceniający źle, jest sygnałem niewłaściwego postępowania. Młynarz i jego wnuk chcą się wyzwolić spod tej oceny, wyeliminować śmiech, do nich adresowany.

Młynarz na ośle swym jechał, a wnuk
Ledwo nadążyć za osłem tym mógł.
Patrzcie — wołanie rozległo się wnet —
Dziadek pozwala, by wnuk jego szedł.
Czy to widziano gdzie, czy to słyszano gdzie?
Dziadek pozwala, by wnuk jego szedł!

Dziadek zlazł z osła, a dosiadł go wnuk,
Dziadek za wnukiem z daleka się wlókł.
Spójrzcie — wołanie rozległo się wnet —
Chłopiec pozwala, by dziad jego szedł.
Czy to widziano gdzie, czy to słyszano gdzie!
Chłopiec pozwala, by dziad jego szedł!

Dziadek czym prędzej na osła więc wsiadł,
Jadą już razem i wnuczek i dziad.
Hańba — wołanie rozległo się wnet —
Dwóch wsiadło razem osłowi na grzbiet;
Czy to widziano gdzie, czy to słyszano gdzie?
Dwóch wsiadło razem osłowi na grzbiet!

Osła na plecy wziął dziadek i tak
Wlecze się z wnukiem, choć sił mu już brak.
Hejże, popatrzcie — wołano im w ślad —
Osioł na ośle wybiera się w świat?
Czy to widziano gdzie, czy to słyszano gdzie?
Osioł na ośle wybiera się w świat!

Dramat młynarza i jego wnuka polega na nieumiejętności (niemożliwości?) wybrania takiego wariantu podróży na ośle, który pokrywałby się z morale wszystkich obserwatorów.

Kłopoty z zaprezentowaniem swojego morale ma również ślimak w *Szalu ze srebrną nitką* Szayerowej. Tym razem dramat jego sytuacji polega nie — jak w przypadku młynarza i wnuka — na nieodszukaniu społecznie usankcjonowanego wariantu moralno-obyczajowego. Wariant bowiem może być tylko jeden: każdy, kto widziałby moknącą na deszczu ważkę, powinien przecież zaprosić ją pod swój dach. Nic innego nie kieruje postępowaniem ślimaka, jak tylko obowiązek zareagowania w zgodzie z kanonem moralno-obyczajowym:

Spadły deszczu pierwsze krople...
Ważka płacze, że przemoknie
i jej szal ze srebrną nitką
skurczy się na deszczu brzydko!

Ślimak pragnął ważce pomóc,
więc zaprosił ją do domu (...)

Zaproszenie takie w większości przypadków tylko dobrze świadczy o zapraszającym. Ale nie w przypadku ślimaka. Jego dobre chęci zostają — poprzez śmiech — obrócone w złośliwość, której najpewniej nie był świadom, lecz której pozór jest niesamowicie silny:

Czy ten ślimak z ważki drwi,
bo jak wejść przez takie drzwi?

Ani przodem,
Ani bokiem.
Ani oknem,
bo brak okien!
Nie ma strychu
ani piwnic!
Zbudowany domek dziwnie.
Ledwie mieści się gospodarz.
Brak dla gości miejsca.
Szkoda! (...)

Niegościnny z konieczności „dom" ślimaka staje się domem złośliwca. Jakże musi się czuć ważka! — myśli ukryty obserwator. Ślimak wszakże zdaje sobie również sprawę z gafy („Ślimak wzdycha, ważka biada"), i nawet, gdy w końcu ważkę

ratuje muchomor, zapraszając ją pod swój kapelusz, ślimaka nic nie może wytłumaczyć. Werdykt obserwatora jest jednoznaczny, w lesie ślimak od tego czasu będzie obiektem złośliwej plotki. W podobny sposób — to jest poprzez rozminięcie się intencji z możliwościami — przegrywa u Kobryńczuka krasnal. Pisząc „prośbę do ministra" o nominację „na gajowego" i przydział „fuzji, torby ładnej z paskiem na naboje", krasnal kieruje się nagłym przypływem poczucia troski o współbraci, ale także zdobywa się na bohaterstwo, przerastające jego fizyczne możliwości. Minister przysyła nominację oraz przydziela fuzję i torbę, lecz ocenie podlegać będzie nie intencja, tylko czyny. Polowanie na wilki krasnalowi oczywiście nie udaje się („Bęc — w śnieg z torbą wpadł nieborak. Lufę widać tylko"), przez co staje się obiektem ich drwiny, umotywowanej zawiedzionym oczekiwaniem.

Interesująco kształtuje się funkcja oceniająca śmiechu wtedy, gdy śmiech dotyczy dwóch adresatów, jednocześnie nobilitując jednego i degradując drugiego.

W wielu wierszach, zbudowanych na motywie relacji pomiędzy katem i ofiarą, ofiara — jak już wcześniej powiedzieliśmy — broni się. Na nic się to zdaje wtedy, gdy autor wewnętrzny organizuje tekst tak, by wzbudził tylko śmiech o funkcji terapeutycznej. Dążenie jednak do „zaprogramowania" innych zadań śmiechu, w tym zadania oceniającego, narzuca strategię wyjścia ofiary z opałów.

Jedną z relacji „międzyosobowych", konkretyzujących schemat układu ofiara — kat, jest relacja pomiędzy wilkiem i kózką. W wierszach, pomyślanych w zgodzie z regułą terapeutycznej funkcji śmiechu kózka nie może się uratować; co najwyżej opowiadacz może oszczędzić czytelnikowi opisu śmierci ofiary, ale i tak pozostawi go z jednoznacznymi przeczuciami na ten temat. W utworach o innym celu, z wypracowanym zadaniem śmiechu oceniającego, ofiara wychodzi z opresji. Na ogół wywołuje to spontaniczną przychylność odbiorcy, satysfakcjonującego się zażegnaniem niebezpieczeństwa, grożącego ofierze. W wierszu *Koza, kózka i wilk* Badalskiej wilk zostaje wyśmiany, a jednocześnie śmiech z kata nobilituje ofiarę, podkreślając jej pomysłowość, niezwykłość, spryt.

To ja, kozulko, zając,
Nogi mi przymarzają.
Taki mróz a ja tu stoję
Wejdę za próg, serce moje.

Wygląda kózka oknem.
— Wilk tutaj, to okropne!
Pazurem w okno skrobie.
Oj! Co ja teraz zrobię?

Nie gapa z kózki — córki.
Torebkę wzięła z półki
Jak się mocno nadęła —
— Puff — torebka puknęła.

Wilk słucha huk w odali
— To gajowy wypalił.
Miła mi moja skóra,
Więc w gęstwinę dam nura!

I z góry na pazury
W las umyka wilk bury.
Ogarnęła go trwoga
Zmyka, ile sił w nogach!

Bywa, że autorzy podkreślają efekt, jeszcze bardziej upodabniając wilka do innego, łagodnego zwierzęcia, przez co sukces kózki jest jeszcze większym tryumfem, bo i większej intuicji rozpoznawczej wymaga. Maskowanie wilka jest nawet pomysłowe: w wielu tekstach wilki obżerają się kredą, by dysponować cieńszym głosem, przebierają się w skóry dopiero co zjedzonych innych kóz, wysyłają z misją konia trojańskiego w postaci zaszantażowanego zająca, niedźwiedzia etc., posługują się kwiecistym językiem, organizują seanse psychologiczne, mające zmusić kózkę do samobójczego otwarcia drzwi. Bywa jednak i tak, że zwycięstwo kózki, nie opłacone jej pomysłowością, a nawet mimowolne — osiągnięte bez świadomości zagrożenia ze strony wilka — jest oceniane zupełnie inaczej. I tak u Janczarskiego koziołek-matołek, mało rozgarnięty i na dodatek rozdokazywany, przez przypadek ratuje się od niechybnej śmierci. Nawet nie wie o tym, co mu zagrażało. W swoim otoczeniu uchodzi jednak za bohatera, który przepłoszył wilka, a pycha własna nie pozwala mu na sprostowanie szerzącego się mitu. Świadków zdarzenia pośród „mieszkańców" rzeczywistości literackiej nie ma, więc też nikt mitu o koźle i jego bohaterstwie nie może podważyć. Okoliczności tylko sprzyjają koziołkowi: w końcu trudniej jest pokonać wilka w „szczerym polu", niż siedząc w zamkniętym domu. Ale opowiadacz opisuje będące źródłem mitu zdarzenie. Czytelnik dowiaduje się o zupełnej przypadkowości zwycięstwa koziołka. Teraz — inaczej, niż w czasie lektury wiersza Badalskiej — wyśmiany zostaje kozioł i jego naiwność, a tym samym nobilitowany będzie kat, sprytny, zwinny, błyskawicznie reagujący na rzekome niebezpieczeństwo.

Lecz psotny koziołek
nie posłuchał prośby.
Pobiegł do dąbrowy,
gdzie wilk mieszkał groźny.

Mlasnął wilk jęzorem,
skrada się przez krzaki...
zaraz z koziołeczka
posypią się kłaki.

Ujrzał kozioł wilka
— Czy to pan gajowy?
— Gajowy? — wilk krzyknął
i — smyrg do dąbrowy!

Wszyscy kozła chwalą,
że zuch z niego taki.
Że groźny wilk umknął
przed koziołkiem w krzaki (...)

W taki właśnie sposób funkcjonuje śmiech o zadaniu humanitarnym. Jest już nie tylko ekspresją oceny, lecz i karą, która wymierzona zostaje bezkarnemu w obrębie świata literackiego bohaterowi. Śmiech wyrównuje układ sił, przywraca

sprawiedliwość. Jego humanitaryzm wiąże się z przywróceniem zasług tym, którzy je mają, ale których nie mogą dowieść.

Bywa jednak często, że czytelnik jak gdyby znajduje się osobiście w świecie literackim, „wchodzi" tam i wyrównuje rachunki. Pod różnymi postaciami. U Porazińskiej pod postacią krasnala. Śmiech nie byłby w stanie zdegradować powodu zła, tu: złowrogiej kądzieli. Degradacji trzeba dokonać osobiście, jawnie, a śmiech zamienia się w ośmieszenie (ośmieszyć można nie tylko śmiechem: nawet może najmniej śmiechem):

Stoi kądziel w rogu,
białą brodą trzęsie.
Boi się jej Wojtuś, boi!...
Łezki drżą na rzęsie.

Wyszedł krasnal z garnka,
kądziel cap! — ... za brodę.
— Jak mi będziesz Wojtka straszyć,
do rzeki powiodę! ...

W innym wierszu Porazińskiej upostaciowaniem czytelniczej sprawiedliwości jest chodak, przeklinający kumę, która drugim chodakiem z jego pary rozpaliła w piecu chlebowym. Przekleństwo jest skuteczne: wszystkie chleby z tego pieca będą popękane.

Wreszcie: czytelnicza świadomość humanitarna może być identyczna ze świadomością pewnych grup bohaterów. To bohaterowie sami swoimi pomysłami przywracają sprawiedliwość i właściwe proporcje w świecie literackim. Śmiech z postaci najpierw groźnej, niebezpiecznej, a teraz pokonanej, jest nadwyżką, karą za postępowanie które zostało już unormowane, ale przecież było szkodliwe. Sądzi się nie tylko za „przestępstwa" trwające, lecz i byłe. Czytelniczy sąd nie przedawnia win.

U Gellnerowej Basia, bohaterka wiersza, więzi w szkolnym worku krasnoludki, wykorzystując je w iście feudalny sposób (jeden za nią pisze, drugi maluje, trzeci „pamięta, gdzie otworzyć elementarz", czwarty podpowiada). Tuż przed wezwaniem do tablicy krasnoludkom udaje się uciec przez dziurę w worku. Sytuacja w tym momencie wraca do normy. Basia musi się uczyć, krasnale mogą bawić się w lesie. A wszakże niewolenie krasnoludków nie może ujść bohaterce bezkarnie: śmiech czytelnika wymierza sprawiedliwość. Kara nie może również przechylać szali dziecięcej Temidy w drugą stronę, nie może być większa od przewinienia.

W *Śnie* Urszuli Białeckiej pies śni o sytuacji, w której jego pan staje się jego psem. „Etyka" psa jest tu podpatrzeniem i skopiowaniem etyki pana. Los psa, przyjęty ogólnie za dobrą markę, skoro pies często dostaje kości) sam w sobie nie może być przyczyną czytelniczego pozwu sądowego. A jednak rachunek krzywd wydaje się obciążać pana i — chociaż we śnie — trzeba dać psu szansę rekompensującego wyrównania sił. Zmiana roli wielce pouczająca: pan zostaje wyśmiany jako pies, choć przecież gdy tylko śniący się obudzi, wszystko będzie po staremu.

• • •

Zasady moralne, których dziecko uczy się przestrzegać — pisze Jean Piaget — *przekazywane mu są w większości przez*

dorosłych, co oznacza, że otrzymuje je w całkowicie gotowej formie, i to często nie na miarę swoich potrzeb i intencji, lecz wypracowane raz na zawsze i przekazywane przez nieprzerwany ciąg poprzednich pokoleń dorosłych[5]. W tym stanie są one — mówiąc obrazowo — niestrawne dla psychiki dziecka. Śmiech, etyczne konwencje i zadania śmiechu, bez wątpienia przyspieszają i ułatwiają konsumpcję moralnego systemu reguł: *Każda moralność polega na pewnym systemie reguł; istoty każdej moralności należy szukać w szacunku, jakiego nabywa jednostka dla tych zasad* — powiada Piaget.

Przejawy moralności dziecięcej sytuuje autor *Rozwoju ocen moralnych dziecka* na dwóch poziomach. Pierwszy z nich nazywa „poziomem praktykowania reguł, to jest sposobu, w jaki dzieci w różnym wieku efektywnie je stosują", drugi — to poziom „świadomości reguły, to jest sposobu, w jaki dzieci w różnym wieku wyobrażają sobie obowiązujący, sakralny, ostateczny charakter tych reguł i właściwą im heteronomię czy autonomię".

Funkcja terapeutyczna jest rodzajem nadużycia norm etycznych. Śmiech w funkcji moralizatorskiej kształtuje ten drugi poziom w klasyfikacji Piageta, „świadomość reguły". Funkcja oceniająca i humanitarna śmiechu umożliwiają naukę i kontrolę „praktyki reguł", to jest dotyczą poziomu pierwszego.

Dziecięca edukacja, obejmująca między innymi sferę komizmu, przygotowuje i kształtuje osobowość człowieka dorosłego. *Okres dziecięcego rozwoju człowieka* — zauważa Żygulski — *ma dla rozumienia społecznych i indywidualnych mechanizmów komizmu znaczenie podstawowe. W pierwszym okresie życia śmiech, zabawa, odgrywają ogromną rolę w stanowieniu się psychiki. Ślady tego okresu pozostają na całe życie, odzwierciedlają się także w twórczości komicznej dorosłych i w funkcjonowaniu ich wspólnot śmiechu. Psychoanalitycy, idąc za Freudem, widzą w nawrocie do reakcji infantylnych jeden z podstawowych mechanizmów komizmu, działający w psychice ludzi dorosłych. Język potoczny uwzględnia ten związek, kiedy w przypadku śmiejącego się serdecznie człowieka stosuje zwrot: „Śmieje się jak dziecko". Świat zachowań, wyobrażeń, języka i sposobu widzenia dziecka zajmuje ważne miejsce w twórczości komicznej, ujawnia się w zabawach i rozrywkach ludzi dorosłych. Wielu badaczy uważa śmiech dziecka za jedną z pierwszych reakcji na bodźce zewnętrzne, za początek organizacji osobowości. Rozwój śmiechu dziecka jest wskaźnikiem jego specjalizacji, umiejętności wchodzenia w kontakt z otoczeniem i współdziałania z nim. Dojrzewanie dziecka, zarówno emocjonalnie, jak i intelektualnie, może być mierzone jego zdolnością uczestnictwa we wspólnocie śmiechu, rozumienia komizmu i adekwatnego nań reagowania.*[6]

W szkicu tym starałam się traktować poezję dla dzieci, dzięki której czytelnik się śmieje lub której świat przedstawiony zawiera w sobie tak czy inaczej usytuowany śmiech (jako jego element, wartość w jego kanonie wartości lub jako jeden z kierunków, ku któremu ta rzeczywistość literacka zmierza), jako rodzaj propedeutyki poczucia komizmu ludzi dorosłych. Śmiech przy tym, ujawniający się w poetyce, w „warstwie" estetycznej i etycznej utworu poetyckiego, pełni takie

[5] J. Piaget: *Rozwój ocen moralnych dziecka*, tłum. T. Kołakowska, Warszawa 1967, s. 9—10.

[6] K. Żygulski: *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1976, s. 154—155.

zadania propedeutyczne, jak dydaktyka, związana z odsłanianiem tajników utworu literackiego (ten etap możemy nazwać etapem nauki czytania śmiechu), jak — dalej — kształcenie („świadomość reguł") i ćwiczenie („praktyka reguł") postawy etycznej i odczuwania estetycznego. Dostęp do wykładni estetycznej i etycznej śmiechu umożliwia uprzednie nabycie umiejętności „rozumienia" i „czytania" wiersza, i w tym sensie funkcje, związane z ujawnianiem budowy tekstu poetyckiego, z poetyką, mają za zadanie likwidowanie swego rodzaju analfabetyzmu komicznego dzieci. Pierwszy etap jest nauką „języka", dalszy — śmiech występujący w związku z estetyką i etyką — rozczytywaniem „znaczeń", wgryzaniem się w to, co poprzez „język" oznajmiają jego użytkownicy.

Oczywiście, zajęłam się tutaj wyłącznie zagadnieniem związku śmiechu z etyką; istnieją jednakże równie interesujące związki śmiechu w poezji dla dzieci z poetyką i z estetyką.

W pierwszym etapie śmiech wiąże się z funkcjami kompozycyjnymi, brzmieniowymi, języko-stylistycznymi, gatunkowymi i komunikacyjnymi, zwracając sobą uwagę odbiorcy na kolejne piętra organizacyjne wiersza. Taka poetyka dla najmłodszych podana zostaje w atrakcyjnej, komicznej formie, a wykład jej zasad umożliwia dalszy kontakt czytelnika już przecież nie tylko z innymi funkcjami śmiechu, z innymi gatunkami komizmu, lecz i z literaturą w ogóle.

Karnawałowa, poznawcza, afektywna i wyobraźniotwórcza funkcje śmiechu dotyczą już kształcenia dziecięcego poczucia piękna. Kształcenie morale, postawy etycznej jest związane z funkcjami takimi, jak moralizatorska, oceniająca i humanitarna. Funkcja terapeutyczna, będąca w gruncie rzeczy dość mechanicznym przeniesieniem na teren etyki funkcji karnawałowej (obie produkują śmiech dla śmiechu), na terytorium propedeutyki norm moralnych jest narośla niezbyt uzasadnioną, tym bardziej że kształtuje ona takie cechy osobowości, które łączą się z rozrywką, relaksem, śmiechem, emocją w odczuwaniu komizmu przez osoby dorosłe. Śmiech bez kierunku, dotyczący tylko sprowokowania przyjemnego nastroju komiczności, wyśmiania się, w funkcji karnawałowej spełnia bowiem dostatecznie zadania relaksu i odpoczynku, które dla dorosłych częściej programuje się na kanwie etycznej.

Poezja dla dzieci, której stałym motywem jest śmiech, nie należy do zjawisk wyjątkowych w swej roli. Śmiech w poezji występuje jako jeden z elementów potężniejszego zasobu śmiechu w podkulturze dziecięcej. „Obok" poezji dziecko śmieje się chyba częściej nawet: w swoim raju, w Arkadii (ogrodu, pokoju, podwórka), wśród zabawek, wśród sytuacji i zdarzeń, jakie niesie ze sobą życie. Śmiech w poezji jest jednak odbiciem tego wszystkiego, a będąc nie tylko elementem, lecz i na dobrą sprawę przejawem dziecięcej kultury śmiechu — doskonale „odbija" wszystkie funkcje, jakie realizuje i wszystkie oczekiwania, jakie może spełniać.

Regina Wachowiak

ZOFIA ZIELIŃSKA

MICHAŚ I BAJKI

Dobry początek

Może nigdy nie dowiedziałabym się, że od czasu do czasu potrafię opowiedzieć bajkę, gdyby nie Michaś — najmłodszy syn mojej sąsiadki. W poniedziałek wieczorem zapukał mocno do moich drzwi, potem sam je otworzył i powiedział jednym tchem:

— Dobry wieczór, niech pani mi opowie bajkę.

Spojrzałam na niego zaskoczona (gdyż widziałam go po raz pierwszy). Musiał spostrzec w moim wzroku wielki znak zapytania, bo dodał parę słów wyjaśnienia:

— Po co zaraz tak patrzeć, to tylko ja, mały Michaś (w ten sposób poznałam jego imię).

Trochę mnie to uspokoiło.

— Nie umiem opowiadać bajek.

Uśmiechnął się ironicznie (Michaś naprawdę potrafi uśmiechać się ironicznie) i stwierdził przekonywająco:

— Potrafi pani, tylko się pani nie chce.

Nie mogłam pozwolić, aby mały ledwie poznany brzdąc pomyślał, że jestem osobą leniwą i wrogo nastawioną do dzieci.

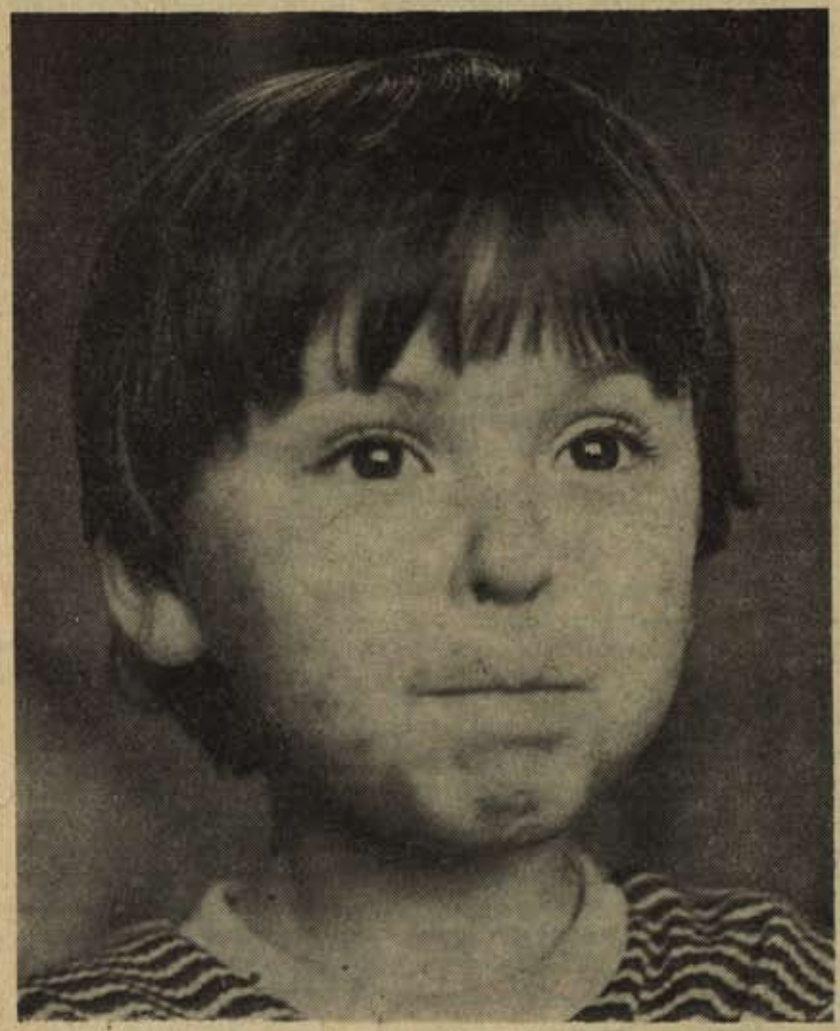
Zaczęłam więc opowiadać.

Zaczynać można różnie... westchnął ciężko Zaczynacz, który bardzo nie lubił swojej pracy (niestety zaczynanie było jedynym zajęciem, na którym się troszeczkę znał). Można od: dawno dawno temu zdarzyło się... tak dawno, że nikt nie pamięta ani co, ani kiedy się wydarzyło i wtedy można sobie pofantazjować. W tym momencie Zaczynacz się rozmarzył, ponieważ przypomniał sobie stare, dobre czasy (wszystkie stare czasy są dobre) i zamilkł. Wszyscy siedzieli w ciszy i spokojnie czekali na ciąg dalszy. Wreszcie milczenie przerwał Kontynuator i grzecznie zachęcił Zaczynacza:

— Prosimy, prosimy (drugie prosimy zabrzmiało trochę warcząco).

Nie zrobiło to żadnego wrażenia na Zaczynaczu, który ciągle milczał w skupieniu. Zdawało się, że nic się nie dzieje, a przecież wszyscy czuli, że milczące skupienie rośnie w jakiś sposób. Zaczynacz, który początkowo wyglądał jak kupka wyblakłych śmieci powoli nabierał kształtów i kolorów. Najpierw wyodrębiło się wyraźnie siedem brązowych kropek. Stały, albo

może siedziały obok siebie spokojnie, gdy coś pod nimi puchło i olbrzymiało aż się wybuliło w spory pagórek z dwoma dziurkami u podstawy. Jeszcze wszyscy nie zdążyli oswoić się z tym nieoczekiwanym pagórkiem, gdy nad nimi rozpoczęło się migotanie. Migotało, migotało, później przeszło w mruganie dwóch malutkich, czarniutkich kropeczek. Zakręciły, każda po jednym kółeczku, i zastygły na moment, gdyż hen daleko w dole, poniżej pagórka coś zabulgotało. Kropeczki szybko przesunęły się z górnej pozycji w kółku na dolną i wtedy bulgotnęło po raz drugi i trzeci. Potem pajawiły się przezroczyste banieczki, zlały się w jedną banię, która z sykiem rozprysnęła się, odsłaniając ciemną jamę. Kontynuator patrzył na to wszystko zasko-



Fot. Waldemar Stępień

czony, może trochę przestraszony, ale tak naprawdę to miał już tego migotania, puchnięcia i bulgotania naprawdę serdecznie dosyć. Podszedł do tego, co miało być Zaczynaczem, potrząsnął tym mocno i powiedział dosyć głośno:

— No, zaczynaj...

Nie skończył, gdyż na ziemi pojawiła się znów kupka wyblakłych śmieci, która ciężko westchnęła i wysapała:

— To nie był dobry początek.

Kiedy skończyłam Michaś spał spokojnie na moim fotelu. Chciałam wziąć go na ręce i zanieść do domu, ale gdy tylko się zbliżyłam otworzył oczy, zsunął się z fotela i podszedł do drzwi, które najpierw otworzył, a dopiero potem powiedział pocieszająco:

— Początek jest zwykle najtrudniejszy, następnym razem pójdzie pani lepiej.

Dlaczego powinno się myśleć o krasnoludkach?

Czy wiesz, dlaczego powinno się myśleć o krasnoludkach? Tym pytaniem przywitał mnie Michaś któregoś zimowego poranka.

Przeszliśmy na ty już podczas drugiej wizyty Michasia, który mi wytłumaczył, że pani brzmi całkiem staroświecko, zupełnie niedemokratycznie, a nawet mruknął pod nosem: autorytetu nie buduje się słowami.

Odpowiedziałam na pytanie Michasia po głębokim zastanowieniu. Ależ ja nie wiem czy w ogóle powinno się myśleć o krasnoludkach. Michaś pominął moje wątpliwości mówiąc: Jeśli nie wiesz dlaczego to spróbuj się dowiedzieć. Po chwili powiedział jeszcze coś, co brzmiało całkiem jak — bardzo proszę. Do dzisiaj nie jestem pewna czy rzeczywiście były to te słowa. Michaś stara się nie używać zbytecznych słów w rodzaju — proszę, dziękuję, przepraszam. Uważa, że każdy powinien sam wyczuwać czy ktoś prosi, dziękuję, czy przeprasza.

Zbliżały się święta Bożego Narodzenia. Jak co roku wybrałam się w odwiedziny do moich rodziców, mieszkających na wsi. Droga od maleńkiej stacji kolejowej prowadziła przez las. Szłam powoli w głębokim śniegu, marznąc coraz bardziej. Dla rozgrzewki postanowiłam pomyśleć o czymś miłym i kolorowym. Nagle w śniegu dostrzegłam ślady maleńkich stóp. Samotne dziecko w lesie? A może krasnoludek?

Odpowiedzi nie znalazłam, gdyż ślad zmieszał się z zajęczym tropem. Pozostał jednak we mnie niepokój i dręczące pytanie o losy krasnoludków w zimie. Gdzie się chowają przed chłodem? Co jedzą i jak się kryją w swych kolorowych ubraniach na białym śniegu?

Może z krasnoludków przemieniają się w białoludki? Jeżdżą na srebrnych lisach, mieszkają w zaspach śniegowych, skaczą z drzew na śnieżne płatki i w białych łódkach żeglują po morzach śniegu. Tak, białoludki dałyby sobie radę w zimie, ale

co się dzieje z krasnoludkami? Ich los interesował mnie najbardziej.

Gdy nie można znaleźć odpowiedzi na pytanie zasadnicze należy sobie zadać parę pytań pomocniczych. Zadałam więc sobie pierwsze pytanie pomocnicze: czym się charakteryzuje krasnoludek? Szybko odpowiedziałam — jest mały, kolorowy i nadzwyczaj ruchliwy. Zadałam sobie drugie pytanie pomocnicze: czym się zajmuje krasnoludek? Odpowiedź nie była już taka prosta. Musiałam sobie przypomnieć obrazki z dziecięcych książek (w książkach dla dorosłych krasnoludek pojawia się wymiennie z białą myszką, co całkowicie fałszuje pojęcie krasnoludka, który z białym kolorem nie ma nic wspólnego). Różnokolorowe obrazki fruwały w mojej wyobraźni — na jednym krasnal domalowywał biedronce czarne kropki, na drugim pryskał przez sito białe plamy na muchomora, na innym błękitne skrzydła motyla barwił krążkiem cebuli w brązowo-złote kręgi, na jeszcze innym ofiarowywał chłopcu zaczarowany ołówek. Czyżby krasnoludek był malarzem przyrody? Trochę było w tym prawdy, jednakże najpiękniejsze dzieła musiałyby iść w zapomnienie, gdyż nie istniały galerie zasuszonych kwiatów, grzybów, motyli... Zresztą smutek martwych i wyblakłych przedmiotów całkiem mi nie pasował do ruchliwej i wesołej natury krasnala. A może krasnoludek jest specjalnym rodzajem malarza, który zamiast unieśmiertelniać swe dzieła po wieczne czasy ożywia je tylko na krótko: na jeden dzień, parę tygodni lub kilka minut. No tak, ale w zimie nikt nie ożywia przyrody kolorem, wysuszone rośliny przysypuje śnieg, zwierzęta chowają się w ciepłych norach.

Całkowicie przekonana o zimowej przemianie krasnoludków w białoludki dotarłam do domku moich rodziców.

Zmierzch już poszarzał wszystko dokoła, gdy nagle w oknie błysnęła tysiącem barw świąteczna choinka.

Drzewko z lasu ożywione kolorami! Tam muszą być krasnoludki! Wbiegłam do domu uradowana nie tylko spotkaniem z rodzicami. Witałam się z rodzicami w ganku, za ich plecami w otwartych drzwiach pokoju widziałam choinkę, a na niej siedząc okrakiem na srebrnej bombce huśtał się krasnoludek. Machał do mnie obiema rękami i uśmiechał się całą rozradowaną różową buzią.

— Dlaczego się tak cieszysz? Spytałam go jak tylko znalazłam się sama w pokoju.

— Cieszę się, że jestem.

— A przedtem cię nie było?

— Byłem, ale słabo i niepewnie.

Zaniemówiłam nic nie rozumiejąc. Po chwili odważyłam się zapytać:

— Co to znaczy być słabo i niepewnie?

Zastanawiał się mocno, marszcząc pyzatą buzię, jak mi to wytłumaczyć, wreszcie wykrzyknął:

— To znaczy, że nie byłem całkiem widoczny!

Teraz dla odmiany ja się mocno zastanawiałam czy zadać następne pytanie. Bałam się, że odpowiedź zupełnie pomiesza mi w głowie. Zaryzykowałam jednak i spytałam:

— Czy to znaczy, że byłeś niewidzialny?

— Nie, to wcale tak nie znaczy — sapnął rozzłoszczony. Nie słuchasz mnie uważnie, powiedziałem tylko, że nie byłem całkiem widoczny.

Po chwili zastanowienia dodał:

— Trochę mnie było widać zależnie od tego czy byłem na jasnym czy na ciemnym tle. Na przykład na śniegu, jak myślę, widoczny byłem tylko jako brudna plamka i dwa małe wgłębienia od stóp. Cedził słowa powoli z wyraźnym wysiłkiem. Niestety cały jego wysiłek szedł na marne, gdyż nic a nic z tego nie rozumiałam. Chyba zauważył, że nie bardzo wiem o co chodzi, gdyż zamilkł i tak jakoś od niechcenia, nie bardzo wiedząc co z sobą i z naszym milczeniem zrobić zakołysał się parę razy na bombce. Przerwał ciszę głośnym okrzykiem: Heej! A gdy zwróciłam oczy w jego stronę głośno wyskandował: My, krasnoludki jesteśmy ci bardzo wdzięczne, za to, że pomyślałaś o nas trochę. Chciałam powiedzieć jak bardzo jestem wzruszona ich wdzięcznością i że tak powiem... ale zanim zdołałam... krasnala już nie było. Jeszcze go zobaczyłam jak zjeżdżał po włosach anielskich w dół choinki i dosłyszałam z jej gęstwiny pożegnalne: Heej! Może się jeszcze zobaczymy tylko pomyśl o nas od czasu do czasu. Wtedy przypomniałam sobie zagadkową prośbę Michasia.

Niestety wszystko nadal pozostawało niejasne.

Wstyd się przyznać, ale na wiosnę całkiem zapomniałam o krasnoludkach. Tak wciągnęła mnie gra codziennych zmian w przyrodzie, że dopiero pytanie Michasia: co słychać u krasnoludków? przypomniało mi zimowe spotkanie przy choince. Szczerze się przyznałam, że ostatnio w ogóle nie myślałam o krasnoludkach zajęta pracą w ogrodzie, robieniem przetworów na zimę i ... Tu Michaś mi przerwał mówiąc: To bardzo źle! I dodał już trochę łagodniej: One bardzo chcą się z tobą zobaczyć.

— Michasiu, a ty skąd o tym wiesz?

— Za dużo zadajesz pytań, a za mało myślisz, one zresztą też to zauważyły.

Ciężko westchnął będąc już za progiem mieszkania. Zostałam sama. Patrzyłam na rząd równo poustawianych słojów z kompotami, dżemami, konfiturami. Zamknięte w środku barwy lata — morelowy, wiśniowy, porzeczkowy przetrwają aż do następnej jesieni.

Ach jakie to wszystko nietrwałe i jak szybko przemija (takie myśli najczęściej przychodzą jesienią). Dobrze by było gdyby ktoś (musiał by być bardzo pracowity) ożywiał zgasłe barwy i podkreślał żywość kolorów. Ależ tak przecież to świetna praca dla krasnoludków, których w zimie nazwałam mala-

rzami przyrody. Gdzie teraz można ich spotkać? Może w lesie, tam jest jeszcze najwięcej kolorów. Ubrałam się szybko, wsiadłam w samochód i po paru minutach byłam już w lesie. Stanęłam zadyszana wśród drzew, a wokół mnie przepływały faliście barwy jesieni złocista czerwień, czerwony brąz popstrzone tylko gdzieniegdzie zielonymi plamkami. Jeden sfrunął powoli na moje ramię. Na brzegach był żółty, w środku czerwieniła się maleńka plamka.

— Hej — szepnął mi do ucha — znów się spotykamy.

Spojrzałam przestraszona na ramię, by zaraz się uśmiechnąć.

— Krasnoludek! Mój krasnoludek! — krzyknęłam uradowana.

Rys. Piotr Nakonieczny

— Co się tak cieszysz? Mrugnął wesoło przypominając mi, że tymi właśnie słowami przywitałam go w zimie.

— Cieszę się, że jesteś — odpowiedziałam zgodnie z regułami gry. Roześmieliśmy się obydwoje. Po czym przebiegł z mojego lewego ramienia na prawe. Na lewym pozostał liść. Przyjrzałam mu się uważnie, gdyż na środku nadal tkwiła czerwona plama.

— Ty chyba farbujesz! krzyknęłam do krasnoludka zejdź natychmiast z mojej kurtki!

— Nic się nie bój, zostawiam ślady tylko na żywym materiale, kurtka jest martwa więc nic się jej nie stanie. Ale mogę ci namalować rumieńce.

Z tymi słowami przysunął się niebezpiecznie do mojego policzka.

— Nie — wrzasnęłam — lepiej mi powiedz skąd masz tyle kolorów na sobie, zimą wyglądałeś jak wysuszony i podeptany kwiatek, a teraz proszę czerwone ubranko, zielone buty, niebieska chustka w butonierce, żółty krawat...

Podciągnął nogawkę spodni i dodał: No i jeszcze pomarańczowe skarpetki.

— No i jeszcze fioletowy nos — dorzuciłam złośliwie.

— To od częstego wąchania fiołków, uwielbiam ten zapach, ale mi się już kończy zapasik — westchnął smutno.

Rozejrzałam się wokół. Ostatnie liście opuszczały goło sterczące gałęzie. Słońce było już tylko cieniem złocistego króla letnich dni. Deszcze wymyły z nieba cały błękit, pozostawiając wyblakłą szarość, tylko krasnoludek trzymał się jako tako.

— Sama widzisz, jeszcze poprzytulam się do ostatnich jesiennych jabłek, skończę loty na liściach i sam zacznę blednąć i znikać... chyba że...

Chyba że... — podjęłam za niego w nagłym przebłysku — ja pomyślę o tobie i ożywię w wyobraźni twoje kolory.

Krasnoludek uśmiechnął się uradowany, że wreszcie zrozumiałam dlaczego powinno się myśleć o krasnoludkach. Przysunął się do mojego policzka zostawiając na nim różową plamę, przeskoczył na drugie ramię i przysunął się do drugiego policzka. Potem usiadł na liściu i pożeglował z wiatrem. A ja stałam z płonącymi policzkami w pustym lesie.

Karnawałowy deszcz

Wracałam do domu zziębnięta i zmęczona, marząc o ciepłej herbacie i o starym fotelu, w którym najlepiej czyta się przyrodnicze książki. W ciężkiej siatce oprócz codziennych zakupów tkwiła książka profesora Pieniążka „Na oknie kwitną cytryny", do której radośnie biegły moje myśli. Już z daleka dostrzegłam złowieszczo bielącą się płachtę papieru, uwieszoną na klamce moich drzwi. Fotel odpłynął z moich marzeń, na jego miejscu pojawiła się kartka papieru z dużym znakiem zapytania. Niejasne przeczucie mówiło mi, że ktoś już zaprogramował mój wolny wieczór.

Westchnienie ulgi, jakie wyrwało mi się na widok kulfoniastego napisu ZAPROSZENIE okazało się przedwczesne, gdyż dalej biegły następujące słowa:

„Jutro około godziny 16 odbędzie się bal karnawałowy. Obowiązuje przebranie.

Michaś

P.S. Przyjdę wcześniej i pomogę ci przystroić twój pokój kominkowy.

Dopisek na zaproszeniu jasno określał, że bal odbędzie się u mnie. No cóż jest przecież karnawał, nie można go spędzić z książką w ręku, wytłumaczyłam sobie zdecydowanie i zabra-

łam się do sprzątania. Podczas pracy ciężko zastanawiałam się nad swoim przebraniem. Przyszło mi do głowy parę pomysłów w rodzaju: zegar ścienny, Czerwony Kapturek, motylek. Niestety wszystkie były bardzo wymyślne, trudne do realizacji i żaden z nich nie miał podstawowej zalety dobrego pomysłu — nie był prosty. Cały ranek następnego dnia poświęciłam na wyrabianie kwiatów i łańcuchów z kolorowych bibułek, ścinki podziurawiłam na konfetti. Kiedy zjawił się Michaś sala balowa była już przygotowana. Z sufitu zwisały kolorowe łańcuchy, po ścianach pięły się girlandy kwiatów, na stole stał dzban soku malinowego, a na talerzach leżał pokrojony w kawałki sernik. Michaś cmoknął z podziwu i spojrzał krytycznym okiem na mój kuchenny fartuch. Załamałam ręce i jęknęłam:

— Nie mam w co się przebrać!

— Nie musisz, jesteś wystarczająco fantastyczna.

— Ale ja chcę być inna niż na co dzień. Czas karnawału wszystko zmienia. Żebrak przebiera się za króla, król za piekarza, piekarz za urzędnika, a urzędnik za czarnoksiężnika. A jeśli ktoś prawie codziennie jest kimś innym — turystą, kucharzem, pisarzem, ogrodnikiem, dobrą wróżką, która spełnia życzenia dzieci, to za kogo ma się przebrać? Chyba tylko za ptysia z kremem. Roześmiałam się uradowana. Albo za czarownicę, bardzo rzadko bywam złą wiedźmą.

Doprawiłam sobie olbrzymi, zwisający nos, paznokcie pomalowałam na krwistoczerwony kolor, włożyłam szeroką, czarną spódnicę, na nogi drewniaki, na głowę i ramiona zarzuciłam czarną chustę w czerwono-turkusowe mazaje i stanęłam z miotłą w drzwiach. Już tak jest w karnawale, że nikt się złej czarownicy nie boi. Przychodzące maluchy uśmiechały się i grzecznie wycierały ośnieżone buciki w moją miotłę. Za karę, że nie okazują strachu przede mną, wmiatałam ich do przedpokoju. Wywoływało to tylko salwy śmiechu. Hałas w trakcie całej zabawy sięgał granic mojej wytrzymałości stąd wyciągnęłam wniosek, że bal przebiegał harmonijnie. Wszystkim się wydało, że trwał jedną chwilkę, gdy przyszedł czas pożegnania.

Wymiotłam balowiczów za pomocą mojej czarodziejskiej miotły i szybko ją przemieniłam w zwykłą szczotkę do zamiatania, gdyż cała podłoga usłana była kolorowymi śmieciami. Michaś zbierał bibułkowe kwiaty ja zamiatałam podeptane konfetti. Po trzech godzinach zgiełku absolutna cisza, jaka zapanowała w mieszkaniu wydała mi się nienormalna. Włączyłam telewizor. Właśnie pokazywali brazylijski karnawał. Na ekranie poruszyła się tańcząca mozaika kształtów, kolorów, dźwięków. Michaś stanął przed telewizorem, chwilę patrzył, a potem powiedział:

— Wyobrażam sobie jak będzie wyglądała ulica następnego dnia po karnawale — jeden wielki śmietnik. Tylko wiatr będzie pędził przed sobą uschnięte kwiaty. Westchnął i dodał z zadumą:

— Prawdziwy karnawał nie jest dla ludzi. Ludzie go tylko nieudolnie naśladują.

— Michasiu co ty za bzdury wygadujesz?

— Żadne bzdury, może już niedługo odczujesz nastrój prawdziwego karnawału.

— Gdzie? Kiedy?

— Już niedługo — powtórzył Michaś i nic więcej nie zdołałam od niego wydobyć.

Wiosna tego roku ociągała się z nadejściem. Na dworze było ciągle zimno i szaro. Zaczął mi się udzielać pochmurny nastrój pogody. Z niecierpliwością wyczekiwałam słońca i żywej, jasnej zieleni. Tymczasem zachmurzyło się jeszcze bardziej i w sobotę lunął z nieba rzęsisty deszcz. Z konieczności zabrałam się do prasowania. Za oknem dudniło, mlaskało, bębniło. Urozmaicałam sobie nudne zajęcie wyławianiem melodii z deszczowego hałasu. Już zdawało mi się, że słyszę jakiś rytm południowoamerykański, gdy skrzypienie drzwi wejściowych przywołało mnie do rzeczywistości. Od razu domyśliłam się, że to Michaś, tylko pod jego ręką drzwi skrzypią tak długo i niemiłosiernie.

— Cześć — powiedział i usiadł z tyłu za mną w fotelu. Ponieważ nic nie mówił powróciłam do prasowania i do odnajdywania melodii w stukocie deszczu. Po jakimś czasie udało mi się nawet dopasować szczęk odstawianego żelazka na podstawkę do słyszanego rytmu. Bawiłam się chyba znakomicie, gdyż dopiero po dłuższej chwili zorientowałam się, że Michaś zanosi się od śmiechu. Zawtórowałam mu porozumiewawczym chichotem.

— Czujesz jak się cieszą, jak szaleją z radości, to dla nich czas karnawału! — wykrzyknął Michaś.

— Kto? Kto? Dopytywałam się przejęta.

— Zielistki — brzmiała odpowiedź.

— Aaa, zielistki — udałam, że wszystko jest dla mnie jasne i zaczęłam na poczekaniu fantazjować:

Bardzo blisko, na dotknięcie ręki, a może jeszcze bliżej żyje sobie niewidzialny, choć wyczuwalny, potężny choć maleńki naród zielistków. Różnią się między sobą kształtem, choć każdy usiłuje upodobnić się do doskonałej w ich przekonaniu kuli. Łączy ich trwale wspólny wszystkim zielony kolor. Tylko pod jednym względem przypominają ludzi. Nade wszystko cenią sobie słońce i wodę, choć przeraża ich nadmiar jednego i drugiego. Zielistki lubią także....

Tu inwencja moja wyczerpała się i urwałam.

Michaś patrzył na mnie zaskoczony. — Myślałem, że ich nie znasz, gdyż nic nie wiedziałaś o prawdziwym karnawale. A przecież nie można zrozumieć zielistków, jeśli się nie wie, że najpiękniejszym momentem ich życia jest czas karnawału. Przygotowują się do niego bardzo długo, zbierają siły, odpoczywają. Wyczekują odpowiedniej pogody. I kiedy pewnego wiosennego dnia krople deszczu zamiast smutno kapać zaczy-

najają tańczyć zielistki przyłączają się do nich. W tańcu nabierają soczystych, zielonych barw. Zaciekawione ruchem na Ziemi, zza chmur wychodzi słońce. Chce uczestniczyć w zabawie, niestety nie potrafi zejść tak nisko, ponieważ cierpi na lęk niskości. W zastępstwie wysyła na dół drobinki ciepła, które zjeżdżają po promieniach słonecznych, jak po złotym sznurze i skaczą w sam środek tańczących zielistków z kroplami deszczu. Wtedy dopiero zabawa rozpoczyna się na dobre. W powszechnej radości każdy zapomina kto jest kto, łączy się z pozostałymi i tak traci poczucie tego kim jest, że niejednokrotnie przemienia się w swoje przeciwieństwo. Krople wody stają się drobinkami ciepła, drobinki zielistkami, a zielistki często tracą swoją zieleń na rzecz czerwieni, błękitu, bieli, fioletu, różnych odcieni żółtego, różowego i brakuje chyba tylko czerni. Może dlatego, że ten kolor nie pasuje do radosnego karnawału.

— Ależ ty masz bujną wyobraźnię Michasiu — szepnęłam zasłuchana. Wtedy Michaś się obraził. Powiedział tylko: żadną bujną i żadną wyobraźnię i poszedł sobie.

Nazajutrz rano otworzyłam okno i zobaczyłam pierwsze pąki kwiatów, a na nich mieniące się w słońcu krople wczorajszego deszczu. Przypomniałam sobie wtedy zaśmiecony sztucznymi kwiatami pokój po balu karnawałowym i pomyślałam: rzeczywiście ludzie tylko naśladują najpiękniejszy karnawał zielistków Michasia.

Zofia Zielińska

DOROTA LATOUR

Płaszczyzny nieporozumienia

Uwagi o literaturze dla dzieci młodszych

Kto i do kogo mówi? Jest to pierwsze pytanie badacza literatury dziecięcej. Swoistość tej literatury wynika z odmiennego niż w literaturze dorosłej modus essendi adresata, który nie jest już (albo raczej: jest już nie tylko) kategorią kulturalno-socjologiczną ale i biologiczną. Kryterium wieku decyduje o podziale na literaturę dla przedszkolaków (2-7 lat), dzieci młodszych (8-11 lat) i młodzieży (od 12 lat).

Modelowa sytuacja: autor dorosły, czytelnik — dziecko, w płaszczyźnie wewnątrzliterackiej pozostaje — na pozór — niezmieniona: podmiot czynności twórczych to człowiek dorosły, adresat wirtualny jest dzieckiem. Dopiero na tej drugiej, „uwewnętrznionej" płaszczyźnie rozgrywa się bolesny i wstydliwy dramat literatury tworzonej przez dorosłych dla dzieci. Adresat dziecko? Zgoda. Ale pytanie: „kto mówi?" należy raczej zastąpić pytaniem „w jakiej roli mówi?"

Dorosły jako „pan poeta", „wasz autor". Autor w sytuacji aktora. Wolny wybór artystyczny czy rola narzucona przez „szczególność", „swoistość" literatury dziecięcej?

Casus Gombrowicza przekonuje, że ten dylemat jest uniwersalnym doświadczeniem literatury, tyle że w jej „trzecich obszarach" rysującym się jaskrawiej, brutalniej, ostrzej — twórczość Gombrowicza wynika w jakiś sposób właśnie ze zmagań z literaturą niedojrzałą i popularną.

Jeśli zgodzimy się, że „autor w roli" to sytuacja uniwersalna literacko, to trzeba pytać dalej: skąd ten dziwny „kompleks swoistości" w interesującej nas literaturze i wokół niej — w krytyce i teorii?

Literatura dla dzieci wyrosła z ducha pedagogiki XIX w. Tam należy szukać źródeł opozycji: dydaktyzm — artyzm i prób dialektycznego jej przezwyciężenia. „Stulecie dziecka" — przyniosło odkrycie młodego człowieka, rewolucję w psychologii i w pedagogice (pedagogika eksperymentalna od E. Clapèrde do Devey'a i Faure). Do niedawna klasyczne tezy Piageta były niekwestionowaną podstawą działań pedagogicznych i twórczych oraz ocen krytycznych. Fascynacja dzieckiem (graniczą z histerią) jako jedno z najistotniejszych zjawisk ogólnokulturowych XX w. ma w swej istocie elementy dwuznaczne; składają się na nią sprzeczne emocje. Począwszy od wystąpienia Ellen Key przez meandry dziecięcości w psychologii głębi i psychoanalizie, po deklaracje pedagogów z Amiens 1968 — ciągnie się za nami dziewiętnastowieczny ogon: odkrywanie dziecka przeciw dorosłości, nobilitacja niedojrzałości przeciw dojrzałości.

Zjawisko to odzwierciedla dobrze rozwój światowej literatury dziecięcej, który cechuje emancypacja twórczości dla dzie-

ci przez wyzwalanie z dydaktyzmu, ale i równoczesne spychanie jej w „obszary trzecie". Tworzy się nowa dziedzina, tyle że na marginesie literatury. Konstytuuje się folklor dziecięcy (termin J. Cieślikowskiego), traktowany jako zjawisko podkultury dziecięcej.

Postawę twórców i badaczy wobec podkultury dziecięcej cechuje zainteresowanie (nawet pasja) pełne uprzejmego szacunku etnograficznego dystansu. Uprawomocnia ją rozpowszechniana teoria antropologiczna głosząca, że człowiek dojrzewając przechodzi kolejne etapy rozwoju kulturowego ludzkości. Wobec tego dziecku najbliższa musi być faza literatury (kultury) prymitywnej. Podobne analogie między myśleniem dziecka a rozumowaniem człowieka kultury wczesnego antyku znajduje Piaget w *Studiach z psychologii dziecka*.

Relacje między kulturą dorosłą a subkulturą dziecięcą nie są wzajemnie jednoznaczne. Literatura dorosła chętnie sięga do folkloru dziecięcego (który zresztą sama i na własny użytek zdefiniowała) chętnie także oddaje literaturze dziecięcej pozycje chwilowo „ograne" ze swego kanonu. Tak było w XVII i XVIII w. z baśniami (Charles Perrault, Marie d'Aulnoy, Antoine Galleaud) potem: mitami, wierszami, folklorem, teatrem lalek a ostatnio toposami i motywami klasyki światowej, mitami cywilizacyjnymi (baśń nowoczesna — fantasy) itd. Podkulturę dziecięcą sprowadza się do rangi folkloru. Hermetyczność, statyczność, konserwatyzm, ahistoryczność mają więc być jej podstawowymi cechami.

Takie rozumienie wzajemnych relacji dwóch światów kultury jest uproszczeniem i prowadzi — zapewne wbrew intencjom i deklaracjom twórców i krytyków — do powstania coraz nowszych „płaszczyzn nieporozumień" w twórczości dla dzieci.

Stanisław Barańczak analizując modelową sytuację komunikacyjną poezji „dla dzieci" napisał: *Rzecz oczywista sytuacja ta z natury swojej rodzi pewne zakłócenia komunikacji i szumy informacyjne, trudności porozumienia wynikające z zasadniczej różnicy, która istnieje pomiędzy obydwoma uczestnikami aktu wypowiedzi*[1] i dalej sprecyzował przyczyny tych zakłóceń. Są to: niejednakowa wiedza o rzeczywistości zewnętrznej i niejednakowy kod językowy. Rezultat: szum. Przekonanie o istnieniu dwóch rozłącznych światów: dorosłego i dziecięcego uchodzi we współczesnej świadomości kulturalnej za oczywistość. Powszechnym postulatem humanistycznym musi się więc stać stwarzanie płaszczyzn porozumienia.

W dalszym ciągu tych uwag chcę się zająć literaturą dla dzieci młodszych tj. w wieku 7 — 11 lat. Ściślej: prozą bo jak słusznie zauważył Barańczak — poezja dziecięca adresowana jest z reguły do dzieci najmłodszych. Poezja dla nastolatków jest u nas dotąd nieobecna (Nie ma niestety kontynuacji antologii Wiktora Woroszylskiego *Nastolatki nie lubią wierszy* — 1968 r.)

Pierwszy spostrzeżeń dostarcza przegląd Roczników Bibliograficznych BN w ich częściach. „Literatura piękna dla dzieci i młodzieży":

Spostrzeżenie 1 — natury buchalteryjnej.
W latach 70-tych wydano w Polsce średnio ok. 270 książek dla dzieci i młodzieży (w tym około 100 pozycji polskich i 170 przekładów i adaptacji). Książki adresowane do dzieci od 7 — 11

[1] S. Barańczak: *Język a poezja dla dzieci* (w:) *Poezja i dziecko*, Poznań 1973.

lat, tj. w przedziale wiekowym oznaczonym przez wydawcę cyframi 2 lub 2/3 stanowiły w ubiegłym dziesięcioleciu mniej niż 10% tytułów... Być może nie ilość się liczy, ale dlaczego takie ubóstwo gatunków i tematów?

Spostrzeżenie 2 — natury genologicznej.
Nie trudno zauważyć, że genologia literatury dziecięcej jest zdominowana przez wszechwładne „kryterium wieku odbiorcy": pewne gatunki (i rodzaje) tworzą klasy ze względu na wiek adresata (przeważnie istnieje relacja odpowiedniości między wiekiem adresata i bohatera utworu). Podstawami klasyfikacji są: praktyka twórcza i postulaty krytyczno-pedagogiczne (oparte na prawach rozwoju dziecka sformułowanych przez Piageta). Ich całkowita zbieżność świadczy dobrze o metodach krytycznych badaczy albo raczej źle o inwencji gatunkowej twórców. Oto jak przedstawia się klasyfikacja sporządzona na podstawie obserwacji praktyki twórczej (warunki polskie).

Klasa I (maluchy; Piaget: faza inteligencji intuicyjnej, 2 — 7 lat)	bogactwo form poetyckich: bajki, bajeczki, baśnie, poczytajki, opowiastki obrazkowe gatunki dramatyczne (patrz Jerzy Cieślikowski: *Literatura dziecięca*)
Klasa II (dzieci młodsze; Piaget: faza socjalizacji i interpretacji, 7 — 11 lat)	komiksy i fantasy (baśń fantastyczna), ostatnio nieśmiałe próby realistycznej powieści obyczajowej
Klasa III (młodzież; Piaget: faza kształtowania osobowości, od 12 lat)	wielość gatunków prozatorskich, science fiction, powieść przygodowa, „dla dziewcząt", obyczajowa (w licznych odmianach od tradycyjnych do kontestatorskich — w duchu wojującego antyschematyzmu), powieść reportażowa, popularno-naukowa, historyczna itd.

Jak dotąd powyższy schemat jest obowiązujący, można powiedzieć — normatywny w literaturze dziecięcej. Czy słusznie? Zamiast odpowiedzi proponuję rekonstrukcję modelowych postaw autora powieści dla (załóżmy) 9-latków.

Kategorię Autora określą zarówno cechy wyabstrahowane z powszechnych postulatów krytycznych jak i praktyki twórców literatury dziecięcej (egzemplifikacje polskie i obce).

Autor: 9 lat! Już nie bajeczka — jeszcze nie ostry realizm. To już było: Andersen, Carroll, Lagerlöf, Barry, Milne, Travers, Nesbit, Exupéry... Ale u nich: powierzchnia, fabuła — dla dziecka, głębia, filozofia dla dorosłych. Czy można pisać inaczej?

Model I

Autor przyjmuje teorię relatywizmu językowego (postrzegam tak, jaki jest mój język), zakłada więc (za Bernsteinem), że dziecko-odbiorca posługuje się kodem ograniczonym (party-

kularyzm znaczeniowy, zależność od kontekstu językowego), a dorosły — kodem rozwiniętym (uniwersalizm znaczeniowy). Co robi Autor, żeby usunąć „barierę awansu kulturalnego" między sobą a odbiorcą? Postępuje jak gracz. Proponuje czytelnikowi zabawę (grę).

Dawid W. Winnicott poddając dzieci eksperymentom psychoanalitycznym stwierdził, że „zabawa, podobnie jak sny, służy samopoznaniu i komunikacji na głębszym poziomie" [2]. Dowodził, że dzieci realizują pragnienie komunikowania sensów głębokich przez zabawę, podobnie jak dorośli przez mowę. Autor szuka więc wspólnego języka i znajduje go w zabawie. Wie, że utwory najbliższe dziecięcej wyobraźni i umysłowej percepcji powinny wyrastać z dziecięcego folkloru (J. Cieślikowski). Redukuje więc swoją kompetencję kulturową wraz z jej najistotniejszym składnikiem — językiem, do kompetencji subkulturowej. Wybory tematyczne skutecznie ogranicza „tabuizacja". Wybory językowe sprowadzą się do:

1) wprowadzenia do mowy „podmiotu czynności twórczych" i narratora języka dorosłego przystosowanego do wymagań czytelnika-dziecka,
2) użycia „prymitywnych subkodów języka ogólnego" (folkloryzacja) albo cytatów z mowy dziecięcej w wypowiedziach bohaterów i często — podmiotu literackiego.

Autor postępuje dalej jak gracz nieuczciwy. Proponuje zabawę, ale „z wysoka", cynicznie wykorzystując specyficznie dziecięcą (Winnicott) gotowość do nawiązywania kontaktu i wiarę w możliwość bycia rozumianym i rozumienia.

Przypomnijmy: grą (wg Huizingi) jako elementarny fenomen kultury jest czynnością dobrowolną w ustalonej czasoprzestrzeni, według z góry określonych i dobrowolnie przyjętych reguł. Jest sama w sobie celem. Towarzyszy jej uczucie napięcia i radości z faktu, że jest czymś innym niż zwyczajne życie.

Dziecko „w wieku socjalizacji" (7 — 12 lat) bardzo wyraźnie uświadamia sobie społeczną genezę i funkcję reguł zachowań społecznych. Szanuje je jako wytwór zewnętrznej woli i wzajemnej ugody, ma silne wyczucie sprawiedliwości oraz fair play. Tymczasem Autor wykorzystuje brak doświadczenia przeciwnika, zataja część reguł gry (która nabiera cech agonu). Przemilcza, ukrywa swoją przynależność do obcego świata, kłamie, udaje, że „perspektywa dziecięca" jest dla niego wystarczająca. „Zapomina", że podczas gdy dziecko pozostaje sobą, on występuje w roli „zredukowanego dorosłego". Niegdyś: w roli belfra; dzisiaj — jest życzliwym wujaszkiem; Piotrusiem Panem, który bał się dorosnąć; dorosłym lizusem zakochanym w dziecinności.

Najczęstszą strategią Autora Szulera jest podstawienie jako podmiotu lirycznego-dziecka (albo raczej: „dorosłego podszytego dzieckiem") i przedstawienie świata „tak, jak go widzi mały bohater".

Za przykład może posłużyć popularny (również — a może: przede wszystkim wśród dorosłych) cykl opowiadań humorysty francuskiego René Goscinny o przygodach rezolutnego, krytycznego uczniaka Mikołaja (polskie przekłady: *Rekreacje Mikołajka* 1964 i *Mikołajek i inne chłopaki* 1979). O ile opowiastki R. Goscinny broni mistrzostwo pióra i wyraźnie ludyczny charakter, o tyle ich polskie odpowiedniki kompromituje lekceważenie małego czytelnika wyrażane ubóstwem formalnym i infantylizacją tematyki. Vide: polski duet Mikołajków z *Rodziny Leśniewskich* Krystyny Boglar.

Oni coś wiedzą, coś ukrywają. Nie są tym, czym się mianują i żądają by dziecko nie było tym, czym jest istotnie. Chwalą prawdę, sami kłamią, każą kłamać. Zupełnie inaczej mówią do dziecka, inaczej między sobą. Oni śmieją się z dzieci. Mają swoje życie i gniewają się, gdy dziecko pragnie je przeniknąć. Chcą by było łatwowierne, cieszą się gdy naiwnym pytaniem zdradzi się, że nie rozumie. (J. Korczak: *Jak kochać dziecko*)

Model II

Autor przyjmuje założenie o inności światów: własnego i czytelniczego: *Dziecko nie może myśleć „Jak dorosły", ale może dziecięco zastanawiać się nad poważnymi zagadnieniami dorosłych: brak wiedzy i doświadczenia zmusza je by myślało inaczej.* (J. Korczak: *Kiedy znów będę mały*).

Zresztą: *Może naprawdę dzieci nie tak bardzo się różnią od dorosłych tylko inaczej żyją i inne mają prawa?* (J. Korczak, dz. cyt.).

O ile Szuler był Autorem Wszechwiedzącym (dobrze wiedział „co dzieci wiedzą"), o fałszywej perspektywie dziecięcej: ten jest niepewnym, ale poszukującym. Nie cytuje folkloru dziecięcego, gdyż chce pokazać własną dorosłą wiedzę o wspólnym świecie. Chce być informatorem życzliwym, bo ma szacunek dla dziecięcej pracy poznania. Dlatego wszystkie formy ekspresji dziecięcej, obyczaj, zabawy nazwałby raczej kulturą dziecięcą — coraz ważniejszą częścią kultury w ogóle.

Jeśli przyznamy, że dziecięce bogactwo doświadczeń bytuje w zabawach, obyczajach, fantazmatach rozwijających osobowość małego człowieka że „zabawa jest dowodem zdolności do tworzenia" a zarazem „służy samopoznaniu i komunikacji na głębokim poziomie" (Winnicott) albo nawet, że „dziecko w sposób naturalny jest twórcze" bo „aktywność dziecka należy do sfery rozwoju" (R. Gloton, E. Clero), winniśmy zauważyć jakim uproszczeniem okazuje się powszechny mit „folkloru dziecięcego", r y t u a l i z u j ą c y żywe zjawisko kulturowe służące przede wszystkim p o z n a w a n i u świata. Wówczas wątpliwy stanie się też „mimetyzm kultury dziecięcej", w której obok form oryginalnych występują zapożyczone ze świata dorosłego, ale nie w postaci czystej lecz zinterpretowanej (motywy, tematy dorosłe na nowo ustrukturowane przez umieszczenie we własnych swoistych układach).

Dziecięce uczenie się przez naśladowanie ma wyraźne cechy empatii. Autor może więc zaproponować warunki fair play: obustronne zaangażowanie wyrażające się próbą zobaczenia świata (i siebie) oczami partnera. Celem nie jest identyfikacja z drugim by się w nim zagubić, ale zdobywanie świadomości samego siebie z pomocą drugiego.

Charakterystyczna dla modelu fair play jest jawność reguł organizowania przekazu literackiego. Dysponent reguł wypowiedzi swobodnie bawi się konwencjami literackimi: podmiot literacki jest wszechobecny wobec świata przedstawionego i silnie wyeksponowany (różne formy naruszania iluzoryczności, żartobliwe komentarze, zabawianie się akcją), a jego kompetencje są wyłożone explicite. Paul Winczer zauważył, że istota zabawy i humoru (jako przejawu postawy życiowej) jest jednakowa. W omawianym modelu element humoru występuje bezwyjątkowo i zazwyczaj decyduje o pogodnym nastroju powieści: dystans podmiotu wobec siebie i świata „przedstawionego",

[2] D. W. Winnicott: *Dziecko i zabawa*, „Teksty" 1975 nr 1.

nieoczekiwane przejście od wielkiego do nieważnego, tendencja do „oswajania lęku"...

Często momenty zabawowe występują bez podtekstów, tzw. głębszego sensu. Zabawa jest celem sama w sobie. Ta (powieściowa) zabawa ma wywołać wrażenie literackości. W ten sposób pomaga czytelnikowi wziąć udział w grze wspólnej kultury: nie wyrabia w nim odruchów warunkowych (dydaktyka), ale uczy rozumienia bodźców (kształcenie).

Typ ten reprezentują powieści z gatunku nazwanego przez Stanisława Lema „FANTASY" (baśń nowoczesna [3]). Fantasy to baśń wielowarstwowa, z ducha andersenowska, wiąże realizm z fantastyką, świadomie podważa podział: „fikcja — rzeczywistość" i nawiązuje do eksperymentów powieści dorosłej. Podobieństwo poetyki fantasy do metodologii powieści typu „nouveau roman" spowodowało, że krytycy literatury dziecięcej ochoczo przylepili etykietki: „antypowieść" na książki Wiktora Woroszylskiego, Piotra Wojciechowskiego i Macieja Wojtyszki. Nie wydaje mi się, by istniała metodologicznie uzasadniona potrzeba takiej metafory, tym bardziej, że sugeruje ona jednoznaczną relację zapożyczenia. A przecież jest chyba możliwe przyjęcie tezy o podobieństwie rozstrzygnięć twórczych, mających źródło w podobieństwie problemów komunikacji artystycznej na liniach: dorosły — dorosły i dorosły — dziecko.

Fantasy, która jest dzisiaj najciekawszym i najpłodniejszym gatunkiem literatury dziecięcej, zdobyła popularność (w Polsce) w latach 60-tych. Pierwszymi oznakami zainteresowania były przekłady i wznowienia przekładów przedwojennych „klasycznych" pozycji angielskich (Edith Nesbit, James Barrie, Pamela Travers, John Tolkien) francuskich (Charles Vildrac, Antoine Saint-Exupéry, Marcel Aymé), szwedzkich (Selma Lagerlöf), włoskich (Carlo Collodi), niemieckich (Erich Kastner) i nowe wydania polskich źródeł fantasy — książek J. Korczaka. Równolegle z przekładami europejskich leaderów gatunku jak Tove Jansson, Astrid Lindgren, John Tolkien, René Goscinny, Gianni Rodari, Mary Norton — pojawiają się znakomite realizacje polskie.

Fantasy wiąże realizm z fantastyką, wprowadzając „magię codzienności" (Wirklichkeitsmärchen) i zamazując granice między fikcją a rzeczywistością. Czerpie z arsenału tradycyjnych wątków baśniowych jak i z chwytów powieści przygód, robinsonady, utopii, mitu. W swoich najbardziej „autotematycznych" wcieleniach fantasy spiętrza niewiarygodną ilość takich „klasycznych cytatów" nie przejmując się wcale znikomą kompetencją kulturową odbiorcy i zarazem ufając dziecięcej skłonności do parodiowania, naśladowania i groteskowego interpretowania świata (ujawniającej się tak często w zabawach parateatralnych). Piotr Wojciechowski w *Jeziorze na wyspie* (1979) odwołuje się do Shultza, Leśmiana, Białoszewskiego; Wiktor Woroszylski w *Podmuchu malowanego wiatru* (1965) — do Kassila, Swifta, Thackereya, Korczaka.

Z cudowności korzysta fantasy przewrotnie przemycając ją pod pokrywką realizmu i empirii. Jeśli jednak zastanowimy się nad sposobami tego przemycania, zauważymy istotną różnicę między autorami polskimi a europejskimi (w szczególności skandynawskimi), a mianowicie różnicę w „natężeniu realizmu". Problem nie do zlekceważenia wobec adresu gatunkowego: fantasy jest przeznaczona dla dzieci od 7 — 12 lat, czyli w okresie kształtowania się wyobrażeń o świecie jako opartym

[3] S. Lem: *Fantastyka i futurologia*, Warszawa 1970, t. I, s. 67.

na racjonalnych związkach przyczyno-skutkowych i rządzonych obiektywnymi prawami logiki. Taki czytelnik poznaje przez racjonalizację zarówno świat w którym sam żyje jak i proponowane mu światy artystyczne.

Fot. Janusz Urban

Autor, który całkowicie lekceważy potrzebę realizmu sam również spotka się z lekceważeniem małego odbiorcy. W polskiej fantasy rejestr ogólnych pomysłów kompozycyjnych jest skromny:

1. Niemal regułę stanowi chwyt wprowadzenia magicznego przedmiotu przekształcającego codzienność w bajkę (Maria Krüger: *Karolcia, Godzina Pąsowej róży;* Maria Bechlerowa: *Ciocia Arnika*; Piotr Wojciechowski: *Zdobywcy orzechowego tortu, Poniedziałek którego nie było, Czarodzieje pachną klejem;* Anna Kamieńska: *W Nieparyżu i gdzie indziej, Samowarek mojego dziadka;* Jan Brzechwa: *Akademia Pana Kleksa;* Jerzy Broszkiewicz: *Wielka, większa i największa;* Joanna Papuzińska: *Jesienna przygoda).*
   Mamy też do czynienia z modyfikacjami tego zabiegu, gdy bohaterem zostaje ożywiona zabawka (tradycja: Collodi, Milne) lub domowy zwierzak (np. Joanna Kulmowa: *Wio, Leokadio;* Jerzy Kern: *Proszę słonia, Karampuk).*
2. Pozostałe rozwiązania kompozycyjne są czerpane z powieści SF (J. Broszkiewicz: *Ci z dziesiątego tysiąca;* Marta Tomaszewska: *Podróż do krainy Om, Wyprawa Tapatików, Porwanie)* lub kryminalnej (Wiktor Woroszylski: *I ty zostaniesz Indianinem;* Maciej Wojtyszko: *Tajemnica szyfru Marabuta).*

Obca fantasy także często mieści się w opisanych tu typach (np. Otfried Preussler: *Mały duszek;* Alf Proysen: *Maleńka pani Flakonik;* Rodari: *Podróż błękitnej strzały, Opowieść o cebulku;* Michael Bond: *Miś Paddington),* ale dostarcza także wie-

le przykładów fantasy realistycznej, w której wątki baśniowe zostają „odfantastycznione".

Najczęściej elementy kultury, obyczaju dziecięcego uzyskują wymiar baśniowy przez metaforyzację, np. zamawianka zostaje użyta jako zaklęcie magiczne nie przestając jednak być tyko zamawianką.

Dzieci lubią to co straszne, pociąga je przygoda i „katastrofa", ale po tych kataklizmach musi przyjść ocalenie. „Realistyczną metaforą" ocalenia (bezpieczeństwa) może być tatuś Muminka co rano nakręcający zegar („póki nakręca zegar, ziemia nie może się rozlecieć"), albo lampa każdego wieczora stawiana przez mamę Muminka na parapecie okiennym. Baśniowa transcendencja czasem wciela się w opatrznościową transcendencję dzieciństwa: mama może być wróżką, stale pozostając mamą.

Przestrzeń baśniowa, mityczna, jest tu przestrzenią idylli rodzinej, bo realistyczna fantasy obca (szczególnie skandynawska) najczęściej opowiada o rodzinie jako podstawie więzi i spotkań między światem dorosłym a dziecięcym.

Dodam, że ten typ nie unika bynajmniej tematów „drażliwych", tyle, że częściej od problemów eschatologicznych porusza emocjonujące i dramatyczne sprawy powszednie zwykłego, przeciętnego w swej „normalności" dziecka i jego zwyczajnej rodziny. Oto przykłady:

Edith Unnerstad: *Podróż z rondlem* (rodzina złożona z siedmiorga dzieci, mamy i taty-komiwojażera wspólnie podróżuje próbując przezwyciężyć kłopoty materialne.

Anne-Catherina Vesty: *Ośmioro małych, dwoje dużych i ciężarówka* (rodzina szuka domu),

Marita Lindquist: *Jak ty piszesz, Kotten?*

Irmelin Sandman Lilius: *Om härliga hus* (nie tłumaczona na język polski „O pięknych domach"),

Tove Jansson: 12 książek o Muminkach i powieść *Lato* (o przyjaźni babci i wnuczki).

Idealną realizacją czystej fantasy realistycznej jest twórczość Astrid Lindgren, której książki *Dzieci z Bullerbyn, Nils Paluszek, Pipi Langstrump, Mio mój Mio* biją rekordy popularności wśród czytelników.

W 1979 nakładem NK ukazał się debiut pisarski tłumaczki pierwszych „Muminków" i książek Lindgren — Hanny Wyszomirskiej pt. *Dom*. Była to próba przeniesiena doświadczeń szwedzkich „opowiadań rodzinnych" na grunt polski. Niestety — nieudana. Drażni w niej zarówno sentymentalizm w obronie sielanki rodzinnej (oderwanej zupełnie od naszych realiów), jak i natręctwo otwartej dydaktyki. Przesłanie, które dzieci odnajdują samodzielnie w książkach Lindgren, tu zostaje po prostu wyłożone. „Jeden człowiek nie może żyć kosztem drugiego", „Kochać to znaczy chcieć poznać kogoś". Nieobecność „fantasy realistycznej" w polskiej literaturze dla dzieci dziwić musi tym bardziej, że wydała ona pionierskie (a dziś już klasyczne) dla tego typu książki Janusza Korczaka: *Kajtuś Czarodziej, Bankructwo Małego Dżeka, Sława...*

Model III

Moje rozpoznania w dziedzinie literatury dla dzieci pozwalają na opis jednej jeszcze postawy autora książki dla dzieci młodszych. Jest to autor, który nie chce grać, zakłada jedność (wspólnotę) języka i problemów dorosłego i dziecka.

Ulegamy złudzeniu, że dziecko długo zadowolić się może anielskim światopoglądem, gdzie wszystko jest proste i dobrotliwie rozumie, że zdołamy ukryć przed nim niewiedzę, słabość, sprzeczności, nasze porażki i upadki — i brak formuły szczęścia.

(Korczak: *Jak kochać dziecko*)

Autor, który nie chce grać, zakłada również całkowitą jedność świata poetyckiego dzieci i artystycznego świata dorosłych; wspólnota kodu jest dlań faktem, a nie postulatem twórczym. Postawa autora, który nie chce grać zaznacza się wyraźnie w dwóch wyborach:

1. gatunkowym, najczęstszy model: psychologiczna powieść obyczajowa (typ realizmu otwartego), zazwyczaj: świat przedstawiony z pozycji bohatera jednostkowego; wprowadzenie mowy pozornie zależnej, monologu wewnętrznego, techniki „punktów widzenia",
2. problemowym, co wyraża się w podejmowaniu tematów „tabu".

W 1979 r. odbył się w Würzburgu XVI Kongres IBBY (International Boardion Books for Young People). Głównym tematem sesji naukowo-literackiej była „Realistyczna proza dla dzieci i młodzieży". Próbowano tam zebrać problemy toczącej się od połowy lat 70-tych dyskucji o tematach tabu w literaturze dziecięcej: czy dopuszczalne jest pisanie o chorobach, kalectwie, śmierci, konfliktach świata dorosłego, okrucieństwie, seksie, narkomanii dorosłych i dzieci itd.?

W końcu lat 70-tych we Francji pojawiła się tendencja zwana „pedagogiką śmierci", a w literaturze dziecięcej „moda na tragizm" (przypływy zainteresowania tymi problemami wracają w powojennej humanistyce co kilkanaście lat, wystarczy przypomnieć początki: *Nowe metody wychowawcze* Barucha (1949) niosące teorię drenażu, zasadę wychowawczą polegającą na wyładowaniu lęku i agresji dziecka, swoistej katharsis).

Dyskusję wywołała książka Michela Déon: *Thomas et l'infini* (nie tłumaczona na język polski; fragment w tłumaczeniu A. Olędzkiej-Frybesowej ukazał się w „Literaturze na świecie" 1978 nr 6 pt. *Tomek i nieskończoność* z pięknymi i strasznymi zarazem. ilustracjami Etienne Delessert'a. Jest to opowieść o ciężkiej chorobie i śmierci małego chłopca, który szuka odpowiedzi na pytanie: co to jest nieskończoność?

Trudne pytania stawiają dzieciom Francuzi częściej: Michel Aimé Baudary *Un passage difficile* („Trudne przejście" — nie tłumaczona), Pierre Pelot *Le coeur dans la cender* („Serce w popiele"), Madelaine Gillard *Parawan z obrazkami* (polski przekład z 1969 r.). O śmierci i cierpieniu dziecka pisze Hiszpanka Any Maria Matute (*Szalony konik*, 1962 r.) i holenderska pisarka Wirginia Lee (*Paulina, świat i gwiazdy*). O okrucieństwie dorosłych niszczących przedwcześnie dojrzewającego, wrażliwego malca — José M. de Vasconcelos (*Moje drzewko pomarańczowe*). Niemiecka (RFN) powieść realistyczna dla dzieci już w latach 50-tych podejmuje „antyschematy tematyczne": o samotności małej dziewczynki z ulicy — Herta von Gebhardt (*Dziewczynka z nikąd*, 1957). Ostatnio o dyskryminacji rasowej, upośledzeniu społecznym, okrucieństwie, o dzieciach zamieszanych w morderstwa — Hans Christian Kirsch: *Podzwonne dla Sowy*, o alkoholizmie i prostytucji dzieci — Ilse Kleberger: *Die Nachtstimme* (1983, nie tłumaczone — „Głos nocy").

Krytycy (por. Krystyna Kuliczkowska) nie mają wątpliwości, że nie można uciekać od „spraw trudnych" i że trzeba przełamać tabu, jak również co do tego, że podobne książki nie powinny się dostać do rąk czytelnika poniżej 13, 14 lat. Pisarze polscy zdają się podzielać ten pogląd. Mamy więc sporo książek „nurtu niepokoju egzystencjalnego" — ale dla czytelników młodzieżowych (powyżej 12 lat), np. Zbigniewa Brzozowskiego *Zielone kasztany*, Marka Nowakowskiego *Lepszy*, Danuty Bieńkowskiej *Godzina prawdy*, Leszka Prokopa *Widzę świat*, Ewy Nowackiej *Kilka miesięcy, całe życie*.

W naszej powojennej literaturze dziecięcej znajduję tylko jeden przykład postawy autorskiej opowiadającej opisanemu modelowi. Jest nim *Zwierzoczłekoupiór* Tadeusza Konwickiego (zapis przedśmiertnego snu małego chłopca). Książka wyprzedzająca o siedem lat głośny eksperyment Déona.

Należy uświadomić sobie jeszcze jedną istotną cechę obrazu Autora, który nie chce grać: uważa on, że dojrzewanie to nie etap rozwoju, ale jego istota. Dlatego nie wierzy w istnienie cech specyficznych dziecięcych np. naśladowanie nie jest (dla niego) swoistą formą działania dziecka, ale każdego człowieka uczącego się. Autor nie godzi się na formułę Piageta, że rozwój polega na etapowym dążeniu do równowagi. Zaprzeczając istnieniu granic między okresami życia jednostki poddaje rewizji głęboko zakorzeniony w kulturze mit okresu dojrzewania jako wyjątkowego, tajemniczego, decydującego o reszcie dorosłej egzystencji jednostki.

Trzeba poddać gruntownej rewizji to wszystko, co przypisujemy dziś okresowi dojrzewania, z którym liczymy się poważnie, i słusznie, ale czy nie przesadnie, jednostronnie, a głównie bez podziału wchodzących w jego skład czynników? Czy poznanie uprzednich etapów rozwojowych nie pozwoliłoby obiektywniej przyjrzeć się temu nowemu, ale jednemu z wielu okresów niezrównoważenia, o cechach podobnych do uprzednich, odbierając mu niezdrową tajemniczą wyjątkowość? — pisał Korczak w 1919 r., a ponad pół wieku później znawcy literatury dziecięcej pytają: czy należy dziecku odpowiadać na pytania, których nie umie jeszcze sformułować?

Już od czasów Freuda znane są wyniki badań nad seksualizmem dzieci. Psychiatra amerykański Anthony dowódł, że dziecko około 8 roku życia zaczyna rozumieć irremeábilis unda — w tym wieku lęk przed śmiercią jest dość powszechny, podobnie jak właściwość 8-latków nazywana przez psychologów „kryzysem istnienia" polegająca na pogrążeniu się w wyobrażeniach o śmierci własnej lub rodziców...

Czyż Andersen, Exupéry, Molnar, Korczak pisząc o śmierci, cierpieniu i trudnych smutnych problemach swoich małych bohaterów zaznaczali, że powieści są „dozwolone od lat 14-tu"?

Autor piszący książkę dla 9-latka wyłącznie pod szyldem: „Uśmiech, Przygoda, Fantazja" (tak zatytułowany jest *Poradnik bibliograficzny dla młodzieży od 11 — 15 lat* pod redakcją Haliny Skrobiszewskiej, BN 1973) powinien spodziewać się uwagi małego czytelnika:

Przepraszam pana, ale musi pan przyznać, że nie tak łatwo rozmawiać, jeśli nie wolno stawiać pytań[4].

Dorota Latour

[4] M. Déon: *Tomek i nieskończoność*, „Literatura na Świecie" 1978 nr 6.

JAN MISIUK

KOT

Siedzę sam w swoim pokoju i nie chcę, by ktoś tu zaglądał. W domu nie ma nikogo. Ale przecież ojciec zaraz wróci z pracy, zaraz zazgrzyta klucz w zamku, usłyszę jego kroki w korytarzu, przez szybę w drzwiach zobaczę jego sylwetkę, taką jakąś pochyloną, potem wsunie się do pokoju jego głowa, a za nią reszta ciała... A może dzisiaj coś mu wypadnie, jakieś zebranie albo godziny nadliczbowe, choć od śmierci mamy coraz rzadziej je bierze. Tak bardzo chciałbym, żeby dzisiaj wrócił później. Mógłby nawet pójść z kolegą na piwo, czy ja wiem zresztą gdzie?, tyle jest przecież różnych powodów, by nie wracać z pracy punktualnie.

Kot wdrapał się na moje kolana. Jest duży i czarny. Lubi przebywać ze mną. Woli mnie niż ojca, z czego chyba się cieszę. Ja też go bardzo lubię. Zanurzam rękę w jego sierści i słucham jak mruczy.

Kota znalazłem kiedyś na śmietniku i postanowiłem zabrać go do domu. Ojciec nie był z tego zadowolony, nawet nakrzyczał na mnie, ale mama, wtedy jeszcze żyła, powiedziała, że stać nas, by dać kotu codziennie miskę mleka i kot został.

Ojciec przez tyle lat pewnie przyzwyczaił się do niego, ale czy go lubi?... Może trochę i lubi.

Zazgrzytał klucz w zamku. Więc jednak wrócił dzisiaj jak zwykle. Jest wpół do czwartej. Teraz stawia teczkę obok wieszaka, zdejmuje płaszcz i pantofle, nakłada kapcie, zbliża się do drzwi mego pokoju i otwiera je.

— Już po szkole?

— Tak. Od godziny.

— Jadłeś obiad?

— Tak. U ciotki.

— To dobrze...

Nic mi więcej nie powie a przecież mógłby. Tak naprawdę to sam nie wiem, co mógłby mi jeszcze powiedzieć, ale kiedyś, pamiętam, rozmawialiśmy dłużej, i było o czym.

Zamknął drzwi i zostawił mnie samego. Teraz pewnie szuka czegoś w lodówce. Właściwie to powinien wykupić obiady w zakładowej stołówce. To puszkowe jedzenie odbije się w końcu

na jego zdrowiu. Nie ma już przecież młodego organizmu, który wiele potrafi znieść, chyba sam to rozumie.

Chwyciłem kota w dłonie. Idź do ojca, szepnąłem mu w ucho, pobądź z nim chwilę, a może dostaniesz coś smacznego. Potem postawiłem kota na podłodze, a że najwyraźniej nie chciał opuszczać pokoju, delikatnie wypchnąłem go za drzwi.

Jakie to zwierzę jest leniwe, pomyślałem. Chociaż ja sam też jestem leniwy. Powinienem odrobić lekcje: zadanie z matematyki, wypracowanie z polskiego, a nie odrabiam ich i jutro znowu mogę dostać dwóję za brak pracy domowej. Siedzę na tapczanie i siedzę. Ja tu siedzę, ojciec siedzi tam, za ścianą, zaraz zacznie oglądać telewizję albo czytać gazetę, a co ja mam robić? Mam tak siedzieć i siedzieć? Chyba pójdę na spacer, podobnie jak wczoraj, przedwczoraj zresztą też.

— Wychodzę — powiedziałem ojcu.

— Nie wracaj zbyt późno.

Nie wracaj zbyt późno, tylko tyle. Jak mama żyła to zawsze oboje wypytywali mnie: gdzie idę?, z kim idę?, po co idę?, muszę wrócić o ustalonej godzinie, i wtedy dopiero pozwalali mi wyjść. A teraz to mam tylko nie wracać zbyt późno, a mogę chodzić dokądkolwiek i z kimkolwiek, ale jakoś nie bardzo mi się chce. Wcześniej, owszem, chciało mi się, a teraz jakoś nie.

Tą ulicą to już spaceruję nie wiem który raz i wcale mi to nie przeszkadza. Mógłbym ją zmienić na jakąś inną, ale czy ta inna będzie ciekawsza? A do tej już się przyzwyczaiłem. Zresztą, i tak nie jest ważne, czy idę tą ulicą czy tamtą, ważne jest samo chodzenie. Idę przed siebie i patrzę na ludzi, bo co innego można robić jak się idzie ot, tak sobie ulicą? Czasem zajrzę do jakiegoś sklepu, jednak z reguły staram się je omijać. Nie pociąga mnie wałęsanie się po sklepach. W końcu nie jestem przecież dziewczyną, która za takim sklepowym łażeniem przepada.

Do domu wróciłem dość późno, ale znowu nie tak późno, by zaraz iść do łóżka. Mama na pewno zrobiłaby awanturę, a ojciec już spał. Ostatnio, zauważyłem, kładzie się strasznie wcześnie, a wstaje tuż przed siódmą. Kiedyś zwykle siedział do jedenastej w nocy, a nieraz i dłużej. Wstawał o szóstej, robił zakupy, przygotowywał śniadanie, pewnie nie chciał wcześnie budzić mamy, a na wpół do ósmej biegł do pracy. Teraz mnóstwo czasu przesypia. Bywa, że w niedziele cały dzień leży na tapczanie i śpi. O niedzielnych wypadach za miasto dawno zapomniałem. Takie ciągłe spanie jest podobno niezdrowe, tak słyszałem, ale ojciec jest dorosły i pewnie wie, co robi.

Mnie to zupełnie odpowiada, że kiedy wracam ze spaceru, ojciec już śpi. Bo gdy nie śpi, czuję się taki nieswój. Czasem odezwie się do mnie, powie, żebym śmieci wyniósł czy poszedł do piwnicy i przyniósł ogórki, które zdążyła jeszcze zrobić mama, ale nawet gdy i to mówi, to tak jakby nie do mnie, tylko gdzieś obok.

Ojciec nie pyta już: co tam w szkole?, a ja sam przecież nie będę tego tematu zaczynał. Zresztą, w szkole i tak same trójе i parę dwój, więc może lepiej, że nie pyta. Gdy mama żyła nieraz dostawałem czwórki, i pracę domową musiałem odrabiać zaraz po przyjściu ze szkoły i mama zawsze sprawdzała czy rzeczywiście ją odrobiłem.

A dzisiaj: jest już po dziesiątej, wypracowanie z polskiego nie napisane, zadanie z matematyki nie ruszone, ja jestem senny... E tam, napiszę jutro albo ściągnę od kogoś w szatni, a teraz pójdę spać.

Od jakiegoś czasu, kiedy się budzę, słyszę jak ojciec karmi kota. Tak, słyszę, a nie-widzę. Bo ojciec karmi kota w kuchni i ja tylko słyszę jak zwraca się do niego: pij mleko, czarnulku albo pij mleko, malutki. Nasz kot malutki?! Tłusty jest, duży i niemłody! Ojciec nigdy wcześniej kota nie karmił, no może parę razy zdarzyło mu się, ale z reguły to był mój obowiązek. A tak czule na pewno nigdy się do niego nie zwracał. Zawsze, kiedy kot wygodnie ułożył się na tapczanie, przeganiał go stamtąd. A teraz nazywa go czarnulkiem i malutkim. Gdy pierwszy raz usłyszałem, że tak zwraca się do naszego kota, śmiałem się pod kołdrą, ale zaraz pomyślałem sobie że ojciec chyba się starzeje i dlatego tak niepoważnie go nazywa, no i nie śmiałem się już tak bardzo.

Lubię wylegiwać się w łóżku, ale niedługo, jakieś dziesięć, piętnaście minut. Jest pięć po siódmej, więc poleżę sobie jeszcze do dwadzieścia po siódmej i potem natychmiast wstanę. Ojciec zaraz pójdzie do pracy, ale wcześniej zajrzy do mnie. Powie, żebym nie spóźnił się do szkoły i zjadł śniadanie. Sam wiem, że powinienem zjeść śniadanie i nie spóźnić się do szkoły. I co z tego, skoro rano często nie chce mi się wcale jeść, a do szkoły w ostatnim tygodniu spóźniłem się trzy razy. Mama znała mój rozkład zajęć na pamięć i gdybym dzisiaj miał na ósmą, to już od siódmej byłbym na nogach, a w torbie leżałoby zapakowane drugie śniadanie, które codziennie mi przygotowywała. A ojciec nie wie czy mam dzisiaj na ósmą czy może na dziesiątą, tylko wpada i mówi, żebym zjadł śniadanie i nie spóźnił się, a właściwie to mógłby wcale tego nie mówić, ale powie, bo już nacisnął klamkę i wsunął się do pokoju.

— Śpisz jeszcze?

— Nie.

— Na stole leży śniadanie dla ciebie... I nie spóźnij się do szkoły.

— Dobrze, tato.

W drzwiach ojciec zatrzymał się na chwilę, nie wiem po co, ale spostrzegł obok swoich nóg kota i powiedział tylko: „kot przyszedł do ciebie", i zaraz wyszedł.

Chodź kocie tutaj, zawołałem go, pogrzejesz się trochę, bo

pewnie zmarzłeś. Nie chcesz? To nie trzeba. Zresztą, muszę już wstać, umyć się i może zjem to śniadanie. A potem pójdę do Zenka, on na pewno ma odrobioną pracę domową.

Właściwie nie lubię odwiedzać Zenka. Jego matka nigdzie nie pracuje i zawsze siedzi w domu. I gdy ja przyjdę to tak patrzy na mniej jakby się zaraz miała rozpłakać. Jak tylko wejdę, pyta czy nie jestem głodny, a gdy mówię jej, że nie, nie jestem, to i tak częstuje mnie czekoladkami przywożonymi z Węgier, których nie znoszę. Ale do Zenka wpadam często, a wszystko z powodu prac domowych, które on regularnie odrabia, a ja coraz rzadziej. Kiedyś powiedział mi, że ja to mam fajnie, nikt mnie nie pilnuje i mogę robić, co chcę. Pomyślałem, że jest strasznie głupi, ale tylko pomyślałem, nie zdradziłem mu swoich myśli. Bo i po co? Mógłbym go jeszcze obrazić i byłby koniec ze ściąganiem zadań z matematyki i wypracowań z polskiego. A Zenek jest w tym dobry: nie robi błędów ortograficznych i rzadko myli się w rachunkach.

Szybko uporałem się z przepisywaniem pracy domowej i razem z Zenkiem szliśmy do szkoły, gdzie będziemy musieli przesiedzieć aż sześć godzin. Ostatnią lekcję mamy z wychowawczynią. Pewnie znowu będzie narzekać, że klasa jest słaba i nie robi postępów w nauce, i że za mało makulatury oddaliśmy, i frekwencja nie najlepsza. A niech sobie narzeka, to jej sprawa, byleby mnie nie wzięła, tak jak tydzień temu, i dwa tygodnie temu, na rozmowę do pokoju nauczycielskiego. Zrobi się wtedy taka tkliwa i zacznie wypytywać dlaczego opuszczam się w nauce? Od tej tkliwości, nic nie mogę powiedzieć i tylko najchętniej uciekłbym gdzieś. Milczę uparcie, a ona powtarza w kółko: rozumiem cię, doskonale cię rozumiem i tak w kółko. Jak tak doskonale rozumie, to po co pyta?!

Ale dzisiaj nie było żadnej rozmowy, nie musiałem czytać swego czyli Zenka wypracowania i w ogóle nikt mnie dzisiaj nie wywoływał do odpowiedzi. Jednej dziewczynie chłopaki nawrzucali mrówek do torby i ta poskarżyła się wychowawczyni. Nie wiem czy po lekcjach oberwała za skarżypyctwo. W sumie nie było nawet zbyt nudno i przyjemnie wracało mi się do domu.

W domu zastałem ojca stojącego przed szafą. Wyciągał z niej jakieś rzeczy i przyglądał się im uważnie. Domyśliłem się, że jest to ubranie mamy. Nie pierwszy raz przyłapałem ojca jak przypatrywał się sukienkom i płaszczom mamy. W zasadzie nic mnie to nie obchodzi, ale uważam, że coś takiego niezbyt pasuje do dorosłego mężczyzny i trochę go ośmiesza.

Tym razem — sam nie wiem, co mnie podkusiło — nie udałem, że nic nie spostrzegłem, tylko zapytałem czy nie moglibyśmy tych rzeczy sprzedać. Najpierw zapytałem, a potem jeszcze dodałem, że za te pieniądze mógłby kupić sobie palto na zimę albo nową kurtkę dla mnie, bo ta, którą noszę, ma już trzy lata, jest więc stara i zupełnie inna od tych, jakie noszą moi koledzy.

Nie wydaje mi się, żeby to był zły pomysł i dlatego bardzo się zdziwiłem, kiedy ojciec słowem się do mnie nie odezwawszy, natychmiast zamknął szafę i poszedł do kuchni. Ja też poszedłem do kuchni, bo poczułem się głodny. W milczeniu przygotowywałem sobie jedzenie. W pewnym momencie ojciec odezwał się do mnie. Zapytał czy nie mam ochoty na szproty w oleju, kupił je dzisiaj wracając z pracy, wyjaśnił, a przy tym uśmiechnął się tak smutno, że mu odpowiedziałem, że nie mam ochoty na te szproty, że w ogóle to zjem coś później, a teraz pójdę poleżeć i zamknąłem się w swoim pokoju.

Leżąc zastanawiałem się czy ojciec zje całą puszkę szprotek czy może trochę zostawi. Gdyby się tak smutno nie uśmiechał, siedziałbym teraz w kuchni i jadł szproty, moje ulubione rybki, a tak leżę tutaj i odpędzam sprzed oczu jego smutny uśmieszek. Czy naprawdę nie mógłby on wreszcie zacząć uśmiechać się odrobinę weselej?

Raz pamiętam, zawołał mnie do siebie. Chciał, żebyśmy razem obejrzeli film w telewizji. Jakaś włoska komedia, zresztą, strasznie zabawna. Więc oglądaliśmy obaj ten film i obaj głośno się śmialiśmy. Obaj komentowaliśmy gagi, na przemian wołaliśmy: patrz, patrz, co on wyrabia, zaraz spadnie!, i takie inne głupstwa. Ale pod koniec filmu to już tylko ja głośno się śmiałem, a ojciec tylko się uśmiechał, i to właśnie tak smutno jak dzisiaj. Dokładnie. Potem nawet, zanim zasnąłem, zastanawiałem się w łóżku dlaczego nagle przestała go śmieszyć ta zabawna komedia, jednak nic mądrego nie wymyśliłem.

I dzisiaj znowu ten smutny uśmiech. Jak ktoś jest smutny, to wcale nie powinien się uśmiechać. Przynajmniej ojciec mógłby tego nie robić, jeśli już wcześniej zapytał mnie czy mam ochotę na szproty. Teraz pewnie kot je zje, a ja obejdę się smakiem.

Poleżałem z pół godziny i wstałem. Zajrzałem do kuchni. Nie było w niej nikogo. W całym mieszkaniu nikogo nie było. Od razu poczułem się lepiej. Ojciec gdzieś wyszedł, nawet nie wiem kiedy. Kot grzał się przy grzejniku. Zaparzyłem sobie herbaty, włączyłem telewizor i wygodnie rozsiadłem się w fotelu.

Wcześniej na telewizorze stała fotografia mamy. Teraz stoi na półce z boku i przez to nie rzuca się za bardzo w oczy. Myślę, że tak jest lepiej. Bo ilekroć włączałem telewizor i przypadkowo zerknąłem na tę fotografię, to mnie aż ściskało w dołku i nie mogłem spokojnie obejrzeć żadnego filmu. Ojciec też zamiast oglądać film, to zdaje mi się, patrzył wyłącznie na tę fotografię. A teraz, gdy czasem ją odkurzam, to mnie jeszcze ściśnie trochę w dołku, ale już coraz mniej. Na miejscu ojca w ogóle nigdzie bym jej nie stawiał, bo taka fotografia tylko przypomina nieprzyjemne chwile, o których każdy człowiek z pewnością wolałby zapomnieć.

Zagapiłem się w telewizor i ręką zepchnąłem szklankę ze stołu na podłogę. Oczywiście herbata wylała się i na dywanie

powstała spora plama. Sprzątnę szkło, a plama zanim wróci ojciec, zdąży wyschnąć. A nawet jak i nie zdąży, to ojciec nic mi nie zrobi. Niedawno zepsułem adapter i stłukłem kryształową popielnicę. A ojciec jakby w ogóle tego nie zauważył. Wcale na mnie nie nakrzyczał, nie mówiąc o tym, żeby zbił pasem. Za takie przewinienie powinna mnie spotkać jakaś kara, a tu nic. Początkowo tak się zdziwiłem, że nawet nie ucieszyłem się z takiego obrotu sprawy.

Usłyszałem kroki ojca na klatce schodowej. Zdążyłem sprzątnąć stłuczone szkło i chciałem dalej oglądać program telewizyjny, ale przypomniałem sobie, że ojciec pewnie wraca z cmentarza. Jeździ tam co tydzień. W każdy piątek. W piątek pochowaliśmy mamę. Czy pada deszcz, czy jest zimno — nic go nie powstrzymuje. Parę razy towarzyszyłem mu. Tak się jednak złożyło, że zachorowałem i w jakiś piątek leżałem chory w łóżku. Ojciec nie zabrał mnie ze sobą, ale wcześniej zapytał czy z nim nie pojadę, byłem tylko lekko przeziębiony, powiedziałem jednak, że nie pojadę, w końcu lekkie przeziębienie to też choroba, i od tego czasu jeździ sam. Kupuje kwiaty, i jedzie na cmentarz. Ciekawe czy długo będzie tam jeździł? Bo chyba nie przez resztę życia, chociaż słyszałem o takich matkach, które jeździły na groby swoich dzieci tak długo, jak same żyły.

Więc kiedy usłyszałem kroki ojca na klatce schodowej, czym prędzej wyłączyłem telewizor, zabrałem kota i poszedłem do swego pokoju. Kot szukał najodpowiedniejszego miejsca dla siebie i znalazł je przy moich nogach, a ja zastanawiałem się jakby to było, gdybym miał macochę. I myślę, że chyba nie byłoby najgorzej. Bo taka macocha mogłaby codziennie gotować obiady i pilnować, żebym odrabiał lekcje, no i nie musiałbym sam prać i prasować, a ojciec też nie musiałby tego robić. I w domu byłoby więcej osób, bo tak we dwójkę jest strasznie nieciekawie. Gdybym miał brata albo siostrę i to starszą o parę lat, żeby troszczyła się o mnie, to macocha pewnie nie byłaby wcale potrzebna. Bo taka macocha równie dobrze może okazać się okropną kobietą. I co wtedy? Sam już nie wiem czy lepiej mieć macochę czy nie. Zresztą, i tak wszystko zależy od ojca. Żeby wreszcie przestał być taki dziwny, to byśmy sobie jakoś poradzili i we dwóch, a tak... Gdy wraca z cmentarza, to nawet nie zajrzy do mnie i cały wieczór upłynie w milczeniu. Nic, zupełnie nic mi dzisiaj nie powie, jakby nie wiedział, że takie milczenie trochę ciąży... Może jednak wspomnieć mu co nieco o macosze? Z nią przecież musiałby o czymś rozmawiać.

I jak na złość zbliżają się święta. Jak będzie wyglądał nasz stół wigilijny! Zawsze taki bogaty, zawsze zastawiony dwunastoma potrawami, nieraz było ich więcej niż dwanaście. I zawsze było tak wesoło. Duża prawdziwa choinka, chociaż sztuczne są lepsze, bo później nie trzeba wybierać igieł z dywanu, i prezenty, mnóstwo prezentów od mamy i od ojca. A w pierwszy dzień świąt zawsze jacyś goście. Ciotki, wujkowie, moje siostry i bracia nierodzeni. Jak ojciec wypił parę kieliszków stawał się

zabawny. Mama dużo się śmiała. I było tak radośnie w sumie. A co będzie w tym roku? Zawsze z niecierpliwością wypatrywałem świąt, a teraz wolałbym, żeby nigdy nie nadeszły, ale przecież nadejdą...

Kot zgrabnie zeskoczył na podłogę. Chciał już mnie opuścić. Nie wypuszczę cię. Musisz być ze mną. Potrzebuję twego towarzystwa i na nic zda się twoje miauczenie. Nie drap drzwi pazurami, kocie, bo dostaniesz klapsa. Ale jesteś uparty! No, chodź tutaj! Daj się pogłaskać, dzikusie! Uciekasz ode mnie. Zostawiasz mnie samego. Głupi kocie, nie jesteś dobry. Nie drap tych drzwi, słyszysz?! No, nie rób tego... Chyba, kocie, nie rozumiesz, co mówię do ciebie i myślisz wyłącznie o sobie.

Wypuściłem kota z pokoju. Niech idzie tam, gdzie chce. Mogę obyć się bez niego. Mogę sam siedzieć tutaj i słuchać radia albo czytać książkę. Albo rozwiązywać krzyżówkę. Ale tak naprawdę to zupełnie nic mi się nie chce. Gdy się teraz położę, będę przewracać się z boku na bok i wcale nie zasnę. Wyjść z domu też mi się nie chce. Lekcje? Jutro się z nimi uporam. Mógłby mie odwiedzić któryś z kolegów. A może lepiej, że nie odwiedza. Sam już nie wiem, czego mi trzeba.

Z kuchni dobiegł cichy głos ojca. Karmił kota. Czar-nulku, czar-nulku. Ma-lutki, ma-lutki. Ojciec rozmawiał z kotem. Pieścił go. No, a ja?

Podniosłem się z tapczanu. Stanąłem przy oknie. Na dworze było ciemno. W oknach paliły się światła. Ludzie siedzieli w swoich domach. Zatrzymałem się w drzwiach kuchni. Ojciec stał odwrócony tyłem. Nie widział mnie. Pochylał się nad kotem i głaskał go. Kot łapczywie pił mleko, mruczał, miał białe wąsy, a ojciec wciąż go głaskał. Delikatnie i czule. Stałem w drzwiach kuchni i chciałem, by nikt mnie nie zauważył. Na palcach wycofałem się do swego pokoju. Szybko posłałem tapczan i zasnąłem.

Obudziłem się po dziewiątej. Nie słyszałem jak ojciec wyszedł z domu. Patrząc w sufit leżałem do dziesiątej i nie poszedłem do szkoły. Wymyślałem jakieś usprawiedliwienie. Powiem, że źle się czułem. A mogę też powiedzieć, że umarł ojciec. Ciekawe czy wychowawczyni uwierzyłaby mi? Jest taka głupia i naiwna, że pewnie by uwierzyła i przejęła się. Szkoda, że to nie Prima Aprilis, byłby niezły dowcip.

Kiedy kot próbował wdrapać się na poduszkę, przegoniłem go. Znajdź sobie inne ciepłe miejsce!, krzyknąłem. A potem zrobiło mi się żal i przywołałem go do siebie. Leżeliśmy jakiś czas razem. Kot zadowolony muskał mnie ogonem i mrużył ślepia. Czuł się dobrze ze mną, a ja czułem się dobrze z nim. Ale wkrótce znudziło się nam obu i wygramoliliśmy się z pościeli.

Zrobiłem sobie parę kanapek i jedną rzuciłem kotu. Kot obwąchał ją i zostawił nie tkniętą. Stał i patrzył na mnie. Otarł się o moje nogi. Gdy wyciągałem rękę do niego, liznął ją.

Sam nie wiem jak to się stało, że nazwałem go czarnulkiem. Zawstydziłem się trochę i zająłem się jedzeniem kanapek. Kot wciąż stał i patrzył. Po jakimś czasie niezdecydowanie zbliżył się do kanapki zaczął ją powoli nadgryzać. Pochyliłem się nad kotem i pogłaskałem go. Przesuwałem rękę wzdłuż grzbietu i drapałem go za uszami. Kiedy kanapka zniknęła z podłogi, wziąłem kota na ręce i zaniosłem do swego pokoju. Siedzieliśmy razem na tapczanie i czekaliśmy na powrót ojca.

Na dźwięk kluczy wsuwanych w otwór zamka kot zeskoczył z tapczanu i szybko znalazł się na korytarzu. Zamknąłem drzwi swego pokoju. Wiem na pewno, że ojciec ucieszył się zobaczywszy kota, który go wita, wiem na pewno że nazwał go czarnulkiem albo malutkim, choć powiedział to tak cicho, żebym nic nie usłyszał i wiem, że ojciec nie zajrzy teraz do mnie, może trochę później, gdy nie będzie tak bardzo zajęty kotem.

Niepostrzeżenie wymknąłem się z domu. Nie chciałem im przeszkadzać. Nie chciałem, by oni mi przeszkadzali. Chodziłem swoją ulicą w tę i z powrotem. Spostrzegłem, że takich jak ja, wałęsających się bez celu, jest kilku a może kilkunastu. Poznawałem już twarze niektórych. Nie lubiłem tych ludzi. Jakby ich razem zebrać ze wszystkich ulic, to otrzymalibyśmy pokaźną gromadę ludzką samotnie wałęsającą się ulicami miasta.

Po godzinie wróciłem do domu. Ostrożnie zamknąłem drzwi. W swoim pokoju znalazłem dużą paczkę. Rozwinąłem ją. Była w niej kurtka. Ładna, zauważyłem, i pewnie nietania. Podobną ma Zenek, a kurtka Zenka jest zagraniczna. Przyjrzałem się dokładnie kurtce, a potem przymierzyłem ją. Pasowała.

— Podoba ci się? — pytał ojciec.

Stał w odległości trzech kroków ode mnie. Nie słyszałem jak wszedł. Jego obecność trochę mnie speszyła. To on kupił mi tę kurtkę, pomyślałem.

Kot wbiegł do pokoju i stanął między mną a ojcem. Patrzał raz na mnie, raz na ojca. Czego ten kot chce tutaj? Znowu jest głodny?

Milczałem.

— Podoba ci się — jeszcze raz zapytał ojciec i zobaczyłem jak wyciągnął rękę w stronę kota.

— Tak podoba mi się — powiedziałem. — Ale jest za ciasna... Nie będę jej nosił.

Zdjąłem kurtkę i powiesiłem na oparciu krzesła. Nie patrzyłem na ojca. Staliśmy we trójkę: ja, ojciec, kot, zaskoczeni, zawiedzeni. Staliśmy i czekaliśmy na coś. Na co?

Kot pierwszy opuścił pokój. Ojciec wziął kurtkę i zapakował w szary papier.

— Odniosę ją do sklepu, jeśli jej nie chcesz — powiedział.

— Chyba jeszcze przyjmą...

— Powiesz, że jest za ciasna — dodałem. — Na pewno przyjmą.

Nazajutrz była niedziela. Ojciec oglądał poranny program telewizyjny. Ja wylegiwałem się w łóżku. Niedziela zapowiadała się nudnie, ale za kilkanaście godzin przecież minie. Zacznie się poniedziałek, potem wtorek. Kot zajrzał do mnie. Pragnął pieszczot. Wsunąłem go pod kołdrę. Dzień był szary. Wszystko wokół było szare. Pomyślałem, że właściwie nudne jest życie z samym ojcem. Nie chciało mi się opuszczać ciepłej pościeli. Leżałem dalej, chyba jeszcze przez godzinę, potem wstałem, umyłem się i zacząłem oglądać telewizję. Aż do dziesiątej wieczorem.

Jan Misiuk

SYLVIA ANTHONY

Przeżycie śmierci u dzieci

Pewnego letniego popołudnia przed wybuchem drugiej wojny światowej mała grupka przyjaciół siedziała przy podwieczorku w jednym z londyńskich ogrodów. Kiedy dzieci pobiegły się bawić, powiedziałam, że myślę o napisaniu czegoś na temat rozwoju pojęcia śmierci w dzieciństwie (...).

Wyznaniem tym zaczyna się książka Sylvii Anthony pt. *The Discovery of Death in Childhood and After* (Odkrycie pojęcia śmierci w dzieciństwie i okresie późniejszym), która była i — jak się wydaje — jest nadal jedną z nielicznych publikacji na temat psychologii śmierci, poruszającą tak subtelną i zarazem drażliwą kwestię — a właściwie przez długie lata prawdziwe tabu — jaką są jakiekolwiek naukowe rozważania dotyczące pojmowania istoty śmierci i zabijania u dzieci. Ukazując się w 1940 roku, książka ta, nosząca podówczas tytuł *The Child's Discovery of Death* (Odkrycie pojęcia śmierci u dziecka), wywołała falę komentarzy i krytyki. Tematem zamieszczonych w niej rozważań jest fenomen śmierci, będący prawdopodobnie jednym z najistotniejszych „zjawisk życiowych" napotkanych przez dzieci w ich psychicznym rozwoju. Sylvia Anthony prezentuje sytuacje, w których dzieci odkrywają i pojmują, lub też starają się zrozumieć, zjawisko śmierci, wskazując na znaczenie tego odkrycia dla ich intelektualnego i emocjonalnego rozwoju. W swych badaniach posługuje się rozmowami prowadzonymi przez dzieci na temat śmierci, studiując rozwój pojęcia śmierci od okresu przedszkolnego, charakteryzującego się niesprecyzowaniem istoty śmierci, aż do okresu dojrzałości, w którym zachodzi jej konceptualizacja biologiczna. Autorka bada też podobieństwa dziecięcych reakcji z zachowaniami członków innych odległych nam w czasie i przestrzeni kultur, powołując się przy tym na cytaty i wypowiedzi poetów, antropologów, psychoanalityków i filozofów, co w znacznym stopniu książkę tę wzbogaca i urozmaica.

Prezentowany poniżej fragment to rozdział 6, zatytułowany „Acting" (Działanie).

D. Z.

Wiadomo, że dzieci zabijają w wyobraźni. Zabijają także w rzeczywistości. Rozwój pojęcia śmierci niesie za sobą praktyczne implikacje.

Anna Freud pisała:

Powszechne niezrozumienie natury dziecka prowadzi do przypuszczeń, że dzieci smuci widok zniszczenia i agresji. Tymczasem dzieci w wieku od jednego do dwóch lat, umieszczone razem w kojcu, będą się nawzajem gryzły, ciągnęły za włosy i zabierały sobie zabawki, nie zważając na to, że czynią innym krzywdę. Przechodzą one przez takie stadium rozwoju, w którym niszczenie i agresja odgrywają jedną z wiodących ról. Jeżeli przyjrzymy się zabawie małych dzieci, zauważymy, że niszczą swoje zabawki, odrywają ręce i nogi lalkom i żołnierzykom, dziurawią piłki, rozbijają wszystko, co tylko można rozbić, a martwią je jedynie skutki, bowiem całkowite zniszczenie

zabawki uniemożliwia dalszą zabawę. Wraz ze wzrostem ich siły i niezależności trzeba poświęcać im coraz więcej uwagi, żeby nie spowodowały większych szkód i nie wyrządziły krzywdy sobie i słabszym od siebie [1].

Już dużo wcześniej św. Augustyn Aureliusz, uważny obserwator małych dzieci, zauważył, że *jeżeli niemowlęta są niewinne, to nie wynika to z braku woli wyrządzania szkody, lecz z braku siły... Matki i piastunki twierdzą, iż za pomocą różnych sposobów są w stanie doprowadzić do zaniku występowania takich postaw w zachowaniu dzieci* [2].

Autor tych słów najwyraźniej poddawał w wątpliwość sukces, jaki w swym mniemaniu odnosiły piastunki i matki. Obserwacje zachowań małych dzieci będących poza okresem karmienia piersią ukazują częste przypadki agresji w stosunku do słabszych. Kiedy ofiarą jest zwierzę, użycie siły przez dziecko może prowadzić do wyjaśnienia jego wyobrażenia o śmierci. Zamieszczone przykłady zostały zaczerpnięte z obserwacji dokonanych przez Susan Isaacs oraz z naszych własnych:

[P.N.1.] [3] Kilkoro dzieci goniło kota, który pojawił się w ogrodzie. Kopiąc w ziemi Frank (5 lat, 3 miesiące) znalazł robaka; wraz z Danem (3, 8½) pocięli go na kawałki i podeptali. Paul (3, 10½) oznajmił: — Teraz już nie żyje.

[P.N.2.] Christopher i Dan (3, 11) znaleźli kilka robaków. Paul (4,0) chciał je zabić, gdy tylko je zobaczył, zaś Frank (5,5) rozgniótł kilka robaków, które Paul znalazł na ścianie.

[P.N.3.] Harold (5,3) znalazł w ogrodzie zdechłego szczura. Wspólnie z Frankiem (5,6) podeptali go. (Jedenaście dni później)) kiedy dzieci zmieniały wodę złotej rybce Frank... powiedział do nich: — Zadepczemy ją. Wybiegły z nią do ogrodu. (Pani I) podążyła za nimi, lecz się spóźniła. Zanim zdołała powstrzymać dzieci, rzuciły rybkę na piach i podeptały. Stanęły w kręgu i patrzyły na nią podekscytowane, wyraźnie żałując, że to zrobiły. Frank powiedział: — Włóżmy ją teraz do wody, to znowu ożyje. Wpuściły ją ponownie do wody, ale wkrótce przekonały się, że jest martwa. Później pogrzebały ją w piachu. Wszystkie dzieci, łącznie z prowodyrem Frankiem, były bardzo zmartwione, że to zrobiły i chciały mieć rybkę z powrotem. (P.S. Był to jedyny tego rodzaju incydent w całej szkole).

[P.N.4.] Priscilla (6,6) chciała rozerwać dżdżownicę na dwie części i powiedziała, że wyjdzie za mąż za chłopca, który to zrobi... Dan (4,9) w końcu to uczynił. Frank (6,4) rozerwał dżdżownicę na dalsze kawałki i wszystkie dzieci były tym bardzo podniecone.

[O.D.1.] [4] Timothy (3,11) z Judith (7,6) znaleźli po deszczu dżdżownicę. J: — Nie nadeptuj na nią, Tim. Może jeszcze ożyje. T: — Chcę, żeby nie żyła (depcząc ją).

[O.D.2.] Richard (3,0) spowodował śmierć małego kotka, którego niechcący upuścił razem z misiem do kosza po toksycznym

[1] A. Freud i D. Burlingham: *War and Children*, 1943.

[2] Augustyn Aureliusz: *Confessions* I, 7, (wyd. 1962).

[3] Zapisy wypowiedzi dzieci bezpośrednio cytowane z publikacji naukowych będą oznaczane kolejno (P.N.). (nota tłum.) Dla jasności wywodu, w niniejszym przykładzie wprowadzono numerację od 1 z uwagi na to, że publikowany fragment jest wyrwany z kontekstu.

[4] Cytaty z obserwacji domowych będą kolejno oznaczane (O.D.). W każdym przypadku rodzice datowali obserwację. Data urodzenia dziecka była zapisywana w rejestrze, a jego wiek dodawano do cytatu. (nota tłum.) Jak wyżej.

środku do konserwacji jajek. Kotek był bardzo mały, zbyt wcześnie wzięty na wychowanie kiedy kocicę przejechał samochód. Gdy Richard go dostał, był nim z początku onieśmielony, biegał dookoła niego w pewnej odległości i wołał: — On mi nie zrobi krzywdy, on mi nie zrobi krzywdy. Na krótko przed wypadkiem przezwyciężył swoją bojaźliwość do tego stopnia, że brał kotka na ręce i pieścił go.

[O.D.3.] Richard (4,7): — Zabiłem czarnego kota. Przerąbałem go tasakiem na pół w szopie na węgiel. Matka: — Dlaczego to zrobiłeś? R: — Myślałem, że już nie jest nam potrzbny. M: — Czy mogę zobaczyć zwłoki? R: — Nie, już ich tam nie ma. Złożyłem razem dwie części i poszedł sobie. (Notatka matki: Nie mamy kota; sąsiedzi posiadają czarnego kota, którym R. się interesuje).

[O.D.4] R. (5,1). Kiedy jedliśmy podwieczorek w ogrodzie pojawiła się pszczoła, która ospale chodziła po stole; M. strzepnęła ją z R., wszyscy na to patrzyliśmy; w końcu R powiedział, że na nią nadepcze. M. — Nie rób tego, nie zrobi ci krzywdy, jeżeli zostawisz ją w spokoju. Jednak w chwilę potem R. nadeptał na osę i wydawał się być z siebie zadowolony.

[O.D.5] R (5,3) do M, niewyraźnie: — Jean i ja... idziemy na spacer... poszukać mrówek, żeby po nich deptać. (Jean jest jego koleżanką w wieku 4,3).

[O.D.6.] R. (5,4) domagał się, żeby M. zabiła robaka znalezionego w jabłku, ale ona nie chciała tego zrobić. Wobec tego sam chciał go zabić. M. podała mu go na kawałku papieru. Wziął ze sobą nóż i wyniósł go na kamienny stopień; M. nie patrzyła na to. Następnie wrócił do kuchni, rozpromieniony, mówiąc: Poruszył się, bardzo wolno, zaraz jak tylko umarł. Dlaczego to zrobił, Mamo? Następnie poszedł z powrotem, pociął go na kawałeczki i wrócił z nożem.

[O.D.7] Ben (8,6), Richard (5,4) i David (5,4) przy herbacie z M. D: — Uwielbiam osy, bo je zabijamy. B: — Ojej, naprawdę? Ja nie. Jedna użądliła mnie raz w nos. R. (z promiennym uśmiechem jak D.: — Tak, ja też lubię zabijać. B: — Ja nienawidzę zabijania (następnie długi wywód przeciwko przemocy).

[O.D.8.] Ben (9,1) i Richard (5,11) w ogrodzie ze swoim ojcem. R: — Tu jest mały, cieniutki robak. B. (ze złością): — Dlaczego go zabiłeś?... Nie wolno tego robić, to je boli, prawda? (do ojca). O. — Tak... R: — To bez znaczenia gdy chodzi o robaki... Lubię się im przyglądać. O: — Cóż, zatem przyglądaj się im. R: — A ten się nagle wydłużył.

[O.D.9a] B (8,5) przygotowując się do wizyty w Ogrodzie Zoologicznym ze swą babcią. M: — Czy masz czystą chusteczkę w kieszeni? B: — Tak, mam też scyzoryk na wypadek, gdybym chciał kogoś zabić. (Poprawił się później, mówiąc, że mógłby zabić jakieś zwierzę i przynieść do domu jego szkielet).

Wydaje się, że ci, którzy z naukowym zainteresowaniem obserwują zachowanie dzieci, często zbyt mocno zaprzeczają twierdzeniu, iż małe dziecko nie jest w rzeczywistości takim potworkiem, na jakiego wygląda. Przykładowo Jung, przytaczając rozmowę między ojcem a córką (w wieku 4 lat) w czasie

porodu młodszego dziecka — (P.N.5) O: — Co byś powiedziała na to, gdybyś dziś wieczorem dostała braciszka? Anna: — Zabiłabym go — dodaje, że słowo *zabić* jest wyrazem całkowicie niewinnym w ustach dziecka i oznacza tylko „pozbyć się", jak wielokrotnie wykazywał Freud [6]. Susan Isaacs, na podstawie uprzednio przytaczanej obserwacji Priscilli (6,6) dodaje — „Należy zauważyć jak niewiele przykładów rzeczywistego okrucieństwa można podać w przypadku Priscilli". (O.D.9b) Obserwując Richarda (5,3), który znalazłszy w ogrodzie zdechłą mysz, zapytał: „Czy mogę ją podeptać?", szturchnął ją kijem i wydawał się rozczarowany, że małe zwierzątko zdane na jego łaskę nie może być obiektem manifestacji jego siły, stwierdzono, że nie chciał jej sprawić bólu. Podobnie pisał Sully [6], nawiązując do „tej mieszaniny przyjaźni i umiłowania siły" cechującej wzajemny stosunek dzieci i zwierząt.

Skłonność dorosłych do usprawiedliwiania zachowań dzieci może wydawać się sentymentalna. Słowo zabić bywa, jak twierdzi Jung, niewinnym wyrażeniem, lecz może też zaistnieć potrzeba ochrony niemowląt przed niewiele od nich starszymi dziećmi, które mogą im wyrządzić krzywdę. Czy matka Richarda powinna dawać mu robaki do pocięcia? Czy powinno się go zniechęcać do zabijania stonóg, a zachęcać do zabijania os? Czy, jeżeli zabija osy, powinno się go zganić za tego rodzaju czyn? Wydaje się, że dr Susan Isaacs tak usilnie stara się wykazać, iż wszystkie dzieci, jeżeli chodzi o uzewnętrznianie odruchów okrucieństwa i czułości, podobne są do swych rodziców, że prowadzi ją to do lekceważenia różnic pomiędzy zachowaniami dzieci i rodziców, a także chyba różnic między samymi dziećmi.

Tendencja do usprawiedliwiania zachowań dziecka jest tak powszechna wśród obserwatorów, o których mamy podstawę sądzić, iż są zarówno wiarygodni jak i doświadczeni, że trzeba temu poświęcić nieco uwagi. Obserwator jest w stanie osądzić na podstawie ubocznych zachowań dziecka (wyraz twarzy, gesty, itp.), jak należy interpretować zaobserwowane u niego czynności. Najczęściej niemożliwe jest pisemne skompletowanie informacji tego typu; interpretacja jest tu nieunikniona. Zainteresowanie rodziców lub nauczycieli dotyczy jednak zazwyczaj nie tyle słuszności interpretacji agresywnych działań zaobserwowanych u małego dziecka, co ich konsekwencji. Czy oznacza to, że sadyzm, lub inne antyspołeczne zachowania, będą cechą charakterystyczną osobowości danego dziecka w jego późniejszym życiu?

Swą analizę pięcioletniego chłopca, Freud [7] uzupełnił po wielu latach dopiskiem stwierdzającym że dziecko to wykształciło w sobie stabilną osobowość. Podobnie można, po upływie z górą dwudziestu lat, uzupełnić cytowane uprzednio obserwacje przeprowadzone na Timothym i Richardzie spostrzeżeniem, iż w trakcie ich życia w różnych rodzinach, szkołach, w czasie służby wojskowej, kariery zawodowej, często na różnych kontynentach, u żadnego z nich nie stwierdzono symptomów niedostosowania czy nerwicy; nie oskarżono ich też o znęcanie się, okrucieństwo, sadyzm czy masochizm. Chociaż deptanie dżdżownic i siekanie robaków nie są to praktyki, na których wyborze i propagowaniu wśród dzieci zależałoby dorosłym, zachowania takie nie wydają się być jednak psychologicznie nienormalne ani nie zapowiadają wypaczenia osobowości.

[6] C. G. Jung: *The Development of Personality*, 1954.
[6] J. Sully: *Studies of Childhood*, 1895, str. 240.
[7] S. Freud: *Analysis of a Phobia in a Five-year-old Boy*, 1909, (wyd. 1953, tom 10).

Obserwacje domowe wskazują występowanie podobnych różnic behawioralnych u dzieci. Jedne, których ekstremalnym przykładem wydaje się Clifford Sully, odczuwają wstręt do zabijania, drugie natomiast bawi uśmiercanie małych zwierząt, aż do osiągnięcia wieku mniej więcej siedmiu lat, kiedy to chęć zabawy z nimi staje się silniejsza od pragnienia ich zabicia. Fakt, iż Richard, David i Timothy byli wszyscy dziećmi nie posiadającymi młodszego rodzeństwa sugeruje, że pragnienie użycia siły wobec mniejszych stworzeń najczęściej występuje w takich okolicznościach. W takiej sytuacji znajdował się chłopiec nazwiskiem Carrots [8] w autobiograficznym szkicu Renauda. Clifford Sully był jednak także dzieckiem nie posiadającym młodszego rodzeństwa, co poddaje takie uogólnienia w wątpliwość.

Obserwatorem, który jest skłonny usprawiedliwiać agresywne zachowanie dziecka, może kierować nie tylko zawiłość bezpośredniej motywacji, ale także poznanie zmienności zachowań. Agresywne popędy i działania u dziecka składają się na jego ogólne wyobrażenie o śmierci, lecz przejawy unikania i zapobiegania jej dają się zaobserwować równie wcześnie jak agresywne zachowanie — czasami u tego samego dziecka.

Badania Rasmussena i Sully'ego dostarczają przykładów dziecięcych reakcji na śmierć na etapach rozwoju wcześniejszych od tych, jakie mamy udokumentowane na podstawie naszych własnych obserwacji. Chłopiec, u którego Sully zaobserwował niepokój po zabiciu muchy [9], miał tylko dwa lata i dwa miesiące. Ben miał o rok więcej, gdy zapytał o znaczenie słowa *martwy*. Wkrótce potem zanotowano:

[O.D.10.] Ben (3,3) zerwał kilka jaskrów, po czym je zaraz wyrzucił. M. sugerowała, że warto by je było potrzymać dłużej, ale on opowiedział: — Nie, bo one umrą.

To spontaniczne zachowanie sugeruje wstręt do styczności z przedmiotami mającymi związek ze śmiercią, całkiem niezależny od jakichkolwiek procesów rozkładu ciała zwierzęcego, czy nawet usychania roślin. Sama istota umierania, bardziej niż jej konsekwencje, wydaje się być czynnikiem wzbudzającym u dziecka odruch jej unikania.

Pragnienie zapobiegania śmierci pojawia się także w bardzo wczesnym wieku. Susan Isaacs zaobserwowała: Dzieci znalazły różne owady i włożyły je do miski z wodą.

[P.N.6] Tommy (3,3) zaprotestował: — One nie żyją w wodzie; (a następnego dnia) nalegał na wyjęcie robaka z wody, gdy inni chcieli go tam włożyć, mówiąc: — One nie żyją w wodzie, one nie żyją w wodzie.

[P.N.7.] U Clifforda Sully (3,6) zaobserwowano, że tak jak inne dzieci był w tym czasie bardzo przejęty sprawą zabijania zwierząt dla zdobycia pokarmu; „Nieustannie dopytywał się z ogromną niecierpliwością w głosie: — Dlaczego ludzie je

[8] J. Renaud: *Poil de Carotte*, 1895.

[9] (P.N.) Mały chłopiec (2,2) zabiwszy muchę na szybie okiennej, wydawał się tym zaskoczony i poruszony, i rozglądał się w poszukiwaniu wyjaśnienia, a następnie sam go sobie udzielił: — Pani mucha poszła spać. Ale nie dotknął jej, tak jak żadnej innej muchy, już nigdy więcej — pozostały mu najwyraźniej wątpliwości i czuł się przez cały czas niepewnie. (Cytat pochodzi z J. Sully, *Studies of Childhood*, 1895, str. 240).

zabijają? Twierdził, że ludzie którzy jedzą mięso, muszą być zadowoleni z zabijania zwierząt. W końcu, żeby rozstrzygnąć sprawę, zwrócił się do swojej matki i zapytał: — Czy ty lubisz, kiedy się je zabija?"

[P.N.8.] Kolejne dziecko obserwowane przez dr Isaacs, Dan (3,6), było bardzo przejęte z powodu małego, zdechłego szczura znalezionego przez dzieci w ogrodzie. „One powiedziały On nie żyje" i biegały trzymając go. Pani I zabrała go z obawy przed infekcją. Dan powiedział: — Nie zrobisz mu krzywdy, prawda? Zaniosła go na drugi koniec ogrodu i tam ukryła. Dan zapytał ją. — Gdzie go położyłaś, nie zrobiłaś mu krzywdy, prawda?".

Ostatnia z tych obserwacji ukazuje ograniczone rozumienie istoty słowa *martwy* w wieku poniżej czterech lat, nawet u dzieci z wysoką inteligencją. Zachowanie dzieci rozpatrywane w kategoriach ogólnych sugeruje ich nieświadome utożsamianie się z całymi zwierzętami. Nie przypuszcza się, że takie utożsamianie się jest zjawiskiem prostym, w pełni tłumaczącym zaobserwowane zachowania.

Narastający w dziecku konflikt pomiędzy odruchem a świadomością — w kontekście agresji w stosunku do mniejszych stworzeń — jest tematem fragmentu autobiografii Charlesa Darwina, godnego szczególnej uwagi jako przyczynek tego wielce utalentowanego przyrodnika do naszych rozważań. Był on piątym z sześciu dzieci, mając jednego, starszego od siebie, brata:

[P.N.9.] „Mogę stwierdzić na swoją korzyść, że jako chłopiec byłem litościwy, co zawdzięczałem jednak całkowicie pouczeniom i przykładom dawanym mi przez moje siostry. Naprawdę wątpię czy litość jest naturalną lub wrodzoną cechą. Bardzo lubiłem zbieranie ptasich jaj, ale nigdy nie wybierałem więcej niż jedno jajo z ptasiego gniazda, z wyjątkiem jednego razu, gdy wyjąłem wszystkie nie dla ich wartości, ale raczej z powodu jakiejś brawury. Bardzo pociągało mnie wędkarstwo... Kiedyś... powiedziano mi, że można zabijać robaki roztworem soli... od tego dnia nigdy nie założyłem na haczyk żywego robaka, prawdopodobnie pozbawiając się w dużej mierze sukcesu. Raz, kiedy jeszcze byłem małym chłopcem... zachowałem się okrutnie, zbiłem malutkiego szczeniaka tylko dlatego, jak mi się wydaje, że mogłem rozkoszować się poczuciem siły, ale nie zbiłem go mocno, bo nawet nie zawył... Wydarzenie to wryło się głęboko w moją świadomość... prawdopodobnie tym głębiej, że moja miłość do psów przerodziła się już wtedy, i na długo, w prawdziwą pasję" [10].

Fragment ten, przedfreudowski i z pewnością szczery, zawiera mnóstwo ciekawych obserwacji: jest tam pragnienie pozbawienia samicy wszystkich jaj, czemu sprzeciwia się świadomość; świadomość zignorowała raz ten zakaz, także wtedy gdy uwielbiany szczeniak został zbity przez młodszego z dwóch braci. W swej wątpliwości co do tego, czy litość jest wrodzona, Darwin nie czyni rozróżnienia między płciami, chociaż uważa, iż nauczył się jej od swoich sióstr, sugeruje wiarę w to, że dziewczęta są chyba bardziej litościwe od chłopców. Words-

[10] *The Life and Letters of Charles Darwin*, F. Darwin (ed.), 1888, tom I, roz. 2, str. 29-30.

worth, który podobnie jak Darwin, stracił matkę w wieku ośmiu lat, także sugeruje to samo:

Oh! pleasant pleasant were the days,
The time, when, in our childish plays,
My sister Emmeline and I
Together chased the butterfly!
A very hunter did I rush
Upon the prey: with leaps and springs
I followed on from brake to bush;
But she, God love her, feared to brush
The dust from off its wings.

/ Słodkie, słodkie były te dni, / Czas, kiedy w naszych dziecięcych zabawach, / Ma siostra Emmelina i ja / Razem goniliśmy motyla! / Tak jak myśliwy skoczyłem / Na łup, biegnąc i skacząc / Podążałem za nim od krzaka do krzaczka; / Lecz ona, niech ją Bóg miłuje bała się zetrzeć / Pył z jego skrzydeł. /

Jeżeli tak się dzieje, że w określonym środowisku społecznym chłopiec uczy się litości od dziewcząt lub kobiet, to zachodzi pytanie czy dziewczyna jest w większym stopniu predysponowana do samodzielnego wykształcenia w sobie tej cechy, czy znajduje się pod wpływem skuteczniej oddziaływającego środowiska społecznego, czy też może obydwa te czynniki pojawiają się i wzajemnie na siebie oddziałują. Szekspir sugeruje w *Makbecie*, że nie istnieją żadne różnice pomiędzy płciami, jeśli chodzi o przejawy okrucieństwa, ale kobieta przekonuje się jednak, że nie jest w stanie sama popełnić morderstwa (*We śnie podobny był do mego ojca... Inaczej sama zrobiłabym to.*), a w *Królu Janie*, gdy król przygotowuje morderstwo swego małego bratanka, jego matka, a babka dziecka, jest obecna, nie sprzeciwia się i odprawia Jana, dając mu swe błogosławieństwo. Okrutne zachowanie małego chłopca w *Koriolanie* Szekspir przedstawia z punktu widzenia dwóch kobiet, zachwyconych brakiem litości u dziecka. Według powszechnej opinii przypisują to one wpływom ojca, do którego gwałtownego i agresywnego charakteru ich środowisko przywykło, i któremu jedna z nich sprzyja. Matka owego dziecka ma łagodniejszy charakter. Wydaje się, iż Szekspir zaobserwował indywidualne, a nie ogólne różnice występujące w zachowaniu obu płci, którego to zachowania nie odważylibyśmy się dzisiaj nazwać ludzkim.

Waleria: *Jakże się miewa twój mały synek, Wirgilio?*
Wirgilia: *Dziękuję wam, łaskawa pani, zdrów jest, do usług waszych.*
Wolumnia: *Wolałby patrzeć na połysk mieczów i słuchać odgłosu trąb, niż siedzieć przy swoim ochmistrzu.*
Waleria: *Walny chłopiec, prawdziwy syn swego ojca. Przeszłej środy przyglądałam mu się przez pół godziny, ma coś tak pewnego w sobie. Widziałam, jak pogonił za złotobarwnym motylem; schwytał go i puścił, dalejże znowu w pogoń za nim, i znowu go schwytał. Schwytawszy go znowu, czy to z gniewu, że goniąc go upadł, czy to z innej przyczyny, zacisnął zęby i zgniótł go; powiadam wam, zgniótł go bez litości.*
Wolumnia: *To z ojca te raptusy.*

Spośród dzieci obserwowanych przez dr Isaacs, Priscilla, tak jak Lady Makbet, zachęca rodzaj męski do przemocy, której sama nie stosuje. W naszych obserwacjach domowych Judith sugeruje, że Timothy nie powinien zabijać, lecz przy innej okazji sama, na poły żartując, pragnie śmierci małego chłopca.

[O.D.11.]Judith (6,11) wracając z M po odprowadzeniu starszej cioci do autobusu: — Myślę, że już pora, żeby ciocia F umarła; tak byłoby lepiej dla niej. Czy będę mogła pójść na pogrzeb, jak już umrze? Chciałabym tam pójść. Czy ty pójdziesz? M: — Nie. J: — No, a jeśli babcia albo wujek S umrą to wtedy pójdziesz? M: — Może pójdę. J: — A ja też będę mogła pójść? M: — Nie zabiera się dzieci na pogrzeby; to takie smutne... Może kiedyś obejrzysz pogrzeb kogoś obcego na cmentarzu. J z naciskiem i radością: — Bardzo bym chciała pójść na pogrzeb Thomasa O; on jest okropnym chłopcem, i nie umie pisać, i godzinami ślęczy zanim cokolwiek napisze; po prostu go nienawidzę!

Uważa się, iż przemoc u ludzi jest bardziej charakterystyczna dla płci męskiej, ale i u różnych zwierząt różnice w stopniu agresywności pozostają, jak się okazuje, w powiązaniu z płcią. Jednakże u rodzaju ludzkiego, czynniki biologiczne i kulturowe wpływające na agresywne zachowanie są tak trudne do sprecyzowania, że nie można z całą pewnością stwierdzić, czy rodzaj męski charakteryzuje się wrodzoną agresją większą niż rodzaj żeński. Niemowlęta obu płci mogą się wzajemnie atakować fizycznie; wymagają one wspólnego wychowania i wykształcenia hamulców przeciwko agresji. Agresywne zachowanie dziecka może doprowadzić do ciężkiego kalectwa, a nawet śmierci jego ofiary. Śmiertelne następstwa mogą i tutaj być nieprzypadkowe. Jednakże morderstwa popełnione przez dzieci z normalną inteligencją — choć takie przypadki są już znane — występują niezmiernie rzadko. Jedną taką zbrodnię popełnioną niedawno przez małą, zamożną i zadbaną, dziewczynkę zarejestrowano w Anglii. Nie posiadając informacji o dokładnych okolicznościach tej sprawy, można tylko wywnioskować na podstawie ogólnych obserwacji o czynnikach wpływających na popełnienie takiego czynu. Proces kulturowy ograniczający możliwość agresji może też wywołać frustracje wzmagające agresywność. Jeżeli hamuje się agresję w stosunku do konkretnego obiektu, bez możliwości emocjonalnego wyładowania lub społecznie motywowanej zmiany tego obiektu, frustracje, które agresję wywołały, mogą skierować ją przeciwko substytutom jej pierwotnego obiektu. Wspomniane wyżej dziecko miało młodszego brata. W wielu kręgach kulturowych dziewczynka posiada małą wartość w porównaniu z synem i ukochana pierworodna córka może gorzko cierpieć w przypadku późniejszych narodzin chłopca. Tam, gdzie stanowi to tradycyjny i zamknięty wzór kulturowy, dziewczęta nawet z godnością akceptują na ogół taką normę społeczną. W naszej kulturze zachowały się pozostałości tej tradycji, lecz są one różnorodne; mała cierpiąca dziewczynka nie musi być społecznie zmuszana do ugody, ale może to doprowadzić ją do gnębienia tych, których utożsamia ze swoim młodszym rodzeństwem jako źródłem swych zmartwień.

Występujący u dzieci popęd do zabijania istot mniejszych jest na szczęście skierowany zwykle przeciwko zwierzętom i zahamowany tendencją do utożsamiania się z nimi oraz pragnieniem wspólnej zabawy. Kiedy dr Issacs zorganizowała sek-

cję zdechłej myszy, obserwacje potwierdziły istnienie owych współzawodniczących ze sobą popędów u dzieci do lat siedmiu, a i nasze własne dane dotyczące spontanicznego działania w tym samym wieku są świadectwem tego, co Sully opisywał jako dziwną mieszaninę przyjaźni i umiłowania siły, cechującą wzajemny stosunek małych dzieci i zwierząt. Na przykład:

[P.N.10] Na początku sekcji, Priscilla (6,10) miała znowu wyrzuty sumienia i chciała, żeby ją zapewnić, iż nie „robili im żadnej krzywdy". Powiedziała też: — Ty nie zrobiłabyś nam tego prawda? Podczas sekcji, Priscilla i Dan (5,1) bawili się w „mamę" i „doktora", ze zdechłymi myszami jako dziećmi. Uda-

Fot. Waldemar Stępień

wali, że telefonują do siebie w tej sprawie, mówiąc: — „Pani dziecko czuje się już lepiej..." P zatelefonowała do D: — Pana dziecko zostało rozcięte na pół. Dan odpowiedział: — No to najlepiej teraz znowu połączyć te dwie części razem.

[O.D.12] Richard (6,1). Podczas prac w ogrodzie, M i R znaleźli stonogę. R, uszczęśliwiony, zaniósł ją na rydlu na ganek; obserwował ją przez niecały kawadrans, nie pozwalając jej uciec, a następnie powiedział, że chce ją trzymać w pudełku. M stwierdziła, iż chyba byłoby to okrutne; stonoga wolałaby być bliżej ziemi. Nie zniechęciło to R, który wyciągnął puszkę z pokrywką i włożył do niej robaka; kiedy niedługo potem prowadzono chłopca do łóżka, wchodząc po schodach powiedział: — Ja naprawde lubię być okrutny dla zwierząt.

[O.D.13.] Richard (6,4) podczas pobytu na wsi upodobał sobie gonitwy za kurczakami, a nawet gęsiami, które nie były wcale bojaźliwe. Bardzo polubił podwórzowego psa i kiedy M pisała później list do rodziny na wsi on napisał do psa. Pies ten był prawie tak duży jak on i bardzo ruchliwy.

Humanitarny dramat odgrywany przez Priscillę i Dana stanowi zwykły etap przejściowy pomiędzy wczesnym okresem

ignorancji lub niesprecyzowanego pojęcia śmierci, a późniejszym okresem racjonalnej konceptualizacji biologicznej. Idea ta jest realizowana w obrzędach pogrzebowych, często z udziałem zwierząt, a zainteresowanie ujawnia się w rytuałach związanych z ludzką śmiercią — zainteresowanie to jest często tłumione przez dorosłych, tak jak w przypadku matki Judith.

Wydaje się, że spontaniczny popęd występujący w tym okresie skierowany jest na uczestnictwo, w rzeczywistości lub w zabawie, w takich działaniach społecznych, które wśród ludów prymitywnych miały swe miejsce w mitologii. Dziecko sprawiłoby raczej uroczysty pogrzeb niż przeprowadziło sekcję. W notatce, sporządzonej po wcześniejszych wyjaśnieniach dotyczących konfliktów psychicznych u dziecka, Jung podnosi kwestię występowania u dzieci w pewnym wieku preferencji dla fantastycznych czy mitologicznych wyjaśnień istoty urodzin i śmierci, nawet kiedy znają one lub mają dostęp do „wyjaśnień naukowych". Obserwacje dr Isaacs potwierdzają istnienie takich preferencji, często widocznych w postępowaniu dzieci.

Mitologia odgrywa wielką rolę w psychoanalitycznych wyjaśnieniach ludzkiego zachowania, choć może nie w sensie zamierzonym przez Junga, kiedy przeciwstawia on wyjaśnienia naukowe mitologicznym. Obserwacje zachowań dzieci sugerują psychologowi, że sfera mitów winna być w znacznie większym stopniu stosowana do wyjaśnień tego typu. Ojciec nie jest jedyną osobą współzawodniczącą z dzieckiem o miłość; nie jest nią także matka, jedyna osoba, od której uczucia i opieki dziecko jest uzależnione; ojciec nie jest też najłatwiej dostępnym obiektem agresywnych ataków dziecka. Obawa przed agresją starszego brata w stosunku do młodszego przeszła do tradycji mitologii zachodniej cywilizacji poprzez historię Kaina i Abla [11]. Młodszy brat zabił cielę ofiarne, starszy zabił młodszego i został odgórnie skazany nie na taki sam los, ale na wieczne wygnanie z grupy społecznej. Kain był typowym mordercą, o którym chrześcijaństwo dowiedziało się z judaizmu, zanim sprowadzono z Grecji Edypa, żeby zajął jego miejsce.

Poza tradycją hebrajską bratobójstwo nie było tak apodyktycznie piętnowane. Gdy Salomon odziedziczył tron Dawida, musiał mieć jakiś powód nim rozkazał zabić swych braci [12], podczas gdy późniejsze społeczeństwo opierające się na wcześniejszych greckich rządach w Bizancjum, przyzwalało na bratobójstwo bez żadnych ograniczeń. Wschodni władcy nie tolerowali obecności żadnych braci w pobliżu tronu. Gibbon pisze, że kiedy Mahomet II, mając dwadzieścia jeden lat, wstąpił w XV w. na tron, „zlikwidował przyczynę buntu", skazując na śmierć, nieuniknioną śmierć, swych młodziutkich braci.

Nasze obserwacje wskazują, iż starsze dzieci obawiają się zazwyczaj siły popędów wiodących do zniszczenia mniejszych, żywych stworzeń, choć odpowiednio prowokowane mogą tego dokonać. Wydaje się, że młodsze rodzeństwo odczuwa większą potrzebę upewnienia się co do swej indywidualności i siły poprzez działania wymierzone przeciwko małym, żywym stworzeniom. Stosują oni przemoc, którą sami boleśnie odczuli, ale której nie są w stanie zastosować w rodzinie. Ponieważ jednak

[11] Księga Rodzaju iv.

[12] I Księga Królów, 50-53; ii, 12-24 i 36-46. Cytaty z dzieł Wiliama Szekspira pochodzą odpowiednio:

a. William Shakespeare, *Makbet* A II, sc. 2, przekład Jerzego S. Sity, PIW 1972, str. 54.

b. *Dzieła Dramatyczne Wiliama Shakespeare'a, Koriolan*, A I, sc. 3, przekład Józefa Paszkowskiego PIW, 1963, str. 174.

stworzenia te są mniejsze wydaje się, iż młodsze dziecko hamuje lub nawet zmienia swe agresywne popędy na odwrotne, utożsamiając się z ofiarą i pragnąc zabawy z kimś od siebie mniejszym.

przekład: *Dariusz Zwierzyński*

Sylvia Anthony urodziła się w Afryce Południowej. Studiowała filologię angielską i psychologię w Londynie. Swą podyplomową pracę z zakresu psychologii, pisaną w University College i Guy's Hospital, ukończyła na krótko przed wybuchem wojny, z zamiarem kontynuowania swych zainteresowań w tej dziedzinie. W czasie wojny przebywała w Kanadzie. Po powrocie do Wlk. Brytanii, pracowała w administracji szkolnictwa oraz w Departamencie Konsultacji Naukowej przy Ministerstwie Lotnictwa. Obecnie prowadzi badania naukowe z zakresu kryminologii dla Wydziału Naukowego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. **Sylvia Anthony jest autorką licznych artykułów zamieszczonych w angielskich, kanadyjskich i amerykańskich pismach naukowych. Jest członkiem Brytyjskiego Towarzystwa Psychologicznego.**

MACIEJ CISŁO

OD RAZU WTOREK

MUZEUM ZIEMI

— To na kogo się czujesz?

— Na Marysię.

Znudziło jej się imię, nie chce już być Julką. Nazwa, słowo jest bajką, jest mitem o rzeczy. Julka chce nowej bajki.

Kot śpi na plecach, z łapami w górę — krzesełko przy sprzątaniu. — Kocie, ty znów jesteś w ciąży, — mruczę. — No pewnie! — (Julia z energią) — Ona ma aż czterech kandydatów! Nawet całkiem mały się do niej podlecał.

— Taki przytulny kotek. — Ania pokazuje jaki.

Zamykamy drzwi. Wachadłowiec Kolumbia jak zwykle, w peruce i z pudlem. Do narożnika — i z powrotem, do narożnika — i z powrotem. Raz jej się ukłoniłem, i teraz już zawsze muszę. — Dzień dobry — Julia do Ani półgłosem: — tata nie lubi perułek.

Po murze pnie się dzikie wino, na ławeczce przysiadł dziadek, podparł się laską; nic nie robi, żyje. W kiosku bilety, a ktoś obok: — Czy jestem już było? — („Jestem": pismo dla mamuś). Jedziemy. — Niech żywi nie tracą nadziei... — bez związku powiedziało coś przy szybie. Patrzę co: aha, radyjko motorniczego.

— Tato, ja się trochę boję... — W Muzeum Ziemi widzimy dinozaura. — One miały pół mózgu w głowie a pół w ogonie — objaśnia życzliwie babcia w bordowym kitlu. Chodzi po sali i zapala światła. Muzeum jest puste — tylko my. — Widzisz Aniu, w ogonie. Nie ma się czego bać.

W gablotach pod lupą, bursztyny, w bursztynach muchy i kwiatki sprzed 40 milionów lat. Gdzie indziej meteoryt z kosmosu. Taki lepszy żużel. Różne kamienie i kryształy, mineralogia upozowana na roślinność: „róża gipsowa", „kwiat żelaza", zielone nefryty.

Wracamy. Na moście nonszalancja: on puścił kierownicę, czyści sobie paznokcie, ona lewą ratuje sytuację. Kierowniczka. Widać z okien tramwaju. Tu wagon jest wypełniony do połowy białym psem. Patrzymy jak pies szybko dyszy. Szybko żyje, krótko. Jego właściciel dziwnie ssie dolną wargę. I drga lewym

kolanem. — Jak ja byłam mała — mówi powoli Julia — to myślałam, po co ja tę ślinę połykam i po co ja oddycham. Ale wtedy w ogóle nie wiedziałam jak to się nazywa... Tato, a jak już nie będę żyła to czy będzie mi się śniło? — Nie czeka na odpowiedź. — Szkoda, że nie mogę spytać dziadka, czy mu się śni w grobie...

Dla rozweselenia — lody. Skwar. Kobieta rozgrzany do różowości język trzyma w waflu nieruchomo. Obdarowane dzieci na psi sposób wywalają ozory do pół gęby. Kobieta — przecięta w pasie lustrzanym paskiem. Lustrem, powietrzem. — Tato, a czy ci się w życiu coś nie udało — woda lodowa ścieka Ani po palcach. — Bo mnie się wszystko udaje.

Przez okno zaleciało Szopenem, a potem w bocznej uliczce zagrał młot pneumatyczny. „Nie ma muzyki czystej", myślę. „Wszystko w świecie się łączy, i wyspy dźwięków też. Sala koncertowa — to utopia i abstrakcja. U-topos znaczy „nigdzie". — Tak Aniu, cały czas mi się nie udaje. Nie udaje mi się być naraz skromnym i godnym, kochać tylko was i kochać wszystkie inne dzieci na świecie, mieć siłę i delikatność, dużo czasu — i dużo pieniędzy, być tu i wszędzie, mieć duszę człowieka i kota. Żeby wiedzieć jak to jest być kotem, albo psem, albo drzewem. Bo to przecież ciekawe, co myśli, lub raczej właśnie jak to jest być drzewem, prawda?

MUZEUM ETNOGRAFICZNE

— Co to znaczy „etnograficzne"? (Ania).

— Ludoznawcze — mówię.

A czemu nie ludzio-znawcze?

— Bo ludzie na kuli ziemskiej dzielą się na lud i zwyczajnych ludzi. Lud uprawia pola i mieszka na wsi a ludzie mieszkają w mieście.

— To może w mieście powinny być ludoznawcze. a na wsi ludzio-?

POLOWANIE

— Tata idzie na polowanie.

Idę. Ustrzelę chleb, złowię mleko. Owce, gdzie nie spojrzą, widzą potrawy. Trawy. A wilk musi się nabiegać. — Zjem cię! — mówi mama z uśmiechem, w którym świecą zęby. I już dziecko wie, że nie urodziło się w domu motylków.

Na Różyckiego miga jak na średniowiecznym obrazku. Fioletowonosy od rana hebluje zielonym aparacikiem białą kapustę. W jatce jagnię, a tuż zaraz Baranek zmartwychwstały: buła w kramie i pisane patykiem ukradkiem zza pazuchy (bo patrole antyspekulacyjne). Sceny, apoteozy.

Rękawiczki komunijne, plastofagi gigantyczne, fortepiany na

podpałkę, plezjantropy wypychane — okleina jest wolna od zobowiązań.

Handlarz gruby jak bety w trąbę słonia przez *Betty* całowany jest. „On robi nas w Kongo-Zambezi, a my jesteśmy od rozdziawiania naszych zdumionych portfeli..."

Połów nabiałowo-warzywny. Zajeżdża czwórka i rozszerza czarne gumowe wargi w uprzejmym uśmiechu. Wchodzę. Zaciska. Pod oknem widzę na czarno do rymu kolorów zakonnicę. Czyta palcami różaniec, nabożne kipu.

Wysiadam. Dom. Wsiadam — bo dom też jest pojazdem: lata razem z globem między gwiazdami. Za oknem wiew przemieszcza masy liści; korony lip tracą i odzyskują ostrość. Widzę kogoś, kto dziwnie wysunął z ust język — zacisnąłem powieki — i już go mam, śmiesznego na wieki wieków. Żona schyla się i całuje mnie na dowidzenia. Sięgam — gołe pod sukienką udo. Chłodna kolumna. Dzieci idą do szkoły, ja do małego pokoju, bo w nim pracuję.

W podwórzu obok piekli się palnik spawacza. Zakaszlał starter fiata. Dzień jak co dzień.

SPRAWOZDANIE Z PODRÓŻY NUMER PIĘĆ

Meblowy, róg Siennickiej i Grochowskiej, ludzkość kłębi się wokół listy jak co dnia. W oknie urzędowa kartka: „Kolejki społecznej nie uznajemy".

Podjeżdża piątka, wsiadam, wyciągam książkę, czytam. Przerywam — kanary w akcji. Pasażer do funkcjonariusza: — Pokaż pan swój numer! — Kontroler się posłusznie rozchyla, numer jest, dynda... Ale numer!

Czerwono-zielone, czerwono-zielone, jedziemy. Rzodkiewka-szczypiorek. Wskakuje dziewczyna, zdyszana, sfalowana od biegu — i sfalowana ogólnie. Miło. Bardziej niż pusty fotel zawsze sobie ceniłem w tramwaju dobre oparcie dla oka.

Wisła jak lustro. Na moście chłopczyk, tyłem, w marynarskim kołnierzu, ślizga się oczami po wodzie — pewnie aż do morza. Wracam do Wawrzyńca Sterna: „...jakież bogactwo przygód może w krótkim urywku życia stać się udziałem tego, kto we wszystko wkłada serce i kto mając oczy otwarte na to, co mu czas i przypadek ustawicznie nadarzają po drodze, nie zaniecha niczego, na co może w godziwy sposób położyć ręce".

Rzut oka na Sfalowaną: położyć ręce...

Dzwonki, „te budziki obudzonych"... Na następnym skrzyżowaniu ruch jest regulowany przez różowego jak blondynka żołnierzyka. Urękawiczniona dłoń — płynna gracja płetwy piersiowej.

Bruki ulic i bruki liter. I mikrofilm moich własnych myśli. Szpula w kasecie. Ciemno. Aż operator włączy światło. Medytacja: film puszczony dla jednego widza, dla siebie. Zen: lampa, która wyświetla lampę. Operator? Bóg, Ty, ja. Światło.

„Witaj światłości święta, dziecię pierworodne
Niebios lub może blasku wiekuisty
Wiekuistego, jeśli bez bluźnierstwa
Mogę wyrazić cię tak? Ale jeśli
Bóg jest światłością i jeśli przez wieczność całą
W nieprzeniknionej przebywał jasności
Wówczas przebywał w tobie, o promieniu
Światła istoty nigdy nie stworzonej".

Z kościoła św. Boromeusza wystaje ogon zgromadzonych z powodu pogrzebu konserwatora i architekta Jana Zachwatowicza. Mijam; idę alejką cmentarną a pod kątem prostym nadchodzi, widzę, stary ksiądz z palcem w brewiarzu i mocno skrzypi lewym półbutem.

Koniec mszy, kondukt. Obrzędy i przemowy nad jamą w ziemi: pewna ilość starszych pań i panów przysuwa się, żeby zajrzeć, jak się w tym dole może leżeć. Profesor Gieysztor mówi z głowy: — Przypadł mi w udziale przykry obowiązek... — Naprawdę okazała, reprezentacyjna postać. — Działacz społeczny (też z głowy): — Przypadł mi w udziale ten zaszczytny obowiązek... —. Teraz parę osób z kartki. Zabrzęczały medale. Magiczny kwadrat wokół sceny ulega rozelektryzowaniu, schemat. Kolejka do Wdowy: „proszę przyjąć", „proszę przyjąć szczere wyrazy...". Także do córki Krystyny Zachwatowicz i jej sławnego męża, Andrzeja Wajdy. Co ja tu robię? Zarabiam na życie w biuletynie architektów, jestem gapiem służbowym.

Po skończonym dniu pracy stoję na placu Zamkowym. Otyły Niemiec z wycieczki chowa do fotopudełka kawałek widoku. (Odbudowany Zamek Królewski — dzieło życia Zmarłego). Inny Niemiec — też do fotopudełka. Trzask! Trzask! Ocierają pot z czoła. Wtedy zburzyli, teraz strzelają z ciężkich Pentaconów.

„Umarłych nie ma, bo oni nie są". Cmentarze — smutne — wesołe miasteczka ludzi żywych. Dzielnice ich żywych miast. W Zaduszki bywa na cmentarzach najweselej. Furkocą chorągiewki, dymią świeczki, powiewają wstążki, pachną gałązki, słychać gwary i śmiechy. Błyskają flesze. Prawdziwymi grobami zmarłych są ocalałe dzieci. W nie zapadają się rodzice, w pamięć, w geny.

— Która godzinka? — zaczepia przechodzień przechodnia... Godzinka, pieniążki, piwko. Są rzeczy, które nie dorośleją.

Zwłaszcza na przykład filiżanki. Nie ma dużych „filiżan". Odstawiam szklanicę (musztardówkę): szklanki dorośleją.

Pośpieszny „D" rwie stalowo, zwięźle. — Rękę by ci przycięło! — krzyczy jednoręki do żony. Przy wysiadaniu ostentacyjnie ubezpiecza ją ostatnim ramieniem. Ja za, i zaraz łapię piątkę. Tramwaje są bardziej w duchu miast niż te prowizoryczne pojazdy na gumach — na gumkę... Suną po szynach statecznie niczym uruchomione gmachy. Więc: szafą na kołach pod sam dom.

— Tato, a ja tak bym chciała mieć swoją szafę — marzy mała Julka.

— I na cóż ci własna szafa?

— Zamykałabym się w niej na kluczyk. To byłby mój domek.

PLAŻA

— Za pieniądze można mieć tylko to, co można mieć za pieniądze.

— I nie można by nas kupić nawet za milion?

Tramwajem, na plażę. Julia — dwa jasne warkoczyki owinięte wokół głowy. Ania — z przedziałkiem, spięta po bokach.

Kocyk pod topolą. Najpierw zbieramy papierki i odnosimy do kosza. „Loo-Dymbambilolody!" — promieniuje źródło opakowań. Z boku strzała i napis: „Droga Pożarowa". Wzdłuż wody, wariat, Wisła się pali.

Blask. Nasiąkamy. Czuję, że w ciemnościach, ściśnięty jak gąbka, zaświeciłbym. Oświata: jabłko na drzewie dojrzewa. Słońce mu świeci przykładem. W końcu staje się pełnym, słodkim słońcem. Przykłady pociągają, słowa — tylko uczą. Umysł zdobywa światło i zostaje profesorem. Lecz wiedzą duszy jest wiara. Kto ma Mistrza, ma komu być wierny. Bo to właśnie znaczy wiara: wierność.

Wracamy okrężnie, Targową. (...)

W bramie nowy sklepik zoologiczny. W akwariach czarne skalary, pstre kirysy i neon inessa. „Nowość: Żabka Akwaryjna Śpiewająca Xenopus Levis". Albinos. Wyżej w klatkach tęczowe papużki, obracam się na pięcie — pisk linoleum — robi mi się gorąco, może rozdeptałem papużkę.

Brzeska-Ząbkowska. Pijak śpi na chodniku. Ktoś mu litościwie podłożył pod głowę gazetę. Z rozciętego łuku skapała krew. Fala omywa. U bram bazaru miga dyskoteka, ale nie policja, to Cygan żongluje pobielanymi patelniami.

Człowiek boi się widoku krwi, ale nie boi się jej ukrytego

w tętnicy prądu. Myśl wylana też może być wstrętna — co innego, gdy cichutko bulgocze w puszce głowy.

Idą: starsza, siwa, przemalowana na czarno, i całkiem młoda zrobiona na srebrno. Julia pyta: — To czemu się one w ogóle nie zamienią? — Julia śpiewa: — Butebake, butebake... Ja nie wiem, co śpiewam. Samo mi się wymyśla z ust.

Mały chłopiec prowadzi na smyczy dużego doga. Jak to jest, że duży służy małemu? Większość — mniejszości? Pracowici — nicnierobiącym? Pracujemy po to, żeby wypoczywać, czy wypoczywamy po to, żeby pracować? Dog ma taki wyraz twarzy, jakby uważał kaganiec za ozdobę...

— Tato, kup mi takie buciki do stukania, jak ma nasza mamusia.

— A skąd Aniu mam wziąć na to pieniądze?

— Z kieszeni!

— ...A w kieszeni? No, kto mi je daje, kto mi płaci?

Julka:

— Ta pani, co waży!

SPRAWOZDANIE Z PODRÓŻY NUMER SIEDEM

— Nie umiesz jeść na swoją cześć — śmieje się Jacek. Wstajemy, a za oknami stoją wzgórza. Ganek na cienkich nóżkach, kamienista droga do wsi, kopy na ostrewkach-kręgosłupach.

Niebo jest żywe, ma krew i wczesne księżycowe oko. W swetrach, barankach — na niepogodę.

W izbie ściany wałkowane w spiskie kwiatki. Święta Osoba w ramie rozciąga ciało na piersi i uwidacznia serce w wianku z lilii.

Noc. Na wysokim przeciwstoku światła Brzegów. „Ostatnia lampa — pierwsza gwiazda". Jest mi ze sobą tak dobrze źle. Przestwór — nie do objęcia...

Odpiąłem zegarek (czas) i przestrzeń. Leżę. Obraca mi się w głowie film dnia. Widzę tę nową kapliczkę na zakręcie do Rzepisk. Ludzie stawiają Bogu, jakby był człowiekiem, domy i domki. A przecież On mieszka w kosmosie i jest Marsjaninem w latającym talerzu!

O świcie — w pole. Chłopiec gna barany, a ja patrzę, czy gdzie nie rosną słowa. Wszędzie już porozwieszane sieci i anteny babiego lata. Palą się ostrzegawcze kulki głogów. Jeśli teraz co powiem — usłyszy mnie każda radiofonia. Ale od wsi zaraz psy. Szczekaczka. Zagłuszanie.

W obejściu poruszenie. Stary Golias oliwi wiatraczek na kołach do straszenia kartofli. Wystraszone powinny wyskakiwać

z ziemi i rozglądać się za koszem. Jacek zgłasza do zbierania swoją społeczność zen. Zen opiera się na plackach i sałatkach, bo w mięsie żyć mają dusze różnych ludzkich wcieleń. — A te wasze buddystki — uściślam. — Przecież kiedy się z nimi kochacie biorą w siebie miliony zwierzątek. Męskie plemniki nie są pestkami czy listkami! Co na to Mahajana?

Gospoda wiejska w Łapszach Wyżnych. Piwopój niezawody. Rozgrzany juhas wali pięścią w stół. — Ale my, Polacy, to już takie twarde som, że sie nie domy! — Nie damy się Pershingom, bo była właśnie mowa o Pershingach, nie o żadnych głupstwach. Bronie strategiczne zbłądziły pod strzechy.

Idziemy. A z nieba pomalutku idzie deszcz. Zaciągnęło się na trzy dni. — Ale maras! — kiwa głową góral z wozu. Pola już zaorane. Falują pasami, tarasami. Zawsze wolałem uprawy niż przyrodę w stanie dzikim. — Co ty opowiadasz! — oburza się naturalista Jacek. — Zresztą, wedle chrześcijan nie ma przyrody w stanie dzikim, cała została sztucznie zrobiona, stworzona przez Stwórcę.

Zwalniamy pod górę, i deszcz też zwalnia poważnieje. Spada cięższymi kroplami, rzadziej, jakby po chłopsku spluwał. Zagrzmiało. Zmierzcha. Ma się ku jesiennej równonocy.

ZA MIASTEM

Szarpię klamką. Zajęte. Czekam. Szarpię. Zajęte. — Słuchaj pan, to szafa sterująca! — i w śmiech. Korytarzyk elektrycznego. Obyty odwraca głowę. Za szybą pole.

Opiłki światła, pył, który spadł z torów. Drogą w głąb. Krzyż między dwoma pagórkami — krzyżyk między piersiami dziewczyny. Liście, więdnąc, śpiewają.

Strach na wróble przyjaźnie podrywa rękawy. Zobaczył drugiego stracha. Wiatr. I cisza. Znowu przelot świstu przez badyl. Pod dębami dwa fałszywki. Jak ma dziecko nie kłamać, skoro grzyby kłamią i kameleony kłamią, i owad patyczak łże udając patyk?

Sztuczna wieś. Miastowi i ich domki, góralszczyzna na Mazowszu. Że też chłopi nie budują sobie sztucznych miasteczek dla odpoczynku sobotnio-niedzielnego przy miastach. Widzę liczne chatki z pomysłem. Na przykład mijają się dwa ostre trójkąty. Nic bardziej niewygodnego, niż zamieszkać w pomyśle. Idee są tęsknotami. Ideologia zamieniona w czyn — zabija.

Połowa września, późny świerszcz. I lepki, elektromagnetyczny chrzęst najwyższego napięcia. Przemykam z palcami w uszach. Czego się boję? Że urwie się drut? Boję się... strachu. Napis: „złe psy". Czy za takim napisem mogą mieszkać

„dobrzy ludzie"? Rozmyślam przy długiej Krótkiej 5 na przedpolu smutnej osady Wesoła pod Warszawą.

— Wieprzowe tak, ale nie wołowe — przemówiła jejmość do jejmości. Jestem świadkiem. Tym, który pokazuje lustro, pisze. Moje poglądy? Zawsze przeciw! Bo przecież lustra nie stawia się za — tylko naprzeciw...

Deszczyk, więc dalsze myślicielstwo w obszernym kesonie budowlanej peleryny. Pod okapami słychać nienaoliwione ptaszki. Przystaję, zamykam oczy: a gdyby tak bez rzeczy, i ich cieni, rzeczowników? Mllll...nisko, z odklejaniem. Otwieram: samochodowe, mokre, asfaltowe, albo roweruje. Teraz coś piii, szszsz... Nie, niewygodnie. Bóg stworzył rzeczowniki: niebo, ziemię, rośliny, zwierzęta, ludzi. Nie stworzył osobno czasowników, co robi? Rośnie. Co robi? Je. Co robi? Śpi. Dopiero dalej w Starym Testamencie okazuje się, że sam Stwórca nie był Rzeczownikiem: był rozbudowanym Zaimkiem. Jahwe znaczy tyle co „Jestem Który Jestem".

Korkową do wiaduktu, z którego ogarnia się Warszawę w dole. W dole i dalej żmijowato wiją się różne asfalty. Schodkami do przedmieść w górę szczelna piramida architektury z iglicą Pałacu Kultury na czubku. Ale jest, jest szczelina, i ja mam do niej w kieszeni płaski klucz. Sześć przystanków autobusem 115, zaraz tam będę, rozszerzę. Zamieszkam.

ZOO

— Tato, czy flamingi umieją chodzić do tyłu?

— Dlaczego do tyłu?

— Bo mają kolana do tyłu! A my do przodu.

Julia sięga za niski płotek po różowe piórko. Tłumaczę jej, do czego używano kiedyś takich piórek. — Łaskotali się, żeby wyrzygać? — Brwi uniesione, ze wstrętem skrzywione usta.

Ania czyta: — puchacz, „Bubo-Bubo". Co to znaczy „bubo"? — To po łacinie — mówię. — „Rozelka Blada". „Sekretarz Wężojad". Patrz jak mu się wije ta szyja! Na pewno zjadł węża.

Kaczki. — Taś, taś, taś! Tato, a jak się woła na łabędzie? Czy z wszystkimi zwierzętami można rozmawiać?

Słoń. Julia: — To jest polski słoń, prawda? — Dlaczego polski — pytam. — Bo on ma takie małe uszka.

Ania: — A są tutaj woły? Woły i bawoły, ser i deser, wełna i bawełna — układa wyliczankę. — Ryś! I popatrz, malutki rysiek! — roztkliwiona robi z ust dzióbek.

Upał. — Już mi nogi posłuszeństwa nie dają — Julcia opada na ławkę. — A mogę sobie to piórko włożyć do buzi? Patrz, jakie ono mięciutkie...

— Adam i Ewa byli małpami czy ludźmi? — rozmyśla na głos Ania. — Coś ty! — Julia odzyskuje energię. — Pan Bóg ich stworzył na swój obraz (ulubienica siostry Magdaleny). Ryzykuję: — A może Pan Bóg ich wcale nie stworzył? — Julia się zaperza: — A siostra mówi, że stworzył! — Może... urodził? — To już chyba Bozia — pomaga mi Ania (żeby zrobić na złość Julce).

Podnoszę liść. — Patrz Julciu, jest żywy czy nieżywy? Julia bada, miętosi w paluszkach. — No, zrobiony, czy urodzony? — No, ale kto by jego urodził, Pana Boga? — pojednawczo zastanawia się Julia.

— Mama i tata — Ania wzrusza ramionami. Proste. Ścisłość i wynikanie. W szkole umysł rachunkowy. Jednak Julia nie daje za wygraną: — No, ale na samym początku, na samym początku: co było?

Głowimy się razem:... Może nie było żadnego początku? Żadnego poniedziałku... Może od razu był Wtorek?

Maciej Cisło

ANNA NIKLIBORC

Recepcja francuskiej książki dla młodzieży w Polsce w XX wieku

Historycy literatury francuskiej dla młodzieży ubolewają nad obniżeniem jej poziomu z początkiem bieżącego stulecia w porównaniu ze znakomitym rozwojem tego gatunku w drugiej połowie XIX w.[1] Minęła epoka, w której ton nadawał niezrównany Juliusz Hetzel (pseudonim P. J. Stahl, 1814—1886), założyciel i długoletni redaktor „Magazynu dla edukacji i rozrywki". Hetzel potrafił skupić dokoła swego czasopisma autorów, którzy talentem i umiejętnym podejściem pedagogicznym zjednywali sobie liczne rzesze młodych czytelników.

W pierwszych latach dwudziestego wieku rynek literatury dla młodzieży został do tego stopnia skomercjalizowany, że o wydawnictwach decydować zaczęły przede wszystkim względy dochodowe. Poza tym pojawiło się na polskim horyzoncie księgarskim inne, istotne zagrożenie panującej wszechwładnie w minionym stuleciu mody na francuszczyznę. Z końcem XIX w. zaczęła z francuską książką dla młodzieży rywalizować napływająca w coraz liczniejszych przekładach literatura przygodowa i obyczajowa amerykańska, angielska, niemiecka i skandynawska. Świeżość tematyki, odmienny, pociągający czytelnika styl opowiadania, budziły coraz większe zainteresowanie polskich tłumaczy i wydawców, a młodzież chętnie sięgała po nowości.

Jednak zakorzeniona od dawna w obyczajowości polskiej sympatia do Francji nie przeminęła. Nadal czytano w zamożniejszych domach pod okiem francuskiej guwernantki tomiki „Bibliothèque rose" zawierające urocze opowiadania pani de Ségur. Wprowadzenie obowiązkowej nauki języka niemieckiego i francuskiego do programów szkoły średniej przyniosło w konsekwencji szkolne wydawnictwa wybranych autorów XIX wieku. Małe tomiki zaopatrzone komentarzem i słowniczkiem zaznajamiały uczniów z najlepszymi wzorami francuskiej realistycznej nowelistyki. Przed pierwszą wojną światową znana i powszechnie zalecana do użytku szkolnego była „Biblioteczka szkolna", redagowana przez autorską spółkę: S. Brodzka i C. Mellerowicz (wydawnictwo Gebethner i Wolff). Seria liczyła 24 tomiki, na które złożyły się następujące nazwiska: Balzac, Bazin, Benjamin, Coppée, Daudet, France, Hugo, Legouvé, Lemaitre, Marbot, Marguerite, Maupassant, Mérimée, etc. Jak widać, ograniczono się do sprawdzonych literackich autorytetów. Do użytku szkolnego został też wydany wybór baśni francuskich ze słowniczkiem. Równie szacowna jak Gebethnera firma Michał Arct wydawała inną serię francuską, zatytułowaną „Lectures choisies", w której np. pod nrem 16 znajdujemy wyjątki z *Nędzników*.

Obok oryginalnych tekstów francuskich ukazywały się w wydaniu dla szkół również przekłady polskie wymienionych powyżej najlepszych autorów XIX wieku. Biblioteczka młodzieży szkolnej upodobała sobie szczególnie Daudeta. W serii tej znajdujemy jego sześć tytułów.

Reforma szkolnictwa dokonana w Polsce międzywojennej przyniosła stanowczy zwrot w kierunku unowocześnienia lektury szkolnej w językach obcych. Z inicjatywy prof. Haliny Nieniewskiej, instruktorki ministerialnej do spraw nauczania języka francuskiego, rozwinęły się dwie serie wydawnicze dla lektury szkolnej uzupełniającej. Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych rozpoczęło druk współczesnych, łatwych powieści dla młodzieży, dostosowanych treścią i stylem do poziomu uczniów szkoły średniej niższego stopnia (gimnazjum), odbiegających stylem od zeszłowiecznych książek pani de Ségur i sławna „Bibliothèque rose" przechodziła powoli do lamusa. Dla uczniów zaawansowanych (wyższe klasy gimnazjum i dwuletnie liceum) istniały wówczas dwie serie: „Biblioteczka francuska" Książnicy-Atlasu i „Collection de classiques français" poznańskiego Eosu. Bardziej rozpowszechniona w szkołach seria Książnicy-Atlasu oprócz tradycyjnych tekstów Daudeta, France'a i Maupassanta wprowadziła do lektury szkolnej autorów współczesnych. W prospekcie na ostatniej stronie okładki widnieją: Charles Vildrac, Paul Cazin, Jules Romains, André Demaison, Louis Rouquette.

Tak więc młodzież polska pierwszej połowy XX w. była jeszcze pod dużym wpływem literatury francuskiej mimo narastającej inwazji literatury angielskiej, amerykańskiej, niemieckiej i skandynawskiej. Literatura niemiecka, podobnie jak francuska, krążyła po szkołach w oryginalnych wydaniach klasyków. Język angielski zyskiwał sobie również wstęp do szkolnictwa średniego.

Należy zaznaczyć, że w pierwszej połowie XX w. byłoby trudno określić wytyczne, jakimi kierowały się firmy wydawnicze i tłumacze, oferujący młodzieży najczęściej w charakterze podarków świątecznych, nowości do lektury. Obok znanych i cytowanych we francuskich historiach literatury dla młodzieży nazwisk, napotyka się liczne pozycje, co do których nie można zasięgnąć informacji w dostępnych francuskich źródłach. Wybór tekstów do przekładu szedł więc nieraz zapewne drogą osobistych znajomości czy upodobań tłumaczy, pewnych, że każda „z francuskiego" przełożona książka będzie mile widziana przez małych czytelników, w kraju od dwustu lat blisko związanym z kulturą francuską. Język francuski był dobrą obroną przed nienawistnymi językami zaborców i zdarzało się, że w oficjalnych rozmowach Polacy woleli z władzami porozumiewać się po francusku.

Uderza znawcę dziecięcej francuskiej literatury XX w., że nie dotarły do polskich bibilotek tak wysoko przez francuskich pedagogów oceniane w okresie międzywojennym wydawnictwa Ojca Bobra[2], lub cieszące się dotychczas niesłabnącym powodzeniem powiastki Brunhoffa[3] o małym słoniątku Babar.

[1] M. T. Latzarus: *Le littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIXe s.* Paris 1923; J. de Trigon: *Historie de la littérature enfantine de Ma Mére l'Oye au Roi Babar.* Parsi 1950; M. Soriano: *Guide de littérature pour la jeunesse.* Paris 1975.

[2] Père Castor (ojciec Bóbr), pseudonim Pawła Fauchera (24 XI 1898—14 III 1967). Zasłużony pedagog i wydawca stworzył nową serię książek z obrazkami dla dzieci.

[3] Jean de Brunhoff (1899—1937), z zawodu malarz. Dla swego synka tworzy postać antropomorfizowanego słoniątka Babara. Przed 1939

Wydawcy i tłumacze chętnie sięgali w pierwszym trzydziestoleciu po uznane pozycje z XIX w., nie licząc się z opinią doświadczonych psychologów, że dziecku nie zawsze odpowiada to, co zachwyca jego rodziców.

I. PRZEKŁADY DO ROKU 1939

Jeżeli rozpocznie się przegląd od ulubionych lektur najmłodszych, to czarodziejskie baśnie Perraulta nie miały wielkiego powodzenia w Polsce, a co za tym idzie, nie figurują na razie w kompletnej edycji. Na plan pierwszy wysuwają się zbiory baśni polskich i niemieckich. Teksty braci Grimm i Wilhelma Hauffa były wydawane tak w oryginale w seriach lektur szkolnych, jak również w przekładzie polskim. Przekłady czy przeróbki Perraulta funkcjonujące w wieku XIX nie zostały — o ile wiadomo — wznowione przed drugą wojną. „Przewodnik Bibliograficzny" notuje w r. 1924 nazwisko Haliny Bokser, która „spolszczyła" baśń Perraulta *O tym, jak pewien książę zwyciężył złą królewnę*. Sądząc z tytułu, który zwięźle określa treść baśni, może to być *Riquet à la houppe (Gnyps z czubkiem* według przekładu H. Januszewskiej z 1961 r.). W Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie autorka znalazła wydany w 1928 r. egzemplarz *Księżniczki głogu* W. L. Anczyca. „Spolszczył" on baśń w r. 1878, a ta przypomina swą treścią zarówno tekst Perraulta, jak i *Dornröschen* braci Grimm. M. Carnac, nazwisko nieznane dostępnym autorce źródłom historii literatury dziecięcej napisał baśń *O srebrnym pantofelku*, która została wydana w Polsce dwa razy bez daty, po raz drugi pod zmodyfikowanym tytułem *Zaklęty pantofelek*.

Tłumacze polscy zainteresowali się literacką francuską baśnią romantyczną i w r. 1907 Wanda Młodnicka przypomniała opowieść Aleksandra Dumasa o *Dziadku do orzechów* naśladowaną z niemieckiego, wydaną po raz pierwszy w roku 1846 w „Biblioteczce malowniczej" Bobrowicza. Wydanie z r. 1907 zawiera również baśń innego romantycznego pisarza, Karola Nodiera, *O Skarbie bobowym*, która pod zmodyfikowanym tytułem została wznowiona w r. 1970. Jeszcze jeden autor romantyczny znalazł się na naszej liście. Paul Musset, brat bardziej znanego poety Alfreda, napisał piękną baśń o *Panu Wichrze i Pani Ulewie*, którą M. Wasiłkowska przełożyła w r. 1931.

W przedwojennej Polsce współcześni autorzy francuscy piszący dla młodzieży mieli mniejsze powodzenie niż paru wielkich autorów, którzy czasem poświęcali swe pióro najmłodszym. Znana firma wydawnicza J. Mortkowicza udostępniła w 1915 r. uroczą baśń Anatola France'a o porwanej przez krasnoludki dziewczynce. Baśń w oryginale miała tytuł *Abeille (Pszczółka)* co na polski przełożono jako *Zazulka*, nie doceniając symboliki i tytułu francuskiego. Bibliografia literatury dla dzieci wydana nakładem Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich podaje, że polski pierwodruk z r. 1896 nosił tytuł *Lili*.

Charles Vildrac, znany już polskiej młodzieży ze szkolnej lektury krótkich nowelek o ludzkiej życzliwości (*Découvertes* wyd. Książnicy-Atlasu), napisał dla dzieci powieść o *Różowej wyspie*, istnym El Dorado, do którego został wysłany przez dobrego opiekuna zabiedzony chłopczyk z wielkiego miasta. Osadzona na wstępie w realiach współczesnego życia powieść

rokiem seria książeczek z jego przygodami przełożona na 15 języków osiągnęła nakład 4 milionów egzemplarzy.

oddala się stopniowo od rzeczywistości, kreśląc bajeczny obraz dziecięcego raju na cudownej wyspie. Przekład tej — na dzisiejszy gust zbyt „cukierkowej" opowieści — ukazał się bez podania nazwiska tłumacza w r. 1936 w Krakowie. W tym samym roku wznowiono również w Krakowie drugą powieść tego samego autora *Młodzi osadnicy*, wydaną po raz pierwszy w r. 1930, tematycznie związaną z poprzednią.

Ulubione przez młodszych czytelników teksty, w których występują mniej lub więcej zantropomorfizowane zwierzęta, są oczywiście reprezentowane i w omawianych przekładach. Wydawcy wspomnianej powyżej „Biblioteczki szkolnej„ przypomnieli poczytną autorkę z XIX w., Mme Pape-Carpentier, laureatkę Akademii Francuskiej. W r. 1908 ukazały się we wspomnianej serii jej dwa opowiadania: *Historia siwka* i *Dwa koty*. W tym samym wydaniu Zofia Szymanowska nie troszcząc się o nazwisko autora zamieściła „przełożone z francuskiego" dwa inne opowiadania ze zwierzęcego światka. Były to: *Rodzina królików* oraz *Muszka i pająk*.

Pozycją o wielkiej wartości poznawczej przeznaczoną dla starszej młodzieży były wydane w r. 1913 w przekładzie B. Haberkant *Przygody świerszcza*. Autor tej ciekawej opowieści, uczony z prawdziwego zdarzenia, belgijski biolog E. Candèze, potrafił w sposób popularny przemycić w interesującej fabule wiele autentycznych wiadomości z życia owadów. Stary świerszcz, spisując ludzkim obyczajem swoje rozliczne przygody, wprowadza czytelnika w brzęczący światek swych krewniaków. W książce Candèze'a ludzie nie grają żadnej roli, natomiast wydane w Toruniu w r. 1922 *Pamiętniki psa* G. G. Cherville'a są, tak modną w ubiegłym stuleciu, relacją wiernego zwierzęcia o losach ludzi, z którymi było związane jego życie. Wspomniany tekst jest w XX w. nieco anachroniczny w porównaniu z ukazującymi się współcześnie angielskimi i amerykańskimi opowieściami o zwierzętach.

W latach dwudziestych polska młodzież otrzymała także przekłady 4 tomów popularnych szkiców znanego entomologa francuskiego J. H. Fabre'a.

Olbrzymi postęp badań naukowych znalazł odbicie także w literaturze dla młodzieży i tu spotykamy z początkiem XX w. nazwisko wielkiego francuskiego astronoma. Camille Flammarion potrafił zniżyć się do poziomu młodych czytelników jako popularyzator w najlepszym tego słowa znaczeniu. K. Sporzyński przetłumaczył jedną z licznych publikacji tego typu nadając jej tytuł polski: *Światy nieznane*. W dwa lata później bez nazwiska autora wychodzą „spolszczone" przez anonimowego tłumacza (H. B.) *Pogadanki o niebie i ziemi*.

Rozwój nauki i techniki zaczyna bardziej interesować młodych chłopców od tradycyjnej tematyki powieści obyczajowej, która pozostanie ulubioną domeną dziewcząt. Powodzenie zapewnione wśród chłopców miały takie tytuły, jak T. Tissandiera *Męczennicy w imię nauki* (Warszawa 1906) lub P. Linela *Pierwsze pomysły wielkiego wynalazcy*.

Od popularyzacji wiedzy do science fiction droga niedaleka. Rok 1929 przyniósł przekład sławnej powieści Gastona Lerouge'a pt. *Więzień na Marsie*. Czerwona planeta fascynowała mieszkańców Ziemi i w 1934 r. ukazał się przekład innej związanej z nią powieści: *Podróż na Marsa* A. Lari'ego.

Powieść o przygodach na ziemiach egzotycznych pociągała również polską młodzież, a literatura francuska konkurowała

odważnie na tym terenie z tak popularnymi od połowy XIX w. powieściami amerykańskimi, angielskimi i niemieckimi. Francuzi mieli wiele do powiedzenia o egzotyce przygód zamorskich od czasu rozwoju ich polityki kolonialnej. Penetrowali od XVII w. dziewicze tereny Ameryki Północnej (Kanada i nazwana od króla Ludwika XIV Luizjana), Indochiny, wyspy na Pacyfiku i Czarny Ląd — obszar ich podbojów. Od pierwszej połowy XIX w. tworzyła się „La France d'outre mer" — zamorska Francja, imperium, które obszarem swym przewyższało wielokrotnie metropolię. Na terenach „trzeciego świata" Francja do końca drugiej wojny światowej konkuruje z imperium brytyjskim.

Trzymając się porządku alfabetycznego wśród autorów literatury podróżniczo-przygodowej wymienić należy na wstępie Gustawa Aimarda, któremu historycy literatury młodzieżowej poświęcają nieco uwagi. Żył w XIX w., prawdziwe jego nazwisko brzmiało Olivier Gloux (1818—1883). Niespokojne życie wypełnione podróżami predestynowało go na autora powieści o wielkiej przygodzie. Akcja każdej była mocno osadzona w poznanych z autopsji realiach. Te autentyczne „westerny" z XIX w. miały we Francji niemałe powodzenie. Czytelnik polski otrzymał w w. XIX *Awanturników* (1879). W w. XX ukazały się jeszcze dwie pozycje: w r. 1903 w Warszawie *Wśród Indian* — tom konkurujący z wprowadzonymi wówczas przez M. J. Zalewską powieściami Coopera, w r. 1913 powieść na tle wypadków historycznych w Meksyku pt. *Król stepów.*

W Polsce większym powodzeniem od książek Aimard'a cieszyły się powieści Leona Boussenarda (1847—1910). Młodszy od poprzedniego, z zawodu lekarz, uczestnik kampanii z r. 1870, wykorzystuje wspomnienia, które wywarły niezatarty wpływ na jego twórczość literacką. W powierzonej przez francuskie Ministerstwo Oświaty misji jedzie do Gujany, poznaje także inne kraje Ameryki Południowej, Antyle, wreszcie Maroko — tereny — w których umieszcza bohaterów pisanych po powrocie powieści. Autor niezwykle płodny pozostawił około 50 tomów, w których opowiada o przygodach szlachetnych, nie znających uczucia trwogi Francuzów. Uwielbienie dla własnego narodu łączy się ze ślepą nienawiścią do Prusaków, zwycięzców z 1870 r. „Przewodnik Bibliograficzny" notuje następujące przekłady tego pisarza: *Rozbójnik Marko*, tłum. M. Naimska, Warszawa 1905; *Kapitan Łamigłowa*, Warszawa 1921 (wydanie drugie 1933); *Galernicy Gujany*, Warszawa 1933; *Niezwykła podróż Doktora Synthèse*, 1934; *Korsarze mórz południowych*, wydanie bez daty w przekładzie Jana Walickiego.

Tu wypada wspomnieć o morskich powieściach pułkownika Emila Driant (1855—1916) piszącego pod pseudonimem Danrit. Książki jego są przesycone wieszczym duchem przewidywań odwetowych po klęsce 1870 r. Kolejne powieści przedstawiają wizje przyszłej techniki wojennej, a tragiczne przeczucia żołnierza-pisarza miały się sprawdzić niedługo — zginął bohaterską śmiercią na polu bitwy. Na język polski zostały przełożone dwie pozycje, wydane w r. 1912 w Warszawie. *Wojna podmorska* i *Człowiek-ptak*. Pisane suchym żołnierskim stylem nie wzbudziły większego zainteresowania polskiej młodzieży. Wydał jeszcze Driant powieść przygodową z innej dziedziny, zawsze pobudzającej wyobraźnię pisarzy i czytelników: *Balonem do bieguna.*

Wśród pisarzy powieści przygodowych figuruje także Arnaud Galopin. Trigon pisze o nim z pewnym pobłażaniem, że miał więcej zapału niż talentu. W czasie pierwszej wojny światowej pokusił się o napisanie dla młodzieży powieści o dziecku-żołnierzu. Tematyka zawsze budząca autentyczne wzruszenie, aktualna i dla naszych współczesnych autorów. W swych powieściach przygodowych śladem Juliusza Verne'a Galopin lubił dorzucać do wątków narracyjnych liczne szczegóły z zakresu popularyzacji wiedzy i techniki. Do tego gatunku należy przełożona na język polski w 1910 r. przez J. Slidzienia powieść pt. *Doktor Omega*. W r. 1932 ukazał się inny tytuł tego samego autora: *Łodzią podwodną naokoło świata*. Następne dwa znane polskiemu czytelnikowi nazwiska, to Jacolliot i Maël. Louis Jacolliot (1837—1890) współdziałał czynnie w tworzeniu francuskiego kolonialnego imperium. Powieści jego wzbudziły wśród czytelników francuskich zrozumiałe zainteresowanie, gdyż tematyką łączyły się z dążnością stworzenia potężnej „Drugiej Francji", będącej dla metropolii niewyczerpaną kopalnią bogactw naturalnych i chłonnym rynkiem zbytu. Czytelnika polskiego nie pociągał mit o bogactwie, natomiast jak w każdej powieści przygodowej interesował ciekawy wątek i malownicze opisy dostępnej tylko w marzeniach egzotyki. Zanotowano dwa przekłady Jacolliota na język polski: *Niezwykłe przygody na oceanie* i *Tajemnice Afryki* w tłumaczeniu K. Jurkiewicza.

Pod pseudonimem Pierre Maël kryła się spółka dwóch autorów: Charles Causse (1862—1920) i Charles Vincent (1851—1920). Napisali kilkadziesiąt tomów awanturniczych opowieści, z których wydano w Polsce dwa przekłady B. Kowalskiego: *W kraju tajemnic* i *W krainie tygrysów.*

Znane nie tylko w literaturze dla młodzieży fantastyczno-przygodowe powieści braci Rosny (Honoriusz 1856—1940) i Justyn Boex 1859—1948) opierały się na gruntownym przygotowaniu autorów z dziedziny nauk przyrodniczych, prehistorii i socjologii. Zamiast egzotyki geograficznej zdecydowali się na cofnięcie akcji swych powieści w głęboką przeszłość przedstawiając dzieje człowieka żmudnie zdobywającego sobie miejsce na ziemi. Na język polski zostały przełożone: *Dwadzieścia tysięcy lat temu*, *Vamireh* i *Walka o ogień.*

Pierwsze miejsce w przekładanych na język polski powieści przygodowych zajmuje nadal Juliusz Verne. Na liście polskich wydań, które ukazały się między rokiem 1870 a 1900 naliczyć można 25 pozycji. Lata 1900—1939 przewyższają tę liczbę; niewątpliwie czytano wówczas i wydania starsze, oprócz tego lista wznowień zawiera 31 pozycji, w tym jedno zbiorowe wydanie *Pism*. Powodzenie powieści tego autora trwa po dziś dzień, jak o tym świadczy liczba przekładów, które ukazały się po drugiej wojnie, o czym będzie mowa w drugiej części niniejszego artykułu.

Od epoki romantycznej weszła na stałe do kręgu literatury rozrywkowej powieść historyczna. Młodzież polska już w XIX w. przechwytywała powieści historyczne pisane z myślą o dorosłych. Dumas cieszy się i w wieku XX niesłabnącym powodzeniem. Obok Dumasa wchodzi na listę przekładów Paul Adam, znany na przełomie stuleci francuski autor powieści historycznych. Napoleońska tematyka, zawsze bliska narodowi polskiemu, zainteresowała tłumaczkę W. Marrené która w r. 1902 wydała przekład powieści historycznej pt. *Syn wojaka spod Austerlitz*. Tę samą epokę wybrała za osnowę swych powieści, cieszącą się pewną sławą w XIX w. spółka autor-

ska Erckmann-Chatrian. Na język polski zostały przełożone: *Opowieści rekruta* (1904), *Waterloo* (1905), *Hugon Wilk* (1911), *Bitwa narodów* i *Dzielni górale;* dwie ostatnie powieści w 1912 r. *Dzielni górale* doczekali się wznowienia w r. 1924.

Redakcja „Przyjaciela dzieci" podjęła inicjatywę udostępnienia młodzieży polskiej wspaniałych pieśni epickich z francuskiego średniowiecza. Podjął się tego zadania F. K. Król i w 1903 r. ukazała się polska przeróbka *Pieśni o Rolandzie*, w 1909 r. *Koronacja Ludwika* (chansons de geste), w której po raz pierwszy występuje bohater następnego cyklu, niezrównany Gwilem Krzywonos. Całość *Pieśni o Gwilemie*, wytrwałym cierpliwym i wiernym obrońcy tchórzliwego Ludwika przełożyła w parę lat później piękną poetycką prozą Anna Ludwika Czerny. Wydanie drugie Pieśni o Rolandzie ukazało się w 1921 r.

W dziedzinie powieści obyczajowej dała się bardzo odczuć zwycięska konkurencja powieści amerykańskiej i angielskiej. Alcott, Burnett, Montgomery interesują bardziej od zacnej pani de Ségur, Colomb, Zenajdy Fleuriot i Wiktoryny Monniot, których powieści przesłodzone i umoralniające przestały się podobać. Z „Bibliothèque rose" obejmującej kilkadziesiąt tomów przełożono 4 pozycje: *Gospoda pod Aniołem Stróżem* (jeszcze w 1887 r.,) *Psotny diablik* w 1921 r., *Przygody Zosi* i *Wesołe wakacje* w wolnym przekładzie Jerzego Orwicza w 1930 r.

Natomiast jedno nazwisko z literatury francuskiej dla młodzieży oparło się zwycięsko anglosaskiej inwazji — nieśmiertelny Hektor Malot ze swoimi powieściami o biednych, dzielnych, zaradnych chłopcach dających sobie radę w każdej sytuacji życiowej. Z licznych wydań jego powieści można zanotować *Dla rodziny* z 1904 r., wznowione w 1927, *Bez rodziny* wydawane kilkakrotnie (w 1911 r. zanotowano wydanie trzecie), *Roman Kalbris* przełożony w roku 1910. Pewne powodzenie miały też książki piszącego po francusku autora belgijskiego E. Demoldera. Zyskały one uznanie wytrawnej znawczyni literatury dla młodzieży J. Mortkowiczowej. Zasłużona tłumaczka wydała w 1907 r. przekład *Serca ubogich*. Rok później ukazały się jeszcze inne opowiadania tego samego autora.

Spojrzenie w ubiegłe stulecie, które charakteryzuje polskich tłumaczy wieku XX wyraziło się raz jeszcze w odszukaniu istotnie wartościowej pozycji z literatury dla młodzieży XIX w. Jules Sandeau, przyjaciel George Sand, która od połowy jego nazwiska wzięła swój pseudonim literacki, napisał w r. 1870 powiastkę, która ukazała się w polskim przekładzie w czterdzieści lat po wydaniu oryginalnym. W Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie zachował się egzemplarz przekładu *Na skale mew* datowany 1910 r.

Ten zapewne niepełny przegląd tłumaczeń bardziej znanych pisarzy francuskich dla młodzieży potwierdza sformułowane na początku przekonanie, że w omawianym okresie nie było w Polsce określonej polityki wydawniczej jeżeli chodzi o udostępnienie polskiej młodzieży literatury obcej. Był to czas regresu francuskiej literatury dla młodzieży i to tłumaczy fakt, że przekładano przeważnie autorów starszych.

II. PRZEKŁADY PO DRUGIEJ WOJNIE ŚWIATOWEJ

Już w okresie międzywojennym zaznaczyło się we Francji zainteresowanie literaturą dla młodego pokolenia, uważaną do-

tychczas za mało znaczącą dziedzinę piśmiennictwa. Książka dla młodzieży staje się osobnym „gatunkiem" literackim, zaczyna budzić ciekawość historyków literatury, staje się przedmiotem badań psychologów i pedagogów. Coraz częściej autorzy znani ze swej twórczości dla dorosłych poświęcają swój czas na pisanie utworów dla dzieci i młodzieży. Dzieje się tak bądź ze względu na stosunki rodzinne (Duhamel pisze dla swoich synów), bądź też ze wzrastającego zrozumienia roli, jaką spełnia dobra książka w ręku dziecka i nastolatka. Zaczęto organizować wystawy, konferencje, muzea, kongresy poświęcone literaturze dla dzieci i młodzieży. Ostatnio powstał w Paryżu tzw. CRILJ (Centre de recherche et d'information pour la littérature de jeunesse), placówka mająca na celu koordynację działania rozmaitych instytucji zainteresowanych tą sprawą.

Dźwigająca się z wojennych ruin Polska pomyślała także od razu o intelektualnych potrzebach swych najmłodszych obywateli. Oczywiście z literatur obcych musiano w pierwszej chwili ograniczyć się do przedruków wydanych przed wojną tłumaczeń. I tak z przekładów francuskich ukazuje się już w 1946 r. wznowienie *100 najpiękniejszych bajek* La Fontaine'a, wydane w Łodzi. Rok 1947 przynosi przedruk *Historii dziadka do orzechów* Aleksandra Dumasa wraz ze *Skarbcem bobowym* Nodiera. W 1948 r. powraca na półki księgarskie braci J. R. Rosny *Walka o ogień*. Nie brak oczywiście ulubionych przed wojną powieści Juliusza Verne'a, mimo olbrzymiego postępu techniki jego fantazja sprzed kilkudziesięciu lat zawsze budzi zainteresowanie młodego pokolenia. Już w 1946 r. ukazuje się nowe wydanie *20 000 mil podmorskiej żeglugi* i *Tajemniczej wyspy*. Rok 1947 przyniósł trzy następne wznowienia: *Dzieci kapitana Granta, Piętnastoletni kapitan* i *Straszny wynalazca*, natomiast 1948 r. przekład *Łowcy meteorów*.

Z żywiołowej działalności początkowych lat po wyzwoleniu wyłania się z wolna plan przemyślanej polityki wydawniczej. Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia" przejmuje troskę o lekturę dla młodszych odbiorców, „Iskry" dbają o zabezpieczenie potrzeb intelektualnych starszej młodzieży. Zostaje „odgrzebany" autor z XIX w. A. Assolant. *Niezwykłe choć prawdziwe przygody kapitana Korkorana* wydane po raz pierwszy w języku polskim w 1961 r. doczekały się czterech wydań, ostatnie w 1975! *Zazulka* A. France'a została wznowiona w 1958 r. Do powieści historycznych Aleksandra Dumasa, których liczne wznowienia znikają do dziś „zaczytane" z półek bibliotecznych, „Nasza Księgarnia" dołączyła nowe wydanie *Polewki hrabiny Berty* drukowanej po raz pierwszy w „Biblioteczce malowniczej" Bobrowicza w połowie XIX w. Wznowiono tę średniowieczną legendę w 1962 r. Do francuskich romantyków sięgano raz po raz w tych powojennych latach. W 1951 r. „Książka i Wiedza" wydała *Przygody barona Münchhaüsena* — opracowaną przez Teofila Gautier niemiecką opowieść o fantastycznych przygodach zawodowego „łgarza", którego francuskim odpowiednikiem stał się przy końcu XIX w. Tartaren z Taraskonu, o którym będzie mowa poniżej. Tenże sam Teofil Gautier zyskał sobie niezwykłą popularność wśród polskiej młodzieży jako autor powieści historycznej z XVII w. pt. *Kapitan Fracasse*. Powieść w manierze Dumasa, przełożona przez W. Natansona, została wydana w 1951 r. i doczekała się ósmej edycji w roku 1973!

Największy z francuskich romantyków Wiktor Hugo znany jest dobrze polskiej młodzieży z powodu często wydawanych

epizodów z *Nędzników*, przedstawiających z chwytającym za serce współczuciem los biednych dzieci. Paryski ulicznik Gavroche i mała sierotka Kozeta zbliżyli się w Polsce do młodych czytelników poprzez liczne popularne edycje wspomnianych rozdziałów z tej społecznej powieści.

Pierwsze kompletne wydanie *Baśni* Perraulta w opracowaniu Hanny Januszewskiej ukazało się z pięknymi ilustracjami Janusza Grabiańskiego w 1961 r. Były w w. XIX pojedyncze wydania „Baśni" i sygnalizowana przez Estreichera *Czerwona czapeczka*, ale mimo to znajomość folkloru francuskiego mało była rozpowszechniona w Polsce przed przekładem Januszewskiej. Tu należy też wymienić nazwisko Pawła Delarue'go, współczesnego etnografa francuskiego, którego wybór ludowych baśni francuskich został przełożony na język polski w 1953 r. O wartości zbioru niech świadczy fakt, że przekładu dokonał S. Dygat. Pod tytułem zapożyczonym z oryginału francuskiego (*Miłość trzech pomarańcz*) tłumacz wybrał z francuskiego zbioru 18 bajek, pochodzących z różnych prowincji francuskich, wzbogacając niezwykle stan polskiej dziecinnej biblioteczki. Nastała zresztą moda wychodzenia z kręgu folkloru europejskiego i zaczęto sięgać do zbiorów baśni trzeciego świata. J. Dackiewicz, znana tłumaczka staro'rancuskiej literatury dała w 1963 r. przekład zbioru baśni afrykańskich z tekstu francuskiego G. Vallerey. Wracając jednak do folkloru francuskiego odgrzebano zapomniany zbiór francuskich ludowych podań, wydany w XIX w. przez George Sand. *Mówiący dąb* nie wzbudził jednak takiego uznania, jak *Kot w butach* i inne baśnie Perraulta.

Z pisarzy XIX w. wszedł również na polskie półki księgarskie życzliwy ludziom i zwierzętom Alfons Daudet, tak odmienny w nastroju od ponurych pisarzy francuskiego naturalizmu, do których z racji pewnych swych powieści bywa zaliczany. *Listy z mojego wiatraka* i cała seria przygód Tartarena z Taraskonu wydane w nowym przekładzie ze wstępem i objaśnieniami stanowiły i zabawną lekturę, i pożyteczne wprowadzenie do specyficznego klimatu francuskiej literatury. Ze współczesnych naturalizmowi mniej znanych pisarzy francuskich, do których sięgali polscy tłumacze należy zaliczyć Ludwika Gallet. Jego powieść historyczna *Kapitan Czart*, wydana po wojnie w dawnym przekładzie, wzbudziła zrozumiałe zainteresowanie, bowiem postacią centralną przygód był Cyrano de Bergerac, słynny zabijaka z pierwszej połowy XVII w., poeta i filozof, znany z popularnej komedii Edmunda Rostanda, która w wersji filmowej dotarła do szerokich rzesz młodzieży polskiej.

Równolegle do wznowień i przedruków starszej literatury francuskiej zaczęto wkrótce po drugiej wojnie sięgać i do współczesnych autorów. Spośród pisarzy, którzy, tworząc w zasadzie dla dorosłego odbiorcy, nie zapominali i o dzieciach, na półki polskich bibliotek dostali się: Claude Aveline, Pierre Gamarra, Claude Roy i Saint Exupéry.

Pajeczki Aveline'a dowcipnie tłumaczone przez L. J. Kerna dotarły do Polski już w 1957 r. (*Historyjki o lwie, słoniu, o kotku i kilku innych w środku*). Reprezentują dział tej zabawnej fantastyki zwierzęcej, którą dzieci odbierają doskonale, rozumiejąc dowcipne pure nonsensy. Powiastka o murzynku, który wypiwszy spreparowany w laboratorium eliksir zmienił barwę skóry (*Dziwne przygody małego murzynka*), to opowieść o głębszym podtekście społecznym, nasuwająca czytelnikowi

przekonanie o niesprawiedliwości wszelkich dyskryminacji rasowych.

Wśród starszych czytelników trwałe powodzenie ma wydana wielokrotnie baśń pisarza-lotnika otoczonego aureolą bohaterstwa. Antoine de Saint Exupéry napisał w trudnych latach wojny fantastyczne opowiadanie o spotkaniu pilota, zmuszonego lądować na pustyni, z przybyszem z innej planety. Rozmowy lotnika z „małym księciem" zmuszają do zastanowienia się nad wieloma problemami naszego, zdawałoby się, oczywistego postępowania, w różnych okolicznościach — dziwny chłopczyk patrzy na zjawiska ziemskie z innej perspektywy i przewartościowanie ludzkiego sposobu bycia nadaje tej poetyckiej baśni niezwykłą atmosferę.

W zupełnie inny klimat wprowadza czytelników Pierre Gamarra, redaktor paryskiej „Europe", znany w Polsce z przekładów jego powieści dla dorosłych. Dla dzieci polskich została w 1959 r. przełożona jego baśń o *Zaczarowanych wyrazach*. Z powieści Gamarry udostępniono dzieciom polskim *Tajemnicę rzeki Mrówki*, niestety spolszczoną, to znaczy przeniesioną w realia polskiej prowincji, co odebrało książce specyficzny smak lokalnego kolorytu, zawsze interesujący dla młodych i starszych czytelników.

Starszą młodzież bardziej od na wpół fantastycznych opowiadań interesuje rzeczywista przygoda mocno osadzona w realiach bądź historycznych, bądź współczesnych. Jeżeli chodzi o powieść historyczną, to trwałym powodzeniem do dziś cieszą się wielcy pisarze XIX wieku. Znikł tylko z półek księgarskich cykl napoleońskich powieści spółki autorskiej Erckmann-Chatrian, o której wspomniano na początku.

Pojawiają się w omawianym okresie nowe pozycje. Nie będą to już owe kilkutomowe, nieraz rozwlekłe epopeje, ale krótkie teksty opowiadające o przygodzie, która rozwinie się na tle interesująco naszkicowanej informacji o dawnych czasach. Ważniejszy od „tła" będzie zawsze element sensacyjnego przeżycia bohaterów. Tak dzieje się np. w interesującym wydaniu M. Rouzé'go *W zatopionym lesie*. Grupa przyjaciół za pozwoleniem rodziców spędza ostatni tydzień wakacji na campingu obok położonego na wyspie opactwa Saint Michel. Zwiedzając zabytek dostają się niedozwolonym przejściem do biegnącego pod dnem morza korytarza, który prowadzi ich przez szczątki przedhistorycznego lasu, gdzie odnajdują stare rzymskie monety. Szczęśliwie odnalazłszy wyjście na ziemię, wstrząśnięci niezwykłym przeżyciem trafiają do rzeczywistości, ponieważ ojciec jednego z nich projektuje budowę wielkiej zapory o niezwykłych perspektywach dla przemysłu w tej okolicy. Tak więc Rouzé potrafił w tej interesującej powieści zmieścić i ciekawe informacje z czasów zamierzchłych, i perspektywy postępu nowoczesnej techniki.

Inną, równie interesującą dla młodzieży dziedzinę wybrał Jean Ollivier, dając w *Kuglarzach* obrazki z przeszłości adeptów trudnej sztuki cyrkowej, pogardzanej przez elitę, a tak popularnej wśród szerokich mas dawniej i dziś. Do tematyki cyrkowej nawiązuje też Teldy Naim Robert w *Tajemnicy cyrku Pedroni* każąc staremu koniowi (chwyt przypominający wiek XIX) opowiadać o niełatwym życiu artystów areny. Autorka licznych powieści historycznych dla młodzieży, zmarła parę lat temu Lea Pelletier znana była pod pseudonimem George Nigremont. Niestety, tylko jedna z jej powieści, i to nie najlepsza, została przełożona na język polski. *Niezwykli*

podróżnicy, powieść z epoki napoleońskiej, przedstawia losy chłopca, który wybrał się na poszukiwanie ojca, wiarusa napoleońskiego, czując ciężar sieroctwa w domu obojętnej starej babki. Stowarzyszony z podejrzanymi włóczęgami zostaje wyratowany z opresji przez dobrego Kamila, który zastąpi mu ojca i odprowadzi do domu.

Znany dziennikarz i reporter Jean Duché pokusił się o przedstawienie francuskim dzieciom całokształtu dziejów Francji. *Całe życie Marianny* to pełna metafor i dowcipnych aluzji opowieść w formie dialogu ze słuchaczami o dzieciństwie i dorastaniu małej dziewczynki, w której oczywiście poznajemy Francję. Przełożona na język polski, wydana z dowcipnymi rysunkami niezrównanego Bogdana Butenki, książka byłaby za trudna dla młodzieży polskiej, gdyby nie opatrzono jej szczegółowymi przypisami. O ile cierpliwy czytelnik zechce systematycznie posługiwać się komentarzem, odniesie z lektury niewątpliwą korzyść. Przyjemność znajdą w niej ci, którzy znają już dobrze historię Francji.

Powieść czysto przygodowa współczesna, połączona z opisem dzikiej przyrody ma stale zapewnione powodzenie. Prymitywne warunki życia, ustawiczne zagrożenie bohatera trzymają w napięciu czytelnika. Już w roku 1957 została przełożona na język polski powieść jednocząca te właśnie elementy. N. R. Teldy'ego *Siedem słońc na śniegu* to awanturnicza historia osadzona w realiach północnej Ameryki. Młody geolog zaginął bez wieści, a ścigają go krzywdzące posądzenia. Jego młodszy brat postanawia odnaleźć brata i zdemaskować wrogów oskarżających go o popełnienie przestępstwa. Uprosiwszy znajomego trapera udaje się z nim dzikimi szlakami w niedostępnych puszczach Kanady na poszukiwania brata i po wielu nadludzkich wysiłkach osiąga swój cel. Opowiadana przez kilkunastolatka akcja trzyma młodego czytelnika w ustawicznym napięciu. Siedem słońc na śniegu — to wspaniałe zjawisko przyrody zaobserwowane przez bohatera.

Niezwykle ciekawą postacią jest należący dziś do francuskiej elity naukowej Haroun Tazieff, z pochodzenia Gruzin, urodzony w Warszawie (1912). Profesor wulkanologii, jeden z twórców tej nowej gałęzi nauk geologicznych, łączy w sobie zamiłowania naukowe i turystyczne. Przebadał tereny afrykańskich wulkanów, schodząc sam w karkołomnych wyprawach w głąb kraterów. Plon swoich spostrzeżeń wzbogaconych barwnymi zdjęciami wybuchów, dymów i potoków lawy przekazał nie tylko uczonym wulkanologom, ale i szerokim rzeszom czytelników i kinomanów. Jego filmy dotarły i do Polski, a dwie w formie pamiętnika pisane książki zostały przełożone przez T. Żeromskiego: *Kratery w ogniu* (1958) i *Woda i ogień* (1959). Wzmaga się w sześćdziesiątych latach moda na powieści i reportaże związane z wyczynami fascynującymi czytelników, przede wszystkim nastolatków. Tworzą tę literaturę nie zawsze zawodowi pisarze i ma ona wówczas interesujący posmak autentyzmu. Do takich pozycji należy *Podniebny lot* André Suire'a będący relacją o przygodach spadochroniarzy (1962). Parę lat później wydana książka Hermana Geigera ma podobny charakter — *Pilot alpejskich lodowców* pasjonuje młodych taterników. W szkołach polskich jako lekturę zalecano w 1969 r. książkę Le Serreca pt. *Dookoła świata*. Podręczniki literatury francuskiej dla młodzieży nazwiska tego nie wymieniają.

Natomiast znajduje się w *Słowniku pisarzy dla młodzieży*

Seghersa[4] nazwisko Georges Blonda. Z zawodu dziennikarz, jest autorem licznych reportaży, z których cztery tomy zostały przełożone na język polski: *Tajemnicze flemingi* (1969), *Wielcy żeglarze* (1971), *Pacyfik i Atlantyk* — oba tomy w 1977 r. (tł. J. Karczmarewicz-Fedorowska). Od przygody autentycznej do gatunku nowoczesnej science fiction przeszedł Maurice Vauthier, doktor praw, z zamiłowania pisarz. Na język polski z jego licznych powieści przełożono *Planetę Kalgar* (1971), fantastyczny dziennik wyprawy kosmicznej i szczęśliwego powrotu na ziemię. Grupa kilkorga ludzi została wytypowana do opuszczenia Ziemi, której zagrażała katastrofa atomowa. Mieli schronić się na planetę Kalgar, uznaną za odpowiednie miejsce do przeżycia kilkuset lat potrzebnych ziemi wyjałowionej przez wybuchy jądrowe, aby wróciła do stanu umożliwiającego odrodzenie nowego życia. Opis szczęśliwego bytowania na cudownej planecie przypomina stare fantazje o krainach wiecznej wiosny. Pełni radości mieszkańcy nie wiedzą jednak, że i Kalgarowi zagraża nieuchronna zguba. Dlatego mądry starzec rozkazuje grupie Ziemian opuścić ten „raj" i powrócić na Ziemię, gotową po trzystu latach do przyjęcia nowego pokolenia ludzi.

Spora część młodych czytelników chętnie wybiera książki, w których odnajduje podobnych sobie francuskich nastolatków, przeżywających konflikty wspólne w tym wieku wszystkim młodym we wszystkich krajach. Dla współczesnej francuskiej powieści obyczajowej charakterystyczne jest zamówienie na sensacyjną przygodą, której nie szukali ich dawniejsi rówieśnicy rozczytani w spokojnych powieściach obyczajowych pani de Ségur. Dziś nie wystarcza opis codziennych przeżyć — powieść obyczajowa, aby przyciągnąć czytelnika, musi dać mu pewną sensacyjną pożywkę.

Jedną z najbardziej cenionych współczesnych autorek powieści dla młodzieży, która już w 1939 r. otrzymała zaszczytne wyróżnienie „Prix jeunesse", jest Colette Vivier. Zrozumiała już na początku swej kariery pisarskiej, że jej czytelnicy rekrutują się z kręgów o wiele szerszych niż elitarna garstka admiratorów pani de Ségur. Zeszła więc z tematyką swych powieści do skromnych kamienic paryskich, zamieszkanych przez ludzi pracą zarabiających na chleb powszedni. Szczególnie chwalone we Francji są dwie powieści: *Dom cichego szczęścia* i oparta na realiach z czasów okupacji hitlerowskiej *Kamienica na cztery wiatry*. Niestety na język polski przełożono tylko jedną książkę — wydany w 1957 r. *Rèmi i duch* jest według nowej recepty powieścią obyczajową z silnie zarysowanym wątkiem sensacyjnym. Chłopiec wykrywa tajemnicę rzekomego „ducha" i niweczy niegodziwe plany przestępczej szajki. Wielkie powodzenie ma w Polsce Paul Berna, jeden z najsymatyczniejszych pisarzy francuskich dla młodzieży. W swoich pogodnych powieściach wprowadza grupę chowanych na ulicy wesołych, zaradnych, przedsiębiorczych dzieci, których akcje są stale kierowane jakąś społeczną myślą o pomocy dla innych. Podstawą opowiadania jest najczęściej sensacyjny wątek szczęśliwie rozwiązany dzięki sprytowi bohaterów. *Koń bez głowy*, *Tajemniczy grajek*, *Rycerze złotego runa*, a zwłaszcza dramatyczny *Alarm* — relacja o powodzi zagraża-

[4] *Dictionnaire Seghers des écrivains pour la jeunesse, auteurs de langue française.* Paris 1969 s. 23.

jącej internatowi — to pozycje rozchwytywane przez czytelników od 10 lat.

Gil Buhet jest w Polsce znany tylko z jednej dwukrotnie wydanej powieści. *Rycerz Piotruś* jest historią buntu uczniów w małym miasteczku, oburzonych niesprawiedliwością dorosłych. Chłopcy zamykają się w ruinach górującego nad miasteczkiem zamku i tworzą tam „idealne społeczeństwo" rządzone prawami, które realizują ich przekonanie o właściwym porządku na świecie. Delikatna ironia, z jaką autor przedstawia świat dorosłych, bezradny wobec postawy dzieci, i ostateczne zwycięstwo tych ostatnich, pozwalają myślącemu czytelnikowi skonfrontować podstawowe poczucie sprawiedliwości z życiem, w którym nie zawsze tak się dzieje, jak być powinno. Szkoda, że nie dotarła do Polski inna książka tego autora, nieosiągalna dziś i we Francji, bo „zaczytana". Akcja powieści *Uparty Stach* (Stani le têtu) jest — jak autorce mówiono — zlokalizowana w Krakowie podczas okupacji.

Obyczajowa powieść francuska mocno osadzona w realiach paryskich lub prowincjonalnych daje czytelnikowi polskiemu pole do porównań między dwoma oddalonymi geograficznie, lecz tak bliskimi przez więzy przyjaźni krajami. Tradycyjnie francuskie wzorce więzi rodzinnej, pielęgnowanie dawnych obyczajów, swoisty koloryt wsi, zwłaszcza położonej w górach daleko od ognisk nowoczesnej cywilizacji, stanowią tło, na którym rozwija się ciekawa akcja. *Zatopiona fregata* Yvona Mauffreta to ładny obrazek ze wsi bretońskiej urozmaicony relacją o młodych płetwonurkach, którzy szukają na dnie morskim szczątków rozbitego przed dwustu laty okrętu. Intryga jest zawikłana wskutek wmieszania się w akcję szajki gangsterów pragnących wydrzeć młodzieży mniemany „skarb".

Ostatnie lata przyniosły przekład dwóch interesujących powieści. Pierwsza to *Lato w Peyreloube* Heleny Coudrier, książka oddająca znakomicie klimat wioski zagubionej w Sewenach. Bawiący tam na wakacjach kuzyni z miasta pomagają zniechęconym właścicielom zapuszczonego folwarku w modernizacji gospodarstwa i przystosowaniu się do szybkiego rytmu współczesnego życia. Drugą godną zanotowania, jest powieść Cecylii Aubry *Bella i Sebastian*. Jest to historia małego podrzutka, chowanego jak własne dziecko przez poczciwą góralską rodzinę w Alpach. Sebastian zdołał obłaskawić i przywiązać do siebie zdziczałego owczarka, który uciekłszy od złych ludzi błąkał się po górach i był postrachem wsi. Bella miała odegrać pewną rolę w niecnych knowaniach przemytnika, udającego przyjaciela domu. Dzięki Sebastianowi zamiary zostały udaremnione i ciekawa, pełna dramatycznych napięć akcja, zakończyła się szczęśliwie.

Jeżeli pokusimy się o małą statystykę przekładów z francuskiej literatury młodzieżowej na język polski, to pomimo mody na autorów anglosaskich i skandynawskich, liczba tłumaczeń z francuskiego wzrasta z biegiem lat. W liście ustalonej przez nas na wiek XIX można naliczyć 149 pozycji. Między rokiem 1900 a 1939 liczba przekładów (i wznowień) wzrosła do 164. Lista zestawiona dla okresu 1945 — 1977 zawiera 235 pozycji, w tym 40 nazwisk współczesnych, piszących dla młodzieży autorów.

Należy spodziewać się, że wobec zacieśniających się więzów kulturalnych Polski z Francją młodzieży naszej otworzy się jeszcze szerszy dostęp do książek pisanych z myślą o jej

rówieśnikach we Francji. Współczesna francuska literatura młodzieżowa przeżywa okres rozkwitu i wzbogaca się co roku o nowe powieści traktujące odważnie o problemach, które nurtują dzisiejsze społeczeństwo. Są to książki pełne autentycznych wartości, kształtujące postawę humanistyczną młodego odbiorcy.

Anna Nikliborc

GERTRUDA SKOTNICKA

Od kronik do książek dla dzieci

Podania o Lechu, Czechu i Rusie, o Kraku i smoku wawelskim, o Wandzie „co nie chciała Niemca", o Popielu i Piaście w powszechnej świadomości istnieją jako pewien składnik narodowej tożsamości. Zakodowane trwale w pamięci we wczesnym dzieciństwie każdego pokolenia, tworzą podstawowy system pojęć o pierwotnej egzystencji zbiorowej. Opowiadają przecież o pracy i zabawie, o władzy, panujących i założycielach dynastii, o miłości i nienawiści, o prawie i bezprawiu, o walce i zwycięstwie. Stanowią więc próby dotarcia do korzeni narodu i charakterystyki jego najwcześniejszego bytu. W dążeniu do wyjaśniania naszego rodowodu tkwi pierwiastek etiologiczny. Jak w każdym podaniu zdarzenia historyczne, postacie i miejsca są w nich związane z fantastyką, sytuującą je w pobliżu baśni i mitu [1].

Przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie opowieści zapisali najstarsi kronikarze, wyznając zasadę zaczynania przedmiotu ab ovo i tworząc z nich raz na zawsze furtkę otwierającą drogę do historii. Gall Anonim w pierwszej księdze swej *Kroniki* pisze: *Teraz więc w takim porządku zacznijmy wykładać nasz przedmiot, aby od korzeni posuwać się w górę ku gałęzi drzewa* [2]. Od podań, ubarwiając je, przeplatając obficie poezją i naukami moralnymi rozpoczyna swoją kronikarską pracę mistrz Wincenty Kadłubek; obszerną opowieść o Lechu, Czechu i Rusie oraz o założeniu Gniezna zawiera *Kronika Wielkopolska*.

Podań nie omijali także historycy, od Jana Długosza począwszy, który ubolewając nad tym, że liczne zdarzenia z przeszłości narodu *(...) nie wydobyte na światło dzienne za pomocą pisma, skazane zostały na wieczną pomrokę i zepchnięte jak gdyby w wieczyste ciemności przez niedbalstwo pisarzy...* [3] połowę pierwszej księgi swoich *Roczników czyli kroniki sławnego królestwa polskiego* poświęcił „bajecznym dziejom Polski".

Stosunek do podań był jednak zróżnicowany. Wyznaczały go głównie hasła i prądy epok, ale także sytuacja polityczna kraju i osobowość intelektualna badaczy przeszłości. W okresach, gdy główną tendencją myślową był racjonalizm a prądy kulturotwórcze przeciwstawiały się intuicji i uczuciowości, podania pozostawały raczej przedmiotem dociekań uczonych, którzy

[1] Por. Z. Łempicki: *Podania o bohaterach*, w: tenże *Studia z teorii literatury*, opr. H. Markiewicz, t. II, Warszawa 1966.

[2] Anonim tzw. Gall: *Kronika polska*, przeł. R. Grodecki,, Wrocław 1968, s. 11.

[3] J. Długosz: *Roczniki czyli kroniki sławnego królestwa polskiego*, red. i wstęp J. Dąbrowski, Warszawa 1961, s. 69.

z dużym sceptyzmem odnosili się do ich składników. W literaturze pięknej natomiast bywały wtedy najczęściej przedmiotem satyry [4]. Gdy natomiast fantastyka niejako programowo wchodziła w skład światopoglądu, np. w epoce romantyzmu, traktowano je jako bardzo istotny składnik kultury narodowej. Dostrzegano w nich wtedy nie tylko „wieść gminną" przemawiającą „czuciem i wiarą", ale najgłębszą tradycję, wciąż żywą i wciąż działającą na wyobraźnię, w dodatku związaną ze średniowieczem, nęcącym tajemnicą i przyćmionym mgłą niepamięci. W rosnącym od czasów romantyzmu nurcie badań etnograficznych analizowano je w kontekście twórczości ludowej. Bywały też bogatym źródłem inspiracji literackich [5].

Długi okres niewoli narodowej z prześladowaniem i tępieniem przez zaborców wszystkiego, co polskie, uczynił z bohaterów podań pożądane i powszechnie uznane symbole: z Wandy — symbol ofiarności patriotycznej, męstwa i przywiązania do narodu oraz odpowiedzialności za jego losy — wymierzony przeciw wpływom obcym, zwłaszcza germanizacji, z Piasta — symbol gospodarności, pracowitości i przetrwania mimo nie sprzyjających warunków — szczególnie w dobie pozytywizmu dobitnie podkreślany.

Na pytanie, kiedy podania o początkach narodu stały się lekturą dla dzieci, odpowiedzieć niełatwo. Na pewno stało się to na długo przed powstaniem oryginalnej twórczości dla młodych czytelników, przed epoką romantyzmu, zanim na półkach lektur dziecięcych pełne prawa obywatelskie uzyskały baśnie. Duży udział w kierowaniu podań ku lekturze dla młodego pokolenia miała zapewne kronika Kadłubka, jako że do czasów Oświecenia pozostawała na usługach dydaktyki, a w ogóle długo należała do dzieł niezwykle poczytnych. Z kronik i *Roczników* Długosza wywędrowały podania do podręczników dziejów ojczystych, zwłaszcza tych przeznaczonych do szerokiego odbioru, zbeletryzowanych, gdzie z pewnymi wyjątkami utrzymały się do 20-lecia międzywojennego włącznie, zajmując w nich z reguły kilka pierwszych kart. Przytoczone zostały w słynnej *Historii książąt i królów polskich* Teodora Wagi (1767), niezastąpionym przez z górą pół wieku podręczniku szkolnym, który w ciągu jednego stulecia osiągnął dwadzieścia wydań. Od nich zaczynają się *Dzieje Polski potocznym sposobem opowiedziane* Joachima Lelewela. Tu jednak opatrzone zostały oświeceniowym z ducha komentarzem, wyrażonym już w dedykacji dla dzieci, bratanków autora *(...) bajek do dziejów polskich przyplątano bardzo wiele: ja bym je chętnie pominął, gdyż bajek nie lubię, ale wy, dzieci moje, może byście za to żal do mnie miały, że nie wyjawiając ich przed wami pomijam sposobność sprowadzenia was z drogi baśni na drogę prawdy* [6]. Przekazuje je także swym wiejskim i dziecięcym słuchaczom Chwalibóg w *Pielgrzymie w Dobromilu* Izabeli Czartoryskiej (1819), w *Assarmotcie* (1830) są przedmiotem zabawy historycznej opracowanej przez Klementynę Tańską, mówi o nich

[4] Przykładem może być stanowisko historyków Oświecenia, szczególnie A. Naruszewicza, który w swej *Historii narodu polskiego* określił je jako „splot dzikich, z sobą nie zgadzających się, a nadto dziką łaciną przyćmionych powieści" a w dziedzinie literatury pięknej *Chudy literat* A. Naruszewicza czy *Myszeida* I. Krasickiego.

[5] Widać to w twórczości wielu pisarzy romantycznych, ale szczególnie w *Balladynie*, *Beniowskim*, *Królu Duchu* J. Słowackiego i w poemacie *Wanda* T. Lenartowicza.

[6] J. Lelewel: *Dzieje Polski potocznym sposobem opowiedziane*, opr. J. Bieniarzówna, w: J. Lelewel: *Dzieła* t. VII, Warszawa 1961, s. 21—22.

Grzegorz spod Racławic w *Wieczorach pod lipą* Lucjana Siemieńskiego (1845). Podaniami rozpoczynają się wzorowane na *Spiewach historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza anonimowe *Dzieje Polski wierszem dla dzieci z uwagami* (1867), wiele miejsca poświęca się im w pierwszym podręczniku historii powszechnej dla dzieci w opracowaniu Zofii Zajączkowskiej (*Historia w obrazach. Zyciorysy, charaktery, podania i fakty historyczne, według A. W. Grube'go, z dodaniem historii Słowiańszczyzny*, 1883).

Mimo ambiwalentnego stosunku do podań w dobie pozytywizmu znalazły się we wszystkich zbeletryzowanych podręcznikach historii dla dzieci, takich jak *O szarej godzinie* Zuzanny Morawskiej (1883), w którym matka, wypełniając dzieciom długie, zimowe wieczory, opowiada o zamierzchłej przeszłości, w popularnych *Opowiadaniach ciotki Ludmiły* (1891) i *Nowych opowiadaniach ciotki Ludmiły* (1897) Jadwigi Papi, a także w *Historii polskiej* ułożonej systemem „katechizmowym" przez Władysława L. Anczyca oraz w *Abecadlniku z historii polskiej* tegoż autora.

Z biegiem lat podania znikały z podręczników przeznaczonych dla dzieci starszych. W dużej obfitości natomiast występowały nadal w wielofunkcyjnych książeczkach dla dzieci młodszych, przeznaczonych do oglądania i słuchania, służących nauce czytania i transmitujących najbardziej podstawowe wiadomości o dawnych czasach i ludziach.

Od czasów *Starej baśni* Józefa I. Kraszewskiego wątki podaniowe rozwijano także w beletrystyce historycznej z określonym adresem czytelniczym. Wątek króla Kraka, wawelskiego smoka i królewny Wandy oraz Popiela i Piasta w typowo pozytywistyczny sposób urealnił Walery Przyborowski w powieściach *Król Krak i królewna Wanda* i *Myszy króla Popiela*. Z najstarszymi podaniami związała historię krasnoludków Maria Konopnicka w książce *O krasnoludkach i sierotce Marysi*.

Współczesne formy podań i konsekwencje zmian w adresie czytelniczym

Formy podań we współczesnej literaturze dla dzieci są zróżnicowane. Występują one:

— w nielicznych zbiorach opowiadań o treściach historycznych adresowanych do dzieci najmłodszych, np. w zbiorze *Przez stulecia* Stanisława Aleksandrzaka i Mariana Wadeckiego, w *Klechdach domowych* Hanny Kostyrki, w *Zrękowinach księżniczki* Anny Lisowskiej-Niepokólczyckiej. Są w nich na ogół kontynuacją dziewiętnastowiecznych małych form beletrystycznych. Mają najczęściej formę rozbudowanych opowiadań,
— w licznych zbiorach baśni i legend, gdzie z reguły tracą swą genetyczną odrębność,
— w formie oddzielnie wydawanych i bogato ilustrowanych książeczek dla najmłodszych z rymowanymi opowieściami,
— w formie komiksów zamieszczanych przez czasopisma dla dzieci a także wydawanych oddzielnie i służących np. nauce języków obcych.

Po drugiej wojnie światowej, w miarę upływu lat, pogłębiał się proces oddalania się podań od kronikarskich pierwowzorów i późniejszych opracowań oraz ich pierwotnej funkcji dydaktycznej. Stopniowo zacierały się granice oddzielające je od baśni i legend. Nawet w studiach o literaturze dla dzieci i młodzieży coraz częściej rezygnowano z ustaleń genologicznych i zgodnej z teorią literatury terminologii gatunkowej, posługując się zamiennie nazwami: podanie, legenda, baśń. Coraz częściej także wielkopolskie i małopolskie teksty na temat prapoczątków narodu włączano do zbiorów baśni. W ciągu powojennego czterdziestolecia znikły one zupełnie z podręczników historii, ustępując miejsca naukowym wywodom na temat najodleglejszej przeszłości narodu, wywodom opartym na zdobyczach archeologii i źródłach historycznych.

Opuszczając podręczniki zadomowiły się na dobre w zbiorach baśni i legend. Przesunięciu podań w stronę baśni towarzyszą różne zjawiska. Jednym z nich jest zmiana adresu czytelniczego. Wpisany w nie zostaje coraz bardziej infantylny odbiorca wirtualny. Schodząc na coraz niższy poziom recepcji, do coraz młodszego odbiorcy konkretnego, łatwo ulegają unifikacji z baśnią, dominującą na tym obszarze czytelniczym wyznaczonym obecnie przede wszystkim dla wieku przedszkolnego. Zewnętrznym sygnałem zacierania się odrębności genetycznej podań z dziecięcym adresem czytelniczym jest określanie ich mianem legendy lub baśni.

Ze zmianą adresu wiąże się modyfikacja relacji nadawczo-odbiorczych. Zmienia się w nich konstrukcja narracji. Narrator, rezygnując z dawnej roli nauczyciela-historyka, przyjmuje chętnie rolę babci, dziadka, staruszka, bajarza, którym wolno popuścić wodze fantazji. Odbiorca wpisany w tekst staje się strukturą o cechach różnie określających status jego dzieciństwa. W *Starodziejach* Janiny Porazińskiej zdradza naiwność w połączeniu z wrażliwością emocjonalną, otwarciem na świat przyrody i kulturę ludową. W wierszowane teksty Czesława Janczarskiego (*O czym szumi stary dąb, O Lechu, Czechu i Rusie, Mysia wieża*) wpisany został odbiorca najmłodszy, nastawiony jeszcze na słuchową recepcję literatury. Nadawca próbuje dotrzeć do niego przy pomocy licznych elementów dialogowych wprowadzających iluzję dziania się, w narracji stymuluje jego krótkotrwałą uwagę zwrotami bezpośrednimi, apostrofami do bohaterów podnosi emocjonalne efekty tekstu. Słowo, zrymowane i zrytmizowane, skojarzone z dużą, kolorową i czytelną ilustracją sprawia, że książeczki Janczarskiego są też książeczkami do oglądania a może pierwszych prób w rozpoznawaniu liter i czytaniu. Określony typ odbiorcy wyziera z książeczki *O wawelskim smoku* Kornela Makuszyńskiego z rysunkami Mariana Walentynowicza. Żywiołem jego jest zabawa, a nie nauka. Nadawca rezygnuje tu zupełnie z dawnej powagi podań na rzecz beztroski i humoru. Nawet wtedy, gdy w usta narratora wkłada takie zdanie: *Teraz uczyć się będziemy | w taki sposób pomysłowy, | aby wszystko zapamiętać, | a nie zmęczyć biednej głowy*[7] nauki bynajmniej nie traktuje poważnie. Wątki podaniowe, kojarzone z baśniowymi, są w tej książeczce przede wszystkim punktem wyjścia do zabawy. Struktura utworu, zbliżona do historyjki obrazkowej (nie jest to jeszcze komiks), a także rytmiczny ośmiozgłoskowiec o niewyszukanych rymach zakładają najniższy poziom recepcji.

Do zjawisk towarzyszących przesuwaniu podań w stronę baśni należy zanikanie w nich pewnych cech gatunkowych. Zmianom ulegają odwołania czasowe i przestrzenne. Dostrzec to łatwo już w formułach narracyjnych otwierających teksty. Zostają one zapożyczone z baśni. Miejsce pierwotnych formuł rozpoczynających teksty podań, w rodzaju „Było to jeszcze

[7] K. Makuszyński: *O wawelskim smoku*, Kraków 1983, s. 3.

w czasach pogańskich", „Działo się to jeszcze przed panowaniem Mieszka I", „Dawno już, bardzo dawno, może z tysiąc lat temu..." zajmuje coraz częściej baśniowe „Działo się to dawno temu". Sformułowania tradycyjne, właściwe dla gatunku, konkretyzują dawność, osadzając akcję w bliżej określonym punkcie czasu historycznego. Sformułowania zapożyczone z baśni sytuują akcję w dawności umownej, może bowiem baśniowe „dawno" odnosić się do każdego punktu przeszłości.

Odwrót od konkretów podaniowych w stronę baśniowych uogólnień sygnalizują także odwołania topograficzne i toponomastyczne. Dla przykładu w *Starodziejach* Porazińskiej powtarzają się wyrażenia: „Wisła-rzeka", „Wawel-skała", w których obok członu konkretyzującego i utożsamiającego pojawia się człon uogólniający, a zamiast nazwy „Kraków" — parafraza „stolica Białych Chrobatów", która jest wyrazem dążenia do pojęciowego, a nie konkretnego ujmowania rzeczywistości.

Przesuwanie podań w stronę baśni uzewnętrznia się także przez wnikanie do tekstów coraz większej ilości fantastyki baśniowej. We współczesnych opracowaniach podań dla dzieci można np. znaleźć motyw cudownej fujarki, która wyśpiewuje tajemnicę śmierci jednego z synów Kraka, motyw przepowiedni, a nawet typowe dla baśni magiczne zaklęcia, np. *Nie tak prędko baśń się baje, jak się prędko rzecz ta staje*. Obok znanych bohaterów podań występują typowe dla baśni postacie fantastyczne, często proweniencji ludowej, np. topielice, rusałki, panny wodne.

Charakterystyczna dla podań współczesnych jest kontaminacja pierwotnych wątków podaniowych z baśniowymi. I tak np. do podania o Kraku i smoku wawelskim dostał się znany już z *Baśni z tysiąca i jednej nocy* wątek władcy wędrującego w przebraniu po kraju oraz wątek podróży na skrzydłach łabędzia. Do współcześnie opracowanych epilogów podań przeniknęły baśniowe motywy kary i nagrody.

Zmiany formalne i merytoryczne zauważyć najłatwiej w wierszowanych tekstach podań. Rzadko występują w nich ślady powagi i uroczystego klimatu znane choćby z tekstów Władysława Bełzy czy Ludwika Anczyca. Na podaniową dawność patrzy się w nich najczęściej jak na dawność baśniową, a wydarzenia traktuje „z przymrużeniem oka" lub zgoła jako przedmiot dobrej zabawy. W *Opowieściach z Bajkolandii* Zbigniewa Żakiewicza mała bohaterka utworu, odwołując się do podania o smoku wawelskim, tak mówi do swego interlokutora: *Mój mały, Zielony Smoczku, jak dorośniesz i staniesz się Zielonym Smokiem, takim dużym jak nasz dom, będziesz mieszkał w ogromnej pieczarze, co się mieści w Krakowie pod zamkiem nad rzeką Wisłą. I będziesz jadł na śniadanie konia, krowę i trzy świnki. I jak staniesz się Zielonym Smokiem, będziesz wypijał cały staw wody i beczkę piwa na dodatek, pękniesz nieboraku i rozlecisz się na drobniutkie zielone kawałeczki*[8].

Podania jako środek inicjacji historycznej

Od czasu gdy podania weszły w skład lektur dziecięcych, traktowano je przede wszystkim jako środek inicjacji historycznej. Dowodzi tego choćby tradycja rozpoczynania od nich popularnych podręczników dziejów ojczystych oraz pierwszych

[8] Z. Żakiewicz: *Opowieści z Bajkolandii*, Gdańsk 1981, s. 4.

czytanek dla dzieci. Obecnie ich działanie inicjacyjne zostało ograniczone i uległo pewnym transformacjom. Przyczyniły się do tego zmiany formalne i merytoryczne, jakie zaszły w tekstach. Skonkretyzowany w klasycznych podaniach czas akcji bywał tradycyjnie punktem wyjścia do kształtowania u dzieci pierwszego, trudnego zresztą pojęcia czasu historycznego, ułatwiał odkrycie, że czasem podań rządzą inne prawa niż czasem „Bajkolandii". Dawność podań w konfrontacji z dawnością świata baśniowego, symboliczną i zmienną, okazywała się mglistą, ale osadzoną w określonym i stałym punkcie przeszłości, z którego wiodła już prosta droga do świata historii. Opracowania współczesne, pozbawione konkretyzacji czasu akcji, nie mogą, rzecz jasna, uczestniczyć w tworzeniu najwcześniejszych pojęć czasu historycznego.

Nowego charakteru nabiera wprowadzanie dzieci w historię na podstawie treści współczesnych wątków podaniowych. Najwcześniejsze przymierze z historią i tradycją narodową zawiera obecnie mały słuchacz czy czytelnik podań nie dzięki temu, co w tekstach dla dzieci pozostało z przekazów kronikarskich, ale na podstawie treści dopisywanych w celach dydaktycznych. I tak np. orle gniazdo z podania o Lechu otrzymuje z czasem amarantowe tło dla uzasadnienia rodowodu koloru tła godła państwowego. (W *Za czasów Piasta* Anny Świrszczyńskiej tym tłem staje się blask słońca.)

Żona Popiela z uwagi na swe obce pochodzenie bardzo szybko obarczona zostaje całą odpowiedzialnością za politykę męża. To właśnie ona bywa z reguły zwolenniczką rządów twardej ręki, obcych łagodnemu duchowi Słowiańszczyzny, inspiratorką wszystkich występów męża i trucicielką stryjów. Popiel staje się niemal bezwolnym narzędziem w jej rękach. Akcenty antygermańskie w rozwijanym wciąż z dużą pomysłowością wątku żony Popiela wprowadzają od razu w historię antagonizmów polsko-niemieckich, kształtują wyobrażenie o agresywnym charakterze zachodniego sąsiada i budzą do niego niechęć.

Ku źródłom polskich mitów narodowych prowadzi także, zapisany po raz pierwszy przez Kadłubka, wątek podaniowy Wandy „co nie chciała Niemca". Eksploatowany literacko przez pisarzy wszystkich epok, we współczesnych tekstach dla dzieci związany bywa na ogół, podobnie jak w tekstach klasycznych, z wątkami króla Kraka i smoka wawelskiego. Powojenne opracowania dla dzieci wątku Wandy dzielą się na dwie grupy. W jednej Wanda tradycyjnie rzuca się do Wisły, chcą uchronić naród od klęski najazdu niemieckiego lub panowania obcego władcy. Ze względu na adres czytelniczy w żadnym z podań Wanda nie bywa egzemplifikacją konfliktu między miłością a obowiązkiem patriotycznym. Nigdy bowiem nie kocha obcego i by uchronić naród od obcej władzy nie musi walczyć ze skłonnością swego serca. W tekstach tej grupy jest po prostu przykładem najwyższej ofiarności na rzecz ojczyzny lub wzorem męstwa. (W *Starodziejach* swą śmiercią porywa wojów, którzy zwątpili w pomyślny efekt walki z wrogiem zakutym w żelazo.)

W drugiej grupie tekstów, w których wątki podaniowe traktowane są „z przymrużeniem oka", Wanda nie umiera. W *O smoku wawelskim* Hanny Januszewskiej wątek Wandy zostaje rozwiązany zgodnie z regułami baśni. Królewna zostaje wydana za szewczyka Skubę, wieloma cechami przewyższającego obcych rycerzy. Fakt ten, podobnie jak treść końcowej wypowiedzi plebejskiego męża królewny, demaskuje sztuczność

podziałów klasowych i podkreśla wyższość tego, co rodzime, swojskie, nad tym, co obce. W *O wawelskim smoku* Makuszyńskiego, rezygnując z wszelkiej dydaktyki na rzecz humoru, o mariażu Wandy nie mówi się wcale, a szewczyk wyraża swoje uczucie dla niej ofiarowując własnoręcznie wykonane trzewiczki z zielonej, smoczej skóry.

Liczne zabiegi edukacyjne wpisane zostały w teksty o Piaście. Piast, protoplasta rodu i założyciel dynastii, egzemplifikuje przede wszystkim cnotę gościnności, która zrosła się z jego postacią najtrwalej. Odnotowaną przez Galla Anonima i innych kronikarzy, w tekstach dla dzieci podkreślana bywa szczególnie jaskrawo z intencją, by uznana za najstarszą narodową cnotę Polaków, przyjęta została bez zastrzeżeń jako godna kontynuacji i pielęgnowania. W tekście Cecylii Niewiadomskiej mówi narrator nie tylko o sproszeniu i ugoszczeniu sąsiadów z okazji postrzyżyn Ziemowita. W narodową tradycję wprowadza formułując między innymi takie uogólnienie: *Gościnność i w pogańskiej Polsce była najświętszym prawem, obowiązkiem. Gość w dom — Bóg w dom — mówi stare przysłowie a maluje ono wiernie, co czuł i myślał każdy*[9]. Podobne, choć znacznie bardziej rozbudowane dywagacje na temat polskiej cnoty gościnności występują w tekście Porazińskiej. W wierszowanym tekście Świrszczyńskiej Piast sam szczegółowo informuje, na czym polega cnota gościnności. Piast weselący się z sąsiadami, dolewający gościom do kielichów miodu lub piwa, zapraszający wędrowców mimo pustki w komorze, wreszcie Piast zbierający natychmiast owoce swej cnoty — oto znaki polskiego kodu gościnności przekazywane kolejnym młodym pokoleniom w najwcześniejszym dzieciństwie, kodu, który bywa często przeciwstawiany odmiennym zachowaniom oszczędnych Szkotów, Szwedów, Niemców czy praktycznych Amerykanów. Z owego kodu pozwolił sobie zakpić jedynie Jan Brzechwa w bajce *Dziura w moście*, której pointa w dowcipny sposób prowadzi do demityzacji polskiej zasady gościnności.

W tekstach dla dzieci ciągłemu rozbudowywaniu ulegają także takie cechy Piasta, jak pracowitość, skrzętność, gospodarność. Są one egzemplifikowane w ten sposób, by dziecięcy odbiorca uświadamiał sobie wielorakie korzyści płynące z tych przymiotów. Bywa Piast pracowitym oraczem, siewcą, kołodziejem, pszczelarzem, a występuje, tak w tekstach, jak w materiałach ikonograficznych, najczęściej na tle wspaniałych owoców swojej pracy. Praca nie jest tu tylko wartością produkcyjną. Obok korzyści materialnych uzmysłowiona zostaje atmosfera szczęścia, zadowolenia i radości — duchowe efekty pracowitości i rzetelnego wypełniania codziennych obowiązków, w czasach zdewaluowania wartości pracy szczególnie przydatne.

Transpozycja mitu wiejskiej arkadii na język pojęć dostępnych dla dziecka ujawnia jeszcze jedno wyraziście zaznaczone założenie dydaktyczne. Chodzi o kształtowanie wyobrażenia o własnym rodowodzie, o korzeniach, dla których glebą była godna egzystencja wiejska[10]. Egzystencja godna — to także egzystencja zasobna. Stąd w tekstach dla dzieci nie spotyka się na ogół wzmianki o ubóstwie bohatera podania, choć Gall Anonim wyraźnie je podkreślił pisząc: *Mieli trochę miodu i zabili prosiaka. Dużo tego nie było, niewielu też przyjaciół mogli ugościć*[11], a Długosz, choć i pod jego piórem prosię urasta już do wieprza zabitego na postrzyżyny, pisze tak: *Mąż prosty i prawy, z natury sprawiedliwy, odznaczający się różnymi stopniami cnót, ale w ubóstwie uprawiający zagon nędzną sochą; przyczyną jego ubóstwa była jak u wielu innych uczciwość*[12]. Ubóstwo uzasadnione uczciwością, jako racja ze wszech miar niewygodna, w tekstach dla dzieci zanika zupełnie. Z biegiem lat chatę Piasta otacza coraz większy dostatek. Staje się ona domostwem dobrze zagospodarowanym, zasobnym w zapasy jadła i napoju, okalają ją porządne budynki gospodarskie, liczne kosze uli i pszeniczne pola. Już w tekstach Zofii Bukowieckiej z początków naszego wieku (*Książka Zosi. Opowiadania babuni o ojczyźnie* oraz *Jak Piastowie budowali Polskę. Opowiadania*) chata Piasta cała otoczona lipami, na których uwijają się pszczoły ciesząc brzękiem pracowitego gospodarza, jest domostwem zasobnym i dobrze zaopatrzonym. Między różnymi dostatkami z ogromną satysfakcją wylicza narratorka-babunia aż sto koszów uli, elementy sprzętu domowego, niecki z mięsem, cebry z mlekiem, kołacze itp. Do tych dostatków współczesność niewiele już zdołała dorzucić, zatem koncentruje się na coraz bardziej plastycznej prezentacji Piastowego dobra. A wszystko po to, aby przekonać, że nie jesteśmy byle kim.

Teksty podań dla dzieci, jak widać, bardzo daleko odeszły od swych wzorów klasycznych. Przesuwając się w stronę „Bajkolandii" wchłonęły baśniowe wątki, motywy, postacie. Adresowane do dzieci najmłodszych, służą raczej zabawie niż nauce. Dorosły nadawca, próbując najbardziej zbliżyć się do świata dziecka, posługuje się konwencją baśni, gatunku, który dzieciństwo człowieka od dawna uważa za własny, treści natomiast — traktuje często jako inspirację do zabawy. Bawiąc zapoznaje z tradycją i wprowadza w narodową mitologię a obok wartości ponadczasowych proponuje aktualnie pożądane wzorce zachowań.

Gertruda Skotnicka

---

[9] C. Niewiadomska: *Piast*, w: H. Kostyrko: *Klechdy domowe. Podania i legendy polskie*, Warszawa 1973, s. 10.

[10] Analizując teksty o ogólnym adresie czytelniczym pisze na ten temat F. Ziejka. Zob. F. Ziejka: *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977.

[11] Gall Anonim: *Kronika polska*, Wrocław 1968, s. 22.

[12] H. Długosz: *Roczniki czyli kroniki...*, s. 223.

TADEUSZ KWIATKOWSKI-CUGOW

Kolorowe miasto
(fragmenty)

Cóż to za dziwne miasto
I jakie niezwykłe domy
Na pniu jak na kurzej łapce
Dźwigają ciężkie korony
W koronach mieszkają liście
W najprzeróżniejszych kolorach
A mienią się rozmaicie
Stąd wiesz jaka roku pora
(...)
Domyślasz się jakie to miasto
Sad co w kolorach tańczy
W tym sadzie na każdym drzewie
Mieszkają inni mieszkańcy
Rząd drzew to jakby ulica
Korona dom przypomina
A w środku zdobiona słońcem
Barwna owoców gęstwina
Każdy tu mieszka u siebie
Na inne drzewo nie śpieszy
I na huśtawce gałęzi
Słońcem się może nacieszyć

Zaraz przy samym wejściu
A widać jak na dłoni
Mieszka Jabłkowski, Jabłczyński
Jabłoński
Bo na jabłoni
piękne powiesił jabłka
Pilnuje pan Jabłoński
Przez wszystkie dni i noce
By się robaki nie wdarły
I nie zniszczyły owoców
By ptaki nie wydziobały
Miąższu z jabłkowych lampionów
By nie pogniły na ziemi
Inne przez wiatr zrzucone
By wszystkie w światło przybrane
Bez względu na pory roku
Dom blaskiem napełniały

Odbitym od letnich obłoków
A dalej też coś się złoci
Ach jaki piękny dar lata!
Tam wiszą zielono-żółte
Najsłodsze płomyki świata
Popatrzmy na te cuda
Olbrzymie, duże i małe
Już wszystko o nich wiemy
To przecież gruszki dojrzałe
Mieszkają na tamtym drzewie
I innych jak sięgnąć okiem
A w środku każdej źródło
Co tryska słodkim sokiem
I kiedy włożysz w usta
Dopiero się dowiesz o tym
Że to nie zwykła gruszka
Lecz jakiś marcepan złoty
W tym domu mieszkają razem
Gruszeccy i Gruszczyńscy
I państwo Grusz-Klapsowie
Z najsłodszej gruszkowej linii
(...)

Teraz pójdziemy dalej
Tam jakieś niższe drzewka
Ale z daleka widać
Że na nich też ktoś mieszka
I granatowym kolorem
Błyska na tle zieleni
To może sklep jubilerski
Magazyn drogich kamieni
Może się z gwiazd pył posypał
Zabarwił niebem niebieskim
Przechodząc środkiem sadu
Jak gdyby szlakiem królewskim
Już chyba wszystkie dzieci
Domyślą się o czym mowa
Oto przed nami jak w bajce
Ogromna dzielnica śliwkowá (...)

Tadeusz Kwiatkowski-Cugow

STANISŁAW FRYCIE

Literatura dla dzieci w zmodernizowanych programach szkolnych*

Literatura dla dzieci i młodzieży, „odkryta" i uznana przez myśl pedagogiczną doby oświecenia za ważny czynnik w procesie kształcenia i wychowania, w ciągu z górą dwustu lat przeszła najrozmaitsze fazy rozwojowe. Zmienił się zakres poruszanych przez nią spraw, uległy modyfikacji formy przekazu literackiego, wykrystalizowały się jej funkcje i wyłoniły nowe gatunki literackie. Wskutek upowszechnienia nauczania i ogólnego wzrostu poziomu oświaty uformował się także nowy typ odbiorcy dziecięcego. Jego potrzeby czytelnicze ukształtowały nowy typ sztuki literackiej dla dzieci, w której troskę o prawdziwy artyzm umiejętnie zespolono z dbałością o jej walory poznawcze i wychowawcze. Znaczenie twórczości dla dzieci podkreśla współczesna krytyka literacka i pedagogika, wyznaczając jej ważną rolę w całokształcie oddziaływań wychowawczych.

Utwory dla dzieci i młodzieży stanowią znaczny procent pozycji lekturowych we współczesnych programach szkolnych. Pozwalają one stopniowo wprowadzać młode pokolenie w tradycję kulturową polską i obcą, przygotowują do recepcji piśmiennictwa ogólnego, kształtują określony typ potrzeb kulturowych. Szczególną rolę wyznaczono literaturze dla dzieci i młodzieży w zmodernizowanych programach wychowania przedszkolnego oraz w nowych programach języka polskiego, opracowanych dla potrzeb 8-letniej szkoły powszechnej. Programy te, zweryfikowane w toku badań eksperymentalnych, w znacznie większym stopniu niż dawne uwzględniają zainteresowania i potrzeby psychiczne młodych odbiorców sztuki literackiej. W kanonie lektur znalazły się bowiem teksty sprawdzone w czytelniczym odbiorze, o wysokich walorach artystycznych, dostosowane do potrzeb i możliwości percepcyjnych dzieci w różnych fazach ich rozwoju psychicznego. Dokonując doboru treści literackich, twórcy nowych programów nie traktowali literatury dla dzieci w sposób instrumentalny. Nie szło im bowiem o to, aby utwór był wykorzystany do ilustrowania określonych tez wychowawczych, lecz wprowadzał ucznia, za pośrednictwem immanentnych wartości ideowo-estetycznych, w świat sztuki literackiej, w sferę wartości estetycznych, by kształtował wrażliwość i przymioty moralne dziecka za pośrednictwem głębszych przeżyć i doznań, by przygotowywał do rozumienia w wieku późniejszym piśmiennictwa ogólnego i uczestnictwa w kulturze.

---

* Autor artykułu jest dyrektorem Instytutu Programów Szkolnych w Warszawie.

Swoiste miejsce wyznaczono kulturze literackiej dla dzieci na poziomie wychowania przedszkolnego. W okresie przedszkolnym kontakt z książką zapewniają dziecku rodzice, starsze rodzeństwo, a przede wszystkim nauczyciele. To oni realizują główne idee wpisane do programów wychowania przedszkolnego. Postuluje się w nich, by w toku oddziaływań wychowawczych wykorzystywać w szerokim zakresie te utwory dla najmłodszych, w których ukazuje się — zgodnie ze współczesnym stanem wiedzy o potrzebach, zainteresowaniach i możliwościach percepcyjnych dziecka — jego najbliższe środowisko, dom rodzinny, zwierzęta domowe, przyrodę, a także elementy współczesnej techniki. W zalecanych w wychowaniu przedszkolnym utworach od spraw najbliższych przechodzi się do bardziej odległych — ukazuje życie wsi, miasta, kraju rodzinnego i elementarną wiedzę o świecie. Pamięta się także o tym, by na kartach proponowanych książek fantastyka splatała się z realistycznym widzeniem świata, humor i elementy zabawowo-rozrywkowe z poważniejszymi treściami, możliwymi do wykorzystania w wychowaniu umysłowym, moralnym i estetycznym dziecka. W wychowaniu przedszkolnym doniosłą rolę spełniają książeczki obrazkowe oraz bogato ilustrowane książki z krótkimi tekstami literackimi.

Na najniższym szczeblu nauczania szkolnego, w klasach od I do III, gdzie edukacja literacka oparta jest wyłącznie na literaturze pięknej dla dzieci, a nie na pisanych przez przygodnych autorów i traktowanych instrumentalnie czytankach, w nowych programach i wypisach preferuje się drobne utwory liryczne, zagadki i żarty literackie, sceniczne miniatury, baśnie i bajki, opowiadania fantastyczne, z życia przyrody, utwory realistyczne o charakterze społeczno-obyczajowym prezentujące życie w najbliższym środowisku przyrodniczym i społecznym, w domu i w szkole, w grupie rówieśniczej. W kl. I—III do kanonu lektur weszły utwory klasyków polskich i obcych (m.in. Marii Konopnickiej, Juliana Tuwima, Jana Brzechwy, Hansa Christiana Andersena, Iwana Kryłowa, Karola Perraulta), wybór mitów greckich i baśni polskich jak również wybitne utwory współczesnych autorów polskich, m.in. Janiny Porazińskiej, Ewy Szelburg-Zarembiny, Wandy Chotomskiej, Czesława Janczarskiego, Tadeusza Kubiaka, Józefa Ratajczaka, Marii Kownackiej, a także specjalnie adresowane do dzieci w tym wieku powieści i opowiadania Jana Grabowskiego, Kornela Makuszyńskiego, Marii Krüger, Miry Jaworczakowej i in.

W zestawie lektur obok tekstów apelujących do dziecięcego poczucia humoru i magicznego sposobu myślenia, które — zaspokajając tęsknotę dziecka za niezwykłością — pełnią funkcje kompensacyjne i zapoznają z kanonicznym systemem wartości i norm moralnych, spotykamy utwory wprowadzające młodych czytelników w bliski im świat przyrody, w zagadnienia moralne i elementarne układy międzyludzkie w rodzinie i grupie rówieśniczej, w problematykę obowiązków domowych i szkolnych oraz w szerszą panoramę spraw społecznych i narodowych. Zróżnicowanie tematyczne, gatunkowe i formalne lektur dziecięcych, w których obok tradycyjnego warsztatu literackiego pojawiają się nowsze techniki literackie, odzwierciedlona w lekturach różnorodność konwencji literackich od fantastycznej i humorystycznogroteskowej po realistyczną, pozwoli wprowadzić najmłodszych czytelników książki dziecięcej w zróżnicowany świat sztuki piśmienniczej i przygotować ich

do odbioru bardziej skomplikowanych form wypowiedzi artystycznej w dalszych stadiach edukacji szkolnej.

Godzi się wreszcie podkreślić, że nowy program nauczania początkowego silnie eksponuje rolę oświaty równoległej w kształceniu kulturalnym dzieci, zwłaszcza czasopism „dziecięcych", teatru „dziecięcego", radiowych i telewizyjnych programów opartych na rozmaitych formach „dziecięcej" kultury literackiej, a także twórczej aktywności kulturalnej dzieci, m.in. w amatorskim ruchu teatralnym, w literackich, muzycznych i plastycznych formach ekspresji artystycznej. Instytucje oświaty pozaszkolnej i rozmaite formy aktywnego uczestnictwa w kulturze powinny formować bogatą wewnętrznie osobowość dziecka.

Na szczeblu nauczania systematycznego, w klasach od IV do VIII literatura dla dzieci zajmuje wprawdzie nadal ważne miejsce w kanonie lektur i wypisach szkolnych, ale nie dominuje już — tak jak na poziomie nauczania początkowego — w treściach kształcenia literackiego.

Uwzględniono tu bowiem, poza utworami dla dzieci i o dzieciach, wybrane teksty z literatury ogólnej prezentujące w układzie spiralno-koncentrycznym naszą i częściowo obcą kulturę piśmienniczą od średniowiecza po czasy współczesne. Mając na uwadze potrzeby, zainteresowania i możliwości percepcyjne dzieci w różnych fazach ich psychofizycznego rozwoju, wprowadzono: w kl. IV — utwory XIX i XX w., baśnie polskie i obce, obrazy z życia dzieci i młodzieży, obrazy z życia przyrody; w kl. V — utwory literackie z epok od oświecenia po czasy współczesne, w tym — prócz wymienionych form gatunkowych — nowe, trudniejsze: fraszkę, pieśń, hymn, opowiadanie i powieść fantastyczną; w kl. VII — teksty literackie z epok od średniowiecza po czasy współczesne, w tym opowiadanie i powieść historyczną; w kl. VIII — opowiadanie i powieść społeczno-obyczajową (głównie dla dzieci i młodzieży) oraz dramat obyczajowy, nadto syntezę wiedzy o wybitniejszych zjawiskach z tradycji literackiej i z zakresu literatury dla dzieci i młodzieży (zwłaszcza współczesnej). Zestaw lektur dopełniono opowiadaniami biograficznymi z życia najwybitniejszych twórców polskiej kultury.

Utwory z polskiej literatury dla dzieci i młodzieży (m.in. Marii Konopnickiej, Henryka Sienkiewicza, Walerego Przyborowskiego, Janusza Korczaka, Marii Dąbrowskiej, Haliny Górskiej, Kornela Makuszyńskiego, Gustawa Morcinka, Jana Brzechwy, Janiny Porazińskiej, Hanny Januszewskiej, Marii Kownackiej, Wandy Chotomskiej, Józefa Ratajczaka, Macieja Wojtyszki, Edmunda Niziurskiego, Hanny Ożogowskiej, Joanny Kulmowej, Ludwika Jerzego Kerna, Jerzego Broszkiewicza, Macieja Kuczyńskiego, Stanisława Lema, Haliny Rudnickiej, Czesława Centkiewicza, Aleksandra Kamińskiego, Igora Newerlego, Arkadego Fiedlera, Wojciecha Żukrowskiego, Wandy Żółkiewskiej, Seweryny Szmaglewskiej) dopełniono w klasach od IV do VIII tekstami z literatury obcej. Na liście lektur figuruje m.in. Andersen, Collodi, Ernst, Theodor Amadeus Hoffman, adaptacje dla młodzieży *Robinsona Kruzoe* Defoe, *Podróży* Guliwera Swifta, powieści Londona, Twaina, Curwooda, Stevensona, Verne'a, Molnara, Gajdara i in.

Obecny w zestawie lektur obowiązkowych krąg utworów dla dzieci wzbogacają utwory polskie i obce w lekturach uzupełniających. Należy podkreślić, że o ile w zestawie lektur obowiązkowych w klasach od IV do VIII literatura dla dzieci sta-

Fot. Waldemar Stępień

nowi harmonijne dopełnienie lektur z piśmiennictwa ogólnego, mówiących często o życiu dzieci i młodzieży i prezentujących bohatera dziecięcego, o tyle w lekturach uzupełniających zajmuje pozycję prawie że wyłączną. Atrakcyjna fabularnie, zróżnicowana gatunkowo i formalnie ma służyć rozbudzeniu zainteresowań czytelniczych, udzielić odpowiedzi na nurtujące pytania i problemy, przekazać cenne wartości moralne i społeczne, dostarczyć wzruszeń, ukształtować smak estetyczny, przygotować do odbioru bardziej złożonych treści literackich w kolejnej fazie nauczania szkolnego, na szczeblu licealnym.

Autentycznym novum w programie nauczania systematycznego w klasach od IV do VIII, podobnie jak w klasach od I do III, jest kształcenie kulturalne, oparte na teatralnych, filmowych, telewizyjnych i radiowych adaptacjach utworów z literatury dla dzieci, integralnie zespolone z kształceniem literackim. Program zaleca korzystanie z „dziecięcych" przedstawień teatralnych, widowisk telewizyjnych i słuchowisk radiowych, opartych na utworach z literatury dla dzieci i młodzieży, m.in. na tych, które wprowadzono do kanonu lektur szkolnych. Powinny one dopełniać lub modyfikować czytelniczy konkretyzacje literackie, zachęcać do ponownej lektury, wzbogacać wyobraźnię dziecka, przygotowywać do odbioru sztuki filmowej. Filmowe wersje utworów literackich, których uczniowie jeszcze nie znają, mogą zachęcić do ich przeczytania. Filmy realizowane specjalnie dla dzieci, oparte na oryginalnym scenariuszu, bądź będące adaptacjami dzieł literackich są chętnie przez młodych widzów oglądane i wywierają zdecydowanie pozytywny wpływ na rozwój osobowości.

Na szczeblu nauczania licealnego literatura dla dzieci w treściach kształcenia literackiego w zasadzie nie występuje, jej relikty odnajdujemy jedynie w lekturach uzupełniających. W liceum kształcenie literackie opiera się na najcelniejszych dziełach z piśmiennictwa ogólnego, które w układzie chronologicznym od średniowiecza do współczesności wprowadzono do lektur obowiązkowych i uzupełniających.

Sytuując literaturę dla dzieci w nowych programach wychowania przedszkolnego oraz w zmodernizowanych programach kształcenia i wychowania polonistycznego w szkole podstawowej, ich twórcy uwzględnili zróżnicowane możliwości i rozmaite potrzeby młodych odbiorców sztuki literackiej w różnych fazach ich psychicznego rozwoju. W doborze lektur z literatury dla dzieci w nowych programach wychowania przedszkolnego i edukacji szkolnej został niejako uwyraźniony proces dojrzewania intelektualnego, moralno-społecznego i emocjonalnego młodych odbiorców sztuki literackiej i zarazem malejąca rola pośrednika (rodziców, starszego rodzeństwa, nauczycieli) w społecznym komunikowaniu się za pomocą tekstu literackiego. Proces ten, uwarunkowany stopniowym opanowywaniem umiejętności czytania przez starsze dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym, kończy się w stadium pełnej gotowości dziecka do samodzielnego kontaktu z książką i indywidualnego obcowania z różnymi formami wypowiedzi literackiej w końcowej fazie nauczania początkowego i w pierwszym cyklu kształcenia systematycznego. Stąd też w kanonie lektur dla klas VI, VII i VIII zamieszczono dużą stosunkowo ilość obszernych tekstów do samodzielnej lektury, głównie w zestawie lektur uzupełniających, a wśród nich przede wszystkim powieści ze wszystkich odmian tematycznych.

Oparte w znacznym zakresie na literaturze dla dzieci zmodernizowane treści wychowania i kształcenia literackiego są już od paru lat pomyślnie realizowane. Nowe programy wychowania i literackiej edukacji wdrażamy m.in. w skali masowej na szczeblu wychowania przedszkolnego oraz w szkole podstawowej w klasach od I do VII. Od najbliższych wakacji nowe programy wejdą do klasy VIII. Pełne ich wprowadzenie do szkoły podstawowej w wersji ostatecznej nastąpi w roku szkolnym 1986/87.

Dzięki staraniom zasłużonych na polu upowszechniania literatury dla dzieci oficyn wydawniczych, zwłaszcza „Naszej Księgarni" i Krajowej Agencji Wydawniczej, zabezpieczono niezbędną ilość lektur z literatury „dziecięcej" dla wychowania przedszkolnego i nauczania początkowego. Z cenną inicjatywą w tym względzie wystąpiły czasopisma „dziecięce", publikując na swych łamach podstawowe teksty z kanonu lektur szkolnych dla potrzeb nauczania początkowego. W związku z dalszymi potrzebami związanymi z sukcesywnym wprowadzaniem do szkoły podstawowej nowych programów nauczania — Ministerstwo Kultury i Sztuki w porozumieniu z Ministerstwem Oświaty i Wychowania podjęło niezbędne kroki zmierzające do zapewnienia odpowiedniej ilości egzemplarzy lektur szkolnych dla klas IV-VIII.

Pomyślną realizację nowych treści kształcenia literackiego może zagwarantować kompetentny nauczyciel, wyposażony w odpowiednie umiejętności dydaktyczne i wiedzę merytoryczną. To on, pośrednicząc między książką i młodym czytelnikiem, będzie go przygotowywał — zgodnie z duchem nowych programów — do obcowania z tekstem literackim, do odbioru „dziecięcej" i ogólnej sztuki piśmienniczej, do aktywnego uczestnictwa w rozmaitych formach życia kulturalnego. W trosce o dobre przygotowanie nauczycieli do nowych zadań dydaktycznych wydaje się odpowiednie przewodniki metodyczne. Dla zaspokojenia potrzeb dydaktycznych nauczycieli Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne wydały m.in. 5-tomowy zarys dziejów literatury dla dzieci i młodzieży autorstwa I. Kaniowskiej-Lewańskiej, K. Kuliczkowskiej, J. Z. Białka i S. Fryciego oraz 2-tomowy podręcznik dla studiów wychowania przedszkolnego pt. *Kultura literacka w przedszkolu*. Przygotowywane są trzy tomy studiów analityczno-krytycznych poświęconych tym autorom i utworom dla dzieci, które wprowadzono do programów szkolnych.

Jak wskazują przytoczone tu przykłady, we współczesnej szkole polskiej czyni się wiele, aby za pośrednictwem „dziecięcej" kultury literackiej wprowadzić najmłodsze pokolenie w świat najcenniejszych wartości humanistycznych.

Stanisław Frycie

JERZY LIPKA

BRACISZKU, SERCE MOJE

— Gdzie jesteś?! Jędrek, odezwij się!

— Tutaj!

— Gdzie?

— Tu, w krzakach przy wodospadzie!

— Czemu się nie odzywasz? Utopiłeś się w Wieśniku, czy co? Wołam cię i wołam, chodź tu natychmiast!

— Tutaj jest płytko.

— Płytko... dobre, nie?... Co ci sterczy z kieszeni? Chodź! O Jezu, on to ma! No chodź, przecież ci tego nie wezmę. Gdzie to znalazłeś?

— W krzakach.

— Jasne, teraz sobie przypominam. Daj!... Przestań się mazać.

— To mój drut!

— Zjeżdżaj do mamy i przestań ryczeć.

— Niutek, kto to właściwie znalazł? — pytam.

— Co?

— No, drut.

— Jędrek, bo co?... Myślisz, że w nagrodę należałoby go wziąć ze sobą?

— Zwariowałeś?! On jest za mały. Jędrusku, idź do mamy.

— Idź — powiada Niutek — bo cię spiorę na kwaśne jabłko i przestań w końcu ryczeć. W nagrodę możesz sobie wziąć ten obrazek ze skaczącym pajacem, który wujek Wiluś zestrzelił na odpuście, ty pierońska bekso. Wiesz, gdzie jest? Mniejsza z tym, możesz go wziąć. No, zmiataj, bo się rozmyślę!

— Ty mi go później odbierzesz.

— Nie odbiorę.

— Przysięgnij!

— Mówię, że nie odbiorę.

— Przysięgnij na swoją największą kurzajkę.

— O kurde, słyszycie?! Przysięgam na kurzajkę, że nie odbiorę pajaca.

— Teraz na wronie oko dziadziusia.

— On chyba zwariował.

— Przysięgnij na wronie oko...

— Dobrze już dobrze, przysięgam.

— Jak mi odbierzesz, to powiem wszystko.

— Twój brat nas wykończy — powiada Serdel.

— Lolo, powiedz Serdelowi, żeby się odwalił.

— Odwal się! — powiadam do Serdela

— Bo co?

— Tylko uważaj...

— Sam uważaj.

— Emil — powiadam — on tego nie jest w stanie zrozumieć, bo nie ma brata tylko dwie siostry i w dodatku jedną rudą i piegowatą, zupełnie jak pastor Zynder.

— Sam jesteś piegowaty jak indycze jajo!

— Przestańcie pyskować! Serdel, gdzie idziesz?

— Poszedł się odlać — powiadam — już mu się chciało nad Wieśnikiem.

— Założę się — powiada Niutek — założę się nie wiem o co, że znowu ma te różowe majtki. Inaczej nie wytrzymałby do tej pory. Panna Mufi powiada, że Fredek znowu zaczął moczyć pościel. Pokaż je Serdelku, nie wstydź się!

— Głupi... — dolatuje od drzewa.

— Serdelku, pokaż majtasy!

— Emil, powiedz im, żeby przestali — dolatuje od drzewa.

— Dobra, chłopaki, na razie dość. Przystępujemy do akcji. Czy wszyscy posiadają legitymację? Kto ma pytania?

— Czy on jest potężny? — dolatuje od drzewa.

— Smarku... Niutek, rzeczywiście miałeś rację? On jest w maminych majtkach. Serdelku, zapnij rozporek, bo ci ucieknie, ha, ha!...

— Panna Mufi codziennie pierze jego prześcieradła — powiada Niutek.

— Słyszeliście — powiada Emil — Serdelku, tata powiada, że on jst pierwszy po Bogu. Wiesz, co to znaczy, ty zakuta pało? Ma tyle medali, że w ogóle munduru nie widać.

— Powiedz o tej szabli — podpowiadam

— Jasne. Bez przerwy macha szablą, czasami strzela nawet z rewolweru... A może się boicie?

— Nie!

— Mam nadzieję.

— Kiedy zaczynamy? — pytam

— Jak zećmi. Tata powiada, że on przeważnie pojawia się nocą. Dajsteten!

— Co?

— Pamiętasz, które to drzewo?

— Jasne! Zobaczycie, Serdel ma pietra.

— Wcale nie — dolatuje nadal spod drzewa.

— Udaje. W rzeczywistości cięgiem robi ze strachu w majtki — powiada Dajsteten — Niutek, opowiedz to, co widziałeś.

— Ja nic nie widziałem.

— Jak to, opowiadałeś mi wczoraj!

— Nic ci nie opowiadałem!

— Przypomnij sobie. Powiedziałeś, że Serdel szedł przez

wieś prawie nagi tylko w fartuszku siostry, bo mu majtki zjadł byk, kiedy kąpali się razem z siostrą w Wieśniku na Adama.

— Już sobie przypominam — powiada Niutek — słuchajcie: idziemy sobie z Dajstetenem pod trzeci jaz, tam, gdzie jest ta wyrwa i zaraz rozlewisko; idziemy więc z Dajstetenem na pstrągi, idziemy, idziemy... prawda Dajsteten?

— Jasne.

— I co widzimy? Serdelek z siostrzyczką siedzą sobie na Adama w wodzie. Hi hi, z tą rudą oczywiście, co ma piegi. Powiadam do Dajstetena: musimy im schować ubrania...

— Ty fałszywcu, ty świnio! On cygani! Dajsteten, powiedz im, że to nie prawda!

— Niestety, Serdelku — powiada Dajsteten — to, co mówi Niutek, jest najświętszą prawdą.

— Świńskie ryło — powiada Niutek do Serdla.

— A na płocie tak jak drut, napisane było Niut! — odpowiada Serdel.

— Zawsze to samo. Po prostu nie stać go na nic innego. A może, Serdelku, chciałbyś się bić? No chodź...

— Emil, to kłamstwo! Oni kłamią! Wszystko powiem tatusiowi. Prawda, że im nie wierzysz? To Dajsteten kąpał się na golasa i byk zjadł mu ubranie ty też o tym wiesz!

— O niczym nie wiem — powiada Emil.

— To tak?!... Więc dobrze, jeszcze tego pożałujecie. Dajsteten, oddaj mi Szwajcarię i Wyspę Mauritius!

— O-tading-fung-sang! — zaklina Dajsteten, zginając rękę w łokciu.

— Pożałujecie tego wszyscy. Naskarżę na was tatusiowi i on was przeklnie w szkółce niedzielnej.

— Naskarżę tatusiowi... naskarżę tatusiowi... A może mamusi też i pannie Mufi? Możesz, oczywiście, no nie? Niech idzie skarżyć.

— Jasne — powiadam — Serdelku, idź naskarżyć. Nie wiem tylko, czy twój tatuś o tym wie, o czym ja wiem?

— Co?

— Nic, pomyślałem sobie — mówię — ale jest to oczywiście drobiazg. Twój tatuś, pastor, zapewne o tym wie. Chodzi po prostu o tych siedem koron dwadzieścia halerzy, które pożyczyłeś z Lusinej świnki. Serdelku, może się jednak mylę? Może one tam są?

— Przysięgałeś na Boga!

— On jest jeszcze okropnie zielony, słuchajcie chłopaki, jest mi go po prostu żal. Powiada, że przysięgałem. Jasne! Powjedziałem: przysięgam na Boga, że nikomu o tym nie powiem. W duchu jednak dodałem: o tym, jak... i tak dalej, no, ale o tym, co sobie pomyślałem, nie mogę wam przecież powiedzieć. Przysięgałem na Boga, że nikomu o tym nie powiem. Emil, czy ja komuś o tym powiedziałem?

— Nikomu, to jasne.

— Rozumiecie więc teraz, dlaczego jest mi go po prostu

żal. Ale niech idzie skarżyć. Dlaczego nie lecisz? Czego tu jeszcze stoisz? Zaraz zrobi się ciemno!

— Ma dosyć — powiada Niutek.

— Jesteście świnie.. — powiada Serdel.

— Swoją drogą — powiadam — Serdel ma szprycę, trzeba mu przyznać, że ją ma, chociaż z drugiej strony, wyobrażam sobie jak jego siostrula na Boże Narodzenie albo na Wielkanoc rozbija tę swoją różową świnkę i wybałusza oczy. Ojojku, wiecie co on tam nawrzucał? Podkładki pod śruby! Zaraz pęknę, guzików mu było szkoda. Już widzę tę rudą, jak wybałusza oczy. Serdelku, masz jeszcze ten zielony guzik?

— ...

— Milczy. Wie, że zgrzeszył. Piąte: nie kradnij.

— Co on z nią zrobił? — pyta Dajsteten.

— Z czym?

— Ze świnką.

— Nic, spokojnie odstawił ją z powrotem, prawda Serdelku? Słuchajcie, powiadam mu: wrzuć to z powrotem...

— Kłamie!

— Ten furt swoje, z nim naprawdę nie można... Więc mówię do niego: Serdelku, musisz je włożyć z powrotem... przestań wrzeszczeć! On mi w ogóle nie daje powiedzieć. Zróbcie coś z nim...

— Kłamie, kłamie. Wszystko kłamstwo!

— Przestań wreszcie, powinno ci być wszystko jedno. Dla nas jest jasne jak słońce, że je stamtąd wyjąłeś.

— Czy on to zrobił zakrzywionym drucikiem?

— Tak — powiadam. — Pytam go więc: co zrobisz z tą forsą? Kupimy sztolwerki — powiada. W tej sytuacji oczywiście nie pozwoliłem mu iść samemu do pana Kammera, bo pan Kammer mógłby spytać, skąd ma pieniądze, a wtedy... sami możecie ocenić, zachowałem się jak najlepszy przyjaciel, kupiłem te sztolwerki sam.

— Ile tego było?

— Okropnie dużo. Chyba kilogram. Coś koło tego. Pan Kammer pyta mnie, co to za święto. Powiedziałem, że przyjechał wujek Wiluś. To bardzo dobrze — powiada — mam do niego pilną sprawę. Ale on zaraz wyjeżdża. To bardzo niedobrze — powiada — mam do niego pilną sprawę. Powtórzę mu. Bardzo dobrze — powiada — powtórz. Może zdąży do pana wstąpić przed wyjazdem... Żebyście widzieli minę Serdelka, kiedy je wynosiłem od Kammera. O rety, powiadam wam chłopaki, co to była za wyżerka! Serdelku, a może tak nie było? Może wszystko skłamałem?

— Wydaje mi się — powiada Niutek — że nasz Serdelek ma ochotę rozpłakać się. Oj, nie wolno, nie ładnie...

— Całe szczęście — powiadam — że trafił na mnie. Dotąd nikomu o tym nie powiedziałem, lecz skoro on chce jednak na nas naskarżyć, to i my możemy powiedzieć co nieco. Na przykład pastorowi albo rudej siostrze. I co ty na to, Serdelku?

— Co?

— Pytamy, co ty na to wszystko? Nie będziesz chyba twierdził, że nic nie słyszałeś?

— To dlaczego wyśmiewacie się z moich majtek? Sami dobrze wiecie, że to Dajstetenowi byk zjadł majtki.

— Ale ty jesteś głupi. Od kiedy Dajsteten chodzi w majtkach? On zawsze chodzi w slipach.

— Znowu zaczyna — powiadam — Emil, czy z nim w ogóle można rozmawiać?

— On tylko zbacza z tematu — powiada Emil — Z dwojga złego woli już majtki niż tamtą sprawkę. Wszystko zależy teraz od niego samego. Ostatecznie zawsze możemy posłużyć się chwytem ze sztolwerkami. Wolałbym jednak stosować go dopiero w ostateczności. Chodzi mi o nasz honor rycerski.

— Jestem pewien — powiada Dajsteten — że nie piśnie ani słówka, będzie się bał.

— Nie wiem tylko — powiadam — co by on właściwie mógł o nas takiego powiedzieć?

— Racja, ja też nie wiem. Widzisz Serdelku, my nie mamy się czego bać. Co ty na to?

— ...

— No?...

— Nie poskarżę się.

— Nie wątpimy — powiada Emil. — Widocznie jednak nie jest z tobą aż tak źle, skoro sam do tego dochodzisz. Osobiście nigdy nie wątpiłem w twój zdrowy rozsądek. Coś mi się jednak wydaje, że nas obraziłeś. Nie sądzicie chłopaki, że Serdelek nas obraził?

— Jasne.

— No i masz... Strasznie mi przykro Serdelku, ale będziesz nas musiał przeprosić.

— ...

— Więc jak będzie?

— Przepraszam — powiada Serdel. Odwraca się i biegnie.

— Serdelku, dlaczego uciekasz — wołamy.

Na mój widok panna Mufi zawołała: — Rany boskie, jak ty wyglądasz! Zwracając się do Wielkiej Brytanii oświadczyła: — Nigdy nie zapina rozporka. W twoim wieku — powiedziała znowu do mnie — chłopcy robią to samodzielnie. Mnie nie dziwno — odrzekła Wielka Brytania — on jest ich trzecią córką.

Pachniała mlekiem i cebulową zasmażką.

Weszliśmy do kuchni. Natychmiast zaprowadzono mnie do miski i umyto twarz letnią wodą. Ręcznik pachniał jak wrześniowy poranek.

Wilgotnym korytarzem zaprowadzono mnie do jadalni.

— Och, Fredziu, braciszku, twoja siostra czeka na ciebie od godziny. Będę ci pomagała przy stole. Jakie on ma zimne

dłonie. Daj, rozetrę je, okropnie zimne, to nic, twoja siostra rozgrzeje je własnym serduszkiem. — Na pewno moczył je w Wieśniku — rzekła matka — zdaje się, że panna Mufi straciła go z oczu zaraz po podwieczorku. Zupełnie sobie nie wyobrażam, co będzie po mojej śmierci. Mam przeczucie, że zbyt długo nie będziecie na nią czekać.

Dotknąłem szpary pod blatem. Wczorajszy baton lukrecji tkwił tam jeszcze.

— Niech Elżbieta sprawdzi — powiedziała matka do Wielkiej Brytanii — czy pastor jeszcze zajęty. Lusiu, weź Fredka i pójdźcie za Elżbietą. Ojciec nie widział was, odkąd zasiadł do pisania niedzielnego kazania.

Moja siostra nachyliła się. Jej ruda strzecha pachniała drewutnią.

— Chodź braciszku. Czy bardzo tęskniłeś? Szkoła jest okropna. Nie jesteś chyba zazdrosny o głupią szkołę? Panna Mufi jest prawie zdecydowana i w przyszłym roku może pójdziesz do szkoły. To jeszcze kilka miesięcy.

Weszliśmy w wilgotny i ciemny korytarz.

— Och Fredziu, trzymaj moją dłoń i nie puszczaj. Chcę być zupełnie blisko. Nie myśl o niczym. Twoja siostra czuwa.

Szepnąłem zaklęcie. Nic się nie stało.

— Wielka Brytania powinna iść z tyłu — powiedziała moja siostra — zupełnie nam zasłania światło. Panna Mufi mówi, że Wielka Brytania jest gnuśna i nie wiem, czy to prawda, ale ponoć nie lubi mamusi. Fredziu kochanie, okropnie się boję, kiedy mamusia robi się dziwna.

Gabinet ojca pachniał woskiem i kancjonałem.

— Pisze — szepnęła Wielka Brytania. — Czy coś się stało? — spytał ojciec. Nic, proszę księdza, kazali spytać, czy można podawać kolację. — Podejdźcie, dzieteczki — powiedział ojciec. — A gdzie Sonia? Prawda... bronchit. No cóż, będę się modlił. Już ósma? Niech was błogosławi Pan i niechaj was strzeże, albowiem być w błogosławieństwie Bożym to radość. Błogosławieństwo rozprzestrzenia się na nasze mienie, troski i radości; nawet krzyże męki i rozczarowania nasze są błogosławione... Idźcie do matki; Elżbietka może podawać, niebawem skończę.

Zaprowadzono mnie korytarzem do jadalni.

— Pastor kazali podawać — powiedziała Wielka Brytania do matki. Zastanawiam się — rzekła matka — jak do tego doszło... Nigdy więcej nie uciekajcie od chorej matki! Dlaczego Elżbieta stale mi was wykrada?! — Ależ proszę pani! — zaprotestowała Wielka Brytania. — Zupełnie sobie nie mogę wyobrazić — ciągnęła matka — jak sobie dacie radę z tym wszystkim po mojej śmierci. Bardzo jestem niespokojna z powodu jego zimnych dłoni. Mam nadzieję, że się nie rozchoruje. — Pójdę do kuchni — powiedziała Wielka Brytania — czy zawołać pannę Mufi? — Zawołaj — odrzekła matka — albo lepiej nie. Niech posiedzi przy Soni. Nie zaszkodzi, żeby

Fot. Waldemar Stępień

dzisiaj posiedziała dłużej, do momentu, kiedy to biedne dziecko naprawdę zaśnie. Będę znacznie spokojniejsza mając pewność, że ktoś czuwa koło Soni, choćby to miała być nawet panna Mufi. Czy gorączka już spadła? — Tak mamusiu — powiedziała moja siostra. — Nie jestem wcale tego pewna. Wiem po sobie, że gorączka nie spada ot tak. Może Mufi celowo...

Nacisnąłem batonik lukrecji. Wszedł ojciec.

— Wracam od Soni — powiedział — gorączka spadła. — Chwała Bogu — szepnęła matka — okropnie się martwię, Albercie, jak wy sobie dacie radę z tym wszystkim, kiedy mnie Pan powoła do siebie? — Zaufaj mu — powiedział ojciec. — Znowu robi się okropna — szepnęła moja siostra. — Zobaczcie Fredzia, jego dłonie są już gorące! — Gorące? — zaniepokoiła się matka. — Należy mu natychmiast zmierzyć

temperaturę!... Idą coraz większe chłody, wyraźnie czuję w nogach. Boję się, żeby nie złapał przeziębienia. Panna Mufi, w stosunku do Fredka, wykazuje stanowczo zbyt mało inicjatywy. Gdy umrę, będziecie musieli wziąć kogo innego. — Fredek ma mnie, mamusiu — powiedziała moja siostra.

Wniesiono kluski z serem i makiem. Zapachniało wigilią.

— Pokłońmy się Bogu — rzekł ojciec. — Panie mój, jestem ubogą i suchą gałęzią; przyjdź, ożyw mnie i mych bliskich, tak abyśmy zakwitli i zazielenili się jak laska Arona, niosąc Ci w hołdzie owoc naszych serc. Poprzez błogosławieństwo darów, które spożyć mamy ku pokrzepieniu naszych marnych ciał, ożyw nas przez Syna Twego Jezusa i Pana naszego. Amen.

Dotknąłem lukrecji. Nic się nie stało.

— Amen. Martwię się — powiedziała matka — że Fredek znowu będzie się bał, jak wczoraj. Powiedzcie pannie Mufi, by poczekała przy jego łóżeczku, aż zaśnie. — Nie należało mu zabierać Mandory — oświadczyła moja siostra — przecież głównie z jej powodu nie śpi. — Ta lalka jest siedliskiem zarazków — oświadczyła matka. — Wcale nie jestem pewna, czy Sonia nie zaraziła się właśnie tą drogą. Trudno zrozumieć, co on może widzieć w tej okropnej szmaciance?

Właśnie nacisnąłem lukrecję. Nic się nie stało.

— Jedz, Fryderyku — powiedział ojciec. Jeśli chcesz być duży, to musisz jeść. — On wcale tego nie chce, ojcze — oznajmiła moja siostra. — Wczoraj, gdy zabrano mu jego ukochaną Mandorę, powiedział, że wcale nie chce już rosnąć. — Może więc powinno się ją odczyścić? — spytał ojciec. — Wykluczone — zaprotestowała matka. — Kazałam ją wyrzucić!

Nacisnąłem lukrecję. Weszła panna Mufi.

— Mała zasnęła — powiedziała. Będzie spała całą noc.

Kazano mi dokończyć kluski. Pachniały słonecznikami.

— Fredzio spał niespokojnie — rzekła matka — czułam to wczoraj wyraźnie. Martwię się, bo dzisiejsza noc zapowiada się podobnie. — To się nie może powtórzyć, proszę pani — rzekła panna Mufi — posiedzę przy jego łóżeczku, póki nie zaśnie... — Ależ Fredziu! Wyjmij rękę spod stołu! Podczas posiłków obie dłonie leżą spokojnie koło talerza. — On już zjadł, proszę pani! — zawołała moja siostra. — Przykro mi Lusiu, że tak do tego podchodzisz — odrzekła panna Mufi. — Fryderyku, wyjmij jednakże dłoń spod stołu.

Oderwałem dłoń od lukrecji.

— Ojcze, gdybym tak wytarła Mandorę wilgotną szmatą? — zaproponowała moja siostra. — Fee — skrzywiła się panna Mufi. — Mandora znajduje się obecnie w kubie na śmieci. Paskudnie, Fredek, wyglądasz, marszczysz się wprost fatalnie! — Braciszku — szepnęła moja siostra — przyniosę ci ją, gdy tylko panna Mufi uzna, że już zasnąłeś.

Dotknąłem znowu lukrecji. Nic się nie stało.

Przeciąg poruszył firanką. Powąchałem dłoń. Pachniała lukrecją.

O święta Mandoro, wytęż swe szmaciane moce! Piękna, bardzo potężna Mandoro!... O pani silniejsza od słodkiego zapachu lukrecji! „Jestem ubogą i suchą gałęzią, przyjdź i ocal mnie, jak laska Arona niosę w hołdzie owoc mej duszy." Wielka szmaciana Mandoro, jestem rycerzem, który odmówił sobie lukrecji. Wbrew szatanowi, ukrywającemu się pod postacią panny Mufi, moja siostra Lusia wyrwała cię z otchłani kubła i przyniosła tu do mnie. Twoja moc uśpiła czujność szatana zsyłając na pannę Mufi twardy sen. Wszystko zaś po to, bym mógł wywrzeć krwawą zemstę na Niutku oraz na Dajstetenie. Spraw więc, by podły zdrajca Niutek zginął w piekielnych męczarniach. W stosunku do mnie zawinił śmiertelnie w dwóch sprawach: Lusinej świnki, którą przyrzekam napełnić z powrotem koronami, bo je ukradłem, gdyż zdrajca Niutek mnie do tego namówił, po drugie, wyśmiewa moje majtki. Nie dopuść też, by twój pokorny sługa moczył nocną bieliznę. Błagam cię święta Mandoro, wyrwij Niutkowi serce, a na kłamcę Dajstetena ześlij ból zębów. Twój wierny rycerz Fredek. O-tading--fung-sang.

— Słyszycie mnie?

— Słyszymy.

— Opuście drut, ktoś idzie!

— Jakiś upiór na pajęczych nóżkach — powiadam.

— Chryste — wzdycha Niutek — chciałbym zobaczyć teraz Serdelka. Niepotrzebnie go wypłoszyliśmy, byłaby zabawa.

— Emil, słyszysz mnie? — pytam.

— Słyszę — powiada — opuściliście szlaban?

— Tak. Niutek żałuje, że wypłoszyliśmy Serdla. Gdyby został z nami, jutro panna Mufi mogłaby mieć kłopoty z dopraniem jego majtek.

— Hi, hi... — dolatuje z drugiej strony drogi.

— Ktoś idzie!...

— Dajsteten mówi, że to stary Maślanka. Od czasu, gdy pastor Zynder zabronił mu śpiewać w kościele, cięgiem chodzi pijany.

— Znaczyłoby — powiada Niutek — że pan Kammer zamknął.

— Niekoniecznie — powiada Emil — mogło już wcześniej zabraknąć Maślance pieniędzy.

— Dlaczego pastor zabronił mu śpiewać? — pytam Niutka.

— Maślanka ma zardzewiały głos.

— Tak czy inaczej — dolatuje z drugiej strony — o ile pijany hauptman Kürschner zechce wsiąść do kolasy, niedługo Kammer powinien zamykać.

— Hi, hi...

— Sza! — dolatuje z drugiej strony. — Zbliża się Maślanka.

— Może byśmy go nastraszyli? — proponuje Dajsteten.

— Coś śpiewa!

— Do bo-ju, chrze-ścia-ni-nie, stań, do bo-ju i zwy-cię-stwa... Co tu robisz... zasmolony giździe?!

— Panie Maślanka, niech pan tam nie idzie!

— Uciekłeś z domu?

— Niech pan tam nie idzie!

— Chryste miłosierny, przecież to Jędrek! — woła Niutek. — Co on tu robi?

— Widocznie przyczaił się — powiadam.

— To teraz dostaniemy za swoje. Chodź tu natychmiast! Emil, jak Boga kocham, to nie moja wina!

— Zabierz go prędzej, inaczej wszystko przepadnie.

— To mój młodszy brat, panie Maślanka — powiada Niutek wychodząc. — Właśnie idziemy do domu.

— Do domu?

— Tak, mieliśmy właśnie zamiar...

— Dobrze, chłopcy, idźcie do domu, ja was nie trzymam... Chwileczkę, co to takiego, dom?... Zaraz wzejdzie księżyc...

— Czy pan Kammer już zamknął?

— Nie Kammer, nie Kammer, tylko ja zamknąłem! Hi, hi...

— Jak to?

— Zamknąłem, po prostu, swoją gardziel... Pod-stę-pem gro-zi to-bie czart, świat nęci cię pró-żno-ścią...

— Niech pan przestanie! Czy pan Kammer zamknął?

— Nie znam żadnego Kammera, co gorsza, nie znam żadnego Maślanki! Chłopcze, znasz Maślankę? Maślanka zna wyłącznie her hauptmana Kürschnera und wachmajstra Kroopa, którzy są total bezoffen! Dalibóg, matka was spierze i nie powiem, żeby nie miała w tym racji. Idźcie już... Która to może być?

— Nie wiemy — powiada Niutek. — Jędrek, chodź tu natychmiast. Policzymy się później.

— Do zgu-by cia-ło wie-dzie cię, u-sid-la lu-bież-no-ścią. Więc wal-cząc męż-nie Pa-nu służ, bez wal-ki po-ko-na-nyś już...

— Ale się zalał. Schowajcie się — dolatuje z tamtej strony.

— Zaraz.

— Naciągajmy... Teraz! Za słabo, jeszcze trochę... dobrze. Lolo, owiń drut na gałęzi i zaciągnij. Nie utrzymalibyśmy tego w rękach, pocięło by nam dłonie.

— Wszystko zależy od tego — powiadam — czy koń będzie kłusował. Wolałbym, żeby wlókł się noga za nogą. Przecież nikomu nie zawinił.

— Boję się — powiedział Jędrek.

— Pożegnaj się z pajacem — powiada Niutek.

— Nic nie mów — szepczę do Niutka. — Znowu się rozbeczy.

— Jędrek, dostaniesz go jeśli będziesz cicho.

— Ale ja się boję, chodźmy do domu.

— I nie chcesz oglądać szabli?

— Zimno mi — powiada Jędrek.

— Weź moją kurtkę, zaraz idziemy, trzymaj mnie za rękę.

— Chodźcie tu — woła Emil. — Dajstetena rozbolał ząb.

— Chodźmy — powiadam.

— Czy on nie udaje? — pyta Niutek.

— Mm — jęczy Dajsteten.

— Trochę dziwne, Dajsteten — powiadam — że rozbolał cię akurat teraz?

— Mm...

— Dobra — powiada Emil — przystępujemy do akcji. Dajsteten, jeśli chcesz się wycofać musisz oddać legitymację.

— Wcale nie chcę się wycofać, tylko ten ząb...

— Ząb, to twoja sprawa. Decyduj się, tylko patrzeć, jak nadjedzie hauptman Kürschner.

— Możemy zaprzysiąc Jędrka — powiadam. — Jędrek, chcesz zostać rycerzem?

— A dostanę legitymację?

— Jasne, o ile Dajsteten stchórzy.

— Okropnie boli mnie ząb — powiada Dajsteten. — Nigdy nie bolały cię zęby?

— Nigdy — powiadam.

— Dajsteten — powiada Emil — oddaj legitymacje.

— Możecie się nią podetrzeć!

— A teraz spieprzaj!

— Z największą przyjemnością — powiada odchodząc.

— Śmierdzący tchórz!...

— Jędrek stań na baczność i powtarzaj za mną: ślubuję dochować tajemnicy bractwa rycerskiego...

— Ślubuję dochować tajemnicy bractwa rycerskiego.

— i nie splamić jego honoru...

— I nie splamić jego honoru.

— przestrzegać regulamin...

— Przestrzegać regulamin.

— i w razie potrzeby, oddać za bractwo swe życie.

— I w razie potrzeby, oddać za bractwo swe życie.

— O-tading-fung-sang!

— O-tading-fung-sang! — zaklina Jędrek.

— Rycerzu Jędrku — powiada Emil — regulamin zostanie ci przedstawiony w późniejszym terminie. Masz tutaj legitymację i strzeż jej jak oka w głowie.

— Ojojku — powiada Jędrek — nie wiem tylko, czy poradzę sobie z atramentem.

— Atramentem?

— Inne plamy — powiada — schodzą dość łatwo. Niania mówi, że atrament najgorszy. Nie może sobie poradzić z Niutka chustkami do nosa.

— Ty trąbo jerychońska — powiada Niutek — plamy na honorze nie mają nic wspólnego z plamami atramentu. Czy ty w ogóle wiesz co to jest honor!?

— Wiem, honor to taki fartuch...

— Ależ nie, chłopaki, nasze bractwo schodzi na psy...

— Cisza!... Oni?

— O Boże, opuśćmy szlaban!

— Nie zdążymy, jadą galopem!

— Uciekajmy!

— Jędrek!... Jędrek! Gdzie jesteś? Odezwij się na miłość boską! Żeby się tylko nie zgubił, pomóżcie mi go poszukać. Miał się trzymać mojej ręki. Jędruś odezwij się!...

— Der Teufel soll das alles buserieren! Was geht los Kroop!? — zaklął pijany hauptman Kürschner. — Koń złamał nogę, czy co?

— Donnerwetter! — zaklął pijany wachmistrz Kroop — prawdopodobnie ma pan rację Herr Huptman, podłożono szlaban!

— Dreck!

— Das ist wirklich schrecklich... Ich melde gehorsam Herr Hauptman, że trzeba zastrzelić konia!

— Zastrzelić?... Feuer!

— Zum Befehl — wrzasnął wachmistrz i strzelił. — Kto to zrobił? Es ist schrecklich...

— Feind!...

— Ktoś biegnie, Herr Hauptman.

— Co się stało? — krzyknął nadbiegający Maślanka. — Chryste miłosierny, gdzie chłopcy?!

— Was machst du hier?! — wrzasnął wachmistrz.

— Ja go gdzieś widziałem — powiedział hauptman. — Du werfluchter, Hund, du schäbigs Wesen! Co zrobiłeś z moim koniem? To jest dywersja! Du bist ein Spion! Kroop, złapaliśmy go na gorącym uczynku! Jest wojna! Für Gott, Kaiser und Vaterland, zastrzelcie go!

— Jawohl! — wrzasnął wachmistrz Kroop i odbezpieczył rewolwer.

— Nein!...

Jest wojna, wykonać!

Wachmistrz Kroop pociągnął za spust.

— Biedne zwierzę — powiedział hauptman i wykonał w tył zwrot.

— Stój spokojnie, nie wierć się, inaczej nigdy nie rozczeszę twojej czupryny. Matka ma rację, Wieśnik to zdradliwy potok. Co oni tam robili po nocy? Ojciec po raz trzeci pisze nie-

dzielne kazanie. Kto by pomyślał, że będzie go na to stać? Płaczesz? Nie przypuszczałam, że tak bardzo lubiłeś starego Maślankę. Niedobrze się stało, że tatuś zakazał mu śpiewać. Daj nos, niech ci wytrę. Głuptasie, twoja siostra jest przy tobie. Pamiętaj, gdy jestem przy tobie nic złego nie może się stać. Ojciec postanowił kupić ci nową szmaciankę. Jestem ciekawa, czy znowu nazwiesz ją Mandorą? Przestań, nie płacz... Nic na to nie poradzimy, że Jędruś się utopił. Matka mówi, że Wieśnik to zdradliwy potok. Dobrze, nie powiem już nic. Braciszku, serce moje...

Jerzy Lipka

JOLANTA KOWALCZYKÓWNA

Nad tomem „Dzieci miasta" Ewy Szelburg-Zarembiny

Kiedy w roku 1935 ukazał się niewielki tom wierszy Zarembiny pod tytułem *Dzieci miasta* [1], na tle dotychczasowych osiągnięć autorki mogło to stanowić pewnego rodzaju zaskoczenie. Pisarka miała już na swym koncie literackim takie pozycje jak zbiory baśni: *Rzemieślniczek-Wędrowniczek* i *Majster Klepka* (obie w 1929) oraz tomik prozy zatytułowany *Dom wielki jak świat* (1933), ale *Dzieci miasta* były czymś nowym w dorobku twórczyni Królestwa bajki. Była to mianowicie poezja „dnia powszedniego" zaproponowana najmłodszemu odbiorcy.

Edytorsko tomik nie był atrakcyjny; ot, miękka, w stalowo-szarej, niemal surowej tonacji utrzymana okładka, z wyobrażoną na tle kominów i fabryk główką dziewczęcą, pełną wyrazu. Książeczka nie była ilustrowana.

Jeszcze w rękopisie została, przez Wydział Programowy ówczesnego Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, zatwierdzona do Bibliotek Szkolnych. Krytyka milczała. Wśród tego milczenia odezwał się Henryk Galle, recenzent „Nowej Książki", który pisał m.in.. *Wiersze o „dzieciach miasta" są mocne i szczere. Może je czytać zarówno syn bankiera, jak i córka robotnika. Autorka nie ubarwia nędznego życia nizin społecznych, ale i w tych mrokach umie odnaleźć rozjaśniające je światełka. Widzi je przede wszystkim w stosunkach rodzinnych, których słusznie nie wulgaryzuje* [2].

W roku następnym na łamach „Wiadomości Literackich" pojawiła się wypowiedź Karola Wiktora Zawodzińskiego, jednego z czołowych badaczy w 20-leciu międzywojennym. Ocena *Dzieci miasta* przez Zawodzińskiego była dość ostra. Według krytyka był to wzór fałszywo-sentymentalnej, fałszywo-nowoczesno-realistycznej literatury dla dzieci. Żeby to było przenaczone dla dorosłych — mogłoby ujść w natłoku zdawkowej poezji „społecznej", ale dzieci tego czytać nie będą (lubią gładki, rytmiczny, nawet rąbany wiersz, dobrze pisał dla nich pod tym względem Or-Ot; kiedyż zostanie wznowiona niezapomniana „Złota różdżka" w uroczym kształcie swych dawnych wydań petersburskich M. Wolffa); nie poruszą ich nuty „nowego ładu" i „spracowanych rąk", ani nastrojowe obrazki, ani rozczulająca symbolika powszedniości (tramwaj)", po czym dodawał: *Są tu oczywiście utwory godne polecenia ze względu na*

[1] E. Szelburg-Zarembina: *Dzieci miasta. Poezje.* Warszawa 1935. Wyd. B-ci Drapczyńskich (także druk. Drapczyński). Dane bibliograficzne przytaczam na podstawie karty tyt. książki. *Słownik pracowników książki polskiej* pod red. I. Treichel (Warszawa 1972) na s. 180 podaje formę nazwiska: Drabczyńscy.

[2] „Nowa Książka" 1935 z. IX, s. 493—494.

temat (o zabłąkanym piesku, o spracowanym koniu); zyskałyby bardzo na staranniejszym ukształtowaniu formalnym.

Tymczasem gdy w roku 1938 firma Gebethner i Wolff przedstawiała kolejną, drugą edycję *Dzieci miasta*, tym razem z ilustracjami Juliusza Krajewskiego, zabrali głos m.in. S. Furmanik, Kaden-Bandrowski, Hanna Zahorska.

W „Wiadomościach Literackich" Janina Broniewska pisała z entuzjazmem, iż każdy z wierszy tomiku jest właściwie silnym przeżyciem, a ukazane obrazy są piękne, choć pełne prostoty. *Zbiorek wierszy Zarembiny zaliczyć trzeba do tych książek, które nie przeminą wraz z sezonem gwiazdkowym. To jest stała i bardzo cenna pozycja w skarbcu literatury dla dzieci.*

Krytyk wileńskiego „Słowa", Walerian Charkiewicz stwierdzał: *Dobry mądry uśmiech autorki opromienia całą książeczkę, ogrzewa serce czytelnika, wywołuje na twarzy odblask uśmiechu, który jest echem i sygnałem porozumiewawczym: jesteśmy, kochamy, chcemy dobrocią odrodzić cały świat!* Przypomnijmy tu, iż w chwili powstania recenzji Charkiewicza hasło „dobrocią odrodzić świat!" nie było nowością. Już lat temu kilka sformułowali bowiem programy ideowo-literackie tacy jak Janusz Korczak, Maria Dąbrowska, Kornel Makuszyński, Gustaw Morcinek, Halina Górska, Zofia Żurakowska. Ale Ewa Zarembina głosząc program dobroci i wspólnego działania sięgnęła po narzędzie tak delikatne i misterne jak słowo poetyckie, a to było inne i ciekawe.

Poetka nie podjęła owej tematyki w izolacji. W latach 1934—1939 prezentuje ją, głównie na łamach „Płomyka" i „Płomyczka", Edward Szymański, twórca licznych, jak je nazywa Józef Zbigniew Białek „wierszy-manifestów" i „dziecięcych od rewolucyjnych", który w roku 1936 wydaje „ABC". W roku 1933 zbiór wierszy pod wymownym tytułem *Nasi ojcowie pracują* ogłasza Stefan Themerson, a Hanna Mortkowiczówna w tymże samym roku — *Trzydziestu kolegów z całej Polski*. W niezapomnianym *Elementarzu* Falskiego pojawia się wiersz Juliana Tuwima — *Stół*. Ale to bodajże i wszystko. W kontekście tym Zarembina wyróżniała się konsekwencją w podjęciu tematu, głębią i uwagą spojrzenia, dojrzałością przeżycia, powagą tonu.

Zbiór *Dzieci miasta* obejmował 27 wierszy, a skomponowany był logicznie i przejrzyście.

Otwierał go utwór *My*, stanowiący jak gdyby wizytówkę określonej społeczności dziecięcej, świadomej, pełnej godności, zdecydowanej. Pojawia się tu właśnie — wedle sformułowania Białka — ów „nowy bohater liryczny poezji" autorki popularnych kołysanek. Ustala w nim Zarembina pewne obowiązujące tu proporcje: mały bohater — duża sytuacja. W *Czerwonych wężach* Heleny Boguszewskiej wiersz ten powtarza chłopiec, którego wraz z innymi dziećmi na okres trwania strajku hutników Zagłębia zaprosili do siebie włókniarze Łodzi.

Zapewne, pomysł przywołania tego tekstu w powieści Boguszewskiej, podobnie jak i drugiego pt. *Ojciec*, można zinterpretować jako gest pisarki wobec młodszej koleżanki po piórze, nie jest to jednak pomysł wydumany i nieprawdopodobny [3].

Wiersz następny — *Nasz dom* — przytaczam w całości:

[3] Por. H. Boguszewska: *Czerwone węże*. Warszawa 1960, s. 45.

Nie kołyszą nas kołyski lipowe.
Domem naszym są fabryki żelazne i stalowe.
Domem naszym są ulice kamienne.
Domem naszym są podwórza studzienne
i ten cały świat, wstający o świcie
to życie
twarde, nieugięte,
potem złocone,
od krwi czerwone,
święte! [4]

To już nie tylko — jak chce Białek — kreacja „nowego bohatera lirycznego". Słowa owego tekstu można bowiem niewątpliwie odczytać jako swego rodzaju credo dziecięce, wygłoszone z określonej społecznie pozycji.

Wiersze kolejne to portrety ludzi z najbliższego otoczenia małego bohatera, a więc ojca, matki, starszej siostry, portrety konstruowane oczywiście poprzez pryzmat dziecięcego spojrzenia. Dorośli jednak, zwaloryzowani emocjonalnie dzięki dziecięcej prezentacji: monologowi, zwierzeniu, relacji, to postacie planu drugiego.

Surowość postaci ojca zostaje złagodzona radością wspólnych niedzielnych poranków, której na co dzień towarzyszy świadomość, że ten „świat taki bogaty wyrasta z twardej pracy rąk naszego taty", a wiedza o jego smutnym dzieciństwie — przeświadczeniem, iż „ojciec, mój najlepszy druh, wie, że się teraz uczę za nas dwóch". W rozśpiewanej i mogącej „próżnować do rana" gromadce dzieci obraz matki szorującej wieczorem zdeptaną podłogę, wyzwala okrzyk:

— Czekaj, mamo. Wstań!
Ja ci pomogę —

Radość z otrzymania nowiutkich butów przyćmiewa świadomość, że starsza siostra opróżniła w tym celu skarbonkę, w którą składała zaoszczędzone pieniądze „na jasne pantofelki od święta!" Widok zaczerwienionych oczu mamy wywołuje skierowany do niej i dla niej „najlepszy uśmiech" dziecka. Całotygodniowa praca dorosłych i małych wyzwala naturalną refleksję o konieczności spaceru tam,

gdzie kończy się ulica miasta,
a gdzie zaczyna się wielki plac nieba,
na którym słońca złoty kwiat wyrasta.

Podobnie trudy wspólnego ciężkiego bytowania niweluje uśmiech matki, przyjacielska rozmowa z ojcem, dar starszej siostry, za dwadzieścia groszy kupiony chorej matce bukiecik wiosennych kwiatków, wzajemne serdeczne stosunki.

Owe akcenty humanitarne wydobywa pisarka po prostu, bez ckliwości i lukru, bez mizdrzenia się w stronę odbiorcy, śmiało bowiem i wcale nie stereotypowo wyposaża swych bohaterów w zwyczajne, ludzkie uczucia.

Podobnie jest w takich wierszach jak *Straż ogniowa* i *Samolot*, wzorce postępowania podaje *Matka* i *Nasze święto*, ko-

[4] *Nasz dom* (w:) E. Szelburg-Zarembina: *Dzieci miasta*. Warszawa 1945, s. 8; wszystkie cytowane tu wiersze lub ich fragmenty pochodzą z tego wydania.

nieczność wspólnego wysiłku dla wspólnego celu podkreśla *Boisko*. Ton nadziei i optymizmu wprowadza wiersz finałowy pt. *Przed pomnikiem Wielkiego Człowieka*.

Dlatego też zaskakuje w tym kontekście wstrząsający wizerunek konia, który spełnia swe obowiązki względem człowieka

tak bardzo cierpliwie,
tak chętnie i tak uczciwie!

W całym tomie uderza powaga wypowiedzi, powaga aż do bólu, na szczęście jednak bez patosu i celebry. Powaga ta jest dyktowana uświadomieniem sobie przez małego bohatera sytuacji, położenia i warunków, w jakich wypadło mu egzystować.

Może się tu nasunąć pytanie, czy kreowane przez poetkę postacie dziecięce nie są aby miniaturkami ludzi dorosłych, pochylonych i przytłoczonych troskami życia, stawiających ciężko swój krok i spoglądających zmęczonym wzrokiem?

Przekonaniu temu przeczy jednak świeżość wypowiedzi, serdeczny stosunek do matki, ojca i rodzeństwa, szczerość lirycznego wyznania.

Małych mieszkańców „czarnych podwórzy" zadumanych nad „czarną wodą życia", a znanych nam zarówno z nowelistyki Marii Dąbrowskiej jak i reportaży Haliny Górskiej, nie widzimy wprawdzie biegających po wygracowanych alejkach miejskiego parku ani też beztrosko kopiących piłkę-szmiankę, ale wiemy, że wracają „w wieczór śpiewający", cieszą się nadchodzącą wiosną i słońcem jak „każdy z przechodniów", delektują łykiem sodowej wody „za jeden pieniążek maleńki", marzą o upiększeniu własnych podwórek i o zawodzie strażaka i uganiają po szkolnym boisku.

W tych wierszach poetka konsekwentnie przestrzega takich form gramatycznych jak „my", „nas", „naszego", „naszej", „ja", „moja", „mój", „ze mną". Monolog liryczny przeplata się z wypowiedzią podmiotu zbiorowego np.:

W dzień powszedni widzimy go rzadko.
Czasem spyta nas, jak się uczymy?
(Ojciec)

Matka rano wcześniej od nas wstaje
i szykuje grube kromki chleba...
(Matka)

Moja starsza siostra Bronka,
ma robotę:
(Starsza siostra)

A gdy ze szkoły przyszedłem do domu,
widziałem:
mama czerwone miała oczy.
...płakała, widać, po kryjomu.
U nas jest teraz ciężko w domu...
(Uśmiecham się do mamy)

Obok monologu i zwierzenia raz jeden pojawia się list (*List do kolegi*). Wydaje się jednak, iż na tle tekstów pozostałych, czerpiących szczodrze z zasobów mowy codziennej, sięgających słusznie do zwrotów i konstrukcji języka potocznego on

jeden razi nieco pewnym wyszukaniem sformułowań, jest w tym kontekście zbyt literacki.

Niejaka sztuczność, powiedziałabym — pewna deklaratywność — przeziera również z wierszy *Nasze święto* i *Boisko*. Oba teksty są wprawdzie sygnowane lirycznym „my", ale trudno obronić się przed przekonaniem, iż owe deklaracje składa w imieniu małych sama poetka, która już jawnie i bezpośrednio, przy użyciu lirycznego „ty" zwraca się do dziecka w wierszach *Samolot* i *Przed pomnikiem Wielkiego Człowieka*.

Pisarka zrezygnowała tu całkowicie z tak ulubionego dawniej tonu baśniowo-balladowego. Język tomu oszczędny i zwięzły zbliża się do języka prozy. Uderza siła ekspresji przy lapidarności poetyckiej wypowiedzi.

Mały bohater przeżywa swoje radości i smutki. Których jest więcej?

Oto cię bajka spotyka w biały dzień
na zwykłej miejskiej ulicy.
Pij zdrów?
Bajek jest bardzo dużo w naszym mieście.

Któż je policzy? — czytamy w *Żywej wodzie*.

Oto w upalny, wielkomiejski letni dzień radosną „bajką" staje się szklaneczka „z wodą zimną jak lód", atrakcją niezwykłą — mknący nagle wóz strażacki i prujący powietrze samolot, a wręcz marzeniem — kolorowy balonik „do kupienia dla dzieci".

Terenem tych doznań, przeżyć, myśli i refleksji małych bohaterów jest zarówno dom rodzinny jak miasto, dodajmy — wielkie miasto. Jak buduje poetka jego scenerię?

Pejzaż miasta Zarembiny jest ubogi i surowy, niemal zgrzebny. Na jego stosunkową „kompletność" składają się takie motywy jak „ulice kamienne" i „podwórza studzienne", małe okienka sutereny, „rozprażone chodniki" i „rozgrzane mury", fragment parku z kwitnącymi klombami, klonowe drzewka i „umarłe kasztany" na rogach ulic, kopczyk grabionych liści, suche, podwórkowe drzewo z pękającą korą. Szkicują go głównie takie wiersze jak *Nasz dom, Jadą strażacy, Jesień, Latarnie, Tramwaj, Baloniki, Żebrak*.

Masto nie trwa w bezruchu, ale żyje; widzimy sylwetkę małego gazeciarza i „godnej" sklepowej, stróża zmiatającego opadłe liście, jadący ulicą rozdzwoniony tramwaj i przemykającą straż ogniową. Wieczorem świecą się latarnie i połyskują witryny a

... nad pustą miseczką
siwy żebrak klęczy jak skarcone dziecko

Człowiecze troski i smutki dzieli przyroda, owe rachityczne, obumierające drzewa oraz zwierzęta: bezradny i zagubiony piesek jak też spracowany, ślepnący koń.

o kościach wciąż rachowanych batem,
w twarde chomąto i dyszle
zakuty zimą i latem...

W uzyskaniu sugestywności i plastyki tego pejzażu miejskiego dużą rolę odgrywają barwy, których paleta jest stosunkowo zróżnicowana: podwórka bywają szare, klonowe drzewka — płowe, a kasztany — czarne; po podwórku chodzi „kot

w czarne łaty" i stoi „czarna skrzynia", kwiaciarka sprzedająca „niebieską wiosnę" ma chustkę w czarne i białe kratki i żółty koszyk, a żebrak jest siwy. Na tle tej posępnej szarości wykwita jednak czerwień tramwaju i jaskrawych róż, kolorowe plamy baloników jawią się jak „małe, czerwone i zielone światy", błyszczą kaski „rycerzy ogniowych", a z „ulicy nieba" toczy się „słońca krążek złoty".

W oczach łaknącego żebraka „kamienice są białe, jak alabastrowe", a za szybami wystaw

...lśnią srebrzyste półki.
Na tych półkach leżą słodkie, złote bułki.

Miasto oglądane w ciągu czterech pór roku, zimą zmienia się nieco, pięknieje. Bramy domów stają się srebrne, a podwórka „jak gniazdka białe". Przez odległą analogię przypomina się tu baśniowy i srebrny Lublin widziany zachwyconymi oczyma poety, sięgającego pamięcią do dziecięcych zauroczeń [5].

Z obserwacji poetki powstają jakby małe obrazki — mieszkania, podwórza, ulicy, parku, w którym wrażenie zostaje osiągnięte przez chwyt kontrastu, np.:

Suteryna ma okienko małe
co dzień myte, co dzień wycierane,
Na okienku gliniany wazonik,
w wazoniku laki nakrapiane.
Co dzień laki przez szybki u ziemi
widzą wszystkie buty przechodzące,
lecz nie widzą ni razu do roku,
jak po niebie spaceruje słońce!

(W suterynie)

albo:

Latem —
na klombach w parku
kwitną róże.
Są jaskrawo czerwone,
pachnące
i duże.
Mają okrągłe płatki i długie szypułki.
Zimą —
mama je robi
z karbowanej bibułki.

(Róże)

Miasto trwa i żyje swym niespokojnym rytmem: w domach i fabrykach wre codzienna praca, dzieci chodzą do szkoły, „w gąszcz ulicznego gwaru wpada „sygnał ostry" wozu strażackiego, a

Na każdym przystanku raz po raz
czerwony tramwaj wyrasta...,

sprzedawca oferuje baloniki, a kupcowa — wodę sodową. Po ulicy biega chudziutki, bezpański piesek, a biedna, udręczona szkapa odprawia swój kolejny mozolny kurs pozostając w „piekle służby człowieka".

[5] Wiersz J. Czechowicza: *Zimowe uroki.*

Halina Skrobiszewska tak pisze o *Dzieciach miasta. Apeluje się* (w książce — J.K.) *do poczucia odpowiedzialności tych, co rosną, do ich wrażliwości — nie mogą pozostać obojętni na los innych, którym gorzej się dzieje, muszą wiedzieć, o co przyjdzie im walczyć, gdy będą starsi. „Ulice kamienne (...) podwórka studzienne" — to nie rekwizyt, lecz opis rzeczywistości łatwo sprawdzalnej, opis emocjonalnie wyakcentowany, lapidarny jak hasło* [6].

Czym zatem była, czym być miała i mogła tego typu poezja? Autorka *Książek naszych dzieci* w ten sposób ocenia owo zjawisko w literaturze międzywojnia: *Mogły razić tego rodzaju wiersze dorosłych, a jednak ich obecność w poetyckim plenerze była uzasadniona, była konieczna. Spełniały wobec urodzonych w wolnym kraju tę samą funkcję, jaką patriotyczna poezja czasu niewoli spełniała wobec poprzedniego pokolenia. Wciąż zresztą była obecna w wypisach szkolnych i na półkach księgarskich. Jedna i druga obligowała do odpowiedzialności za „Pospolitą Rzecz".*

Elastyczna, reagująca na potrzeby czasu, na tzw. zamówienie społeczne, nie obojętna, ale walcząca towarzyszyła odbiorcom w różnych stadiach ich rozwoju w sposób ciągły. Nie było tu uderzających luk w recepcji, tym bardziej, że już małe dzieci dostawały do swej dyspozycji sporą porcję klasyki, a starszym dostarczano jej hojnie w wypisach szkolnych i różnego typu antologiach [7].

Istotnie, np. w przedwojennych wypisach dla klasy II szkoły powszechnej pt. *Bądźmy lepsi i mądrzejsi* pojawiły się z omawianego zbioru teksty *Ojciec, Matka, Jadą strażacy, Tramwaj, Do zabłąkanego pieska, Przed pomnikiem Wielkiego Człowieka.* W antologii Adama Galińskiego pt. *Antologia 120 poetów* [8] przedrukowano takie wiersze jak *Za dwóch, Koń, Do zabłąkanego pieska, Samolot.* W pracy Jerzego Cieślikowskiego pt. *Antologia poezji dziecięcej* [9] wykorzystano wiersz *Matka.*

Dzieci miasta były apoteozą pracy. Rangę i wartość pracy podkreślały właśnie portrety ojca-robotnika, matki-gospodyni domowej, siostry-szwaczki, strażaka, zaharowanego konia, a nawet biegnącego „co tchu po szynach" tramwaju.

Dzieci miasta to także zachęta do wspólnego trudu i zamierzeń twórczych, wynikających ze świadomości obywatelskiej.

W roku 1945 ukazała się nowa edycja, również w oficynie Gebethnera i Wolffa i również z ilustracjami Krajewskiego, ale na nędznym, pakowym papierze. Na karcie tytułowej książki mylnie poinformowano, iż jest to jej wydanie drugie: w istocie było ono już trzecim. Wyposażone zostało obecnie w charakterystyczną, wymowną dedykację: „Dzieciom miast i miasteczek".

Hanna Januszewska pisała wówczas: *Z słowem darzącym niepłonną nadzieją zwraca się do dziecka Ewa Szelburg-Zarembina. Zwraca się do dziecka miasta. Odzywa się do niego wprost, tak jak po prostu odezwała się do dorosłego czytelnika w przejmujących artystycznych reportażach „Krzyże z papieru".*

Tak jak w nich, słowem opanowanym ukazuje dziecku wartości w jego ciężkim nieraz, codziennym życiu. Wartości płynące z czynów solidarnych, z czynów altruistycznych. Ukazuje,

[6] H. Skrobiszewska: *Książki naszych dzieci czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży.* Warszawa 1971, s. 42.
[7] Ibid., s. 44.
[8] A. Galiński: *Antologia 120 poetów.* Zebrał... Łódź (po r. 1935).
[9] J. Cieślikowski: *Antologia poezji dziecięcej.* Wybrał i oprac.... Wrocław 1980.

że dobro jest osiągalne, że źródła szczęścia są w nas samych, że szczęściem jest darzyć uczuciem, że z uczuć rodzi się pomocny czyn. (...) Ewa Szelburg-Zarembina swoją wiarę w dziecko, w przyszłego człowieka oddaje dziecku samemu. Sama widzi czynność dobrą jako konkretne obdarowanie, sama widzi niebo u wylotu ulicy i te swoje prawdy daje dzieciom w prostych, przejmujących „Dzieciach miasta" [10].

W roku 1948 pojawiło się czwarte wydanie książeczki, tym razem zdobione przez Janinę Grąbską i Antoniego Pucka. W roku natomiast 1970 nakładem MONu ukazała się rzecz *Pięknie być człowiekiem* [11] pióra naszej pisarki. Znalazły się tu niemal w całości wiersze z tomu *Dzieci miasta*. W edycji tej zastosowano pewne drobne zmiany tekstu.

Po raz ostatni przypomniano *Dzieci miasta* w 10 tomie *Dzieł* Zarembiny, przygotowanych przez Wydawnictwo Lubelskie. Tom ten ukazał się w roku 1972.

Całość liczy już blisko pół wieku. Jak dziś odczytujemy te wiersze?

Myślę, iż *Dzieci miasta* odczytujemy przede wszystkim jako dokument i to dokument o podwójnym znaczeniu. Jest on bowiem po pierwsze świadectwem czasu, w jakim powstał i nie sposób nie docenić tkwiących w nim żywych dotąd wartości poznawczych. Po wtóre — jest on świadectwem zainteresowań i pasji społecznych jego autorki, świadectwem przy tym ciekawym i ważnym, wzbogacającym bezspornie dorobek literacki pisarki, którą nie bez powodu obdarzono jeszcze w 20-leciu międzywojennym przydomkiem „poetki pracy".

Wśród niezbyt licznych zresztą tomików dziecięcej „poezji zaangażowanej" zyskał sobie bez wątpienia największą popularność. O tej popularności świadczyć może — jak już wspomniałam — jeden z rozdziałów wstępnych *Czerwonych węży* Boguszewskiej.

A jeżeli nawet z czasem przygasł jego żar emocjonalny, to głoszone przezeń hasła i kreślone wzorce wychowawcze nie straciły przecież na aktualności. Dlatego też stanowi istotną i żywą cząstkę historii literatury dla dzieci i młodzieży.

Jolanta Kowalczykówna

---

[10] H. Januszewska: *Artyzm w poezji i baśni polskiej dla dzieci. Materiały I Ogólnopolskiego Zjazdu poświęconego literaturze dla dzieci 1—4 czerwca 1947.* „Ruch Pedagogiczny" 1945/47 nr 4, s. 279—289. Cyt. za: S. Frycie: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945—1970.* T. 2. Warszawa 1982, s. 311—312.

[11] II wyd. w 1978.

ZBIGNIEW LENTOWICZ

pamięci syna

Legenda

latem błękitny chłopcze żegnałeś mnie dłonią zabłąkaną
aż do śniegów czekaj do śniegów różowych tato
a może prędzej wrócę złotej jesieni brzegiem
albo dopiero w maju zerwę jaśmin i bez do wazonu
w deszczu lata muszę przyjść i złoty łan żyta wytniemy
obiecywałeś tak łzami z ołowiem na powiekach mokrych
tak odlatywałeś myślami wspaniale jak jaskółka
rozdawałeś mi pocałunki słodkie z pracowitością pszczoły
mały królu życia
ty wiedziałeś już wszystko
że złote liście zagadają o twoim spóźnieniu szeptem
na pękniętym brzegu bursztynowej gałęzi
potem sanie puste staną przed oknami
z dyszlem mokrym od pośpiechu koni
wiosną za daleko będziesz żeby zdążyć
swoje błękitne pelargonie cicho przytulić
promień gwiazdy z tobą nie przebiegnie latem
abyś w czas żniw powiedzieć mógł dziewczynie
ach piersi twoje dziewczyno
podnosić do wysokości dysków olimpijskich
abyś na jubileusz talerze mógł postawić psom białym
czujnie czekającym na dostojnych fortepianach
w salonie malarza starego pawła veronese
pędzlem śpiewającego sonet o podwiązkach dziewcząt
teraz
pytanie elementarne jednak wciąż otwarte
spowite jak jądro wulkanu welonem tajemnicy
która nie może urzekać
tylko trzeszcząc płonie na łąkach
że nie zbadane są dla mnie wyroki mocy tajemnych
ogień na kruchych kwiatach
na ziemi wiecznie gadającej z niebem językiem piorunów
z pyskiem złaknionym krwi naszej ostatecznej
aż po usta twoje korale niczym romańskie porzeczki
po serce twoje pulsujące w łonie twojej nowej matki
której mój obiad podają z talerzy igieł
gdy oczy kąsa z dumnej piersi twojej epitafium
w instytucie sławnym

lat jedenaście
30 lipca 1980
siódma czterdzieści pięć
tak zgasłeś nagle jak słoneczny promień
i tyle gołębi zostawiłeś na pastwę losu i tyle pytań
jakby brak odpowiedzi najlepszą był odpowiedzią
na wydany na ciebie przez tajemnicę
którą on jasno widział
kiedy chciał tchnąć w ciebie życie
komputerowym obrazem myląc moje oczy
na które kwiaty białoczerwone jak sztandar
tak nagle dostojnie się schyliły w wieczór uroczysty
z żółtej gliny uszyto ci gronostajowy płaszcz
czyniąc twoje niebo na ziemi pośród lamentu kobiet
wydłużonego w noc kolbami świec płonących
zapatrzonych w twe ostatnie łoże
kołysane girlandami gdzie śmieją się róże
i liście nienasycone w środku życia wybuchają srebrem
pod skrzydłami krucyfiksu chroniącego wole oczy
lecz z obojętnością ludzkich noży od spiżowych serc
patrzącego w żal mój który jak wiosło uderza o świt
gdy pyta niebo życiodajne teraz zagniewane
mój chłopcze niebieski
kto ci uczynił matkę z ziemi
i jak dotąd mam prowadzić przez dni zegar
falujący nieznanych żywiołów fakturą
w pejzażach ostatecznych

Zbigniew Lentowicz

GRZEGORZ LESZCZYŃSKI

Dzieciństwo – za zamkniętymi drzwiami?

Wśród wielu niechlubnych cech naszej kultury szczególnie trwałe miejsce zajmuje totalny uniformizm. Jakby w dziedzictwie wieków poprzednich dają się zauważyć postawy dużego rygoryzmu wobec ludzi uznawanych za „nienormalnych", „nieucywilizowanych", „dzikich". Wobec ludzi, którzy przekraczają umowne granice „poprawności", stylów, zachowań, itd. Niechęć do wszystkiego, co inne, nieznane, wynika nie tylko z obrony własnych terenów kulturowych, co dziś ma zresztą mniejsze znaczenie, ale przede wszystkim z samozadowolenia, trwania w przekonaniu o wyższości własnej kultury nad innymi, nawet tymi podziwianymi z pozycji miękkiego fotela.

Współczesna cywilizacja jest kulturą Bardzo Poważnych Pozytywistów. Stąd właśnie tak głęboki racjonalizm, apodyktyczny stosunek do „dzikich", stąd wreszcie generalna opozycja między dzieckiem a człowiekiem dorosłym. Opozycja ta była w wieku XIX (i nie tylko) na tyle silna, że do worka z napisem „dziecko" wpadały także te elementy myślenia kulturowego, których za „pozytywistyczne", czyli racjonalistyczne i pełne słusznej godności, nie można było uznać — na przykład poezja. Zasada obrazowej ekwiwalencji pojęć i myśli, burzenie skostniałych struktur poznawczych, odkrywanie ukrytych przestrzeni językowych, zdziwienie światem, fantazja, brutalne gwałcenie obszarów sacrum i profanum — wszystko to tworzy wspólne poecie i dziecku obszary myślowe, tereny, których w żaden sposób zestawić z pozytywizmem nie sposób.

Trudno się więc dziwić, że dziecko znalazło się w niełasce naszej kultury, a dziecięca literatura — na pozycjach jakby z góry skazanych na „maluczkość". Jest to zjawisko tyleż typowo polskie, co i europejskie, u nas wzmocnione rozbuchanym dydaktyzmem wieku XIX, dydaktyzmem, który i do dziś — już w charakterze „dydaktycznego smrodka", jak go nazwał Wańkowicz — wlecze się za literaturą kierowaną do młodych odbiorców. Trzeba jednak pamiętać, że w wieku XIX dydaktyzm był „naturalny" i potrzebny: wynikał z sytuacji, w jakiej znajdowała się Polska, z postulatów całej literatury, która przecież w ogromnej swojej części była dydaktyczna. To, co dziś uważamy za arcydzieła pozytywizmu, a więc twórczość Prusa i Sienkiewicza, było w swoim dojrzałym kształcie... protestem przeciwko dydaktycznym ograniczeniom piśmiennictwa tej epoki. Literatura dla dzieci i młodzieży — jako dział piśmiennictwa popularnego i z natury rzeczy nakierowanego na oddziaływanie na czytelnika, na działalność „usługową" — z tych dydaktycznych wiraży wybrnąć nie potrafiła.

Skoro dydaktyzm tamtej epoki był zrozumiały, wynikał z ogólniejszych prądów w twórczości i z zadań, jakie przed piś-

miennictwem kierowanym do młodych czytelników stawiano, więc też i istnienie literatury dla młodzieży jako odrębnej dyscypliny twórczej miało swoje głębsze uzasadnienie. Powstaje pytanie o miejsce literatury dla młodzieży w kulturze współczesnej.

Pierwsza sprawa, która wymaga uściślenia — to kategoria adresata tej twórczości. Kim jest młodzieżowy odbiorca? W jakim jest wieku? Jakiej literatury oczekuje? Gdzie jest granica między „młodzieżowością" a dojrzałością? Pytania te wydają się pozostawać bez odpowiedzi. Klaus Doderer, zachodnioniemiecki literaturoznawca, proponuje używanie określenia „literatura generacji dżinsowej" — jako że właśnie pokolenie zewnętrznie rozpoznawalne poprzez swoją modę charakteryzuje to, czego od literatury oczekuje młodzieżowy czytelnik: postawa buntu przeciw zastanemu światu, poszukiwanie wartości etycznych opartych na odrzucanych dotychczas zasadach. Doderer widzi to zjawisko socjologicznie, zaś „generacją dżinsową" zwie kilka pokoleń czy — jak kto woli — kilkanaście roczników odbiorców literatury, czytelników, których łączy wspólna postawa buntu i poszukiwań.

Odpowiedź na pytanie o adresata literatury młodzieżowej jest u Doderera tyleż efektowna, co nieprecyzyjna. Dżinsy noszą i osiemdziesięciolatki, dyskretnie przechadzając się w nich po plaży rzadziej wśród miejskich zaułków. Oportunizm i nijakość charakteryzuje dużą część współczesnej młodzieży, a więc i dużą część odbiorców literatury wyrażającej bunt, negację i postawę poszukującą. W dalszym więc ciągu nie wiadomo, kim jest adresat tej literatury. Więc jak tę literaturę tworzyć? Skoro bowiem samo wyodrębnienie czytelników, dla których się pisze, jest tak kontrowersyjne, wyodrębnienie tej twórczości musi napotykać na jeszcze głębsze sprzeczności!

W tym momencie wypada zauważyć, że literatura młodzieżowa jest w pewnym sensie przeżytkiem pozytywizmu, że jest tworem anachronicznym, że właściwie nie bardzo wiadomo, jaki ma mieć kształt. Co polecić młodzieży w miejsce tekstów intencjonalnie dla niej tworzonych? Literaturę, którą sama sobie wybierze. Tak stało się przecież z książkami Defoe, Swifta, Dumasa, Werna, Maya, tak na naszych oczach staje się z powieściami Sienkiewicza, które swój żywot coraz częściej wiodą wśród kilkunastoletnich czytelników. Literacko i artystycznie książki te wygrywają z powieściami tworzonymi „na zamówienie" młodzieżowych odbiorców, z utworami Nienackiego, Przymanowskiego, Dębnickiego. Trzeba też zauważyć, że literatura kierowana intencjonalnie do czytelnika młodzieżowego może być przez samych odbiorców traktowana jako „nieprawdziwa", bo pozbawiona autentycznego konfliktu, dramatu, autentycznego zagrożenia. Toteż z ogromną satysfakcją trzeba odnotować te książki, które właśnie takie elementy wnoszą: są to powieści Sołonowicz-Olbrychskiej, Kamieńskiej, Musierowicz, Jurgielewiczowej, Ostrowskiej. Utwory te zdają się dowodzić, że współczesna powieść młodzieżowa odnajduje drogę do własnej tożsamości, do autonomicznego miejsca w całej kulturze literackiej współczesności. Już teraz można powiedzieć o współistnieniu dwu typów lektur młodzieżowych: klasyki „dorosłej" i tekstów intencjonalnych. Problem tkwi w tym, by te intencjonalne nie przypominały hodowlanej szklarni.

Problem „sztuczności" literatury młodzieżowej można by sprowadzić do pytania: jak przemawiać do jej adresata? Jak do dziecka? Bezsens. Jak do człowieka dorosłego? W tym przypadku otrzymujemy literaturę „dla dorosłych", którą czytelnicy młodzieżowi mogą przyjąć do własnego kanonu lektur. Odpowiedź pośrednia nie bardzo jest możliwa, a to dlatego, że tracimy z pola obserwacji spontaniczność. W literaturze dla dzieci twórca jako człowiek dorosły przemawia do dziecka, które tę sytuację — gdzie dorosły naucza, wskazuje, radzi — uważa za „normalną", zgadza się z nią. Młodzież nie lubi być pouczaną, chce autentyzmu życia, przed którym twórcy ją bronią. Z kolei ów autentyzm kwalifikuje już tekst do grupy tych „dla dorosłych".

Dzieciństwo i dorosłość zawsze dzieliły przepaście hierarchii społecznej, skądinąd naturalne i oczywiste, znane przecież z kultury pierwotnej i ludowej. Do tych przepaści dołączyła nowoczesna Europa zamknięcie dziecięcego pokoju przed trudnymi, „dorosłymi" problemami, jakie niesie życie każdego człowieka, cała otaczająca nas rzeczywistość. Konsekwencją tego stanowiska była, ukształtowana już w oświeceniu i utrwalona w epokach następnych, koncepcja literatury kierowanej do młodzieżowego i dziecięcego czytelnika, literatury wolnej od jakichkolwiek dylematów moralnych, wątpliwości, pytań, słowem — retoryczna twórczość „ad usum Delphini", jak ją wówczas określano. Rodzima twórczość kierowana do młodszych odbiorców nie potrafiła aż do końca wieku XIX wydobyć się z ciasnych ograniczeń dydaktyzmu i „odpowiedzi na zapotrzebowanie społeczne". W większości literatur europejskich nurtowi skrajnie dydaktycznemu towarzyszył nurt odmienny, wolny od jakiejkolwiek „cnej myśli", uparcie wpajanej odbiorcy. I tak Francuzi mieli swojego Perraulta, Niemcy — braci Grimm, nasi z sąsiedzi z północy Andersena... A my? Tendencyjność pedagogiczna była prawem wszechwładnym i bezwyjątkowym. Dydaktyzm nie tylko porządkował cały świat przedstawiony utworów, ale na każdej niemal stronie książki, w każdej miniaturze wierszowanej, w każdym powieściowym dialogu — kształtował i „urabiał" czytelnika. Nad postępowaniem bohaterów nie toczyła się dyskusja, bo autor uzurpował sobie prawo autorytatywnego przyznawania racji którejś ze stron — tak, by czytelnik przypadkiem nie pobłądził, by nie miał żadnych wątpliwości. Sam zaś materiał fabularny i tak dopuszczał jedyną możliwą, nie budzącą wątpliwości interpretację, określoną, jednoznaczną i bezwarunkowo optymistyczną. Bohaterowie przejęli rolę „tub pedagogicznych" — stawali się wzorami do naśladowania. Zadaniem młodego odbiorcy było te wzory co rychlej przyswoić. Wówczas i korzyść wychowawcza miała być wymierna, i pożytek z literatury zapewniony.

Dziecięcy pokój starannie odgrodzono od dramatycznego życia narodu. Gdy wielka poezja romantyczna „w środku rzezi i płomienia" podejmowała pytania o sens i powołanie ludzkiego życia, dyskutowała o tragicznym losie kolejnych pokoleń Polaków, o ojczyźnie, którą „robak trumien toczy" i która „kir żałobny zawiesiła", Hoffmanowa i Jachowicz dawali miniatury cnót mądrości i posłuszeństwa. Gdy warszawscy pozytywiści po klęsce powstania styczniowego podejmowali próby walki o polskość nową bronią, gdy Prus i Orzeszkowa przedstawiali bohaterów uwikłanych w tragiczne i bolesne konflikty współczesności, z tej całej gehenny Urbanowska przejmuje pierwiastki wychowawczy i patriotyczno-organicznikowski, i ujmuje je w konwencji sielankowo-optymistycznej, tuszując autentyczne konflikty społeczne i psychologiczne tamtego czasu. Nie umniejsza to roli świadomej patriotycznej działalności twórców piś-

miennictwa dziecięco-młodzieżowego, dowodzi jedynie zamknięcia tej literatury na problemy, jakie niesie ze sobą współczesność.

Pierwsza Maria Konopnicka uchyliła drzwi do szczelnie zamkniętego dziecięcego pokoju. Odrzuciła mit „maleńkości" dziecka. Stało się ono pełnoprawnym współtwórcą dzieła, a to głównie dzięki włączeniu do utworów realiów dziecięcych przeżyć, pragnień, dziecięcej fascynacji fantastyką i przygodowością. Nie oznaczało to jeszcze pełnego wprowadzenia do utworów literackich nowej problematyki, tej dotychczas zakazanej. Dokonał tego dopiero Janusz Korczak — i to od razu na wielu frontach. Różnorodność elementów tragizmu w wymiarze społecznym, psychologicznym i moralno-etycznym, bogate refleksje o demokracji i złożonych problemach współczesnego świata, a nade wszystko odważna krytyka tradycyjnych metod wychowawczych — wszystko to burzyło dotychczasową formułę literatury kierowanej do czytelników dziecięcych. W większym jeszcze stopniu o nowoczesności Korczakowskiego pisarstwa decydowała kreacja dziecięcego bohatera o pogłębionej osobowości, bohatera aktywnego, samodzielnie poszukującego własnego powołania i miejsca w życiu. Bohater ten, ukształtowany dyskursywnie i wielopłaszczyznowo, góruje nad sylwetkami ludzi dorosłych, przedstawionych w barwach zdecydowanie minorowych.

Przypomnijmy postać dziecka z tekstów dziewiętnastwiecznych: jako czytelnik tekstu traktowane było „z góry", „po nauczycielsku", jako bohater utworów — reprezentowało cechy pożądane, godne naśladowania. Z dzieckiem się nie dyskutowało, dziecko się wychowywało. Przełomu dokonuje więc początkowo Konopnicka, w ślad za nią Korczak. Ogłoszony przez Fllen Key jako „stulecie dziecka" wiek XX przyniósł więc u swego zarania zwycięstwo elementów dziecięcych w samej literaturze, przyniósł fascynację dzieciństwem, wyobraźnią, fantazją, wrażliwością. Z tych właśnie inspiracji pochodzą słynne baśnie wschodnie Leśmiana: *Przygody Sindbada Żeglarza* oraz *Klechdy sezamowe*. Te same inspiracje zrodzą kierowane do dziecięcych czytelników baśnie Bronisławy Ostrowskiej, Lucjana Rydla, Artura Oppmana... Ślady tych samych tendencji odnajdziemy w poezji: w wierszach Miłaszewskiego, Tetmajera i Staffa.

To samo otwieranie drzwi do dziecięcego pokoju, którego z taką przekonywającą pasją dokonywał Korczak, odbywało się równolegle w całej literaturze kierowanej do młodych odbiorców, w refleksji pedagogicznej i psychologicznej. Odkrywanie świata dziecka stało się punktem orientacyjnym prozy Marii Dąbrowskiej i Zofii Żurakowskiej, poezji Ewy Szelburg-Zarembiny i Janiny Porazińskiej. Można więc powiedzieć, że dokonujący się w tamtych latach rozwój literatury otwartej i partnerskiej realizowany był między innymi poprzez przekraczanie obszarów „tabu", nietykalności, obszarów dotychczas starannie i bojaźliwie omijanych.

Dziecięcy pokój rychło jednak odizolowano od problemów, od autentyzmu współczesnego życia ponownie: w latach pięćdziesiątych. Do łask wróciły wszystkie obowiązujące w wieku dziewiętnastym ograniczenia motywowane swoiście pojmowanym „przesłaniem" literatury, jednoznaczną dydaktyką oraz ogólną atmosferą kulturalną tych czasów. Po przełamaniu i tych ograniczeń współczesna literatura kierowana do czytelników młodszych charakteryzuje się wyraźnym elementem dialogu. wymaga od odbiorcy dużej aktywności, inwencji, nawet kul-

tury literackiej. Powieści fantastyczne początku lat sześćdziesiątych — takie jak *Cyryl gdzie jesteś?* Woroszylskiego, *W Nieparyżu i gdzie indziej* Kamieńskiej, *Kluska, Kefir i Tutejszy* Broszkiewicza czy *Wio, Leokadio* Kulmowej — wprowadziły do piśmiennictwa dla młodszych odbiorców skomplikowaną konwencję literacką — operującą parabolą, nowoczesnymi środkami wyrazu — której odbiór możliwy jest przy wyrobionych już i w pewnym sensie ukształtowanych nawykach lekturowych. Wydaje się, że literatura ta odwołuje się do czytelników, którzy stanowią swego rodzaju elitę dziecięcej publiczności czytającej. Właśnie do tej grupy odbiorców kierowane są współczesne teksty poetyckie o złożonej strukturze wewnętrznej — na przykład liryki dziecięcej Danuty Wawiłow, Anny Kamieńskiej, Joanny Kulmowej czy Józefa Ratajczaka. Rzecz ciekawa, że utwory poszukujące nowych rozwiązań formalnych w zakresie prozy, inspirowane tzw. folklorem dziecięcym w zakresie poezji — nie zawsze spotykają się ze zrozumieniem wśród czytelników dorosłych. Jest to o tyle groźne, że ci ostatni właśnie na ogół decydują o „dopuszczeniu" książki do kontaktu z dzieckiem lub jej odrzuceniu. Otrzymujemy w ten sposób literaturę, która niejako „ponad głowami" czytelników dorosłych zwraca się do dzieci! Właściwie: do elity dziecięcej.

W tym momencie odbiorca dorosły przestał być kompetentny w doborze lektur dla „maluczkich": dziecięcy pokój stał się wartością autonomiczną, przestał być narażony — przynajmniej w naszkicowanym tu i może zbyt optymistycznym modelu — na manipulacje literaturą ze strony wychowawców.

Swiat dziecka powoli staje się fascynacją współczesności. Dowodzi tego liryka Grochowiaka i Białoszewskiego, cały nurt poezji „reistycznej" i surrealistycznej, w jeszcze większym stopniu tzw. liryka nowofalowa — choćby w wydaniu Ewy Lipskiej. Dowodzi tego również popularność książek adresowanych zasadniczo do dziecka, a które stały się bestsellerami współczesności — mowa tu o poezji Brzechwy i Tuwima, o utworach fantastycznych, takich jak *Mały Książe, Alicja w krainie czarów, Kubuś Puchatek*, cykl książek o Muminkach, opowieści J.R.R. Tolkiena. Zwłaszcza baśnie tzw. wielowarstwowe, kierowane tyleż do dziecka, co do czytelnika dorosłego, baśnie, których mistrzem był Andersen, dowodzą, że podział literatury na tę „dla dorosłych" i tę „dla dzieci" jest czysto umowny, że istnieje po prostu dobra lub zła literatura, a książkę dobrą przeczyta każdy czytelnik, jeśli znajdzie w niej co odpowiedniego dla siebie. I tu chyba można znaleźć wyjaśnienie problemu, dla którego literatura kierowana do... kogoś tam, do jakiejś grupy czytelników — wydaje się dyskusyjna. Tworzona lub wyodrębiona sztucznie. Przecież literatura jest całością, i właśnie jako całość funkcjonuje społecznie. Toteż, jak się wydaje, pełniejszy obraz lektur młodych czytelników przynieść może próba odpowiedzi na pytanie: która część literatury jako całości funkcjonuje w obiegu dziecięcym i młodzieżowym?

W tym momencie lektury młodych odbiorców przestają być związane z intencjami autorów i wydawców, zaczynają zaś stawać się faktem społecznym. Zaczynają funkcjonować w całości życia literackiego. Jednocześnie zawieszeniu ulegają wszelkie sztucznie i „wychowawczo" wprowadzane podziały, a dziecięcy pokój przestaje przypominać szklarnię.

Można chyba sformułować tezę, że nowsza twórczość literacka z adresem młodzieżowym odważnie przełamuje te ograniczenia, i to zarówno w zakresie samej formy powieściowej czy lirycznej, jak i tematyki podejmowanej z dramatycznym „pa-

zurem", autentyczną pasją polemiczną. W ciągu kilkunastu lat pojawiła się mianowicie w literaturze Zachodu tendencja do wprowadzania do utworów tzw. czarnej tematyki: śmierci, starości, choroby, kalectwa. Szczególnie literatura francuska rozwinęła koncepcję tzw. pedagogiki śmierci, aktywnie przedstawiającej dziecku koleje ludzkiego życia, nie ukrywając prawd najbardziej dramatycznych, trudnych do ujęcia spekulatywnego zwłaszcza dla dziecka o rozwiniętej wrażliwości. Przykładem tych tendencji może być francuska książka Michela Déon *Thomas et l'infini*, której bohaterem jest umierający chłopiec: w gorączkowych majaczeniach Tomek przenosi się na wymarzoną wyspę, gdzie spotyka wiele fantastycznych postaci, m.in. pełną tajemniczego uroku postać śmierci. Umieranie — przedstawione w wizjach symbolicznych — jest w tej książce ujęte w kategoriach spełnienia się dziecięcych marzeń. Zarówno w tym utworze, jak i w wielu innych chodzi nie tylko o czysto mechaniczne przedstawienie problemów i wewnętrznego życia ludzi cierpiących z powodu choroby czy kalectwa, ale także, a może przede wszystkim, o podjęcie próby spojrzenia na otaczający świat z ich perspektywy, ich oczami. Dzięki temu pozaliteracka już rzeczywistość nabiera nowego wyrazu, nowych perspektyw, pozwalając lepiej zrozumieć przestrzeń wewnętrznego życia człowieka.

Te same powody decydują o znacznej popularności książek, których bohaterami są ludzie niepełnosprawni, okaleczeni przez los albo chorobę. Taki właśnie temat podejmuje znany włoski pisarz Alberto Manzi w powieści *El Loco*, wydanej u nas pod niezbyt zręcznym tytułem „Pomyleniec". Bohater książki, uznawany przez wszystkich za obłąkanego, staje się inspiratorem istotnych przemian małej wiejskiej społeczności, pomaga ludziom osiągnąć duchową dojrzałość. Te tendencje literacke dają się zauważyć także w naszej rodzimej twórczości — przykładem może być choćby głośna swego czasu *Majówka* Klementyny Sołonowicz-Olbrychskiej, podejmująca problemy życia ludzi starych, zniedołężniałych. Tytułów można podać więcej: *Zielone kasztany* Domagalika, *Jutro znów pójdę w świat* Letki, *Reszta świata* Nurowskiej.

Przykładów zbliżenia literatury do problemów współczesności mogą dostarczyć dzieła wielu poetów i prozaików tworzących literaturę „dla dzieci i młodzieży". W literaturze lat ostatnich można zauważyć interesujące zjawisko: przyjmując dziecięcy sposób myślenia, wrażliwość i świeżość odczuć, kreacyjną wyobraźnię i mistycyzm, twórczość ta staje się jakby... „pisaniną" samego dziecka, niejako więc podszywa się pod dziecięce autorstwo. Doskonale widać to w *Wierszach i obrazkach* Przybosia, w liryce Kamieńskiej, Kulmowej i Wawiłow, we współczesnej prozie psychologicznej i obyczajowej. Pójdźmy tą myślą dalej: współczesna literatura odtwarza świat przeżyć dziecka, znany dorosłym trochę ze wspomnień, trochę z obserwacji, trochę z... lektur, choćby baśniowych, ale tylko trochę! Nowa, dojrzalsza koncepcja dydaktyzmu, rezygnacja z gderliwego moralizowania oraz przyjęcie postawy partnerskiej wobec odbiorcy (co tu kryć, postawy, którą cechuje krytycyzm wobec naszego zasobu doświadczeń) — wszystko to doprowadziło do zafascynowania dzieciństwem jako najmniej nam znanym okresem życia, okresem, w którym procesy myślowe i cała emocjonalna złożoność człowieka kierują się swoistymi prawami. Może głębszymi niż zracjonalizowana dorosłość?

Grzegorz Leszczyński

ZOFIA BESZCZYŃSKA

Fantastyka w prozie dla dzieci

Wszyscy, którzy interesują się literaturą fantastyczną, znają zapewne klasyczny podział Rogera Caillois, wyróżniający w niej baśń, fantastykę i fantastykę naukową (science fiction). Mimo iż rozwój literatury fantastycznej — jej coraz liczniejsze odgałęzienia i powstawanie wciąż nowych odmian gatunkowych wykraczających poza schemat — przyćmił nieco klarowność tej systematyki, nadal pozostaje ona najbardziej logiczna i najwygodniejsza. Przypomnijmy: najważniejszą i zarazem odróżniającą cechę baśni stanowi to, że występująca w niej „cudowność" jest w sposób naturalny złączona ze światem przedstawionym, przy czym jej motywy, przyczyny itp. nie są wyjaśnione. W utworach zaś, które Caillois zalicza do „fantastyki przerażenia" (w odróżnieniu od innych form „narracji nierealistycznej" — utopii, satyry, alegorii...), elementy „cudowności" („Niemożliwości", „Niezwykłości", „Niewyobrażalności") podobnie są niewyjaśnialne, lecz już nie traktuje się ich jak czegoś naturalnego: są one zawsze budzącym przerażenie wtargnięciem w świat rzeczywisty — „manifestacją skandalu". W powstałej natomiast stosunkowo niedawno literaturze fantastyczno-naukowej pierwiastek cudowności jest w mniejszym lub większym stopniu wyjaśniony naukowo, najprościej — przejawia się za pośrednictwem produktów wysoko rozwiniętej techniki [1].

Oczywiście taka klasyfikacja została sporządzona w oparciu i dla potrzeb literatury adresowanej do czytelnika dorosłego. W przypadku prozy dla dzieci podział ten traci ostrość, zacierają się klarownie zakreślone różnice między gatunkami. Dla tej literatury należałoby przeprowadzić zupełnie nową systematyzację, choć byłoby to dużo trudniejsze: tyle tam form hybrydycznych, międzygatunkowych, wymykających się wszelkim podziałom...

Powróćmy jednak jeszcze do „świata dorosłych". Od napisania eseju Caillois literatura fantastyczno-naukowa bardzo się rozwinęła. Od dawna nie jest już tylko rejestrem cudownych wynalazków i machin, od dawna nie ogranicza się do fascynacji podróżami kosmicznymi czy kontaktem z innymi cywilizacjami — zdążyła wytworzyć cały las odgałęzień, podgatunków, z których najważniejsza jest „fantasy" coraz modniejsza na Zachodzie i wypierająca nawet tradycyjną science fiction.

Trudno podać jej definicję, skoro jeszcze nie bardzo wiemy, czym ona właściwie jest (do Polski dotarła tylko trylogia *Władca pierścieni* J.R.R. Tolkiena, ostatnio *Czarnoksiężnik z Archipelagu* Ursuli K. Le Guin) i nie mamy dla niej odpowiedniej

---

[1] R. Caillois: *Od baśni do science-fiction*, przeł. J. Lisowski, (w:) R. Caillois: *Odpowiedzialność i styl*, Warszawa 1967.

polskiej nazwy. Pisze na ten temat — powołując się na *Fantastykę i futurologię* Stanisława Lema — Krystyna Kuliczkowska: *fantasy to nowa, uwspółcześniona na miarę swych czasów, wersja baśni fantastycznej, w której mogą występować, podobnie jak w bajce tradycyjnej, dobre i złe moce, ale nie zawsze te dobre zwyciężają: w której nie wszystko kończy się happy endem, a zyski i straty nie są przydzielone „według zasad". Tego typu fantastyka nie jest synonimem grozy i niepokoju, a zarazem nie ma nic wspólnego z przesłodzonym światem wróżek i królewiczów, gdzie wszystko zawsze dobrze się kończy.* Lem proponuje tu określenie „bajka literacka", Kuliczkowska — „baśń nowoczesna" lub „nowoczesna fantastyka" [2].

Jedno jest pewne — nie należy ona ani do fantastyki naukowej, ani do baśni. Fantasy, będąca — mimo tradycyjnej, często stylizowanej formy i programowej pozaczasowości (co, między innymi, zbliża ją do baśni) — wyrazem najpoważniejszych, często nieuświadomionych niepokojów i lęków naszego czasu, jest adresowana do czytelnika dorosłego, choć równie dobrze może być czytana przez dzieci.

Tym jednak, co nas interesuje, są elementy fantasy pojawiające się w literaturze przeznaczonej specjalnie dla dzieci: jeszcze nie nazwane, nie wyodrębnione nawet, ale obecne, i to od dawna. O ile bowiem fantasy — coś w rodzaju baśni dla dorosłych — pojawiła się stosunkowo niedawno (jako naturalna reakcja na eksplozję stechnicyzowanej, wyjałowionej niemal z człowieczeństwa fantastyki naukowej), o tyle w literaturze dziecięcej baśń we wszelkich możliwych formach istnieje na pewno o wiele dłużej. A może raczej nie baśń — ponieważ termin ten kojarzy się przede wszystkim z przekazem ludowym — ale „bajka (baśń) literacka". Określenie bardziej pojemne, gdyż można w nim zamknąć zarówno tradycyjne, wzorowane na ludowych opowiastkach o krasnoludkach i królewnach, bardziej nowoczesne „baśnie fantastyczne", jak i te — z braku ściślejszego terminu — zaliczane do „nowoczesnej fantastyki" [3]. Fantasy ma być zupełnie nową odmianą baśni — ale granica między „starym" a „nowym" jest bardzo płynna...

Baśń

Baśń, o jakiej pisze Caillois, jest oczywiście baśnią ludową — lub literacką na ludowej wzorowaną. Jeżeli zaś chodzi o interesującą nas tu baśń (bajkę) literacką — istnieje tyle jej odmian, że nazywanie wszystkich wspólnym, odnoszącym się do przekazu ludowego mianem nie zawsze jest uzasadnione. Tym bardziej, że nowoczesna baśń dawno wyszła poza tradycyjne „magiczne" ramy. W swej pierwotnej formie baśń — jak pisze Ryszard Handke — obok mitu i legendy *była czymś w rodzaju koncepcji epistemologicznej, stanowiła jeden z pierwszych modeli świata, w którym bezład i nieprzewidywalność zastąpił porządek oparty na złożonej przyczynowości.*

[2] K. Kuliczkowska: *Fantastyka i metafora*, (w:) *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983.

[3] *Ten właśnie typ utworu fantastycznego jest formą najbardziej pojemną, otwartą, zdolną pomieścić treści najbardziej różnorodne, pozwalające sięgać do tradycji i czerpać ze współczesności, stosować rozmaite techniki narracyjne, łączyć realizm z cudownością, naturalistyczne wyjaskrawienia z symboliką, magię codzienności z aluzją i metaforą* (K. Kuliczkowska, ibid.).

Jednak w świadomości powszechnej owo zróżnicowanie odmian baśni praktycznie nie istnieje. Właściwie wszystko to, co w literaturze dziecięcej nie jest powieścią realistyczną, określa się mianem baśni (bajki), w literaturze zaś dla dorosłych — fantastyki; w najlepszym razie oba określenia używane są wymiennie. Rzeczywiście baśń (zostańmy przy tym terminie, wydaje się on lepiej oddawać istotę rzeczy) literacka wiele zapożyczyła z baśni magicznej: przede wszystkim wspomniane usytuowanie poza czasem i przestrzenią — w szczególnej rzeczywistości, nazwanej też niekiedy baśniową, *w dalekim, płynnym, nieprzeniknionym świecie cudów, bez związku ani łączności z rzeczywistością dnia codziennego* [4], będący wyrazem ludowej sprawiedliwości motyw koniecznego zwycięstwa dobra nad złem (nawiasem mówiąc obecny właściwie w całej literaturze dziecięcej); często też — podobnie jak w baśni tradycyjnej — obecność królów i królewien, smoków, krasnoludków i innych cudownych postaci. Ale, jak się okazuje, nie tylko. *Największą bodaj uciechę sprawia (piszącemu) bajka swoim stałym odwoływaniem się do tego, co dziś nazywa się nieświadomością zbiorową. Pomiędzy powieściopisarzem a jego czytelnikiem obowiązuje umowa oparta na zasadzie aktualności, pomiędzy bajkopisarzem a jego czytelnikiem — na zasadzie archetypu w powszechnym tego słowa znaczeniu* [5].

Tyle podobieństw. A różnice? No cóż, struktura gatunku jest rozciągliwa — baśniami literackimi mogą być zarówno baśnie Andersena, jak i *Porwanie w Tiutiurlistanie* Wojciecha Żukrowskiego; zarówno *Akademia Pana Kleksa* Jana Brzechwy, jak i *Poniedziałek którego nie było* Piotra Wojciechowskiego; zarówno *Mary Poppins* Pameli L. Travers, jak i *Tapatiki* Marty Tomaszewskiej.

Zaczęło się chyba od „przemiany" baśni literackiej z dziejącej się „wszędzie i nigdzie" w ściśle związaną z realiami codziennego życia dziecka, a przede wszystkim domem, „baśń miejską" [6], czego najlepsze przykłady dały dziewiętnastowieczne powieści angielskie (*Piotruś Pan* Jamesa M. Barrie, cykl o Agnieszce — *Mary Poppins* P.L. Travers), w Polsce zaś — np. twórczość Ewy Szelburg-Zarembiny, Heleny Blecharowej czy Joanny Papuzińskiej. Rozwój i powstające odmiany baśni literackiej pozwoliły jednak na wydzielenie z niej (między innymi), obok „baśni klasycznej" jak *Akademia Pana Kleksa* Brzechwy, czy *O dwóch takich, co ukradli księżyc* Kornela Makuszyńskiego, „baśni metaforycznej" (*Porwanie w Tiutiurlistanie* Żukrowskiego, *Cyryl, gdzie jesteś?* i *Podmuch malowanego wiatru* Wiktora Woroszylskiego, *W Nieparyżu i gdzie indziej* Anny Kamieńskiej); „filozoficznej" (*Mały Książę* Antoine'a de Saint-Fxupery); „fantastyczno-filozoficznej" (*Król Maciuś I* Janusza Korczaka); „fantastycznej" (*Wielka, większa i największa* Jerzego Broszkiewicza, *Tapatiki* Marty Tomaszewskiej); „technicznej", „fantastyczno-naukowej"... Co ciekawsze — *Wielka, większa i największa* bywa także umieszczona zarówno na granicy baśni miejskiej i powieści fantastyczno-naukowej,

[4] R. Caillois, op. cit.; por. też: R. Handke: *Dla baśni konstytutywna jest formuła dawności i odległości przestrzennej:* „dawnymi laty, za górami, za lasami". (*Baśń a fantastyka naukowa*, w: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży*, Wrocław 1969).

[5] A. Moravia: *Zmieniam pisanie i wchodzę w las*, przeł. K. Kabatcowa, „Literatura na świecie" 1978 nr 6.

[6] *Współczesną baśń literacką możemy określić jako baśń miejską w przeciwieństwie do dawnej baśni ludowej* (S. Wortman: *Wybrane problemy literatury współczesnej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1965).

jaki i u źródeł prozy fantastycznej o zabarwieniu poetyckim, jaka się pojawiła w naszej literaturze na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych [7].

A zatem — jeszcze baśń, czy już fantastyka? W literaturze, gdzie „wszystko jest realnością" i gdzie bardzo trudno wyznaczyć granicę między rzeczywistością a fikcją, trudno też o odpowiednie etykietki. Płynność i swoboda wyboru form, niezauważalne przechodzenie tradycyjnej baśniowości w nowoczesną fantastykę, które mają swe usprawiedliwienie w elastyczności dziecięcej wyobraźni, są nie tylko zaletą tej literatury — są prawem, z którego powinna ona korzystać.

Fantastyka

Podobnie jak nie wiemy, czym jest baśń literacka — nie mówiąc już o fantasy — właściwie nie mamy jednoznacznej definicji fantastyki: a już szczególnie fantastyki dla dzieci [8]. Wydaje się jednak, że i tu będzie przydatne określenie Caillois. Analizuje on wprawdzie „fantastykę przerażenia", ale nie zawsze przecież wtargnięcie Nieznanego w uporządkowaną materialność naszego świata, zachwianie jej „przestrzeni, czasu i przyczynowości" musi budzić lęk... Przede wszystkim — należy oderwać się od baśni.

W odróżnieniu od baśni klasycznej — pisze Halina Skrobiszewska — *najczęściej jeden tylko element wprowadzony przez autora przełamuje prawa rządzące realnym światem. Albo więc bohater, o którym wiemy, że nie jest człowiekiem — zachowuje się jak człowiek, albo w życie zwykłych ludzi wkracza jakiś przedmiot lub osoba — pozornie nie różniąca się niczym od innych, obdarzona jednak mocą wywoływania niezwykłych zjawisk... Pozostałe prawa świata realnego nie ulegają jednak zakłóceniu* [9].

Wyjaśnienie dotyczy baśni nowoczesnej — wciąż jednak baśni. A przecież prawie całkowicie pokrywa się ono z określeniem fantastyki Rogera Caillois. Jedyną różnicę stanowi to, że rolą Niezwykłego nie jest tu budzenie strachu, lecz otwieranie wyobraźni, nie zburzenie materialnego porządku rzeczy, lecz zaproszenie do cudownych przygód.

I taki też jest najpopularniejszy model fantastyki dla dzieci. W realistycznych ramkach codziennego, najczęściej szarego i nudnego życia (i stąd właśnie owa baśń miejska, w której fantastyczne przygody to nic innego, jak tylko ucieczka w marzenia) rodzą się najbardziej nieprawdopodobne przygody, podróże w czasie i przestrzeni, a nawet poza nie — do krain czarów i tajemnic lub — w utworach nowocześniejszych — w kosmos. Często bowiem klasyczny motyw wtargnięcia ulega tu odwróceniu: nie tylko „ktoś z innego świata" ingeruje w rzeczywistość dziecka, ale też i dziecko może być w ten świat „porwane" lub samo wejść weń przez lustro, szafę, obraz czy ścianę. Oczywiście — na chwilę tylko; dziecko, które wyszło z domu, zawsze

[7] S. Frycie: *Proza fantastyczno-naukowa*, (w:) *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945—1970*, t. 1, Warszawa 1978.

[8] Por. na temat fantastyki w: M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, (Warszawa 1972): *świat przedstawiony budowany w opozycji do utrwalonego społecznie świata realnego, burzący szablony poznawcze, wychodzący w swoich motywacjach poza zakres praw, którym zwykło się przypisywać walor praktycznej oczywistości, nazywać będziemy fantastycznym.*

[9] H. Skrobiszewska: *Książki naszych dzieci*, Warszawa 1971.

musi doń powrócić. Często pomaga w tym bardzo wygodny schemat podróży w marzeniu sennym, niekiedy świadomie dwuznacznie nieodpowiedzialny, zawsze — możliwy do przywołania. I, naturalnie, również owi przybysze z zewnątrz powinni być „oswojeni", nie mogą budzić przerażenia. Przeciwnie, często są do tego stopnia „ludzcy", a nawet bezradni, że dziecięcy bohater musi im pomagać. W jego świecie także duch, czarownik czy diabeł (nie mówiąc już o tak uroczych stworzeniach, jak elfy i syreny) mają prawo istnieć — bo czymże bez nich byłoby nasze życie?

Drugi typ fantastyki ma swe źródła w utopii (i będącej jej odbiciem antyutopii), lecz współcześnie wydaje się coraz bardziej zbliżać (toutes proportions gordées) do „dorosłej" fantasy. Kreuje bowiem swoisty świat zamknięty, różniący się i od świata baśni, i od rzeczywistości materialnej, zbudowany na wszelkich pozorach prawdy i na swój sposób logiczny, lecz umowny. To, że książki z tego obszaru fantastyki najczęściej i bez wahań nazywane są baśniami, nie dziwi, gdyż istotnie formy przedstawionej rzeczywistości, a często i jej logika — pełnymi garściami czerpią z wszystkich odmian baśni. Ale nie zapominajmy o tym, że również utwory fantastyczno-naukowe często bywają nazywane baśniami...

Dla porządku trzeba dodać, że istnieją rozmaite opowieści o zwierzątkach, typu choćby *Pszczółki Mai* Bonselsa, wśród nich również takie, w których samo dziecko zostaje przemienione (też tylko na pewien czas) w zwierzę, ptaka lub owada; te jednak, od swych początków (*Gucio zaczarowany* Zofii Urbanowskiej, 1884) i podobnie jak historyjki o ożywionych zabawach (*Kubuś Puchatek* Alana A. Milne jest tu chlubnym wyjątkiem), służyć mają celom dydaktycznym lub poznawczym, bliższe są więc alegorii niż fantastyce.

Podobne do nich wydają się na pozór „baśnie o skrzatach", w których też, zwłaszcza z początku, baśniowy kostium kryć miał treści wychowawcze — jak choćby w klasycznej *O krasnoludkach i sierotce Marysi* Marii Konopnickiej (1896) — ta jednak odmiana baśni rozwinęła się i unowocześniła, łącząc w sobie wszystkie cechy dobrej literatury fantastycznej. W *Muminkach* Tove Jansson czy *Tapatikach* Tomaszewskiej treści wychowawcze są stonowane i ujawniają się pośrednio w toku przygód (bądź też zwykłego życia), a problemy nie są problemami baśniowych trolli lub skrzatów, ale współczesnych dzieci. Sceneria, przygody, postacie są fantastyczne, ale wszystkie szczegóły i tło (podkreślanie znaczenia rodziny dla poczucia bezpieczeństwa, rozkoszy dobrej kuchni itp.) — jak najbardziej realistyczne. Dlatego też, gdyby to określenie istniało, książki takie wypadałoby zaliczyć do „fantastyki realistycznej".

Żadna jednak analiza literatury fantastycznej — tym bardziej przeznaczonej dla dzieci — nie wyczerpałaby tematu: wiadomo, że od swych początków (*Gargantua i Pantagruel* Français Rabelais, 1532, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Ignacego Krasickiego, 1776) fantastyka spełnia rozmaite cele i objawiała się w bardzo różny sposób (groteska, fantastyka satyry, pure nonsens...); tworzyła światy i postacie urzekające wdziękiem, zabawne lub przerażające; wyraźnie „na niby" lub niepokojąco sugestywne — ale tym, co było i jest najważniejsze — jest sama fantastyka. Nie tylko „sposób na literaturę", lecz także, przez literaturę — na życie. *Nie istnieje literatura dla dzieci, natomiast istnieje literatura, której wyróżnikiem jest dziecięcość wyobraźni. Literatura spontaniczności, szczerości,*

ostrości widzenia, a nade wszystko nieprawdopodobieństwa — twierdzi Hanna Lubecka.

Dlatego też od fantastyki traktowanej jako pretekst do dziwnych przygód do ucieczki właśnie (pomińmy otwartą dydaktykę), od książek pełnych cudownych podróży, ładnych i zaskakujących, lecz zbudowanych najczęściej według wytartego schematu — przechodziliśmy do fantastyki, gdzie sen stapia się z rzeczywistością — nie tylko świadomie zacierając granice między realnym a zmyślonym, lecz tworząc osobliwy „świat pośredni" — do fantastyki — choć i to określenie nie wydaje się tu odpowiednie — metafory. Gdzie *tak wyraźnie postawiona jest rola fantazji, fantazji bezinteresownej, nie służebnej, przemieniającej codzienne życie i opromieniającej rzeczywistość* (S. Wortman). Najważniejszą cechą tej fantastyki — właśnie fantastyki, nie „nowoczesnej baśni" — jest niejednoznaczność, „aluzja, niedomówienie, metafora"...

A zatem — poezja, współczesna „powieść poetycka" — czy nadal „powieść fantastyczna"? Na przykład *Różne rzeczy Hilarego* Joanny Kulmowej to fantastyka, lecz zarazem — „poetycka alegoria na temat szczęścia". Ale szczególnie ciekawą książką jest *Stacja Nigdy W Życiu* tejże autorki. Podobnie jak w *Podmuchu malowanego wiatru* Woroszylskiego (żeby podać jeden z najbardziej wyraźnych przykładów), jej akcję umieszczono w ramach zabawy. Zabieg ten, mimo pozorów, nie jest zbyt często stosowany, a na pewno — dużo nowocześniejszy niż motyw snu. Jedynie kunsztowi autorki należy zawdzięczać, że — niedostrzegalnie — w świecie przedstawionym „na niby" zmieniło się w „naprawdę", „migotliwa", umowno-realna rzeczywistość przekształciła się dzięki zabawie — dzięki wyobraźni. *Granica między rzeczywistością i złudą nie zostaje przekroczona, pozostaje dystans i świadomość zabawy... Prawo należenia do literatury fantastycznej nadają powieści nie fantastyczne wydarzenia, ale tajemnicza, szczególnego rodzaju atmosfera i dziwaczne aż do granic groteski postaci głównych bohaterów* — pisze Stefania Wortman.

Jesteśmy więc w królestwie Formy. Stąd już tylko krok do powieści autotematycznej [10] (*Kluska, Kefir i Tutejszy* Jerzego Broszkiewicza) — i do takiego „skandalu", jakim był *Cyryl, gdzie jesteś?* Woroszylskiego. W tej książce jest wszystko — i wszystko jest dozwolone. Narrator opowiada równolegle o toczących się w tym samym czasie (choć w różnych miejscach) wydarzeniach, swobodnie manipuluje przedstawioną rzeczywistością i powieściowym czasem, podważa wszelkie zasady prawdopodobieństwa, nie uwzględniając nawet swoistej logiki literatury fantastycznej. A wszystko po to, żeby na końcu oznajmić: „najpotężniejsza jest wyobraźnia".

Ale prawdziwa „fantastyka metaforyczna" — to książki o naszej bardzo szarej rzeczywistości. Oczywiście w powieściach fantastycznych pełno jest aluzji i uogólnień, najczęściej politycznych, nam jednak chodzi o coś głębszego. O taką symbolikę, jaka jest zawarta w *Małym Księciu*, a z pozycji nowszych — w bardzo oryginalnej *Momo* Michaela Ende, pierwszej, jak się wydaje, która wprowadza dzieci w fenomen czasu. Warto też tu wspomnieć o *Szalonym Koniku* Any Marii Matute i nie wydanej jeszcze u nas powieści Michela Déon *Tomek i nieskończoność* [11], w których, podobnie jak w *Małym Księciu*, fantazja jest chyba najlepszym, najbardziej delikatnym sposobem opowiedzenia o śmierci, o umieraniu.

W *Momo* największym nieszczęściem ludzkości jest szarość życia zaganianych, wiecznie oszczędzających czas ludzi. W książce szarość ta zostaje pokonana — zwycięży dobro, a w życiu? Rzeczywistość, z której wyrosła fikcja, fikcję tę przytłacza: okazuje się najsilniejszą, nie do pokonania prawdą...

Nie dla dzieci? Oczywiście! Tak samo jak nie dla dzieci jest *Mały Książe* i — choć inaczej — *Alicja w krainie czarów*... dzieci *nie wiedzą jeszcze, że w dniu, w którym dorosną, bramy nieświadomości zamkną się na zawsze, a rzeczywistość z bajki zostanie zastąpiona przez nierzeczywistość dnia codziennego* [12].

Może więc fantastyka („żywioł irracjonalny", „magia poetycka", „fantazja", fikcja...) — już bez różnic między tą „dla dzieci" a tą „dla dorosłych" — ma ukazać ową prawdziwą i prawdziwie niepokojącą migotliwość świata, gdzie, jak w dziecięcej wyobraźni, „wszystko jest realnością", a wszystko jest możliwe — jeżeli nie na płaszczyźnie materialnej, to na poziomie uczuć, snów, idei... Bo umowna — może być tylko literatura...

Fantastyka naukowa

Fantastyka — jak pisze Roger Caillois — *zastępuje baśniowość, by z kolei ustąpić miejsca science-fiction.* Stąd tylko krok do uogólnienia: fantastyka naukowa jest współczesną odmianą baśni. *To przecież także próba oswojenia nieznanego, wyraz lęków i nadziei ludzi zagubionych i wyobcowanych tym razem w świecie, który w znacznej mierze sami stworzyli... Także tu przewodnim motywem jest cudowne, czy jak kto woli — fantastyczne wyposażenie człowieka dające mu nowe i niezwykłe szanse w starciu z otaczającym światem. Także i tu świat jest tak w utworze konstruowany, aby owym zmaganiom bohatera dać formę niezwykłą...* [13]

Oczywiście fantastyka naukowa może być baśnią naszych czasów, choć zapewne lepiej byłoby powiedzieć, że podobnie jak baśń, jest odmianą literatury nierealistycznej, i to właśnie — tak jak leżący u źródeł tej literatury „lęk metafizyczny" — łączy ją zarówno z baśnią, jak i fantastyką.

Ale podkreśla się też, że science fiction gromadzi w sobie elementy wielu gatunków: nie tylko baśni, i fantastyki grozy, lecz także powieści awanturniczo-przygodowej, utopii (i antyutopii) oraz powiastki filozoficznej. Jej zaś rysem charakterystycznym będzie warunek *nadawania... zmyśleniom najsłabszych choćby pozorów naukowości i zaopatrywania wszystkich prezentowanych cudowności w naukowe i technologiczne pseudomotywacje* (R. Handke).

Oczywiście, z czasem, fantastyka naukowa wyszła poza schemat cudownych wynalazków czy podróży w przestrzeni kosmicznej. Jej tradycyjne rekwizyty nadal istnieją, ale przestały odgrywać pierwszoplanową rolę, niekiedy też są pretekstem do rozważań antologicznych, egzystencjalnych, moralnych, by na-

---

[10] W której, według słów H. Srobiszewskiej, *wykorzystano wszystkie niemal rekwizyty tradycyjnej i współczesnej literatury awangardowej i w której wszystko dzieje się „na niby", gdyż główni bohaterowie angażują się w najdziksze nawet perypetie i trafnie komentując ich sens nie tracą świadomości, że są postaciami literackimi, wymyślonymi przez pisarza* (op. cit.).

[11] Obszerne jej fragmenty, w przekładzie A. Olędzkiej-Frybesowej, zamieściła „Literatura na Świecie" 1978 nr 6.

[12] A. Moravia, op. cit.,

[13] R. Handke: *Baśń a fantastyka naukowa*, op. cit.

wet — jak fantasy — porzucić bliżej nieokreśloną „przyszłość" dla równie niesprecyzowanej „przeszłości".

Rozpatrywana w tym kontekście fantastyka naukowa dla dzieci w zasadzie nie wychodzi poza początkowy etap science fiction. W zasadzie — gdyż nic tu nie może być pewne, nie jest pewne nawet, czy science fiction dla dzieci w ogóle istnieje. Oczywiście od dawna, jeżeli nie „od zawsze", istnieje owa filo-

Krzysztof M., lat 11, *Miasto przyszłości;* piórko, tusz.

zoficzna czy humanistyczna refleksja — ale w baśniach, baśniach literackich i fantastyce. Jeżeli pojawiają się tu elementy fantastyki naukowej, to albo są one tylko dekoracją ułatwiającą przekazanie współczesnemu dziecku starych treści (podobną rolę w dawnej literaturze dydaktycznej odgrywały np. przemiany dzieci w zwierzęta), albo też mają wyraźnie baśniowy rodowód i baśniową też pełnią rolę.

Dlatego też nie należy do fantastyki naukowej ani *Wielka, większa i największa*, gdzie samochód, aparat telefoniczny zajmują miejsce postaci z tradycyjnych baśni, przejmując rolę „nadzwyczajnych pomocników" z ludowych wątków (jak pisze Wortman) — mimo że „największą" z przygód jest bardzo logicznie przedstawiona wyprawa na inną planetę; ani też czterotomowa epopeja o Tapatikach, skrzatach z planety Tapatii, które w międzyplanetarnych statkach przemierzają kosmos i ratują Ziemię przed Mandiablami-Pożeraczami Kwitnących Planet; ani — tym bardziej! — żartobliwa książka-komiks *Trzynaste piórko Eufemii* Macieja Wojtyszki, mimo że w czasie swej podróży we Wszechświecie bohaterowie dostają się w pętlę czasu... Tu bowiem niezwykłe krajobrazy planet i mgławic po prostu zajęły miejsce fantastycznych pejzaży krain czarów, a żyjące na nich istoty — osobliwych mieszkańców naszego i nie naszego świata; „technika zastępująca magię i z domu rodzinnego wiedzie ku gwiazdom". To więc, co chcielibyśmy uznać za fantastykę naukową, w najlepszym razie może być nazwane „środkami unowocześnienia baśni i... powieści przygodowej", po prostu — „fantastyką z rekwizytami zaczerpniętymi

z arsenału nauki i techniki" [14]. *Możliwości percepcyjne czytelnika* — pisze o *Wielkiej...* Stanisław Frycie — *wymagały zrezygnowania z totalnej technicyzacji na rzecz rozwiązań kompromisowych.*

I tak na dobrą sprawę, „prawdziwą" science fiction można znaleźć tylko w książkach dla młodzieży od (mniej więcej) dwunastu lat. Są więc: *Ci z Dziesiątego Tysiąca, Oko Centaura, Mój księżycowy pech* Broszkiewicza, i *Lalande 21 185* Janusza Zajdla, i „fantastyka popularna" Bohdana Peteckiego, ale ich adresaci na ogół bardziej interesują się już literaturą dla dorosłych, niż pisaną specjalnie dla nich, „dzieci starszych".

Istnieje wprawdzie antologia — owoc konkursu „Płomyczka" — *Przygody z tej i nie z tej ziemi, czyli świat za wiele, wiele lat* — ale autorami zamieszczonych w niej opowiadań są same dzieci.

A przecież istnieje też bardzo ładna książka czeskiego autora Oty Hofana *Odyseusz i gwiazdy*. Została wymieniona na końcu, ponieważ stanowi jedyny chyba pozytywny przykład prawdziwej fantastyki naukowej dla dzieci. Odyseusz, bardzo delikatnie, niejednoznacznie opowiadający o kontakcie z inną cywilizacją kosmiczną — to po prostu dobry utwór science fiction; tym, co sprawia, iż umieszczamy go w literaturze dziecięcej, jest to, że jego bohaterami i inspiratorami wydarzeń są dzieci.

Zatem — czy science fiction dla dzieci jest możliwa, czy nie? Jeżeli tak, to jaka właściwie ma ona być? A może w ogóle niepotrzebne jest szukanie jej przykładów w literaturze dziecięcej? Może najpierw warto byłoby zastanowić się, czym jest sama fantastyka? Ta fantastyka, w której jest miejsce i na realizm i na baśniowość, i fantastyczność, i science fiction? „Fikcja" zatem, czy „naukowa"? Czym jest fantastyka?

Zofia Beszczyńska

---

[14] Z. Przyrowski: *Literatura fantastyczno-naukowa*, (w:) *Kim jesteś, Kopciuszku?*, Warszawa 1968.

HALINA SZCZEPANIK

Prasa dziecięca lat wojny i okupacji

Polityka okupanta, dążącego do zdławienia kultury polskiej, przejawiała się m.in. w pozbawieniu społeczeństwa polskiego prawa wydawania własnej prasy. Hans Frank już w październiku 1939 roku w Łodzi na konferencji poświęconej sprawom kultury wyraził pogląd, że *cała organizacja rozpowszechniania wiadomości musi być zdruzgotana. Polakom nie należy pozostawić aparatów radiowych, żadnej prasy, która wyrażałaby pewne poglądy, lecz tylko informacyjne dzienniki*[1]. Idące za tym dalsze zarządzenia praktycznie uniemożliwiły wydawanie polskiej prasy. W celach propagandowych władze niemieckie powołały pisma informacyjne w języku polskim, których głównym celem było kształtowanie poglądów i opinii ludności polskiej. Prasa ta zwana gadzinową, usiłowała podszywać się nawet pod wydawnictwa konspiracyjne, by wprowadzić w błąd społeczeństwo polskie.

Polski ruch oporu ostrzegał przed pozorowanymi wydawnictwami i wzywał do ich bojkotowania. Kilkakrotnie z inicjatywy podziemnych drukarni ukazały się fałszywe „gadzinówki", a nawet „przemycano" wiadomości w niemieckiej prasie dzięki odwadze ludzi z ruchu oporu pracujących w drukarniach okupanta.

Wrogą propagandę hitlerowcy usiłowali szerzyć również wśród młodego pokolenia. Służyły temu czasopisma dla szkół powszechnych „Ster" i „Mały Ster", a dla szkół zawodowych „Zawód i Życie". W tych warunkach sprawą niezwykle ważną stało się przeciwdziałanie tym zamierzeniom i dostarczenie konspiracyjnych czasopism adresowanych do dzieci i młodzieży.

Prasa konspiracyjna

Podczas okupacji ukazywało się niewiele konspiracyjnych pisemek dziecięcych. Wychodziły zaledwie dwa czasopisma o zasięgu krajowym — „Kukułka" i „Biedronka". Wydawcą było stronnictwo Ludowe „Roch". „Biedronka" była dodatkiem do miesięcznika Ludowego Związku Kobiet „Żywia". O charakterze tych pisemek zadecydowały okoliczności towarzyszące ich powstawaniu. Rzeczywistość okupacyjna budziła niepokój o los dzieci i dyktowała potrzebę przeciwdziałania ujemnym skutkom wojny. Okupacja nie tylko warunkowała ich treść, lecz również ograniczała zasięg oddziaływania i sposób wykorzystania.

Redaktorką „Biedronki" była Weronika Tropaczyńska-Ogarkowa, redagująca miesięcznik „Żywia". W skład zespołu redakcyjnego wchodzili: Hanna Chorążyna, Maria Szczawińska, Maria Malewska i Władysława Hoszkowa. Zespół autorski współpracujący z „Żywią" kładł nacisk na ratowanie dzieci — fizyczne i intelektualne. Usiłował wzbudzić w społeczeństwie poczucie odpowiedzialności za los każdego dziecka. Stąd też dodatek „Biedronka" był adresowany jednocześnie do dorosłych. W artykule *Jak wykorzystać „Biedronkę" w domu*, redakcja apeluje do matek, aby wskazywały dzieciom na wartości ideowe i patriotyczne pisma, pozostawiając swobodę w dostosowywaniu materiałów do wieku dzieci. Założenia redakcji czasopisma znalazły swój wyraz także w podtytule „Biedronki": „Wiadomości do opowiadania naszym dzieciom".

Szata graficzna „Biedronki" nie wyróżniała się czymś szczególnym. Tytuł i podtytuł nawiązywał do tytułu pisma macierzystego. Chociaż nie był składany wersalikami, wskazywał na podporządkowanie dodatku „Żywii". Jedynie dwa numery pisemka (z marca i kwietnia 1944 r.) mają tytuł w postaci bogato zdobionej winiety: „Biedronka opowiada naszym dzieciom".

Tylko dwa numery posiadały dodatkowe informacje zamieszczone zamiast motta po tytule. Pierwszy, wydany w styczniu 1943 r. informował, że poprzednie numery były poświęcone życiu dzieci polskich za granicą, następne zaś dotyczyć będą wydarzeń w Polsce. W numerze marcowym z 1944 r. redakcja zwraca się do dzieci z zachętą: „Wiesz co? Naucz się ładnie mówić ten wiersz".

Na uwagę zasługuje fakt ukazania się trzech numerów, w których dominuje jednolita tematyka: dwóch numerów z 1942 r. o życiu dzieci polskich za granicą i numeru z lutego 1944 r. — tematyce marynistycznej.

Dodatek ukazywał się nieregularnie na Rzeszowszczyźnie. Liczba stron wahała się od 4 do 10 (np. numer z lutego 1944 r. zawierał 10 stron, numery z marca i kwietnia 1944 r. — tylko po 4 strony). Ogółem ukazało się 13 numerów „Biedronki" (w 1942 r. — dwa, w 1943 — osiem, w 1944 — trzy numery).

W dodatku funkcjonowały następujące działy: dział literacki, pytania-wskazania oraz różne wieści. Redakcja zapewniała czytelników, że *przykłady dawane w „Biedronce" są tylko drobnym ułamkiem znanych faktów. Wszystkie są prawdziwe (...). Ale ten w skrócie podany materiał powinien być wykorzystywany (...), bo to podnosi i krzepi — pobudza do naśladownictwa i zmusza do myślenia patriotycznego*[2].

W dziale literackim zamieszczano wiersze o tematyce okupacyjnej i wojennej. Sławiły one bohaterstwo żołnierzy walczących na różnych frontach świata oraz ukazywały bezmiar cierpienia narodu polskiego, zwłaszcza dzieci. Ale nawet i z nich tchnie wiara w odzyskanie wolności i nadzieja lepszego jutra.

Przyszła nam nowina: wybija godzina,
Godzina wolności, szczęścia i radości[3]

A Polska wolna
Wstanie z cierpień mroku.
Szczęśliwość w Polsce
Rozgości się wszędzie
A chłop na Zamku
Prezydentem będzie.[4]

---

[1] *Dziennik Hansa Franka*. Oprac. S. Piotrowski. Warszawa 1957, s. 113, 254, 396.

[2] „Żywia" 1944 nr 17.

[3] *Kolęda*. „Biedronka" 1942: grudzień.

[4] *Do Matki Boskiej*. „Biedronka" 1944: styczeń.

Krótkie opowiadania ukazywały przede wszystkim przykłady bohaterskiej postawy dzieci polskich w kraju i na obczyźnie w czasie II wojny światowej. Podkreślały, że rzeczywistość okupacyjna stwarza wiele możliwości do wykazania się czynem patriotycznym bez czekania na specjalną okazję i podawały przykłady, jak dzieci z narażeniem własnego życia chroniły życie dorosłych, przeciwstawiały się rekwirowaniu książek w szkołach oraz ratowały siebie przed wysiedleniem w głąb Rzeszy.

Pytania, wskazania zwracały uwagę na aktualną sytuację w okupowanym kraju i na świecie oraz usiłowały włączyć je do działania w dostępnym im zakresie. Dział „Różne wieści" pełnił funkcję informacyjną: przekazywał wiadomości o najważniejszych wydarzeniach w kraju (brankach młodzieży szkolnej, losie dzieci Zamojszczyzny, terrorze panującym w kraju i eksperymentach hitlerowskich zbrodniarzy w obozach zagłady) oraz o walce Polaków na obczyźnie.

W „Biedronce" znalazły się również wzmianki dotyczące najważniejszych wydarzeń politycznych. Wiele miejsca poświęcono dyskusji na temat Pomocniczej Służby Kobiet. Fakt, że pisemko to było dodatkiem do „Żywii" — pisma dla kobiet, rzutował na jego problematykę. W każdym numerze dodatku był przynajmniej jeden krótki artykuł skierowany do kobiet w formie porady, apelu lub informacji o ich roli w czasie wojny.

„Biedronka" była jedynym konspiracyjnym pismem dziecięcym mającym wpływ na dzieci różnych środowisk, które dostarczało w dostępnej formie podstawowych informacji, służąc kształtowaniu postaw młodych czytelników.

Trudność redagowania pism dziecięcych powodowała, że w terenie tylko w nielicznych przypadkach wydawano samodzielnie teksty adresowane do dzieci. Przykładem takiego pisma dla dzieci była „Kukułka", ukazująca się w obwodzie krasnostawskim, w powielarni Piotra Domonia w Bobrowem. Redaktorem był nauczyciel, wytrawny poeta i pisarz ludowy, a zarazem działacz Stronnictwa Ludowego Józef Nikodem Kłosowski, posługujący się pseudonimami „Lemiesz" i „Czepiec".[5] Pismo miało winietę wykonaną dużymi literami, było numerowane i datowane. „Kukułka" — jak stwierdza hasło zamieszczone przez redakcję na końcu pisma — była pisemkiem adresowanym do dzieci wiejskich. W sumie ukazały się tylko dwa numery pisma, każdy o objętości czterech stron.

Przegląd treści dwóch zachowanych numerów wskazuje że — tak jak w „Biedronce" — jego tematyka koncentrowała się wokół spraw związanych z wojną i okupacją. W numerze pierwszym (z lipca 1944 r.) redakcja wyraźnie precyzuje cel pisemka: dostarczenie informacji o Polsce *Ojczyźnie drogiej, a dziś nieszczęśliwej, o braciach (...) walczących ciężko o Wolność i Niepodległość, tak w kraju, jak i na dalekim, szerokim świecie.*

We wprowadzeniu, zatytułowanym „Kochane Dzieci", w imieniu redakcji „Wuj Roch" zwraca się z apelem do dzieci: *Otwórzcie swoje serduszka na głos „Kukułki" i uważnie wsłuchajcie się w głos ptaka, przynoszącego Wam co miesiąc tyle nowin, tyle ciekawości. Wiem, że kochacie Polskę i, tak jak Wasi Rodzice, marzycie o jej wyzwoleniu. Dlatego z biciem serca powtarzajcie święte słowo: „Polska!". Bo Polska to naprawdę*

[5] Z. J. Hirsz: *Lubelska prasa konspiracyjna 1939—1944.* Lublin 1968, s. 218. Tenże autor wspomina o istnieniu „Biedronki" wydawanej w Bobrowem. Ze względu jednak na wątpliwości i brak potwierdzenia w wiarygodnych źródłach, autor w kolejnej pracy mówi o niemożliwości uwiarygodnienia informacji o wydawaniu tego pisma.

„wielka rzecz". A właśnie o Niej, o Polsce opowiadać Wam będzie „Kukułka". Tylko uważnie słuchajcie![6]

Cytowany fragment wyraźnie wskazuje, że pisemko kierowane było do dzieci młodszych, co potwierdza sposób przekazywania treści i styl.

Podobnie jak w „Biedronce" w dziale literackim dominują wiersze i opowiadania dotyczące aktualnej sytuacji w kraju, a zwłaszcza traktujące o bohaterskiej postawie dzieci. Na zawartość tematyczną pisemka rzutował fakt redagowania go przez działacza SL „Roch". Artykuł pod wymownym tytułem *Jak dzieci Rocha teatr robiły* dostarcza nie tylko informacji o aktywizowaniu się dzieci pod wpływem rozwijającego się na wsi Ruchu Ludowego, lecz również tłumaczy istotę walki o Polskę Ludową prowadzonej przez dorosłych w jego szeregach. W obu numerach zamieszczono też informacje dotyczące składu rządu polskiego na emigracji oraz krótkie charakterystyki przywódców.

Ukazały się tylko dwa numery pisemka w nakładzie zaledwie 100 egzemplarzy, co świadczy o ograniczonym zasięgu jego oddziaływania. Niemniej jednak jest dowodem, że w tych trudnych latach podejmowano próby zaspokojenia potrzeb najmłodszych czytelników środowisk wiejskich.

Prasa Powstania Warszawskiego

Dni Powstania Warszawskiego zaowocowały wydaniem nowych czasopism dla dzieci. Rzeczą godną podziwu jest fakt, że w tym tragicznym dla narodu polskiego okresie nie zapomniano o najmłodszych czytelnikach. Władysław Bartoszewski odnotowuje trzy tytuły powstańczych pism dziecięcych: „Dzieci Mokotowa", „Jawnutka" i „Dziennik Dziecięcy", będący kontynuacją „Jawnutki".

Pismem, którym nikt z badaczy dotąd się nie zajmował, są „Dzieci Mokotowa". Wynika to zapewne z faktu, że nie dysponuje nim żadna biblioteka w kraju. Jedynym jego posiadaczem jest właśnie W. Bartoszewski, który fotokopię pisemka przywiózł z Londynu. Według jego relacji, zachował się tylko numer drugi z 9.IX.1944 r. Nie jest znana dotąd ani liczba numerów, które się ukazały, ani też wysokość nakładu pisma.[7]

„Jawnutka" ukazywała się w osiedlu Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu, w kilkunastu egzemplarzach — jako maszynopis — przepisywanych jednostronnie na papierze „przebitkowym". Inicjatorem i redaktorem pisma był Andrzej Nowicki, kierownik referatu kulturalno-oświatowego Ekspozytury Starostwa Powstańczego Warszawa-Północ. Do grona współpracowników należeli: S. Podlewski, M. Kownacka, W. Wawrzyńska, J. Przeworska i Z. Bohuszewicz.

„Jawnutka" ukazywała się od 12 do 16 sierpnia 1944 roku, a od 18.VIII.1944 roku nastąpiła zmiana tytułu na „Dziennik Dziecięcy", który ukazywał się do 23.IX.1944 roku. Ogółem wydano 5 numerów „Jawnutki" i 24 numery „Dziennika Dziecięcego". Redakcja w ostatnich numerach „Dziennika Dziecięcego". informowała o zawieszeniu wydawania pisma, w miejsce którego zapowiadała ukazywanie się dwóch pism: „Ja Utka" (tygodnik dla dzieci młodszych) i „Młode Bractwo" (przeznaczone

[6] „Kukułka" 1944 nr 1.

[7] W. Bartoszewski: *Prasa powstania warszawskiego. Zarys historyczno-bibliograficzny.* Warszawa 1972, poz. 22.

dla młodzieży do lat 16). Do realizacji tych zamierzeń jednak nie doszło z powodu upadku powstania.

Założeniem redakcji było wydawanie codziennego pisma dziecięcego, które by swym zasięgiem objęło możliwie największą liczbę dzieci. Trudności obiektywne utrudniały te ambitne założenia, stąd apel redakcji: *W każdej klatce schodowej stwórzcie „koło Jawnutki" w celu zbiorowego słuchania Waszego pisemka. Mamy mało papieru i jeden egzemplarz musi wystarczyć na kilkanaście klatek.*[8]

Zmiana tytułu łączyła się ze zmianą założeń redakcji: „Jawnutka" była pismem dla wszystkich dzieci, natomiast „Dziennik Dziecięcy" uwzględniał różnice wiekowe, wprowadzając numerację parzystą dla dzieci młodszych, zaś nieparzystą dla dzieci starszych.

Szata graficzna dla obu pism była skromna: tytuł, informacja redakcji o charakterze numeru, data, numeracja oraz opis treści. Zawartość tych pisemek została dokładnie zarejestrowana przez Bolesława Farona w publikacji *Z dziejów prasy powstania warszawskiego* („Jawnutka", „Dziennik Dziecięcy"). Ich problematyką zajmowali się: S. Podlewski, K. Kolińska, W. Bartoszewski.

Swoiste piętno wycisnęło na pisemkach włączenie dzieci do ich współredagowania. Fakt ilustrowania tekstów przez młodych czytelników sprawił, że każdy egzemplarz miał inną, niepowtarzalną szatę graficzną. Nie mniej istotne znaczenie miało również to, że Żoliborz w czasie Powstania Warszawskiego był izolowany od reszty walczącej Warszawy z uwagi na niemożliwość przejęcia takich punktów strategicznych jak wiadukt i rejon Dworca Gdańskiego. Czasopisma wydawane w tej dzielnicy funkcjonowały w oparciu o własne źródła informacji i własną inwencję. Sytuacja ta stwarzała również trudności materiałowe — brak papieru i kalki.

„Jawnutka" i „Dziennik Dziecięcy" miały stałe działy, w których zamieszczano utwory literackie, komunikaty redakcji, kronikę, zagadki, konkursy oraz pozostawiano wolne miejsca do ilustrowania przez dzieci.

Utwory literackie dostarczały baśniowych fantazji o zaczarowanych łabędziach, o łódkach z obłoków płynących po niebie i przygodach afrykańskiego słonia. W ten świat wkraczała jednak i okrutna rzeczywistość: wiadomości dotyczące aktualnej sytuacji, przykłady bohaterskiej postawy dzieci, ostrzeżenia itp. Wiele miejsca poświęcono odpowiedziom na listy dzieci i rozstrzygnięciom konkursów.

Wprawdzie oddziaływanie tych pism determinowała sytuacja powstania, pomagały one jednak zrozumieć rzeczywistość, przetrwać w tym najtrudniejszym dla społeczeństwa polskiego okresie, wnosząc do życia dzieci namiastkę radości, zabawy, których pozbawiła je wojna.

Halina Szczepanik

---

[8] „Jawnutka" 1944 nr 1: 13.VIII.

plastyka

STANISŁAW POPEK

DZIECKO JAKO TWÓRCA WARTOŚCI PLASTYCZNYCH

Mała dziewczynka rozlała mleko na stole. Paluszkiem, nieśmiało, najpierw powoli, a następnie coraz szybciej, rozprowadza mleko po płycie, znaczy ślad własnego istnienia, własnej aktywności. Niby natura kreśli meandry i arabeski, by po chwili, bez żalu zamazać wszystko i zająć się piszczącą lalką lub domowym kotem. Po kilkunastu minutach mała dziewczynka jest znudzona. Wybiega na podwórko, a tam kawałkiem miękkiej, czerwonej cegły zarysowuje płaszczyznę ściany. Obok inne dzieci kolorowymi kredami kreślą znaki na wyasfaltowanym placu. Mieszają się „gry w klasy" z niekończącą się „cygańską drogą", portrety koleżanek z portretem kota, tak samo przedstawianym „en face" jak tamte, tyle że z nowymi akcydensami sterczących wąsów i uszu. Wszyscy rysują zawzięcie, bez oznak znudzenia, z wysuniętymi językami, przekładanymi w lewo i w prawo. Mogą tak rysować godzinę, dwie, wplatając w międzyczasie swoje komentarze, opisy, grając w kapsle od butelek...

To cudowny i twórczy świat dziecka, bez przemądrzałej ingerencji dorosłych, bez stałego upominania, pouczania, moralizatorstwa. Świat, do którego lubimy powracać we wspomnieniach, jak do utraconego na zawsze raju...

* * *

Na ogół piszemy i mówimy o sztuce dla dzieci, o książeczkach, bajkach, powiastkach, wierszach, ilustracjach, muzyce. Piszemy o zafascynowaniu dziecka stworzonym przez dorosłych światem iluzji. Plastyka dzieci stanowi swoisty fenomen. Jest źródłem zachwytu nad imaginacyjnymi zdolnościami dziecka. Mija sto lat od momentu zainteresowania się Coraddo Ricciego, włoskiego historyka sztuki, nawarstwiającymi się od wieków rysunkami dzieci na murach Colosseum w Rzymie. Do tego czasu lekceważone i traktowane z przymrużeniem oka, nazywane bohomazami i bazgrołami, pojmowane jak przemijająca zabawa, stały się nagle przedmiotem zainteresowań naukowych i artystycznych przedstawicieli wielu dyscyplin; pedagogiki, psychologii, socjologii, estetyki i krytyki sztuki, a także dyscyplin artystycznych. Mijający okres, przynajmniej dla przedstawicieli

wielu nauk społecznych, stał się stuleciem dziecka. Bezpośrednią przyczyną zainteresowania przejawami swobodnej ekspresji, było odkrycie przez psychologię autonomicznych właściwości rozwoju wieku dziecięcego. Po okresie traktowania dziecka jako „niedojrzałej miniatury człowieka dorosłego", gdzie nawet strój stanowił pomniejszony model, a zabawa była formą naśladowczą codziennych zajęć domowników, zaczęły stopniowo dochodzić do głosu postulaty J. J. Rousseau, hasła „szacunku dla dziecka" wysuwane przez H. Pestalozziego, tołstojowskie idee „swobodnego wychowania", a także bergsonowskiej filozofii zakładającej spontaniczne dążenie wewnętrznych sił witalnych do samorealizacji.

Był to także okres tworzenia się nowej estetyki, a zatem zasadniczego przewartościowywania kryteriów estetycznych, pod wpływem odkrywania walorów artystycznych sztuki prymitywnej, egzotycznej i ludowej. Rzeźba ludów Afryki i Polinezji, malarstwo ludowe na szkle, kwiaty z Zalipia, stawiano obok dzieł starożytnych Greków i Rzymian, dzieł Renesansu, Baroku i sztuki klasycystycznej. Dzieła Fidiasza i Rafaela Santi nie deprecjonują malarstwa Van Gogha, H. Roussea-„Celnika" ani też prymitywizmu Gruzina Niko Pirosmanaszwili. Przemijał mit idealnego i obiektywnie istniejącego piękna, jako kryterium wartości dzieł sztuki, przyszła epoka stwarzania czegoś, co zaskakuje, oburza, bawi, wstrząsa, a co nie zawsze nastraja do spokojnej i uwzniośloneJ kontemplacji. W tej sytuacji obserwowany urok formalny dziecięcych wytworów rysunkowych i malarskich, niezależnych od jakichkolwiek wzorów, oryginalnych i spontanicznych, uzyskał wartość sztuki. „Sztuka dziecka" stała się źródłem inspiracji dla plastyki profesjonalnej, szczególnie w tych przypadkach, gdy twórcy poszukiwali nowości i oryginalności (szukali ich także w naiwnym realizmie, prymitywizmie i twórczości chorych psychicznie). Toteż wielu wybitnych przedstawicieli plastyki nowoczesnej nie gardziło inspiracją poprzez sztukę dziecka. Wystarczy wymienić twórców tej miary co P. Picasso, M. Chagall, J. Miro, P. Klee, a z polskich malarzy i grafików T. Makowskiego, W. Wojtkiewicza, R. Michałowskiego, E. Markowskiego, F. Maśluszczaka, J. Dudę-Gracza, S. Suberlaka, M. Mieszkowską-Urban i innych.

Psychologowie dostrzegali w spontanicznej ekspresji dziecka najdoskonalszą strategię rozwoju, o najwyższych walorach motywacyjnych aktywności, a także źródło poznania psychiki dziecka, owej „czarnej skrzynki" zasłaniającej przed obserwatorem wielkie tajemnice. Wytwór plastyczny stał się materiałem projekcyjnym. Był dla wtajemniczonych czymś więcej niż refleksją o zachowaniu i naturze dziecka. Stawał się obiektywnym materiałem odsłaniającym te przeżycia i treści, którym dziecko z trudem nadaje kształt słowa. Rysunek odsłania dojrzałość społeczną dziecka i kierunek preferencji — emocjonalnych wyborów, poziomu operacji myślenia, jakości spostrzegania, zdolności do koncentracji uwagi i obserwacji, poziomu rozwoju wyobraźni, a głównie ujawnia zaburzenia emocjonalne i ich źródła.

Ze względu na wartości wychowawcze i kształcące od czasów H. Reada (1940) poprzez plastykę dziecięcą realizowane są funkcje poznawania świata, a głównie funkcje katarktyczne o dużych właściwościach psychoterapeutycznych, nie dających negatywnych skutków ubocznych, jak to ma miejsce w terapii farmakologicznej. Jeżeli dodamy do tego to, iż plastyczna działalność dzieci jest tak powszechną formą aktywności jak spontaniczna zabawa, wówczas jaśniejszym stanie się fakt przywiązywania dużej wagi do procesu tworzenia przez dzieci, a także do samych wytwórców.

* * *

Historia badań nad plastyką dzieci, dzieli się wyraźnie na trzy okresy [1], w których problematyka badawcza znacznie się różniła.

W okresie I (1885 — 1920) głównym nurtem zainteresowań były problemy formalnej struktury wytworów (głównie rysunkowych), dzięki którym ustalono kilka podziałów na fazy i okresy rozwoju rysunkowego dziecka (J. Luckens — 1886, A. B, Clark — 1897, G. Kerschensteiner — 1905) [2]. Poszukiwano także genezy charakteru tej twórczości w teorii „naiwnego realizmu", porównując wytwory dziecięce do etapów rozwoju sztuki pierwotnej i prymitywnej (J. Sully — 1885, E. Lamprecht — 1900, V. Gennep — 1909, P. G. Grosse — 1912, E. Kretschmer — 1914, G. H. Luquet — 1913, G. Rouma — 1913, P. A. Wagner — 1914). Starano się więc wskazać analogie w rozwoju twórczości rysunkowej dziecka i twórczości plastycznej człowieka dorosłego w ciągu dziejów.

W okresie II (1920 — 1940) badania przebiegały dwoma nurtami. Pierwszy reprezentowany był przez C. Burta oraz F. Goodennough. Wychodzono z założenia, że rysunki dzieci są bardziej objawem rozwoju umysłowego niż estetycznego, dlatego opracowywano liczne testy projekcyjne osobowości i do pomiaru rozwoju umysłowego dzieci (test F. Goodennough „Narysuj człowieka", testy D. B. Harrisa „Narysuj kobietę", „Narysuj mężczyznę", „Narysuj samego siebie"). Wartości estetyczne wytworów dziecięcych stanowiły tu problem drugorzędny.

Odmienne problemy były podejmowane przez drugi nurt badawczy, którego wybitnym przedstawicielem był S. Szuman. W jego badaniach „sztuka dziecka" nabiera wymiarów wielostronnych. Badania prowadzone przez S. Szumana i współpracowników dotyczyły analizy formalnej wytworów (od 3 roku życia dziecka, analizy procesu ich powstawania, a także związków treści i formy z życiem psychicznym małych twórców (sfera poznawcza i emocjonalna) [3]. Prócz tego S. Szuman wysoko cenił wartości estetyczne wytworów plastycznych nadając im miano „sztuki dziecka". W tym okresie podobny punkt widzenia prezentował V. Lowenfeld —1939, A. Anastasi — 1940, J. P. Foley — 1940 [4].

Okres III (od 1940 do czasów obecnych) charakteryzuje się kontynuacją badań nad wypowiedzią plastyczną dzieci, ale znacznie poszerzonych o twórczość malarską. Prócz tego dzięki działalności H. Reada [5] twórczość plastyczna dzieci staje się

---

[1] B. Hornowski: *Badania nad rozwojem psychicznym dzieci i młodzieży na podstawie rysunku postaci ludzkiej*, Ossolineum 1970; S. Popek: *Analiza psychologiczna twórczości plastycznej dzieci i młodzieży*, WSiP Warszawa 1978.

[2] S. Szuman: *Sztuka dziecka. Psychologia twórczości rysunkowej*, Warszawa 1927.

[3] S. Szuman: *O schematach rysunkowych dzieci umysłowo niedorozwiniętych*, Warszawa 1925.

[4] V. Lowenfeld, W. L. Brittain; *Twórczość a rozwój umysłowy dziecka*, Warszawa 1977.

[5] H. Read: *Wychowanie przez sztukę*, Ossolineum 1976.

[6] W. Lam: Sztuka dziecka i jej naturalny rozwój, NK Warszawa 1960.

przedmiotem zainteresowań teorii wychowania, socjologii i psychiatrii (psychoterapia zajęciowa). W tej ostatniej dziedzinie ciekawe wyniki osiągnięto w badaniach radzieckich (A.S Bołdyriewa — 1974, E. A. Wacznadze — 1975).

W świetle skrótowo zarysowanej problematyki staje się oczywistym fakt bardzo zróżnicowanego traktowania wytworów plastycznych dzieci. Owa zmienność wynika z odrębności metodologicznych i różnicy celów między dziedzinami zajmującymi się tą problematyką. Zainteresowania estetyki, a częściowo także historii i krytyki sztuki obracają się w kręgu wartości estetycznych. Plastycy piszący o twórczości dzieci podejmują aspekty wartości artystycznych: świeżości, spontaniczności, oryginalności formalnej, a nawet generatywności w odniesieniu do twórczości profesjonalnej ludzi dorosłych. Teoria wychowania estetycznego zajmuje się budowaniem hipotez dotyczących „założonych funkcji wychowawczych" wynikających z faktu spontanicznego, bądź sterowanego uprawiania działalności twórczej przez dzieci i młodzież [6].

Nieco odmienny punkt widzenia przyjmuje psychologia. Tu twórczość traktowana jest jako projekcja osobowości, jako specyficzna forma poznania świata i kontaktu z tym światem. Wytwór plastyczny staje się tu komunikatem, a proces twórczy jest ekspresją i transformacją doświadczonej rzeczywistości społecznej i przyrodniczo-urbanistycznej. Powszechność tej twórczości w każdych, nawet negatywnych warunkach, jest dowodem, że twórczość plastyczna stanowi jedną z podstawowych potrzeb rozwojowych wieku dziecięcego, jest także regulatorem równowagi emocjonalnej, pełniąc funkcje psychoterapeutyczne [7].

Tak więc wytwory plastyczne oraz cele uprawiania plastyki przez dzieci i młodzież nie są pojmowane i interpretowane jednolicie. Zróżnicowane stanowiska dadzą się ująć w krańcową skalę, od entuzjastycznego przypisywania wszystkim wytworom dziecięcym miana „sztuki", do upatrywania w naiwnej i nieporadnej „bazgraninie" stanu wyjściowego, który to stan dzięki treningom rysunkowym dziecka (ćwiczenie pod kierunkiem) powinien trwać możliwie jak najkrócej, przeminąć bezpowrotnie, prowadząc do realistycznego ujmowania rzeczy i zjawisk.

Rozstrzygnięcie sporu, czy plastyka dziecięca jest sztuką, twórczością czy tylko działalnością odtwórczą, nie jest łatwe. Trzeba jednak uzmysłowić sobie konsekwencje, jakie dla wszystkich aspektów czynnych kontaktów dziecka z plastyką niosą odmienne stanowiska: to, co dla jednej grupy badaczy będzie celem ostatecznym, ideałem osiągnięć artystycznych i intelektualnych dziecka, dla innych będzie skrajnym stadium obumierania możliwości twórczych dzieci i młodzieży. Jak wspomniałem poprzednio, wielu badaczy (w tym również psychologów) traktowało wytwory plastyczne dzieci jako sztukę. Najbardziej reprezentatywne stanowisko w tym zakresie zajmował S. Szuman. We wstępie do albumu *Malujemy* pisał:

(...) wytwory dziecięcej twórczości plastycznej zaliczamy do wytworów objętych mianem sztuki, z tych samych względów i na podobnych prawach, na podstawie których przyznajemy wartość estetyczną i artystyczną także mniej lub więcej jeszcze prymitywniejszej, technicznie mało udoskonalonej sztuce ludów prymitywnych i sztuce ludowej (...) Musimy się z tym li-

[6] I. Wojnar: *Estetyka i wychowanie*, PWN Warszawa 1964.
[7] S. Popek: *Rozwój twórczości plastycznej dzieci i młodzieży*, Lublin 1979.

czyć, że wraz z zanikiem prymitywnych kultur, zaniknie z czasem także sztuka pierwotna, jak też jej kontynuacja — sztuka ludowa.

Sztuka dziecka natomiast wciąż na nowo się tworzy i nie przestaje być sztuką żywą i twórczą tak długo, jak długo będą istniały dzieci lubiące i umiejące po swojemu, a pięknie rysować i malować [8].

Stanowisko S. Szumana można także uznać za reprezentatywne dla większości badaczy plastyki dziecięcej. Należą tu niewątpliwie autorzy opracowań pierwszego okresu tacy jak: J. Ruskin (1857), E. Cook (1885), C. Ricci, J. Sully (1885), E. Lamprecht (1900), G. H. Luquet (1913), P. A. Wagner (1914), M. Verworn (1907), C. i W. Sternowie (1910), G. Kerschensteiner (1905), J. Mortkowiczowa (1904).

W drugim okresie, na który przypada działalność naukowa S. Szumana, stanowisko podobne prezentują C. Burt (1921), C. Okley (1925), W. Lowenfeld (1939), H. Read (1940).

Po drugiej wojnie światowej, mimo znacznego zróżnicowania problematyki badawczej w obrębie plastyki dzieci i młodzieży, nadal wielu autorów (głównie estetyków i plastyków) uważa tę formę aktywności za sztukę. W polskich kręgach plastyków i pedagogów do grupy tej należy zaliczyć A. i M. Foltys, W. Okonia, E. Kurzyńskiego, A. Ligockiego [9] i wielu innych.

Nieco odmienne stanowisko zajmowali plastycy parający się pedagogiką artystyczną i krytyką o nastawieniu psychologizującym. Do grupy tej należy niewątpliwie W. Lam, zwolennik samorodnej ekspresji plastycznej. Zdaniem W. Lama, tylko nieliczne wytwory plastyczne dzieci zasługują na miano sztuki. Jego zdaniem *każdy wysiłek twórczy, a więc i dziecięcy, tylko wtedy może dać dobre wyniki, kiedy powstaje z głębokiej, wewnętrznej potrzeby wypowiadania się i wyraża osobisty stosunek do rzeczywistości. Tylko w takim przypadku powstaje indywidualna koncepcja obrazu i dzieło kształtuje się w sposób żywy i niepowtarzalny.* Dlatego, tak jak i w sztuce profesjonalnej, o wiele częściej *od rzeczywiście pięknych wytworów sztuki dziecięcej należy odróżnić prace mierne i bazgroły* [10].

Ale jak poprzednio wspomniałem nie jest to jedyny pogląd związany z traktowaniem plastyki dziecięcej. Wielu przedstawicieli pedagogiki, a także psychologii rozwoju dziecka, stawia pytania o sens podtrzymywania i tolerowania naiwnego realizmu. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pytano: czy należy proces pięknej zabawy chronić jak najdłużej, czy też wyrwać dziecko z tego snu nierealności i jak najszybciej doprowadzić do zrozumienia i oddawania prawdy otaczającego świata? U podstaw tego dylematu leży założenie, że działalność plastyczna dziecka jest czynnością odtwórczą i dlatego należy uczynić wszystko, by czynność ta zbliżała się do zobiektywizowanej prawdy otaczającego świata możliwie szybko.

Na tego typu założeniach opierał się jeden z nurtów badawczych w Związku Radzieckim. N. N. Wołkowa (1950) i B. A. Siezontiewa (1952) [11] koncentrowały się w swoich badaniach nad wykazaniem zależności poziomu rysunków dziecięcych od jakości spostrzegania przedmiotów z otoczenia. E. I. Ignatiew (1954) posługując się rysunkiem z modela w zajęciach dzieci przedszkolnych, wykazał, że dziecko dzięki modelowi wzbogaca

[8] S. Szuman, S. Zagała: *Malujemy*, Warszawa 1961, s. 4.
[9] A. Ligocki: *Malarstwo dzieci*, Katowice 1962.
[10] W. Lam. *Problemy wychowania plastycznego*, Ossolineum 1974, s. 32.
[11] A. A. Wołkowa: *Wosprijatije priedmieta i risunka*, Moskwa 1950.

szczegóły swego rysunku [12]. Do podobnego wniosku doszła E. L. Florina (1956). W wymienionym opracowaniu pod redakcją E. I. Ignatiewa wielu autorów na podstawie badań nad procesem dochodzenia dziecka od bazgrot do realizmu wnioskuje, że niepowodzenia dziecka w procesie działalności odtwórczej rodzą się na tle braku nastawienia dziecka do oddawania prawdy, a także w wyniku nieumiejętnego prowadzenia ćwiczeń popartych krytyczną samoocenę w konfrontacji z rzeczywistością. D. B. Elkonin (1960) podsumowując w podręczniku psychologii wyniki omawianego nurtu stwierdza, że braki biorą się z nieznajomości rzeczywistości przez dziecko, a także z braku opanowania techniki rysowania [13].

Podobne stanowisko prezentowane jest również w naszej literaturze pedagogicznej i psychologicznej. Np. Z. Czerwosz pisze: *wiemy, że dzieci lubią rysować, ale czym jest ten rysunek? Czy mamy w nim widzieć tylko marne gryzmoły, zniekształcony wizerunek świata (...) czy też patrzeć na rysunek dziecka jak na ćwiczenie ręki, które może doprowadzić do poprawnego pisma, do sprawnej pracy w rzemiośle, w życiu codziennym* [14] Z. Florczak przytacza wypowiedź znawcy problemu Andre Malraux, który pisał *owszem dziecko miewa uzdolnienia artystyczne, ale nonsensem byłoby uważać je za artystę, bo to nie dziecko włada talentem tylko talent dzieckiem* [15]. Podobnych poglądów można przytaczać bardzo dużo.

Stanowisko zakładające, że czynne kontakty dzieci i młodzieży z plastyką są twórczością, jest najbliższe współczesnej psychologii. Psychologię na ogół interesuje głównie sam akt powstawania wytworu, czyli proces twórczy, czynniki psychologiczne i społeczne warunkujące powstawanie pomysłu twórczego, jego stopniowe dojrzewanie w świadomości dzieci i młodzieży, a dopiero na końcu wynik tego procesu — wytwór.

* * *

Bogate badania naukowe nad twórczością rysunkową i malarską dzieci ujawniły szereg prawidłowości rozwojowych, typowych dla poszczególnych grup wiekowych. Noszą one nazwę okresów i faz twórczości plastycznej, i jakkolwiek szczegółowa terminologia jest zróżnicowana, to jednak można doszukać się wielu ustaleń wspólnych w opracowaniach najwybitniejszych badaczy problemu. Dziecko rozpoczyna działalność plastyczną między drugim a trzecim rokiem życia od bazgrot bezprzedmiotowych, by około czwartego roku życia zamknąć koło i przejść do bazgrot przedstawiających.

Pierwsza bazgrota tematyczna na ogół związana jest z obrazowaniem mamusi. Jest to forma schematyczno-symboliczna (głowonóg) przedstawiająca postać ludzką za pomocą owalu i kilku kresek, mających wyrażać ręce i nogi. Następną formą, która pojawi się między czwartym a piątym rokiem życia będzie „głowotułów". Problematyka rysunków nadal dotyczy osoby mamy, ojca, rodzeństwa. Bardzo często jest także „portretem własnym dziecka" (autoportret). Po piątym roku życia zakres problematyki znacznie się poszerza o zwierzęta, ptaki, drzewa, kwiaty, elementy architektoniczne, pojazdy i urządzenia techniczne. Mimo to, postać ludzka w dalszym ciągu stanowi główny temat obrazowania i artystycznej interpretacji.

[12] E. I. Ignatiew (red:) *Psichologija risunka i żiwopisi*, Moskwa 1954.
[13] B. D. Elkonin: *Dietskaja pichologija*, Moskwa 1960.
[14] Z. Czerwosz: *Dzieci lubią rysować*, Warszawa 1974.
[15] Z. Florczak: *Sztuka dziecka — polemicznie*, „Kultura i Ty" 1973, nr 1.

Proporcje postaci ludzkiej w okresie operowania głowotułowiem charakteryzują się hierachią emocjonalną. Dziecko nie przedstawia wielkości naturalnych w ich wzajemnych stosunkach, gdyż kieruje się emocjonalnym oddziaływaniem poszczególnych części ciała, a także garderoby. Głowa, guziki u płaszcza lub sukni, dłonie które chwytają lub podają zabawki i smakołyki — oto elementy dominujące swoją wielkością, dynamiką kreski i użytych barw. Dzięki tak zestawionym elementom, postać ludzka przedstawiona jako głowotułów, mimo iż ma charakter naiwny i wykazuje nieudolność operowania narzędziem — budzi sympatię i uśmiech u ludzi dorosłych, zaskakuje przypadkową syntezę ujęcia charakteru postaci, skłaniającej się w kierunku psychologicznej ekspresji.

Tendencja nadawania zróżnicowanego charakteru postaci ludzkiej rozwija się dalej w fazie schematów uproszczonych. Schematy uproszczone pięciolatków są rysowane i malowane konturowo. Kolor linii zamykającej określoną płaszczyznę jest symbolem barwy tej płaszczyzny. Dopiero na przełomie piątego i szóstego roku życia niektóre dzieci zaczynają posługiwać się uproszczonym schematem płaszczyznowym. Dziecko zaczyna sobie uświadamiać fakt budowy otaczającego świata rzeczy w postaci dwuwymiarowych plam barwnych, radujących oczy dziecka i pobudzających doznania estetyczne.

Dzieci sześcioletnie zbliżają się do okresu schematu wzbogaconego, charakteryzującego się dążnością dziecka do zawarcia w wypowiedzi plastycznej tzw. typu charakterystycznego. Pojawia się ruch i dynamika w postaci ludzkiej i zwierzęcej, a także detale głowy (oczy, usta, nos, brwi), kończyn dolnych i górnych, charakterystyczne stroje, typowe dla płci i różnych zawodów (górnik, rybak, kosmonauta). Znacznie częściej dzieci przedszkolne przedstawiają zwierzęta niż ptaki. Rysują je zazwyczaj w układzie profilowym, z głową w układzie frontalnym; wykazującą wiele cech wspólnych z głową ludzką. Różnice pojawiają się jedynie w postaci drobnych rekwizytów, np. wąsów u kota, uszu psa, grzywy u lwa.

Jest to także okres stopniowego różnicowania się wypowiedzi tematycznej u dziewcząt i chłopców. Dziewczynki rysują i malują portrety mamusi, koleżanki, autoportrety, zabawy dziecięce, kwiaty i elementy krajobrazu, natomiast chłopcy tworzą pojazdy i urządzenia techniczne, bitwy i zawody sportowe. Dużą rolę w tworzeniu artystycznych wizji dziecięcych odgrywają fantastyczne opowieści, wierszyki i piosenki dziecięce, audycje telewizyjne dla dzieci. Najgłębszym źródłem pomysłów dzieci uzdolnionych twórczo jest od samego początku wyobraźnia, bogacona przez otaczający świat, inspirowana przez przeżycia emocjonalne, stan potrzeb psychicznych i rozwijającą się świadomość. Ten subiektywny świat dziecka, jego kształtująca się podmiotowość wymaga zrozumienia i poszanowania przez rodziców i nauczycieli. Niestety, rzeczywistość bywa na ogół zgoła odmienna, tak w domu, jak i w szkole.

W młodszym wieku szkolnym twórczość plastyczna dzieci zmierza ku realizmowi, do czego przyczynia się naturalny rozwój procesów poznawczych, a także preferencje estetyczne nauczycieli. Zanim to jednak nastąpi, dziecko przechodzi przez niezwykle interesujący okres twórczości ideoplastycznej, budowanej w oparciu o wewnętrzny, wyobrażeniowo-emocjonalny model świata. Postać ludzka, zwierzęta i ptaki stanowią w tym okresie podstawowe elementy kompozycji ilustracyjnych. Drzewa,

zabudowania, niebo i słońce stanowią jedynie tło zamieszczane na dalszym planie. Główna akcja sceny rodzajowej bywa zazwyczaj wyeksponowana na planie pierwszym. Proporcje elementów obrazu rządzą się w tym okresie hierachią emocjonalną, toteż mamusia bywa przedstawiana na wysokość kilkupiętrowego domu, a tatuś niknie wśród badyli kwitnących kwiatów. Często dziecko o nastawieniu egocentrycznym eksponuje własną osobę, natomiast pozostali domownicy spacerują obok psa olbrzyma, jak gdyby szli w towarzystwie słonia lub żyrafy.

Anetka Z., lat 7, *Na podwórku;* flamaster.

Przedstawione formy rzeczywistości mieszają się z elementami symboliczno-fantastycznymi. Forma prosta, sprowadzana do prostokąta, koła lub owalu, sąsiaduje z rozpracowaniem szczegółowym, bogatym w liczne detale realne i fantastyczne. Podobnie operowanie barwą nie jest w tym okresie krępowane szarzyzną codziennego dnia, ale roztacza przed nami wizje świata marzeń lub staje się projekcją snów.

W omawianym okresie pojawiają się także tendencje do wyrażania przestrzeni na płaszczyźnie. Pierwszy układ pasowy, zwany inaczej wstęgowym wykazuje analogie do kompozycji ludów starożytnego Egiptu, Indii i Mezopotamii. Prace są komponowane w taki sposób, że na dole płaszczyzny kartki znajduje się jeden pas, nad nim drugi i trzeci. Wielkości form są w tych pasach jednakowe i perspektywicznie niezróżnicowane. Pas dolny to plan pierwszy, pas położony wyżej — plan drugi, itd. Natężenie plam barwnych, walor kresek, jest jeszcze jednakowy we wszystkich pasach (planach). Stosowanie uporządkowanego układu jest wynikiem oddziaływania na świadomość dziecka szkolnych czynności porządkujących, z drugiej strony jest skutkiem doświadczeń przestrzennych dziecka i rozwijającego się wyobrażenia o przestrzenności świata.

Zdarzają się przypadki niekonsekwencji w budowaniu kompozycji pasowych. Oto nagle, poprzez wszystkie pasy rozmieszczona bywa postać ludzka lub ulubione zwierzę, zupełnie tak, jak postać faraona u starożytnych Egipcjan. Jest to przykład zdeterminowania zjawiska poprzez hierarchię emocjonalną.

Ale dzieci ośmioletnie zaczynają wyrażać przestrzeń za pomocą układu topograficznego. Układ topograficzny, zwany inaczej perspektywą dookolną, polega na ujmowaniu głównego planu obrazu jak gdyby z lotu ptaka. W ten sposób budowana kompozycja łączy w sobie dwa „widzenia", jedno z góry, a drugie z boku. Układ ten wykazuje dwie odmiany obrazowania. Pierwszy typ budowany jest dookolnie lub obrotowo. Na płaszczyźnie widzianej z lotu ptaka rozkładają się odśrodkowo formy domów, drzew, postaci, mając podstawy obrócone (skierowane) ku środkowi, a więc jak gdyby w kierunku punktu centralnego obserwatora. W takich kompozycjach domy w dolnej partii obrazu zamieszczone są „do góry nogami" (kominem skierowane ku dołowi, a podstawą ku górze), formy boczne rozkładane są na boki. Jedynie górne elementy obrazu rozmieszczone są zgodnie z naturalnym widzeniem. Drugi typ jest nieco zbliżony do układu pasowego. Przedmioty mają podstawy skierowane ku dołowi, tylko przedmioty boczne (np. domy) mają podstawy skierowane do środka.

W dziewiątym roku życia pojawia się układ kulisowy-płaski. Zaznaczają się tu wyraźnie zamieszczone plany w obrazie, tak jak kulisy w teatrze, ale bez pozornego zmniejszania przedmiotów i perspektywy malarskiej. W ten sposób około jedenastego roku życia dziecko wchodzi w obrazowanie fizjoplastyczne skłaniające się do wizualizmu i realistycznego przedstawiania rzeczywistości. Stopniowo zanika bajeczny i kolorowy świat. Rozwój doświadczeń społecznych, szkolna edukacja i intelektualizacja prowadzi do wypreparowania szarzyzny realistycznego świata. Pierwsza faza dorastania łączy się ze zjawiskiem kryzysu zainteresowań plastycznych i stopniowym zanikaniem postawy kreacyjnej. Jak do tej pory, tylko nieliczne jednostki, dzięki szkolnej edukacji plastycznej, mogą zyskiwać podstawy do rozwoju zdolności i uzdolnień twórczych w dziedzinie plastyki.

* * *

Twórczość plastyczna dzieci swą powszechnością dorównuje zabawie, jest z nią organicznie związana, jest jedną z form spontanicznej zabawy i spędzania wolnego czasu. Jest wyrazem aktywnego rozwoju, zmieniania otaczającej rzeczywistości i własnego „ja". Jest przez swoją powszechność przejawem najgłębszych potrzeb pozawerbalnego wyrażania emocji. Jest projekcją tego, co najbardziej własne i podmiotowe.

Jest także twórczość plastyczna wielką przygodą, nie obciążoną ryzykiem, okazją do kompensacji braków i regulacji rozwoju twórczej osobowości. Jest drogą odkrywania wartości w sztuce...

Jej kultywowanie i rozwój zagraża tylko miernym pseudotwórcom, węszącym wokół niebezpieczeństwo dla swego „bycia artystą". Prawdziwa sztuka nie potrzebuje obrony, tym bardziej, że z plastycznej przygody wejdą w dorosłe, twórcze życie, tylko nieliczni. Pozwólmy im pozostać dziećmi możliwie długo, by mogli kiedyś wspominać baśń dzieciństwa.

Stanisław Popek

teatr

KLEMENS KRZYŻAGÓRSKI

SPOŁECZNE FUNKCJE TEATRU LALEK

Stanisław ze Skarbimierza, pierwszy rektor odnowionej Akademii Krakowskiej, posiadającej wśród jedenastu katedr również Katedrę Sztuk Wyzwolonych, w swoich mowach rektorskich z lat 1400 — 1409 gorszył się, iż *studenci (...) niemal codziennie biorą udział w przedstawieniach, albo przedsięwzięciach lekkomyślnych i ryzykownych*. Ale wolno przypuszczać, że było to zgorszenie ambonalne, troska tyleż wrażliwego serca, co otwartego rozumu, skoro w jednej ze swych następnych mów powiedział: *cieszą się więc młodzieńcy, radują z tego świata i igrają, szukają cytar, piszczałek i wszelkiego rodzaju muzyki, uczęszczają na place publiczne, przyglądają się przedstawieniom*.

I oto cóż się wydarzyło przez te pięć wieków, a zwłaszcza co w naszym wieku w Polsce się wydarzyło: nie na jednej tylko katedrze sztuk wyzwolonych jedynej tylko w kraju uczelni, lecz na 16 wyższych uczelniach artystycznych, na trzech filiach i dwu ich punktach konsultacyjnych, na 60 fakultetach, i z udziałem pracowników nauki skupionych w 148 katedrach, inaugurujemy dziś dla 7470 studentów nowy rok akademicki. A wydarzyło się jeszcze coś ponadto: owo pospólne igranie — pospólne w obu tego słowa znaczeniach, bo i budujące ludzką wspólnotę w obrzędzie, społecznym myśleniu i zabawie, i mające plebejski rodowód, wywodzące się z pospólstwa, a dziś uniesione do sztuki, powszechnie udostępnione i upowszechniane — owo igranie uległo nobilitacji: stało się przedmiotem akademickich badań i akademickiego kształcenia. Polski, ludowy z rodowodu, teatr lalek ma już dziś dwa fakultety [1], na których lalkarz nie tylko przyuczany jest do pełnienia swej roli społecznej, jak to się dzieje w procedurze społecznego dziedziczenia i reprodukowania umiejętności metodą „mistrz — uczeń", lecz w sposób metodyczny nabywa wiedzę nieodzowną do tego, by jego rola

---

* Tekst ten jest stenogramem wykładu inaugurującego rok akademicki 1977/78 na Wydziale Lalkarskim warszawskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Wydział powstał w Białymstoku, a jesienią 1977 otrzymał tam nową, dobrze wyposażoną siedzibę.

[1] W roku akademickim 1984/85 będą pracowały trzy fakultety akademickie kształcące lalkarzy: dwa aktorskie (Białystok i Wrocław) oraz jeden reżyserski (Białystok).

społeczna mogła być pełniona świadomie. By posiadł świadomość formy, którą kreuje, oraz techniczną umiejętność jej kreowania, ale posiadł również świadomość mechanizmu, który rządzi społecznym funkcjonowaniem jego aktu kreatywnego. Mówiąc skrótem: aby posiadł świadomość swego miejsca i swej roli w społeczeństwie.

Powstanie w polskim ruchu lalkarskim, dla niego i dla jego skuteczności społecznej, fakultetów lalkarskich, to fenomen lat siedemdziesiątych. Wymaga on wykładni, bo jest na tle europejskiego lalkarstwa zjawiskiem wyjątkowym. Najprościej byłoby powiedzieć, że polski teatr lalek to 25 zawodowych przedsiębiorstw artystycznych, które realizują 9938 spektakli, oglądanych rocznie przez 2,5 miliona widzów. A więc, że teatr ten skupia na swych widowiskach 26 procent wszystkich polskich widzów teatralnych. Tedy, że winien on być do tej, tak rozległej funkcji społecznej przygotowany równie pieczołowicie, jak przygotowani są do pełnienia swych ról społecznych instrumentaliści i dyrygenci instytucji muzycznych oraz aktorzy i reżyserzy tworzący widowiska teatru żywoplanowego. Polski państwowy mecenat nad sztuką socjalistyczną nie może po prostu pominąć tej strefy sztuki, która adresowana jest do tak wielu i tak ważnych, bo najmłodszych mieszkańców kraju, których osobowość, świadomość i wrażliwość zadecyduje o tym, jaki będzie nasz naród, gdy przyjdzie mu spojrzeć w oczy nadchodzącemu stuleciu.

Ale choć jest to odpowiedź generalnie poprawna, bagatelizuje ona to, co w fenomenie polskiego lalkarstwa najistotniejsze. Albowiem 24 z tych 25 polskich teatrów lalkowych powstały po wojnie. Teatr ten jest — częściowo w swej genezie, a z pewnością w swej obecnej strukturze — wytworem Polski Ludowej: po wojnie uzyskał on dopiero status zawodowych przedsiębiorstw artystycznych, uzyskał status wysokiej funkcji społecznej — status struktury organizacyjnej produkującej ważne dla naszej zbiorowości wytwory sztuki. Po wojnie ośmielił zmierzyć się z europejskimi teatrami lalkowymi i zaczął wygrywać w tych konfrontacjach: z I Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalkowych w Budapeszcie przywiózł Grand Prix, złoty i dwa srebrne medale, z Paryskiego Teatru Narodów — wyróżnienie zgromadzonego tam ensemblu krytyków, z niemal corocznych peregrynacji po świecie przywozi systematycznie — prócz doznań twórczych i inspirujących naszą sztukę spostrzeżeń — nagrody i pochwalne recenzje. A mierzy się tam z teatrami o wielowiekowej i nadal żywej tradycji! To właśnie wymaga egzegezy: ów fenomen erupcji polskiego teatru lalek, erupcji, która nastąpiła mimo jego nikłej historycznej tradycji.

Najprościej tłumaczyć tę powojenną erupcję polskiego lalkarstwa działalnością sprawczą artystów, którzy się w nim nagle pojawili. Władysław i Zofia Jaremowie spędzili wojnę w Związku Radzieckim, tam zapoznali się z mistrzostwem lalkarskim Sergiusza Obrazcowa, zafascynowali nim, i uzyskali jego pomoc w uprawianiu tej sztuki. Jarema przełożył po wojnie Obrazcowa *Moją profesję* i dla polskich artystów stała się ta książka biblią artystycznego myślenia o lalce teatralnej. Janina Kilian-Stanisławska spędziła wojnę w Samarkandzie, i tam — też w kontakcie z radzieckimi lalkarzami — tworzyła polski teatr lalek, który stał się zaczynem najgodniej dziś umieszczonego, bo w warszawskim Pałacu Kultury — teatru „Lalka". Henryk Ryl, ongiś poleski nauczyciel i lalkarz-amator, zetknął się w obozie jenieckim z Leonem Schillerem, zanotował i przy-

swoił sobie jego myśli o funkcji „marionety" w kulturze teatralnej, a było w nich echo tego, co Craig sądził o uzurpacji żywego, grymaśnego aktora w kreowaniu tej sztuki, była jednak również oryginalna myśl wybitnego polskiego teoretyka i inscenizatora, który uwalniał „marionetę" od pomówienia o formalizm. Ci ludzie i ich uczniowie tworzyli sukces powojennego polskiego teatru lalek.

Jest to, powtarzam, poręczna wykładnia tego sukcesu. Namawiam na nią szczególnie Was, moi młodzi słuchacze, bo, tak naprawdę, sądzę, że dopiero Wy stworzycie mitologię powojennej genezy tej sztuki. Myślę mianowicie, że w waszej wersji, ów partnerujący całej polskiej sztuce, a może nawet okresowo górujący w niej teatr, pojawi się — jak na procedurę mityczną przystało — z utajenia; pojawi się od razu do wysokiego lotu. Już widzę zaczątki tego, i cieszą mnie one: jedną ze swych auli mianowaliście aulą Władysława Jaremy, tego właśnie wybitnego inscenizatora, który pobierał nauki u Obrazcowa i tłumaczył jego dzieło, a także sprzeciwiał się jego sposobom teatralizacji, bo na tym właśnie polega prawdziwa kontynuacja mistrzów: na żywieniu się ich dorobkiem i ustawicznym podejmowaniu próby, by ten dorobek przekroczyć. Mam też nadzieję, że nie przeoczycie tego, co w kreatywnej działalności Janiny Kilian-Stanisławskiej, Władysława i Zofii Jaremów oraz Henryka Ryla było symptomem narodowych właściwości polskiej kultury, a mianowicie — jej otwartości na zewnątrz. Jej światowości. Braku w niej owej bariery immunologicznej, która — gdyby była — nie mielibyśmy ani płodnej inspiracji Obrazcowa, ani kilku wcześniejszych, utrwalających naszą narodową tożsamość, ważnych dla niej elementów tradycji. Myślę tu przede wszystkim o wpływie osiemnasto-, dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej kultury intelektualnej i artystycznej, poczętej przez myśl społeczną poza naszymi granicami, lecz inspirującą lub utrwalającą nasz własny rozwój.

Powiedziałem: rozumiem Was, gdy tworzycie mit polskiego lalkarza — kreującego wartości kulturowe własną pasją. Ale jestem Wam winien również własną interpretację tego, co objęliście swoją, tak bardzo piękną, procedurą mitotwórczą. Henryk Ryl napisał był ongiś, że krakowska „Groteska" — Teatr Jaremy — powstała w ten mniej więcej sposób, iż w poczekalni wiodącej do ministra Kultury i Sztuki zasiedli przewodniczący kilku trup lalkarskich. Minister wysłuchiwał kolejno ich dezyderatów: ktoś chciał — wedle dzisiejszych miar — paruset złotych, ktoś kilku tysięcy. Ci byli załatwieni negatywnie. W pewnym momencie przyszedł Władysław Jarema i zażądał kwoty, która w stosunku do poprzednich była horrendalna. Minister — nie pamiętam, kto wówczas nim był: Rzymowski?, Dybowski?, Sokorski? — przyjrzał mu się z uwagą. Ujrzał bowiem partnera: Jarema naprawdę chciał zrobić coś poważnego, miał motywację. Otrzymał więc pieniądze na zrobienie krakowskiej „Groteski".

Pomyślcie chwilę nad tą sprawą. Powojenna erupcja teatru lalek była częścią składową erupcji całej polskiej kultury, jej twórczego rozmachu. To fakt, lecz nieoczywisty dla zagranicznych obserwatorów Polski. Wszak tyle było tuż po wojnie potrzeb! Zgruzowany był i przemysł, i zagrody wiejskie, i mieszkania, a tamto wydawało się być pilniejsze! Ale właśnie wówczas dochodzą do głosu pewne cechy naszego charakteru narodowego, których skutki — dziś, po latach — zbieramy jako wiano epoki tworzenia podstaw demokratycznej kultury pol-

skiej. Tradycja i charakter narodowy — Polaków — twierdzi Władysław Markiewicz — nakazują nam mianowicie wnioskować o żywotności narodu i jego sile na podstawie aktywności manifestowanej w sferze życia duchowego. To właśnie sprawiło, że lata bezpośrednio powojenne wypełnia szczególnie „intensywna krzątanina wokół instytucji kultury duchowej", a teatr lalek był jedną z nich. Nie starczyłyby mu do tak szybkiego rozwoju jedynie zapobiegliwość i talent kilku aktywnych osób, gdyby nie napotkały one klimatu społecznego, w którym te ich osobnicze cechy mogły zaowocować. A jak bardzo sprzyjał ten klimat tworzeniu instytucji artystycznych niech zaświadczy fakt, że połowa wszystkich dziś działających w Polsce teatrów lalek powstała w latach czterdziestych. Tuż po wojnie. Wtedy, gdy było najtrudniej — gdy tyle było wielorakich ludzkich potrzeb.

Z tym wiąże się kolejna, najważniejsza kwestia. Myśl społeczna, która konstytuowała Polskę Ludową zawierała program powszechnej dostępności wytworów sztuki i — jak to czytamy w dokumentach programowych Polskiej Partii Robotniczej z roku 1946 — zawierała ideę „odrodzenia, odnowienia polskiej kultury, zwiększenia jej twórczego rozpędu". To zaś oznaczało taką politykę kulturalną, która objęła państwowym mecenatem twórczą działalność polskich artystów. W teatrach lalek był to zrazu system subwencji, później — system stałych dotacji państwowych. Uwolnienie teatrów od trosk materialnych sprawiło, że obserwatorzy zagraniczni już w latach pięćdziesiątych zauważyli, iż polski teatr lalek „idzie własną drogą", mianowicie „zwraca się w nim szczególną uwagę na artystyczną stronę widowiska". Tą drogą doszliśmy do tego budynku, do tej sali, do tej uroczystości. Tą drogą dojdziemy z czasem do sytuacji, w której większość zespołów aktorskich w teatrach lalek będzie miała w swej biografii artystycznej solidne akademickie przygotowanie do zawodu — będą to magistrowie sztuki o specjalności lalkarskiej. Fenomen erupcji polskiej sztuki lalkarskiej zostanie dopełniony: lalka znajdzie się w dobrych rękach. Moim zadaniem będzie tu wyłożyć w skrócie największym jaka była ona dawniej i czego po niej możemy oczekiwać w przyszłości.

Teatr jest zjawiskiem społecznym. Maks Martersteig, jeden z twórców socjologii tej dyscypliny artystycznej pisał: *dzieje teatru, to nie dzieje sztuki teatralnej, ale coś znacznie szerszego* [...] *teatr obejmuje rozległą skalę zjawisk społecznych* [...] *jest funkcją społeczną, która może być rozumiana tylko w związku z całokształtem życia społecznego*. Ale to, co pisze się o przeszłości teatru jest zwykle historią papierową. Jest bowiem teatr sztuką, którą — w przeciwieństwie do literatury, muzyki, plastyki, kina, a ostatnio nawet telewizji — cechuje brak istnienia utrwalonego. Niewiele o teatrze mówią nam dramaty i scenariusze, które są w nim grane, nie wszystko — partytury reżyserskie. Jerzy Grotowski przyrównywał teatr do lampy łukowej: jednym jego ogniwem jest ensemble artystów, drugim ensemble widzów — pole napięcia, które powstaje między tymi ogniwami daje gorącą i jasną substancję spektaklu. Ale jest to substancja codziennie inna, bo codziennie inna jest kondycja artystów i codziennie inna zbiorowość widzów. Dlatego mówiąc o teatrze dawnym, zdani jesteśmy na to, co ówcześni widzowie utrwalili z niego na papierze: zapisując, co zobaczyli na scenie oraz usłyszeli z niej, a zwłaszcza, czego doznali w kontakcie z „ensemblem artystów". Jest to

więc historia budowana z przekazów piśmienniczych: historia — niestety — papierowa.

Pisanie historii papierowej teatru lalek skraca jednak jego istnienie, bo gubimy wówczas genezę, być może również całą epokę jego funkcjonowania w ludowym obyczaju i zwyczaju. A jest to przecież teatr z genezy — ludowy — i, dziś jeszcze, bardzo często — ludowy. Teatr ziemi i wody, jarmarku i święta, wiejskiej drogi i miejskiej uliczy. Wśród jego widzów niewielu jest kronikarzy i recenzentów, mało jest więc piśmienniczych śladów jego wczesnego istnienia. Ale możemy się tej genezy domyślać lub czerpać wiedzę o niej ze źródeł pośrednich. Jest to inna historia narodzin teatru lalek: nie estetyczna, lecz antropologiczna. Nie utrwalona na papierze przez naocznych świadków widowiska lecz przecież wiarygodna. W Polsce sięga ona średniowiecza, związana jest ze słowiańskimi obrzędami pogańskimi i magią tej epoki, w której przedmiotom przypisywano funkcje symboli, które lokują człowieka w tym, co ponadludzkie, transcendentne, kosmiczne.

Kiedy mieszkańcy polskiej średniowiecznej osady robili „Marzannę", kukłę symbolizującą zimę, i wrzucali ją do rzeki, którą płynęła już wiosenna kra, sądzili, że topią w rzece zimę. Byli oczywiście podlegli rytmowi przyrody, wtopieni w powtarzający się cykl: zima — wiosna — lato — jesień. Zmiana zimy na wiosnę sprawiała, że zmieniały się ich czynności życiowe: orzą teraz, sieją, kochają się. Najwrażliwsi z nich (a może najambitniejsi?) mogli jednak mniemać, że to i c h czynność zmieniła przyrodę, bo o n i zbudowali kukłę zimy i wrzucili ją pomiędzy oddalającą się od ich osady krę. A wszyscy mieszkańcy osady jednoczyli się w spektaklu topienia „Marzanny" z tym, co niepojęte, i czuli bezpieczniej w tym, co było straszne: stawali się rozumną i niepozbawioną możliwości sprawczych cząstką kosmosu. Szli nad rzekę świątecznie, i publicznie dokonywali aktu magicznego. Juliusz Bab, autor studium *Das Theatr der Gegenwart*, twierdzi, że tu tkwi geneza każdego teatru: „Na początku była publiczność".

Tak rozumiem genezę polskiego teatru lalek. Jest to teatr wywodzący się z ludowego obyczaju. Ale obyczaj ten miał esencję egzystencjalną: był próbą oswojenia losu człowieka. Oswojenia i kreowania. W czynność magiczną była bowiem wpisana nadzieja. Kiedy dziewczyny lały roztopiony wosk na wodę i z kształtów uformowanych w niej brył wnioskowały o zamążpójściu, była to zabawa. Ale przecież bawiono się tutaj w przyszłość, i to w przyszłość pożądaną. Bawiono się w los, w dolę człowieczą. Kiedy człowiek lepił z wosku lalkę swego wroga, przekłuwał ją szpilką, i sądził, że w ten sposób sprowadzi na niego śmierć, także przywoływał przyszłość przez siebie pożądaną. Miał bowiem wrażenie, że w jego ręku znajduje się nie lalka, lecz los ludzki. Później, gdy istnienie teatru lalek zauważy już literatura, stanie się on pod piórem pisarzy właśnie metaforą ludzkiego losu: jest nam tak na ziemi, jak lalkom, które ręka ich twórcy zdejmuje ze sceny wówczas, gdy odegrały już swą rolę. A czasami wcześniej... Jesteśmy podlegli przeznaczeniu. Lalkarz w wizji poetyckiej Jana Kochanowskiego awansuje: czyni to, co Stwórca — tyle, że czyni to lalkom, na ludzki obraz i podobieństwo uformowanym.

Tu jesteśmy już blisko historii papierowej polskiego teatru lalek: rozpoczyna on swe istnienie udokumentowane piśmiennictwem. Zastanówmy się jednak, co z owej „przedpapierowej" historii może być nam dziś społecznie użyteczne? Co możemy

z niej wybrać dla siebie? Wszak teatr jest dokonywaniem wyboru. Gdyby nie wybór, nie sublimacja naszych instynktownych potrzeb, nie forma sceniczna naszych myśli — nikt nie chodziłby do teatru, wszyscy poszliby do lasu, bo tam jest także bardzo pięknie.

I otóż wydaje mi się, że epoka spontanicznej, prerefleksyjnej działalności człowieka w obrzędzie ludowym nie za wiele ma nam dziś do zaoferowania. Z owego obrzędowego teatru wyciekła już bowiem ekscytacja, jaką średniowiecznym chłopom dawało topienie lalki Marzanny, gdy zbliżała się wiosna, lub topienie w błocie lalki śmierci w czwartą niedzielę Wielkiego Postu, co piętnastowieczne Statuty Synodalne określały jako „nie wolne od zabobonu". Wyciekła z niego nadzieja, jaką mają dziewczęta, gdy leją wosk na wodę i marzą o zamążpójściu. Wyciekła wiara w skuteczność działania jaką posiadał ten, kto przebijał szpilką lalkę swego wroga, by przestał on być jego wrogiem, a ściślej — by w ogóle przestał być.

Ale może mylę się w tych rozpoznaniach? Może jest to prognoza zbyt melancholijna? Gdy w 1975 roku, konstruowaliśmy projekt *Program rozwoju kultury w województwie białostockim do 1990 roku* proponowaliśmy tam „budowanie pomostów pomiędzy obrzędowością ludową a awangardowymi formami ekspresji artystycznej". Proponowaliśmy, by lalkowa „scena wędrowna", trafiająca do gminnych ośrodków kultury, klubów wiejskich, sytuując się w plenerze, na jarmarkach, ulicach, zgromadzeniach wiejskich, starała się o „uczestnictwo we współczesnych obrzędach wiejskich, stając się z czasem ich integralną częścią", dostarczając rozrywki, ale — przez nasycenie jej realiami lokalnymi — zawierając również „przesłania społeczno-moralne", realizując „powinności sztuki zaangażowanej". Są to jednak zaledwie propozycje, a właściwie — są to postulaty badawcze. Tak pomyślana funkcja teatru ludowego wymaga po prostu empirii: tam, w rzeczywistości społecznej, rozstrzygnie się społeczna użyteczność tej propozycji. Tymczasem przejdźmy do tego, czym może nas uraczyć historia papierowa teatru lalek.

Chrystianizacja Polski przyniosła nam motywy fabularne uformowane z czasem w widowisko lalkowe zwane „szopką polską". Były to motywy rzeczywiście spektakularane: zły król Herod — dzieciobójca; Madonna, która miała począć Dzieciątko; jej plebejski opiekun — Józef; zwierzęta, które Nowonarodzonego ogrzewały swym oddechem; pastuszkowie i królowie z darami; diabły, które Heroda zabierały do piekła. Ale przede wszystkim Śmierć — ona kosą ścinała Herodowi głowę. Śmierć, która nie jest straszna i nie jest zła — jest po stronie widzów. Jest sprawiedliwa. Jest, chociaż brzmi to paradoksalnie, symbolem ładu moralnego.

Polskie lalkowe misterium Bożego Narodzenia odgrywane były zrazu przez żaków (studentów krakowskiej Alma Mater) i klechów (służbę, kantorów, magistrów i innych pomocników plebana). Potem stało się trwałym obyczajem ludowym. Tak trwałym, że choć jego istnienie udokumentowano już w XVI wieku, widowiska misteryjne, uformowane w polską szopkę, zachowały się aż do naszego stulecia. Gdy mieszkałem jeszcze na wsi, a było to raptem trzydzieści kilka lat temu, z końcem grudnia i w styczniu podchodzili pod okno mego domu kolędnicy z szopką, w której wszystkie lalki prowadzone były od dołu na patykach (misterium bożonarodzeniowe grano kukłami), ręce miały nieruchome, bądź bezwolnie kołysały się

one przy korpusie. Tylko Śmierć miała ręce w pełni sprawne. prowadzone drutami, musiała bowiem ściąć głowę Herodowi. Było to logiczne: Śmierć występowała w szopce jako symbol Sprawiedliwości, a Sprawiedliwość ma zawsze pełne ręce roboty.

Struktura formalna szopki misteryjnej została w XVIII i XIX w. wykorzystana do widowisk świeckich, patriotycznych, a na początku XX w. — widowisk satyrycznych. Kukły formowano na podobieństwo znanych postaci z życia politycznego, naukowego i artystycznego. Robili to zawodowi, nierzadko wybitni plastycy. Teksty dialogów i kupletów do szopek satyrycznych pisali również zawodowi literaci. Szopka satyryczna pojawiła się na scenach kabaretów (np. w krakowskim „Zielonym Baloniku"), a w czasach najnowszych — również w telewizji. Ale spełniała już inną funkcję społeczną i do innego adresowała się widza: tego, który był au courant życia współczesnego. Powtarzała formę, ale nie powtarzała motywów fabularnych misterium religijnego, bo życie wprowadzało na jej scenę coraz to nowych bohaterów. Sprawiedliwość, która w szopce misteryjnej uosobniona była przez Śmierć, zawsze rażącą tego samego króla, teraz stała się kategorią przynależną do repertuaru środków socjotechnicznych: stała się sankcją satyryczną. Nikt dotknięty nią, nie umarł, ale nieliczni poprawili się, a bardzo wielu się ubawiło.

Tradycję polskiej szopki warto, oczywiście, chronić przed społeczną atrofią, a udaną próbą scalenia jej motywów był scenariusz Henryka Jurkowskiego *Tryptyk staropolski* w bardzo pięknej realizacji Stanisława Ochmańskiego i Zenobiusza Strzeleckiego granej w 1972 roku w Lubelskim Teatrze Lalek. Ale, szczerze mówiąc, tradycja ta wydaje się skamieliną, z której trudno wykrzesać współczesny ogień. Bardzo chciałbym się w tej sprawie mylić, tymczasem jednak uzasadnię swój sceptycyzm.

1. Patriotyczne motywy w polskiej szopce, jak zresztą w całym naszym teatrze lalek, wiodły się z narodowej opozycji przeciwko możnym zaborcom. Wraz ze wskrzeszeniem państwa polskiego, a także odzyskaniem ziem nadodrzańskich i nadbałtyckich, gdzie międzywojenna działalność raciborskiej i opolskiej trupy Alojzego Smolki umacniała i budziła świadomość narodową Polaków — ta funkcja teatru lalek w sposób naturalny ustała. Natomiast nowoczesny patriotyzm, jeśli nie ma sprzyjać postawom nacjonalistycznym, to znaczy ukształtować się głębiej, niż sięga stereotyp „nasi" — „obcy", zbudowany na samym tylko przeciwieństwie nacji — źle noszony jest przez, groteskowy z natury, lalkowy teatr typów. Wymaga on bardziej precyzyjnego instrumentarium i posiada je już zresztą w postaci środków masowego kontaktu społecznego.

2. Satyryczne motywy, wpisane w strukturę polskiej szopki mają i rodowód chwalebny, legitymowany m.in. programami „Zielonego Balonika" i pewną, zdawałoby się, estetyczną oczywistość. Ale próby kontynuowania tej tradycji w latach 1949 — 1955 nabawiły nas wieloletniej zgagi. Satyra ma z natury intencje zbawicielskie: ujrzałem cię, Zło, zgęściłem, pokazałem — idź i przepadnij! Nie posiada ona sobie tylko właściwych środków artystycznych, nie ma partyturalności charakterystycznej dla „gatunkowych" rodzajów komizmu — np. farsy — funkcjonuje więc wyłącznie w planie swych adresatów. Gdy więc „Zielony Balonik" prezentował prezydenta Leo lalką Heroda, można było mieć nadzieję, że objęty tą krytyką ów

ojciec miasta Krakowa z obawy przed następną sankcją satyryczną skoryguje swoje postępowanie. Natomiast prezydent USA, Harry Truman, główny bohater szopki Trumanillo nie miał już tej szansy, bo była ona grana w dolnośląskich spółdzielniach produkcyjnych, gdzie go słusznie nie wpuszczano. Dlatego brnął dalej w Koreę. W dodatku Truman w tej szopce nie mógł być nawet komiczny, bo komizm — jak dowiódł tego Jan S. Bystroń — jest funkcją ryzyka: śmiejemy się głupio, bo głupio — z kogoś, kto upadł na ulicy, bo i nam taka przypadłość grozi. Nasz system sojuszów militarnych sprawia natomiast, że aktorowi, który machał kukłą Trumana, nic ze strony tego niesympatycznego polityka grozić nie mogło. Tak więc wszelka satyra zewnętrzna, wymierzona ponad granicami państw i obszarami oceanów, jest równie nieskuteczna, jak ponura. A satyra wewnętrzna, obejmująca nasze, polskie tematy ... Mój Boże! Obawiam się, że np. obecny prezydent Krakowa byłby tak bardzo zaskoczony swą obecnością w szopce satyrycznej, iż zaskoczenie to udzieliłoby się również lalkarzom i szybko zrezygnowaliby oni ze swojej niefrasobliwości.

3. Religijne motywy, konstytuujące szopkę „misteryjną", „moralitetową" lub „szopkę cudów" (miracles) coraz słabiej już rezonują na współczesnej widowni. Będą zresztą nadal wytracały swą więź ideologiczną ze współczesnym odbiorcą, w miarę laicyzacji społeczeństwa, rozwoju kultury świeckiej, czyli po prostu kultury nowoczesnych zbiorowości ludzkich. Posiadają one natomiast godne uwagi wartości estetyczne, oferowane nam przez kulturę religijną bezinteresownie, tzn. bez konieczności zapłacenia za nie wiarą. Ale na wartość teatru religijnego zwrócił uwagę już Leon Schiller i przed z górą pięćdziesięciu laty zaproponował takie rozwiązania inscenizacyjne, jakim po dziś teatr lalek nie potrafi sprostać. W naszych zaś czasach podjął motywy szesnasto- i siedemnastowiecznego misterium Kazimierz Dejmek, odważnie inkrustując dawne teksty cytatami z innych utworów i własnego pióra apokryfem, całość zaś uzyskała w jego inscenizacjach tak misterną, wycyzelowaną formę, że — szkoda dla tego typu teatru — stała się ona paraliżującym jakiekolwiek poczynania kontynuatorskie kanonem inscenizacyjnym. Oczywiście, i tutaj teatr lalek, ze swą prymitywną kukłą, nieruchawą, z trudem przeciskaną w ciasnych mansjonach, z góry skazany jest na porażkę. Nie wytrzymując konkurencji tych wielkich inscenizatorów — musiałby bowiem okopać się w aktorstwie, tu odnaleźć swą szansę kunsztu i stylu. Tymczasem szopka polska jest teatrem bez aktora. Ściślej mówiąc: bez aktora-solisty, jakiego właśnie posiadała uliczna komedia minionych dwóch stuleci. Jakiego ma współczesny zachodnioeuropejski kabaret lalkowy. Jakiego — w osobie Obrazcowa — ma teatr radziecki.

Polska szopka, podobnie jak obrzędowość ludowa, zresztą integralnie z nią związana, jest więc również postulatem badawczym. Jest propozycją, której estetyczną i społeczną skuteczność należy ustalić empirycznie. Po to właśnie do teatru lalek przybliża się dziś nauka akademicka, i po to przyszłego lalkarza chcemy czynić istotą myślącą, aby po polu społecznych doświadczeń poruszał się on — świadomie. Wyposażony w narzędzia, jakimi recepcję własnej sztuki może badać, i w umiejętność budowania refleksji płynącej z „żywego postrzegania" swego wytworu w pejzażu ludzkim. Postrzegania siebie w pejzażu ludzkim: rozpoznawania i korygowania swej roli społecznej.

Aktor-lalkarz, w przeciwieństwie do swych kolegów w teatrach dramatycznych i muzycznych, musi bowiem być inteligentem. Konieczność ta wynika z faktu, że aktor w teatrze lalkowym jest znacznie bardziej samotny, niż np. aktor w teatrze dramatycznym, gdzie pomoc wszechstronnie wyedukowanego reżysera jest już dzisiaj regułą, nie zaś chlubnym i rzadko praktykowanym wyjątkiem. Ponieważ zaś lalkarstwo polskie nie posiadało przez wiele lat placówki dydaktycznej kształcącej reżyserów-lalkarzy, potencjalnych reżyserów należy nadal szukać w zespołach aktorskich, co zresztą jest praktykowane. A zatem trwała odnowa polskiego lalkarstwa — nie zaś jednorazowe błyskotliwe inscenizacje, którym towarzyszy ogólna bezradność i szczególna minoderia — uzyska dopiero wówczas szanse urzeczywistnienia, gdy intelektualnie czynnym, prawdziwie twórczym elementem teatru stanie się aktor. Wykształcenie twórczego aktora, obojętnie gdzie by ono się nie odbywało, nie może więc polegać jedynie na przyuczaniu kandydata do poruszania lalkami, lecz na takim modelowaniu jego osobowości, by rozwinąć w nim cechę artystycznego nieposłuszeństwa, płynącego ze świadomości estetycznej braku zgody na zastane konwencje artystyczne. Aby, wreszcie — wywiedziona z wiedzy o kulturze i z samowiedzy — racjonalizacja aktu twórczego w teatrze zastąpiła panujący tam powszechnie instytucjonizm, będący nie pomocniczym, lecz głównym, a czasami jedynym traktem wiodącym do premiery. Nawiasem mówiąc, jest to trakt, po którym najczęściej porusza się reżyser, czyli ten element twórczego procesu w teatrze, który winien być utkany z pomysłów i ich motywacji — nie zaś tylko z samych pomysłów. Motywacja wymaga sprawnego aparatu erudycyjnego i dlatego celem, który winniśmy tutaj sformułować, jest wykształcenie aktora-lalkarza, który myśli, bo wie, a także wie, o czym myśleć.

Rola społeczna lalkarstwa niekwestionowana jest dziś w stosunku do jednej tylko kategorii widzów — w stosunku do dzieci. Ale teatr lalek był ongiś sztuką dla wszystkich: dorosłych i dziecięcych widzów. Jego twórcy rychło zorientowali się jednak, iż najwięcej entuzjazmu dla siebie potrafi on wykrzesać z widowni dziecięcej. Powiada się nawet, że teatr lalek jest sztuką dla dzieci, artystów i intelektualistów, bo im tylko dana jest zdolność myślenia mitycznego. A także z innego powodu. Dziecko, gdy zaczyna rozpoznawać otaczający je świat stwierdza, że niemal wszystko na tym świecie jest od niego większe: rodzice, dziadkowie, koń, krowa; nawet baran góruje nad dzieckiem wzrostem, a zwłaszcza rogami. Natomiast lalka wyobrażająca ten świat nie zagraża dziecięcemu somopoczuciu. Kreowany przez lalkarza światek jest na ogół zabawny, rzadko płoszy dziecko fabułami ponurymi, a że powtarza te same motywy fabularne, nieznacznie je tylko modyfikując, to nie szkodzi. Gdy dziecko prosi matkę: — Opowiedz mi bajkę! — ma już zwykle w pamięci fabułę, którą chce jeszcze raz usłyszeć. Czasami nawet denerwuje się, gdy fabuła odbiega znacznie od schematu, który już sobie przyswoiło. Aby sfrustrować dziecko wystarczy opowiedzieć mu bajkę o Czerwonym Kapturku w taki sposób, iż to babcia zjadła wilka; będzie wtedy energicznie domagało się takiego zakończenia bajki, które już zna, i właśnie dlatego chce je jeszcze raz usłyszeć.

Teatr lalek potrafi spełnić dziecięce oczekiwanie fabuł prostych i potocznych; potrafi też spełnić oczekiwanie wychowawców — w jego baśniowe ciągi fabularne wpisany jest

zwykle morał. Dobro góruje w nim nad Złem, moralność popłaca. W psychikę dziecka wpisuje on poczucie ładu etycznego, i winniśmy wierzyć, że poczucie to pozostanie dziecku na przyszłe, dorosłe lata, choćby nawet była to wiara bardzo naiwna.

Polski lalkowy teatr dziecięcy powstaje mniej więcej w tym czasie, gdy w strukturę szopki misteryjnej wkracza już na dobre pamflet społeczny i satyra. W roku 1900 Maria Weryho-Radziwiłowiczowa, warszawska literatka i nauczycielka, zakłada trupę aktorską, która wędruje z lalkami po różnych stołecznych salach, grając tam baśni, bajeczki zwierzęce i lalkowe „przedstawienia akrobatyczne" — widowiska rozrywkowe, realizowane lalkami trikowymi. Jej teatr ma krótki żywot, raptem czteroletni, ale w roku 1910 powstaje w Warszawie kolejny teatr lalkowy, grający wprawdzie głównie dla dorosłych, ale mający w swym repertuarze również baśne i komedie adresowane do dzieci. Jego twórcą jest Marian Dienstl-Dąbrowa, krytyk i teoretyk sztuki teatralnej, propagator reformy teatru. Niestety i ten teatr ma krótki żywot. Ale idea dziecięcego teatru nadal zaprząta uwagę warszawskich pedagogów. W roku 1928 powstaje w stolicy teatr „Baj", założony przez pedagogów i pisarzy — Szczepana Baczyńskiego, Jana Wesołowskiego, Marię Kownacką. Jest to już przedsięwzięcie trwałe. Lalkarze „Baja" są wędrującym domem dziecka: grają w szkołach, przedszkolach, wciskają się do każdego pomieszczenia, w których starcza miejsca dla ich małych kukiełek. Grają nawet w czasie wojny i grają dziś, w stałym już, własnym budynku, który stał się domem tradycji polskiego lalkarstwa. Ale dziś nie są już samotni i nie muszą nikogo przekonywać o wychowawczej roli dziecięcego teatru lalek. O wychowawczej funkcji teatru lalkowego pisze się bowiem prace magisterskie i doktorskie na fakultetach pedagogicznych. Bada jego oddziaływanie na dzieci w wieku przedszkolnym. Codziennie wieczorem telewizja usypia nim dzieci, a ich rodzice piszą listy do Radiokomitetu, że usypia nie dość skutecznie.

Ale pomiędzy telewizyjnym teatrem lalek a teatrem bezpośredniej styczności lalki z dzieckiem istnieje jakościowa różnica. Maria Signorelli-Volpicelli ujmuje ją tak: *W teatrze nie zdarza się, jak to ma miejsce przed ekranem telewizyjnym lub filmowym, żeby widz czuł się izolowany (...) W teatrze lalek powstaje wyraźna wspólnota między widzami oraz między nimi a sceną.* Rozrywka teatralna jest więc *ważnym doświadczeniem społecznym, tym bardziej autentycznym, im bardziej wewnętrznym.* Dlatego *teatr może odegrać aktywną rolę w pozaszkolnym wychowaniu młodzieży.* W teatrze lalek dziecko dojrzewa przez śmiech *ponieważ uczy się śmiać z siebie samego. Poprzez śmiech rozwija się jego inteligencja, zdolność myślenia, wyostrza się poczucie rzeczywistości i kształtuje charakter.* Dzięki temu czuje się dorosłe i za pośrednictwem śmiechu, w jego wspólnocie, *śmiech dziecka spotyka się ze śmiechem wychowawcy, stając się śmiechem pedagogicznym, ponieważ stanowi równocześnie rozrywkę i przeżycie poważne, apel i siłę duchową.*

Maria Signorelli-Volpicelii zapisała to wyznanie wiary w swojej rozprawie *Il bambino e il teatro* i mógłbym jej przywołaniem zamknąć swe rozważania, ufny, że wszyscy, na których mi zależy, zostali już przekonani, iż dziecko, które nie doświadczyło nigdy teatru lalek, może stać się niebezpieczne, gdy dojrzeje... Ale istnieje ryzyko, że aktor, który gra tylko dla dzieci — nie dojrzeje nigdy. Zauważono już bowiem dość

dawno, że mechanizm aktorskiego przeobrażenia działa dwustronnie: aktor obdarza budowaną przez siebie postać własną osobowością, ale w znacznie większym stopniu postać kreowana opanowuje jego samego. Drastyczny przykład Ludmiły Pitojew, która kreując Joannę d'Arc w sztuce Shawa, sama — pod wpływem tej roli — popadła w obsesję mistyczną tak intensywną, że wymagającą hospitalizacji, jest tu tylko jednym z bardziej poręcznych dowodów. Jeśli zaś tak się dzieje, zapewne nie bez skutków dla osobowości aktora-lalkarza, a i dla higieny psychicznej zespołu aktorskiego, byłoby trwałe i nieodmienne bytowanie w zinfantylizowanym świecie koziołków-matołków, niebieskich piesków i tchórzliwych tygrysków, nie mówiąc już o tym, że nie można bez szkody dla siebie kreować przez całe życie krowiego ogona. Niebezpieczeństwo trwałych deformacji osobowościowych, zwłaszcza u plastycznej psychicznie młodzieży aktorskiej, zwraca naszą uwagę ku literaturze teatru lalek, wykraczającej poza dziecięcy adres tego teatru. Ale jest to kwestia tak ważna, że wymaga ona potraktowania odrębnego.

Klemens Krzyżagórski

ZOFIA ZIELIŃSKA

Lalka, teatr i dziecko

Od początków swego istnienia człowiek nieustannie kierował swoją energię w przekształcanie środowiska, tworząc — dzieła rąk i umysłu ludzkiego organizujące materię w sposób odmienny od naturalnego. Człowiek jako podmiot kreacji dążył do opanowania przyrody, do wyrwania się spod władzy jej mechanizmów. Lévi-Strauss, opisując zwyczaj malowania ciała przez plemiona indiańskie tak wyjaśnia przyczyny ich działania: *Malowidła na twarzy nadają przede wszystkim danej osobie godność istoty ludzkiej — stwierdzają przejście od natury do kultury.*[1] Tym samym można tłumaczyć wytwarzanie przez społeczności pierwotne figurek bóstw, ludzi, zwierząt. Zawsze towarzyszyły one człowiekowi, pełniąc rolę totemu, amuletu, obiektu religijnego kultu. Jednocześnie podobne figurki a nawet, jak przypuszcza Lévi-Strauss, te same służyły dzieciom do zabawy: *W rękach dzieci znajdowano również statuetki rzeźbione z drzewca, przybrane świecidełkami; służyły one jako lalki, podczas gdy inne figurki, podobne zresztą, były starannie przechowywane przez stare kobiety w głębi koszyków. Czy były to zabawki? Czy też wyobrażenia bóstw przodków? Nie można było tego ustalić wobec tych sprzecznych zastosowań, tym bardziej, że jedna i ta sama statuetka przechodziła czasami od jednej grupy do drugiej.*[2]

Podobny sposób zabawy dzieci odnajdujemy w odległej przeszłości starożytnego Rzymu, jak i w czasach obecnych. Z tym że dzisiaj niemal każde dziecko dysponuje swoim prywatnym teatrem lalkowym, bo jak inaczej można określić zestawy zabawek dzieci, w których przeważnie nie brakuje żadnej z miniaturowych replik elementów rzeczywistości, przemieszanych z plastycznymi wyobrażeniami figur fantastycznych z książek, filmów, komiksów. Nie musi też dziecko specjalnie wysilać swojej wyobraźni, aby ożywić martwe zabawki, gdyż większość z nich posiada mechanizmy poruszające. Przypuszczam, że różnice dzielące prymitywne figurki z gliny czy z drewna od skomplikowanych zabawek, poruszanych energią elektryczną zmieniły w dużym stopniu sposób zabawy dzieci, przenosząc wysiłek wyobraźni nadającej funkcję prostym lalkom na odnajdywanie i organizowanie powiązań między różnorodnymi zabawkami.

Jednak najistotniejsza funkcja zabawki prawdopodobnie nie uległa żadnej zmianie — nadal zabawka pełni jedną z głównych ról w procesie dojrzewania — przekształcania „podmiotowego" widzenia świata na „przedmiotowy".[3] Małe dziecko odbiera ota-

[1] C. Lévi-Strauss: *Smutek tropików*, Warszawa 1964, s. 178.
[2] Ibid., s. 160.
[3] *Podmiotowość jest „bytem w sobie", bytem w swej subiektywności wiecznym, nieskończonym, będącym dla siebie absolutem, czyli nie*

czającą je rzeczywistość jako nieodłączną część samego siebie utożsamiając się emocjonalnie z każdym zjawiskiem. Aby zobaczyć siebie jako część świata, czyli dostrzec swe odbicie w otaczających ludziach i przedmiotach potrzebna jest olbrzymia ilość sygnałów burzących „podmiotowy" sposób odbierania rzeczywistości. Główna siła bodźców odwracających „podmiotowy" punkt widzenia na „przedmiotowy" została, jak mi się wydaje, zgromadzona w przedmiotach fantazyjnych, czyli takich, których cechy wykraczają poza znaną nam rzęczywistość. Atrybut fantazyjności posiada większość zabawek, gdyż ich zastosowanie w nierzeczywistej przestrzeni zabawy i gry skłania ich wytwórców do nadawania im cech nierealnych.

Również w teatrze lalek zasadniczy kierunek poszukiwań twórców marionetek, kukieł, pacynek i lalek nie przejawia się w zbliżaniu ich formy do kształtów realnych, lecz w odnajdywaniu znaczenia przy pomocy najprostszych metafor plastycznych. Siła fantazji oddala i dzieli bliski i oswojony świat dziecka, wprowadza w nim podział na rzeczy realne i nierealne, prawdziwe i nieprawdziwe. Zdumienie rodzące się na widok kształtów dziwnych, obcych jest pierwszym sygnałem działania sił, które pochodzą z wyobraźni innego człowieka. Cecha odległości, obcości fantazji utrudnia proces utożsamiania się z przedmiotem i ułatwia dziecku samouświadomienie tego procesu. Tym właśnie można by tłumaczyć pojawianie się u większości dzieci fazy pogardy dla wszystkiego, co nosi rozpoznane już kształty nierealności. Jeśli te same, lub tylko podobne figurki były jednocześnie przedmiotem zabiegów obrzędowych i dziecięcej zabawy to charakter ich wzajemnie sprzecznych ról miał olbrzymie znaczenie dla psychiki człowieka. Sądzę, że wpłynął decydująco na kształtowanie demityzujących form myślenia. Silny związek teatru lalkowego z formami zeświecczonego mitu — baśnią, legendą nie ulega wątpliwości. Tradycyjny repertuar teatru lalek zawsze będzie nazywany baśniowym. Wzajemny związek teatru i baśni determinuje szereg wspólnych cech: zwięzłe struktury narracyjne, posługiwanie się metaforą, schematyzm postaci, szybkość akcji. Baśń przekazuje informacje kategoryczne, nie podlegające dyskusji, zniewala wyobraźnię, przedstawiając prawdy baśniowego świata jako prawdy absolutne. Młody odbiorca chłonie baśniową rzeczywistość wszystkimi zmysłami, utożsamiając się emocjonalnie z bohaterami tego świata. Tak więc mityczne widzenie świata wykazuje wiele wspólnych cech z „podmiotowym" odbiorem rzeczywistości. W teatrze mitotwórczy charakter baśni potęgują zachowane i jeszcze odczuwalne rytualne cechy teatru: wydzielone miejsce i czas spektaklu, zbiorowe uczestnictwo, określone reguły zachowania. Teatralna lalka steruje emocjami widza, określa tempo przepływającego czasu, stwarza odmienny baśniowy świat. W przeciwieństwie do lalki w teatrze, która jest nośnikiem informacji zewnętrznej — narzuconej odbiorcy, zabawka w dużej mierze zostaje obdarzona informacją przez dziecko, które łączy w trakcie zabawy funkcje nadawcy i odbiorcy komunikatu. Dziecko stwarza zabawowy świat i jednocześnie uczestniczy w jego iluzorycznym życiu. Prawdopodobnie sprzeczność tych ról sprawia, że dziecko potrafi odbierać sytuację jako prawdziwą i nieprawdziwą naraz, w jego umyśle

istniejącym jako byt wśród innych bytów, jako byt ograniczony w czasie i przestrzeni. Podmiotowością rządzą prawa moralne, prawa powinności, przedmiotowością — obiektywne, ślepe prawa przyczyny i skutku. (W. Pawluczuk: *Żywioł i forma*, Warszawa 1978, s. 13).

nie istnieje ścisłe oddzielenie faktów realnych od fantastycznych.

Rewolucja techniczna XIX w. wykształciła u ludzi dążenie do bezwzględnego oddzielenia prawdy i nieprawdy. W efekcie zatracamy umiejętność odczuwania stanów granicznych, swoistego zawieszenia między rzeczywistością a fantazją. Ten brak wpływa decydująco na charakter współczesnych, dominujących w naszej cywilizacji mitów, produkują je na skalę masową mass-media odpowiednio preparując fakty. Przewaga informacji obrazowej ciągle się powiększa w porównaniu z informacją mówioną i pisaną. Dominuje obraz realistyczny, niejednokrotnie tak wyreżyserowany, że dla efektu bezpośredniości, autentyczności rozmija się z rzeczywistą wymową faktów. Sztuczna produkcja zdarzeń — filmowa, telewizyjna zaczyna odgrywać większą rolę w naszej świadomości niż wydarzenia rzeczywiste. Jednocześnie informacje z odległych rejonów świata, bądź nieznanych środowisk, z którymi nigdy nie zetknęliśmy się przekazywane nawet w formie bezpośredniej relacji odbieramy jako wydarzenia fantastyczne, smakując ich obcość, dziwność i odczuwając dystans dzielący nasze realne życie od obrazów na ekranie. Przemieszanie fantazji z realiami, obecność mitów spowijających gęstą siecią rzeczywistość i utkanych z jej elementów sprawia, że równowaga między autentyzmem i fałszem zaczyna się chwiać. Dlatego potrzebna jest ciągła modyfikacja kryteriów, za pomocą których uświadamiamy sobie prawdziwe znaczenie obrazów nieustannie wciskających się w naszą świadomość i podświadomość.

Nie chodzi o to by walczyć z zalewem ciągle nowych przedmiotów, z całą ikonosferą produkowaną już tylko w sposób pośredni przez ludzi, chodzi o to, by już od najmłodszych lat uczyć się panowania nad prefabrykowaną materią. Główne zadanie w tej nauce odgrywa zabawka — przedmiot, któremu znaczenie w dużym stopniu nadaje dziecko, sprawując w ten sposób nad nim władzę oraz teatr lalkowy, który ma możliwość wchłonięcia i opanowania technicznej ikonosfery XX wieku. Symptomem pojawienia się tego zjawiska w teatrze lalkowym są przedstawienia w rodzaju *Snu klowna* łódzkiego Teatru Lalek „Pinokio", w którym marionetka jest w stanie udźwignąć wiele problemów współczesnego świata bez użycia słowa. Innym przykładem może być spektakl włoskiego teatru Compagnia Dramatico Vegetale pt: *Alice nello specchio wg* Lewisa Carrolla, w którym doskonałe zastosowanie znajdują nowoczesne tworzywa plastyczne w budowaniu fantastycznych postaci. Elementy scenografii skomponowane są z dużych kolorowych klocków, przestawianych jak w zabawie dla dzieci. Drugi kierunek poszukiwań zderzania teatralnej i zabawowej funkcji lalki, łączenia teatru z zabawą prezentował Teatr Dzieci Zagłębia Jana Dormana. Większość przedstawień Dormana (*Kaczka, Konik*) rozgrywa się w dwóch zasadniczych fazach: w trakcie pierwszej, dzieci oswajają się z przedmiotem, biorącym udział w spektaklu, odnajdując go w przestrzeni rzeczywistości już oswojonej — w parku, przedszkolu, na ulicy, druga faza przebiega w przestrzeni teatralnej, gdzie te same przedmioty zaczynają „grać". Te dwa odmienne sposoby oddziaływania przedmiotu na psychikę dziecka w zabawie i teatrze lalkowym uzupełniają się wzajemnie wykształcając u dziecka świadomość jego „przedmiotowości" i wprowadzając go w ciągle nieznany świat materii.

Zofia Zielińska

noty

JOLANTA KALIS-BADRICI

W świecie komiksów i magnetowidów

Literatura dziecięca i młodzieżowa krajów romańskich, w większości filmowana i przerabiana na komiksy, oprócz tradycyjnej gałęzi — bajki klasycznej, opartej na powiastkach ludowych (niejednokrotnie słowiańskich), sięgającej chętnie do przekładów, jak „Maleńki domek" przełożony z rosyjskiego przez Alexandra Karvovski'ego i Maryse'a Bénech'a, bądź hiszpańska „Pszczółka Maja", wreszcie bogaty repertuar czasopism, które można by porównać z naszym „Światem Młodych", przykładem czasopismo francuskie dla młodzieży — „Passe-partout", znane i u nas w pozostałej większości zaczyna mieć, jak i cała współczesna literatura, charakter konsumpcyjny. Najlepiej odzwierciedla to telewizja mająca niepoślednią rolę w wychowaniu najmłodszej generacji Francuzów, Belgów, Szwajcarów. Ci pierwsi poświęcają jej bowiem 1/3 swego wolnego czasu.

Fascynacja telewizją nie ominęła także Italii, która łatwo poddała się ogólnoeuropejskiej tendencji wiązania życia kulturalnego dzieci i młodzieży ze sprawami małego ekranu. Ostatnio dużym powodzeniem wśród najmłodszych widzów cieszy się serial telewizyjny „L'uomo tigre" — „Człowiek tygrys". Prezentując gotowe inscenizacje bogatej literatury dziecięcej, telewizja pozbawiła słowo pisane uroku, jaki dotąd emanował z kart wielu poczytnych opowiadań, bajek, baśni i powieści. Oparły się jej tylko nieliczne, klasyczne pozycje, które zyskały już dawno międzynarodowy rozgłos, a wśród nich nadal popularne „Serce" Amicisa, Walt Disney w wersji książkowej oraz Pinocchio.

W odróżnieniu od innych krajów romańskich, takich jak Francja czy Belgia, Włochy zachowały swój lokalny koloryt nie tylko w formach przedstawień teatralnych, ale także dzięki rozwijaniu u dzieci tradycji muzycznych. Stąd wielka popularność chórów dziecięcych, ze znanym nam dobrze „Zecchino d'oro" na czele. Większość chórów występuje pod patronatem organizacji kościelnych. Bogata, w porównaniu do dziecięcej, wydaje się literatura młodzieżowa. Powieść historyczną reprezentuje tu Giuseppe Tomasi di Lampedusa, autor „Il Gattopardo", godna uwagi jest także znana pisarka Grazi Deledda i jej feministyczna, poetycka wizja świata. Powróćmy jednak do Francji i specyficznej dla niej sytuacji jej najmłodszych obywateli.

W warunkach życiowego standardu, wyobraźnia dziecka, oscylująca między światem komiksów i magnetowidów, bogata sama w sobie i chłonna, ulega wyraźnemu kształtowaniu. Miejsce historii o śpiącej królewnie, czy bajek La Fontaine'a, a wreszcie czarującego świata

symbolów „Małego Księcia" Saint Exupérye'go, zajmuje supernowoczesna fantastyka, która nie jest niczym innym jak tylko prawdziwą science-fiction ewoluującą wraz z dzisiejszymi realiami. Kult techniki, tak bardzo znamienny dla naszego wieku, znajduje gorących wyznawców.

W umyśle dziecka wciąż funkcjonują te same kategorie dobra i zła, piękna i brzydoty, ale pojawia się pewien nowy element kulturotwórczy. Otóż klasyczne, stereotypowe bajki, których fabuła sięgała w przeszłość, wprowadzając niejednokrotnie elementy historii i podkreślając cudowne walory tradycji, giną bezpowrotnie, aby mógł narodzić się model bajki na miarę naszych czasów, skierowanej ku przyszłości. Szlachetnych rycerzy, smoki, litościwych rybaków i złote rybki zastępują ludzie-superautomaty, giganty o kryształowych duszach i bardzo ludzkich sercach, ludzie niezniszczalni, władcy nowoczesnego wszechświata. Przykładem transformacji w zakresie fabuły, tła psychologiczno-socjologicznego, może być francuski film „Superman", cieszący się, jak niegdyś „Tarzan", niegasnącą popularnością. W tym samym duchu powstał również „Człowiek z morza", będący adaptacją fantastyczno-naukowej fabuły do możliwości percepcyjnych najmłodszego widza (czy serial telewizyjny o walkach międzyplanetarnych statków kosmicznych, dla których baza-Ziemia — jest już niejednokrotnie zatopioną w morzu Atlantydą X i marzeniem powrotu do źródeł. „Superman" to typ zachodnioeuropejskiego Alladyna, z tym że dysponuje on wszelkimi cudami techniki, zmieniając postacie z materii ożywionej — człowieka — w martwą — np. statek kosmiczny. „Superman" to żelazo w ludzkiej postaci i z ludzkim sercem. Przybywający zawsze na czas, ratuje ludzi zagrożonych kataklizmami i wszelkimi niebezpieczeństwami, spowodowanymi nieodpowiedzialną postawą fantomów toczących ustawiczne wojny gwiezdne. Ale przede wszystkim Superman to władca planet, idol milionów słabych, niedoskonałych istot ludzkich, kierujących się nostalgicznym pragnieniem podboju kosmosu i wiecznego trwania.

Na tym przykładzie widać ewidentnie politykę francuskiej kinematografii dziecięcej — zmierzającej do wpojenia owego pragnienia ekspansji technicznej i cywilizacyjnej. Element wychowawczy takiej polityki to wprowadzenie dziecka, niemal błyskawicznie, w problemy techniczne naszej epoki, poszerzenie jego horyzontów myślowych o zagadnienia nurtujące wszystkie postępowe społeczeństwa naszej ery oraz rozklasyczną regułę zaspokajania pragnienia nowości, owa polityka kinematograficzna zyskuje dużą popularność. Nasuwa się pytanie, czy nie wijanie jego umysłu w kierunku prognozowania przyszłości. Stosując zuboża ona wrażliwej natury dziecka pozbawiając go przeżyć innego typu, takich chociażby jak wyczuwanie związków z przyrodą, biologicznego z nią zespolenia, cykliczności życia w naturze, której serce bije przecież takim samym rytmem jak serce człowieka? Ale to już odrębny problem.

Tak można by pokrótce scharakteryzować telewizję i lansowany przez nią program dla młodych widzów. Drugą bardzo popularną formą, która uzyskała ostatnimi laty status gatunku literatury dziecięcej i młodzieżowej, są komiksy. Chociaż są one rozpowszechniane we Francji, to rodowód swój wywodzą z Belgii.

Wydawnictwa belgijskie znane są na świecie z publikacji przeznaczonych dla dzieci i młodzieży. A są to przede wszystkm książki dla dzieci, które stanowią aż 40% wszelkich nakładów, co w porównaniu z 8%, jakie realizuje w tym samym czasie Francja, przedstawia niebagatelną liczbę. W tej kategorii publikacji na szczególną uwagę zasługuje komiks. Charakteryzuje go bowiem wyjątkowy dynamizm w doborze środków ekspresji, kolorystyka i siła wyrazu, które pozwoliły mu zalać całkowicie rynek księgarski i zyskać możliwie szerokie kręgi czytelników (niezależnie od wieku i wykształcenia). Pozycję uprzywilejowaną zajmuje Belgia nie tylko dzięki wyżej wspomnianej ogromnej ilości na-

kładów, ale głównie dzięki dużej w tej mierze tradycji. Badacze komiksu mają zwyczaj przeciwstawiać amerykańskiej szkole komiksu (sięgającej od „Katzenjammer Kids'a" i „Little Nemo" do bohaterów Ch. Szulza i R. Crumb'a) właśnie szkołę franko-belgijską, a nie szkołę francuską. A rozwój tej szkoły jest całkowicie związany z historią czasopism dla młodzieży „Spirou" i „Tintin". Pierwsze z nich narodziło się w 1938 roku, na rynku całkowicie zmonopolizowanym przez produkcje amerykańskie. Inspirując się technikami graficznymi zaczerpniętymi od twórców rysunkowych zza Atlantyku, „Spirou" przybrał wkrótce własną, europejską formę.

Lata czterdzieste pozbawiły prasę dziecięcą dotychczasowych produkcji. Dopiero lata powojenne stworzyły nowe możliwości. W 1946 roku powstaje „Tintin", przybierając imię znanego bohatera Herge'go (Georges'a Remy). I od tej chwili można praktycznie mówić o dwu szkołach belgijskiego komiksu, szkole Charleroi i Brukselskiej. Pierwsza z nich, żywo reagująca na śmiałe posunięcia w kierunku unowocześnienia struktury obrazu, wprowadzenia urywanej linii dla podkreślenia niedokończoności i dynamizmu oraz zmian stylu wypowiedzi, grupuje wokół wydawnictw Dupuis — takich autorów jak: André Franquin — twórca „Spirou", „Fantasio", „Gaston Lagaffe", Joseph Gillain, bardziej znany pod pseudonimem „Jijé" (komiksy „Blindin et cirage", „Jean Valhardi"), wreszcie Morris (autor „Lucky Luke"). Druga ze szkół, o bardziej tradycyjnym charakterze, lubująca się w klasycznym zastosowaniu kreski, zachowaniu proporcji obrazu, wypracowaniu najdrobniejszych szczegółów, skupia wokół wydawnictw Casterman nie tylko twórcę Tinitn'a, ale także Edgar — Pierre Jacobs'a („Blake et Mortimer") oraz Paul Cuvelier'a („Corentin"). Inne czasopisma, z reguły efemeryczne, nie odgrywją w tej rywalizacji żadnej roli. W miarę rosnącego sukcesu komiks zatraca swój lokalny charakter i staje się, jak już wspomniałam wcześniej, tworem uniwersalnym. Przechodzi bowiem ewolucję „umiędzynarodowienia się". Już pod koniec lat 50-tych, giną ze stron tytułowych przypiski o narodowości autora, scenarzysty, bohatera. Zaczyna się nowa era dla komiksu. Unowocześniany od strony technicznej — czysto rysunkowej wzbogaca się także o nowe wartości moralizatorskie. Długo oparty na modelu Tintin'a reportera i harcerza Totor'a, konstrukcyjnie prosty, funkcjonował w realiach harcerskiego „kodu honorowego" — reguł pisanych i niepisanych jakimi rządziła się młodzież zrzeszona w belgijskim odpowiedniku naszego harcerstwa oraz kilku reguł poddanych cenzurze „Francuskiej Komisji Ochrony i Kontroli publikacji przeznaczonych dla dzieci i młodzieży", powstałej w 1949 roku, która patronując mu, uwydatniła jego dydaktyczno-wychowawczy charakter. W rezultacie jednak monotonia schematów narracyjnych komiksu „klasycznego" zmusiła twórców tego gatunku do poszukiwania, we współczesnej rzeczywistości, nowych źródeł inspiracji. Bowiem bohaterowie starych serii, najczęściej młodzi, rycerscy, bez wad, paternalistyczni, ogólnie szanowani, po prostu zdezaktualizowali się.

Komiks belgijski uległ poważnym przemianom od strony formalnej. Naiwna tematyka i prostota linii „Tintin'a" nie mają wiele wspólnego z pełną ekspresji, a zawierającą minimum słów historią „Gaston Lagaffe'a". O ile w pierwszym przypadku tekst dominował nad obrazem, o tyle w komiksach współczesnych jest tylko tłem, a zaakcentowane i drukowane inną czcionką wyrazy onomatopeiczne, burzące swoim chaotycznym układem klasyczną linię, zespalają się z obrazem tworząc jego integralną część. Rysunek nabiera nie znanego mu dotąd ruchu, i z pewnością pod wpływem wrażenia, można go porównać do kadru filmu animowanego. Forma nagłówkowa tekstu ulega transformacji. Tekst wyodrębniony za pomocą owalnej linii przypisany jest konkretnemu bohaterowi; możliwa jest dzięki temu indywidualizacja stylu. Wspomniany już „Gaston Lagaffe" to bohater dość nietypowy. Jego wyjątkowe le-

nistwo zmusza go do czynienia nieprawdopodobnych odkryć. Franquin, wydaje się, specjalnie nadaje swemu ostatniemu dziełu charakter burleski.

Szablony rysunkowe nie pozwalają na zbytnią ewolucję na planie estetycznym. Ilustratorzy doskonalą więc wypróbowane techniki, ponieważ zerwanie z obrazem, czyli wyrzeczenie się cudownego talizmanu, wydaje się niemożliwe. Toteż nie w tym kierunku idą zmiany. Raczej dotyczą one narracji, a ściślej rzecz biorąc, zastąpienia prozy poezją. W tym duchu powstały „Les Schtroumpfs" i „Benoit Brisefer" Peyo, „Gaston Lagaffe", „Chlorophylle" R. Macherot'a i „Patrick Lourpidon" E. Ryssack'a. Ostatnimi laty komiksy pojawiły się w czasopismach francuskich „Pilote" i „Charli-Hebdo". A sukces i zainteresowanie jakie zdobyły zawdzięczają uszczypliwemu poczuciu humoru Gotliba, poezji bezsensowności Freda, impertynencjom Cabu, dwuznacznościom Blueberry-Giraud'a, przeładowanej nieco szacie graficznej Druillet'a czy niezwykłości oprawy Guido Crepax'a. Przy czym nie jest tu jedynie mowa o komiksach dla dzieci. Tytułem ciekawostki można dodać, że próba stworzenia „stron belgijskich" w francuskim „Pilotte" skończyła się fiaskiem. Scentralizowany i konkurencyjny rynek francuski unika rozpowszechniania wszelkiej obcej twórczości. W tej sytuacji, jedynym miejscem umożliwiającym rozkwit komiksu pozostał rodzimy rynek belgijski gdzie, pomimo dużych oporów na jakie napotyka wszelka innowacja, pozycja jego jest wciąż niezachwiana.

Na zakończenie warto zastanowić się skąd bierze źródło tak szalona poczytność komiksu i co wnosi on do dorobku literackiego młodych czytelników? Można by pokusić się o stwierdzenie, że komiks, któremu udało się już dotrzeć do wszystkich generacji, jest lekturą łatwą, lekką, nie wymagającą takiej koncentracji uwagi i pracy wyobraźni jak lektura bajki, opowiadania, czy powieści. Młody człowiek, z natury swej preferujący formy proste, klarowność i jednoznaczność wypowiedzi, z przyjemnością sięga po rysunkowe historyjki. Dla dziecka komiks to gra kolorów i układanka zdarzeń. Ponadto istnieje pewien element, który upodabnia komiks do rysunku dziecka — a mianowicie brak dbałości o szczegóły. Być może nie jest to jedynie przypadkowa zbieżność, ale wspólna dążność obydwu do komunikatywności. Komiks pobudza i wzbogaca wyobraźnię dziecka, która do pełnego rozwoju potrzebuje ciągle nowych tematów. Stosunkowo mały tekst nie zniechęca najmłodszych czytelników do lektury. Chętnie sięgają oni po barwne historie, do których tworzą własną rozbudowaną fabułę.

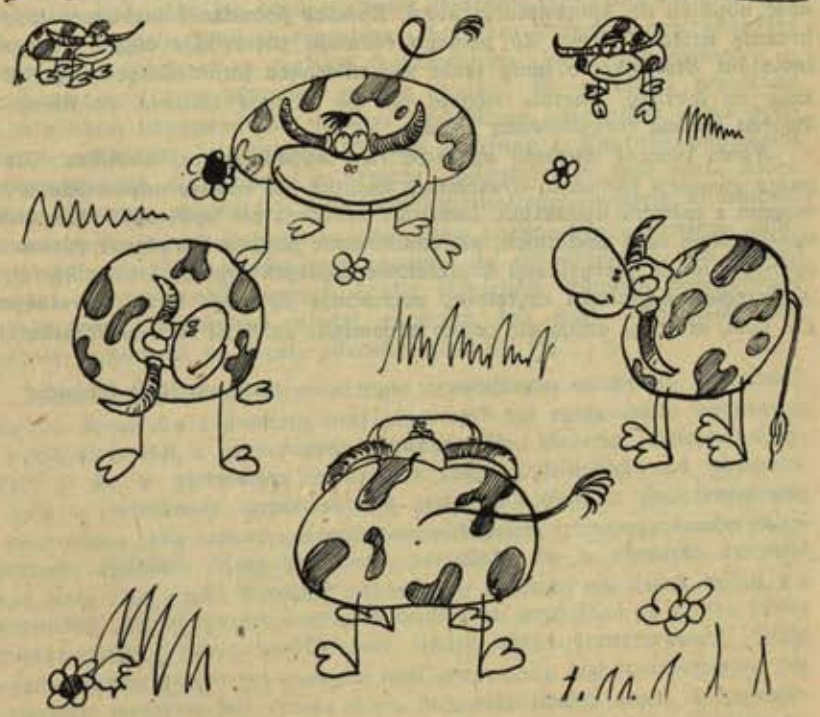
Nieco inaczej wygląda sytuacja roli wychowawczej komiksu. Ulegając ewolucji formalno--treściowej, komiks nie zawsze odpowiada wymogom z zakresu dydaktyki. Lansując bohatera nie będącego koniecznie wcieleniem cech dodatnich, niejednokrotnie jedynie sprytnego życiowo, odchodzi on od gloryfikacji kryształowo czystych czynów i charakterów. A przecież, najmłodsi czytelnicy potrzebują pewnego kodu moralnego. I o tym, niestety, zdają się często zapominać dzisiejsi twórcy komiksów.

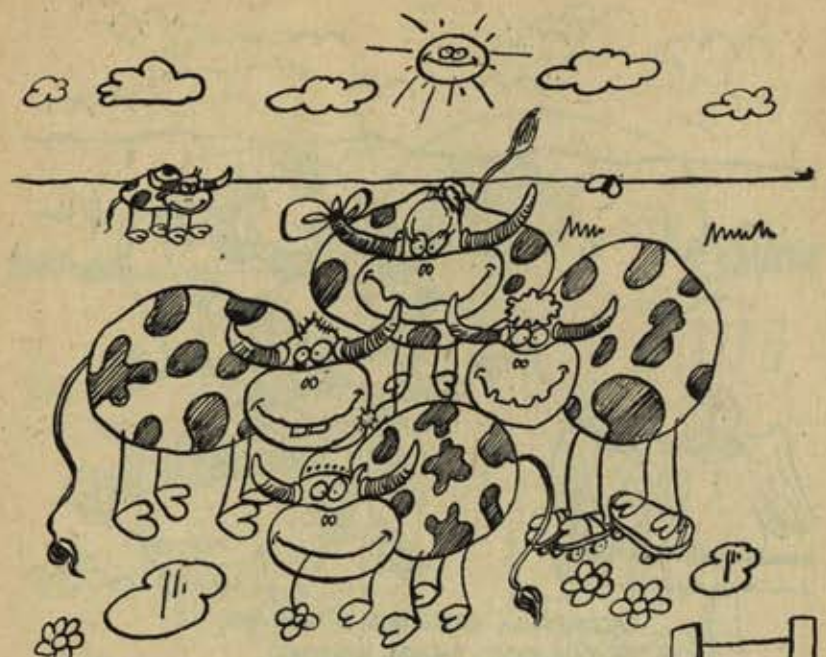
Jolanta Kais-Badrici

JAN BRZECHWA

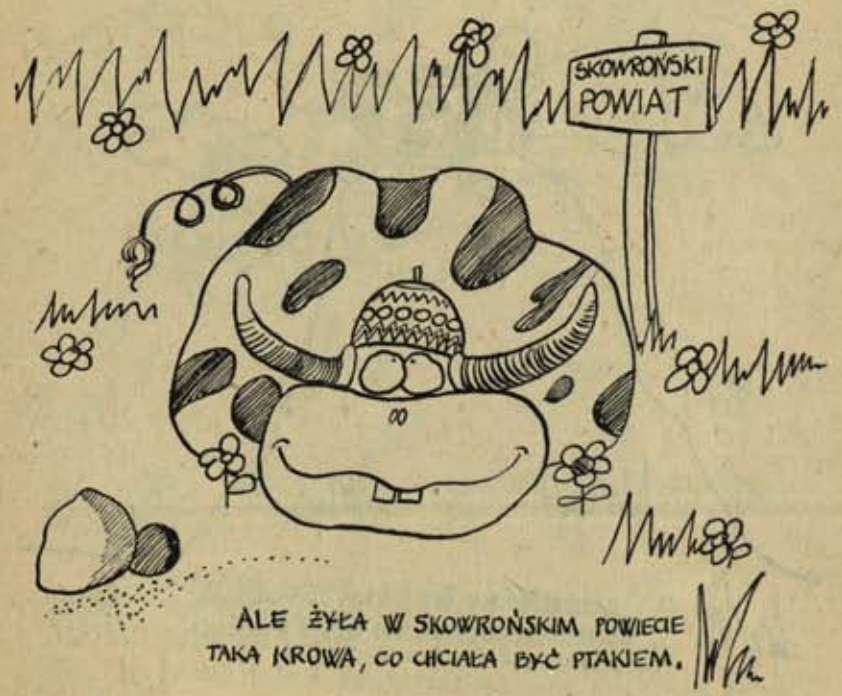
FRUWAJĄCA KROWA

ILUSTRACJE M.GNYŚ





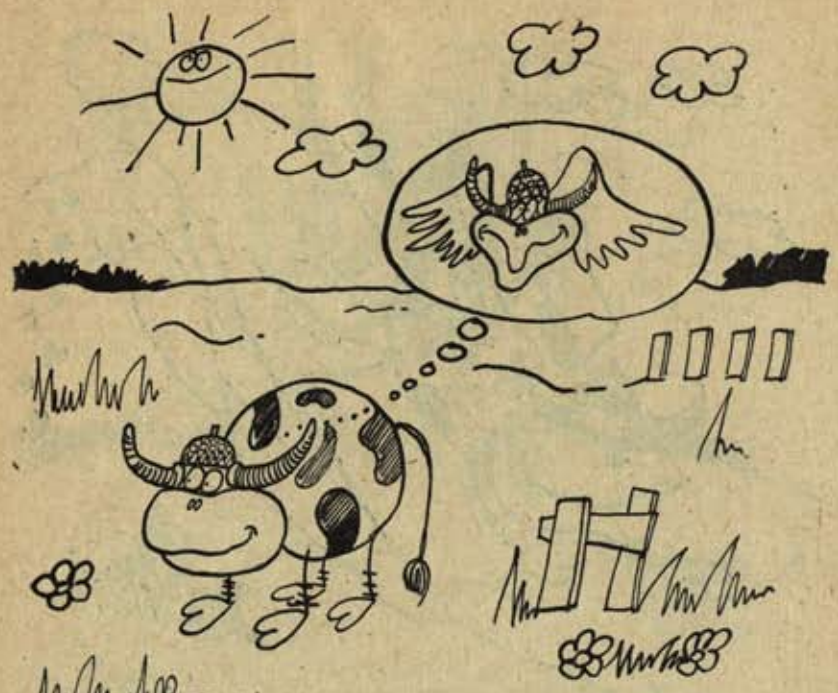
WSZYSTKIE KROWY NA ŚWIECIE
JAK WIECIE
OBYCZAJE MIEWAJĄ JEDNAKIE.



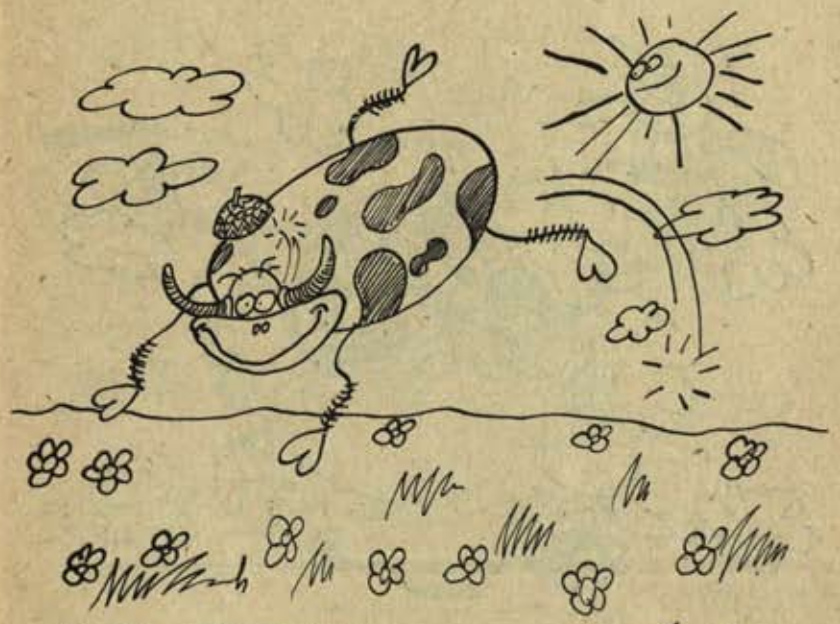
ALE ŻYŁA W SKOWROŃSKIM POWIECIE
TAKA KROWA, CO CHCIAŁA BYĆ PTAKIEM.

ZAZDROŚCIŁA GAWRONOM I SROKOM,
ŻE TAK SOBIE LATAJĄ WYSOKO.
SPOGLĄDAŁA Z PASTWISKA NA SZCZYGŁY
I NA SZPAKI, CO LOT MAJĄ ŚMIGŁY.

ZAZDROŚCIŁA WESOŁYM JASKÓŁKOM
ŻE NAD ZIEMIĄ FRUWAJĄ WCIĄŻ W KÓŁKO.



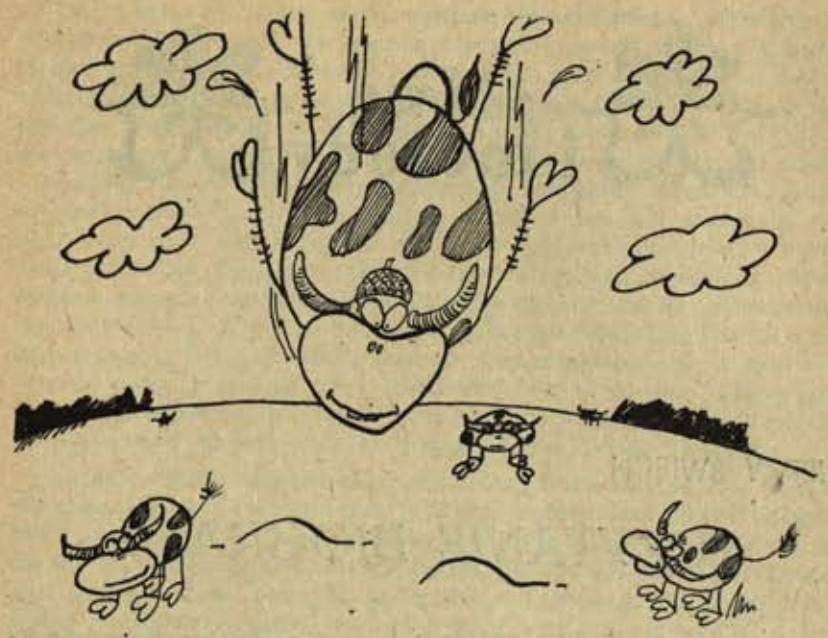
POMYŚLAŁA: „POLECĘ DO NIEBA,
BO MI TEGO DLA ZDROWIA POTRZEBA.



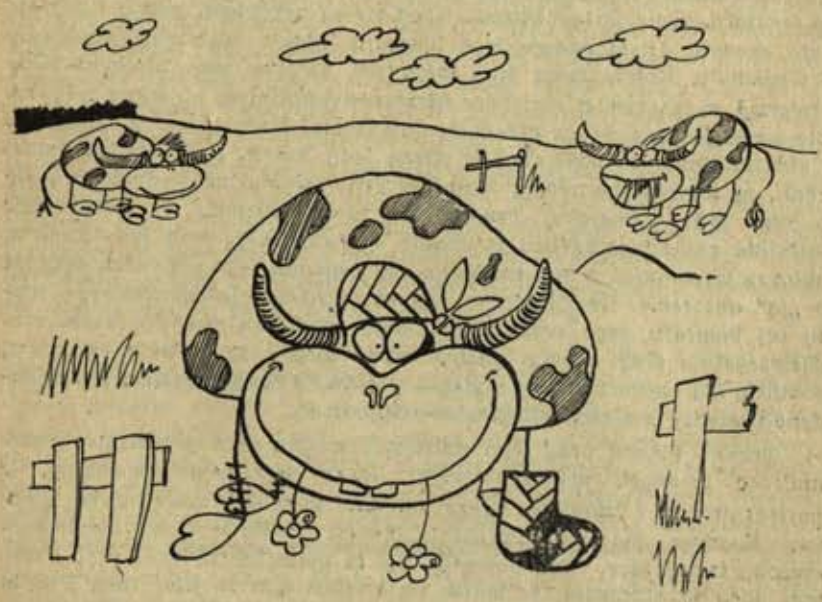
JESTEM CIĘŻKA I TROCHĘ OPASŁA,
ALE KOCHAM TEN BEZMIAR SZEROKI,
BĘDĘ ODTĄD NA CHMURKACH SIĘ PASŁA,
BĘDĘ JADŁA SOCZYSTE OBŁOKI."

WESZŁA TEDY NA GÓRĘ POBLISKĄ,
A UJRZAWSZY POD SOBĄ URWISKO,
WNET ZABRAŁA SIĘ MĄDRZE DO DZIEŁA.

WZIĘŁA ROZPĘD, POBIEGŁA PRZED SIEBIE,
I WYSOKO JAK PTAK POFRUNĘŁA,
A PO CHWILI ZNALAZŁA SIĘ W NIEBIE.



ZJADŁA KILKA OBŁOKÓW ZE SMAKIEM,
GDY ZAŚ WRESZCIE JUŻ DOŚĆ MIAŁA JADŁA,
RZEKŁA: - WOLĘ BYĆ KROWĄ NIŻ PTAKIEM.
I NA ZIEMIĘ WOLNIUTKO OPADŁA.



WY MI ZARAZ NA PEWNO POWIECIE,
ŻE HISTORIA TA JEST NIEBYWAŁA
A JA WIEM ŻE W SKOWROŃSKIM ŻWIECIE
BYŁA KROWA, CO FRUWAĆ UMIAŁA

JERZY ŚWIĘCH

CZYTANIE BIOGRAFII

Autor przyszłej biografii poświęconej Krzysztofowi Baczyńskiemu będzie miał sporo trudności ze sporządzeniem relacji o życiu tego artysty tak, by nie ulec wpływom deformującej perspektywy, jaką w ocenie jego życia narzuca głównie twórczość. „Jan Bugaj" nie zostawił po sobie prawie żadnych tzw. dokumentów osobistych, prócz paru błahych listów (i to sprzed wojny, kiedy był jeszcze dzieckiem) oraz dedykacji na utworach, skrupulatnie poza tym datowanych, podkreślając tym samym, że nieodwołalnie należą one do jego biografii twórczej, artystycznej, a nie prywatnej. Przeniósł, by tak rzec, swoje życie do tekstów. To właśnie w nich rozgrywają się jego dramaty osobiste, one są jedynym świadectwem owych tragicznych wyborów, do jakich zmusiła go historia Tu, w tekstach, życie Baczyńskiego osiąga swoją harmonię, pełnię i dojrzałość, dopiero dzieła nadają jego biografii kształt fabularnie skończony i doskonały. Koleje życia tego człowieka ujrzane poza dziełami jakie stworzył są natomiast strzępem nieskoordynowanych i przeczących sobie nawzajem epizodów, obiektem najbardziej fantastycznych domysłów i nieuzasadnionych podejrzeń ze strony tych, którzy go lepiej lub gorzej znali, są zbiorem anegdot gwarantujących rzekomo uchwycenie prawdy o nim jako człowieku. Trudno się przeto dziwić, iż dostrzegając wszelkie niebezpieczeństwa mówienia o Baczyńskim poza jego dziełem, autorzy wspomnień o nim modelują czy stylizują jego portret w oparciu o „ja" autorskie. Umożliwia to bowiem uchwycenie całościowego sensu tej biografii, tego sensu, który poza literaturą jest właściwie niedostrzegalny. Gubi się on gdzieś wśród owych strzępów i epizodów, domysły idą często zupełnie mylnym tropem, brakuje czytelnej korespondencji między poszczególnymi obserwacjami itd.

Trudno jednak przy tego rodzaju biograficznych przedsięwzięciach uniknąć pewnych niekonsekwencji, które ostatecznie powodują, iż portret artysty i człowieka rysuje nam się w sposób nieuchronnie dwoisty. Rodzina, znajomi, przyjaciele, koledzy wyławiają ze wspomnień epizody świadczące, iż od początku był to niewątpliwie ktoś inny i niemal obcy w otoczeniu, w jakim się znalazł („ja to ktoś inny"), a to dzięki wiadomemu powołaniu, misji poety, do jakiej został predestynowany. Zewnętrznym tego dowodem jest samotniczy, niemal pustelniczy tryb życia jaki prowadził: „typ samotnika twórczego", który nie odczuwał" potrzeby więzi ze środowiskiem pokoleniowym" (Tadeusz Sołtan); człowiek stojący z boku, outsider, bardziej obserwator niż uczestnik (ujęcie dosyć powszechne). Ale z relacji tych samych wynika, iż „poza tym (!) był to także (!) zwykły młody chłopak, dwudziestolatek, jeden z nas" (Zbigniew Wasilewski). Nie można doprawdy znaleźć żadnego iunctim między tymi dwoma obliczami jednego tylko przecież człowieka. Jedno skłania do ujęć w duchu bigrafistyki heroizującej (wszak Tadeusz Gajcy puścił w obieg powiedzenie, iż była to poezja „o nucie dostojnej"), drugie natomiast stanowi zachętę do ujęć w konwencji biograficznej plotki i anegdoty, nie bez boyowskiej tendencji do odbrązowienia posągu, który w ogóle posągiem nie był. Stąd (mówimy o drugiej) tendencja, by ubarwić portret pisarza jakimś rysem „zwykłym", „codziennym". Nie obniżając zatem w niczym faktograficznej wagi tych doniesień, jakimi dysponujemy w przypadku życia Baczyńskiego, nie można jednocześnie nie dostrzec na nich pewnego „nalotu" interpretacyjnego, tak w typie heroizującym, jak i antybrązowniczym. Poszczególne fakty w tych relacjach wzięte z osobna mogą być prawdziwe, tj. zgodne z obiektywnymi stanami rzeczy, tworzy się jednak z nich konstrukcje stylizowane, modelowane w oparciu o pewne wzory: idealne modele biografii.

Czytając liczne wspomnienia poświęcone Baczyńskiemu nie sposób nie zauważyć, że o rodzaju takiej stylistyki zadecydował przede wszystkim model „tyrtejski", czemu ostatecznie trudno się dziwić, skoro model ów tak łatwo, niemal niedostrzegalnie dla postronnego obserwatora daje się „dopasować" do biografii „Jana Bugaja". Zakłada on jakieś wzajemne „współoddziaływanie na siebie poezji i czynu, przyległość, a nawet i tożsamość myśli i działania" (Maria Janion). Owszem, to prawda, że nim nasz poeta osiągnął taką idealną zgodność „poezji i czynu", „myśli i działania", musiał przejść przez szereg dramatycznych dla niego samego prób i wyborów, musiał pokonać w sobie jedno „ja", którym było „ja" artysty, by zatriumfowało drugie oblicze, z którym ostatecznie w pełni się utożsamił: żołnierza. „Nie stylizował się w najmniejszej mierze na poetę, raczej chciał być żołnierzem, bojowcem" wspomina Stanisław Piętak. Kanon tyrtejski dopuszcza przecież takie wahania, ba, czyni z nich nawet warunek prawdziwego zaangażowania w walce, w służbie, w pracy dla dobra Sprawy. Przecież koleje życia Baczyńskiego zdają się z jakąś szczególną wyrazistością, gdzie indziej w tym stopniu niespotykaną, akcentować te rysy polskiego artysty, które świadczą o jego trwałym i niezmiennym powołaniu. Do uświadomienia sobie tych powinności dochodzi przez ustawiczny wybór między całą sferą „słowa" a „czynu", między wiernością czystym i bezinteresownym ideałem piękna, estetyki, sztuki a poświęceniem całego talentu sprawom ojczyzny, co ostatecznie zmusza do przydeptania gardła pieśni i stanowczego opowiedzenia się za „czynem" czy „służbą". Wspomniana już dwoistość portretu Baczyńskiego konkretyzuje się tutaj jako kontrast między artystowskim powołaniem i temperamentem „typowego artysty" (nadwrażliwość, skutek choroby i cieplarnianego wychowania) a koniecznością wyboru roli, do jakiej nie był predysponowany.

Wynikałoby z tego, że przenikały się w życiu Baczyńskiego ustawicznie prawdy i automistyfikacje, że ten tajemniczy i zagadkowy dla innych człowiek (niemal we wszystkich wspomnieniach moment ten bywa podkreślany) był zamknięty w innym, własnym świecie, niedostępnym dla innych, że więc w kontaktach z ludźmi zmuszał się do bycia takim, jakim w danych warunkach i okolicznościach dziejowych być powinien: czułym i troskliwym synem, dobrym mężem, odważnym konspiratorem, żołnierzem. W rezultacie do prawdziwego (!) Baczyńskiego nikt na dobrą sprawę nie miał dostępu. Ktoś ze starszego pokolenia (a miał z nim poeta wiele kontaktów, bodaj tyle, co z rówieśnikami) wyraźnie się zastrzega, że znajomość z nim żadną miarą nie pozwala mówić o jakimś „bliższym zaufaniu i znajomości otwartej. A tym samym, który by dzisiaj, po latach kilkunastu, pozwalał budować jego sylwetkę osobistą i twórczą z takich materiałów, jakie daje bliższa zażyłość. Budować ją przyjdzie po prostu z tekstów" (Kazimierz Wyka). Przyjaźń z nim miała

dosyć szczególny charakter. Juliusz Garztecki, kolega z zespołu redakcyjnego „Drogi", przyznaje, iż nie „była ona łatwa, bo on sam nie był łatwy. Poza tym — był migotliwy, wielopostaciowy" (cyt. według „Miesięcznika Literackiego" 1972 nr 1). Wszędzie we wspomnieniach napotykamy na ten trudny do przebicia mur, jaki wyrastał między Baczyńskim a gronem jego przyjaciół, kolegów, ba, nawet rodziną. W dojrzałym okresie życia jedyną właściwie jego powiernicą była żona, Barbara z Drobczyńskich (ślub odbył się 3 czerwca 1942 roku w kościele św. Trójcy na Solcu), modelowana we wspomnieniach nie tyle na strażniczkę domowego ogniska (po ślubie młodzi Baczyńscy zamieszkali osobno na ul. Hołówki 3), ile na osobistą straż poety, by nikt nie mógł wtargnąć do zarezerwowanego dlań królestwa, by nie dotknęła go żadna przykrość, objaw lekceważenia itp. Dzięki takim zabiegom wyrasta Baczyński na artystę zamkniętego w wieży z kości słoniowej.

Efekt taki powstaje także dzięki dosyć częstej praleli: Baczyński — Słowacki. Jeśli wierzyć wspomnieniom, legenda o „nowym Słowackim" zaczęła się szerzyć już w czasie wojny, w licznych środowiskach warszawskich, by prawdziwą karierę zrobić po wojnie. Widzieć w tym należy przejaw charakterystyczny dla procesu pewnego „oswajania" tego, co w biografii Baczyńskiego jest zagadkowe, dziwne, przez „nałożenie" jakby na jego osobę stereotypu romantycznego w wydaniu Słowackiego, co pozwala m.in. upatrywać w nim „Ariela polskiej poezji XX stulecia" (Stanisław Ryszard Dobrowolski). Analogie próbowano rozciągnąć nawet i na rodziny obydwu poetów. Cytowany już Kazimierz Wyka, uznający za „hagiograficzną przesadę" mianowanie Baczyńskiego nowym Słowackim, przyznaje, że rodzinna biografia poety daje się odczytywać wedle wzoru zanego z przeszłości. „W biografii Baczyńskiego zawarte są składniki, które tę ocenę pozwalają sprowadzić do postaci prostszej i jednocześnie bardziej oczywistej. Biografia ta wobec Słowackiego ukazuje tak zdumiewające podobieństwo układu rodzinnego, który wydał poetę, jak gdyby sama historia poezji polskiej zamierzyła po plutarchowsku wykonać jakiś żywot paralelny do żywotu wielkiego Juliusza. Zamierzyła, lecz nie wykonała. Nawet bowiem historia swoich zamiarów nie jest zdolna powtórzyć". Słusznie, bo też analogia jest czysto sytuacyjna i jak to zwykle bywa nader powierzchowna, zarówno gdy idzie o matkę, jak i ojca.

W portrecie matki poety, Stefanii z Zieleńczyków (1889—1953), podkreśla się przede wszystkim rysy typowo opiekuńcze, fakt, iż wątłe i chorowite dziecko otaczała ona wyjątkową (?) troską, że dyskretnie śledziła rozwój jego talentu, upatrując w nim zadatki na wielkiego artystę (w czym się nie myliła), że z chwilą ożenku Krzysztofa usunęła się w cień, nie przestając wszakże i wtedy pełnić roli dobrego anioła stróża. Tylko w oczach postronnych obserwatorów, zbyt uległych analogii między panią Stefanią a Salomeą Słowacką troska o zdrowie dziecka może uchodzić za zbyt przesadną, literacko wystudiowaną, a atmosfera umożliwiająca mu normalny rozwój za przesadnie cieplarnianą. W podkreśleniach tych cech matczynych Stefanii Baczyńskiej, która poza tym była osobą wysoce kulturalną, mającą także pewne doświadczenie literackie (w zakresie twórczości dziecięco-młodzieżowej), idzie także o wydobycie kontrastu między nią a ojcem poety. I tutaj sugestia do takiego ujęcia wypływa z twórczości Krzysztofa. W znanym wierszu „Rodzicom", napisanym 30.VII. 1943 roku, a więc prawdopodobnie już po wstąpieniu do Szarych Szeregów, poeta wyraźnie określił i zarazem skontrastował podwójne dziedzictwo matki i ojca. Matka przekazała mu posłanie miłości, ojciec — staranie o „dzieło" i dlatego we wspomnieniach więź wybitnie emocjonalna między synem a matką stanowi kontrast z chłodną i przynajmniej pozornie wolną od uczuciowych obciążeń postawą ojca. Kontrast ten, jeśli znowu wierzyć wspomnieniom, miał swoje głębsze implikacje, rzutujące na osobowość poety. „Rodzice

Krzysztofa reprezentowali dwie różne filozofie i postawy życiowe: ojciec zapalał w nim gniewny bunt przeciw złu, które trzeba tępić, by świat ulepszyć — matka uczyła go korzenia się przed własną niemocą i małością, pokory, doskonalenia najpierw siebie, nim zechce zmieniać świat. Te dwie postawy zmagały się w synu" (Maria Turlejska). Prawda to czy zmyślenie, czysty domysł? Nie rozstrzygniemy tej kwestii, fakt, że teza o dwoistości natury poety uzyskuje tą drogą dodatkowe wzmocnienie.

Z osobą Stefanii Baczyńskiej powiązany jest więc portret poety — Ariela, przeważnie dziecka (potem opiekę nad nim przejmuje żona), nadwrażliwego, chorowitego, z niewidzialnym piętnem wielkiego artysty, zaś od strony plotki rodzinnej, ofiary nie najlepszych stosunków małżeńskich między Stefanią a jej mężem (wyobraźnia mogłaby tu jeszcze jedną analogię podrzucić: z Orciem Krasińskiego). W oczach wielu interpretatorów twórczości Baczyńskiego opiece matczynej zawdzięcza ona jeden z charakterystycznych rysów: nieco kobiecy nastrój i koloryt, upodobanie do łagodnych półcieni i półtonów, „ładnych", nieco mieszczańskich rekwizytów, kwiatów, słowem rzeczy z natury kruchych i delikatnych. Obfitują w nie zwłaszcza juwenilia i dlatego sądzi się, że poetycka inicjacja Krzysztofa Baczyńskiego jest w głównej mierze dziełem jego matki. A więc ścierałyby się w psychice poety dwa pierwiastki, żeński (anima) i męski (animus), ten drugi powiązany, oczywiście z dziedzictwem ojca, Stanisława Baczyńskiego (1890—1939). Dla syna stanowił on autorytet i wzór osobowy. Czytając wspomnienia, trudno oprzeć się refleksji, że życiorys syna był w znacznej mierze powtórzeniem czy też odzwierciedleniem biografii ojca. Stanisław był w młodości działaczem socjalistycznym, co potem powtórzy się w biografii syna, który już w okresie gimnazjalnym wstąpił do półjawnej organizacji młodzieżowej, działającej na terenie wielu szkół warszawskich, „Spartakus", założonej z inicjatywy PPS i powiązanej ze Związkiem Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej (ZNMS), zaś potem, w latach okupacji, stał się sympatykiem socjalistycznych „Płomieni" i wszedł w skład redakcji „Drogi", ideowo bliskiej socjalizmowi.

To właśnie przez ojca odezwała się w synu tradycja „niepokornych", niezawisłych i niezależnych wobec siłą narzuconych powag i autorytetów (wielokrotnie podkreślany rys psychiczny Krzysztofa, jak też i jego stanowczy opór wobec wszelkiego doktrynerstwa). Z kolei epizod legionowy Stanisława Baczyńskiego, który z czasem z pozycji piłsudczyka przeszedł na stanowisko opozycji rządowej, usuwając się z życia politycznego, bywa traktowany jako prefiguracja przyszłych decyzji jego syna, który w czerwcu (lub sierpniu) 1943 roku wstąpi do Szarych Szeregów, harcerskich grup szturmowych słynnego batalionu „Zośka". Równolegle podejmie zajęcia w tajnej podchorążówce „Agricola" (nazwa kojarzyła się z wydarzeniami pamiętnej nocy listopadowej 1830 roku), wreszcie, z chwilą ogłoszenia „godziny W", weźmie udział w heroicznym boju z okupantem. Te analogie sytuacyjne między biografią syna a ojca są o wiele chętniej eksponowane niż kwestia domniemanych a przecież wielce prawdopodobnych wpływów i inspiracji prac Stanisława na Krzysztofa, z którymi z pewnością musiał się zapoznać w okresie poważniejszych już zainteresowań literackich, bądź też jako „Emil" (taki bowiem przybrał pseudonim w „Spartakusie"). Przecież Prometeusz, w pewnym okresie ulubiony bohater Krzysztofa Baczyńskiego, pojawi się już w tytule jednej z głośniejszych prac krytycznych Stanisława z roku 1924 „Syty Paraklet i głodny Prometeusz. (Najmłodsza poezja polska)", gdzie mówi się o nim jako o „wiekuistej" personifikacji buntu". Spartakus jest bohaterem młodzieńczego poematu „Bunt", ukończonego 27.I.1939 roku. Ma on tu rysy wyraźnie prometejskie, jak zresztą i postaci późniejszych alegorycznych poematów: „Serce jak obłok", „Szklany ptak", „Olbrzym w lesie". Czytając wzmiankowaną wyżej książkę Stanisława Baczyńskiego trudno oprzeć się refleksji, że idący w ślady

niepokornego ojca syn, mógł z niej czerpać niejedną podnietę, zafascynowany w niemałej mierze jak i on Brzozowskim, chociaż trudno orzec, ile z pism ojca w ogóle zrozumiał i na trwałe przyswoił. Nie mówi się jednak na ogół o tym, czy Stanisław Baczyński sprawował jakiś patronat literacki nad twórczością syna. Literatura w tym modelu biografii niepokornego działacza partii socjalistycznej a potem żołnierza niepodległości, rzutująca na ocenę syna, jest elementem mniej znaczącym. I dlatego paralela z Euzebiuszem Słowackim mocno tu kuleje. Niemniej na tym, chętnie w biografii Krzysztofa eksponowanym przykładzie widać, jak istotne znaczenie w procesie kształtowania się jego sylwetki (i twórczości) przypisuje się więzi między pokoleniem ojców a synów. I że inne nie mogło (!) być dzieciństwo takiego poety.

Na dobrą sprawę wszystko to ma swoje odniesienie do modelu tyrtejskiego, jest konsekwencją przyjęcia takich właśnie założeń biografistycznych. Wspomnienia o pisarzach, choćby im przyświecały cele jak najszlachetniejsze, choćby programowo odrzucały wszelką hagiografię i zmierzały do mówienia prawdy i tylko prawdy, bywają przecież ocenzurowane. Pisarz jest osobą publiczną i zarówno jego życie, jak i biografia podlegają zbiorowej społecznej ocenie wedle z góry powziętych przeświadczeń, oczekiwań, nadziei i aspiracji. Nawet zaciekłym antytyrtejskiego, jest konsekwencją przyjęcia takich właśnie założeń biotybrqzownikom nie udaje się wyjść w swoich relacjach poza „obowiązujący w danej epoce model biografii pisarskiej", model, który wedle cytowanej tu opinii Edwarda Balcerzana, umożliwia proces komunikowania się czytelników z pisarzami i odwrotnie. „Zarówno twórcy, jak i czytelnicy, a także instytucje życia publicznego, mają wiele istotnych powodów, aby — własne i cudze — zachowania w komunikacji literackiej przymierzać do (znanej choćby z grubsza) typologii kodów, która musi być, a i bywa, prymitywna, naiwna, nieporządna i która mimo to jest im wszystkim potrzebna". W latach okupacji istniało wiadome społeczne zapotrzebowanie na biografię ukształtowaną w zgodzie z regułami kodu „tyrtejskiego". Rzutuje ona w widoczny sposób na istniejące przekazy o poecie, wpływa także na odpowiednią interpretację twórczości. „Ambicją poezji romantycznej — znowu Maria Janion — było utożsamienie się z życiem, pojętym jako dziejowy czyn. Jeśli nie chciano dopuścić do najmniejszego rozziewu między życiem a poezją, właśnie dlatego, by poezja mogła dyktować swój scenariusz działań, a życie miało go spełnić".

Jeden z wielu tzw. naocznych świadków ówczesnych wydarzeń i znajomych poety, którym zawdzięczamy cenne mimo różnych upiększeń relacje o nim, tłumaczy dość prosto powody, dla których Krzysztof zdecydował się wstąpić do Szarych Szeregów, „Agricoli", a potem wziął udział w powstaniu warszawskim: „to ona (czyli twórczość — dop. mój) właśnie przesądziła w roku 1943 o jego gorącym zaangażowaniu w walkę zbrojną" (Zbigniew Wasilewski). Ta rola, poety-żołnierza, czekała na niego, była mu przeznaczona, sam moment wyboru był już tylko kwestią okoliczności. „Uwierzył w mit poety-żołnierza, tak mocno obecny w tradycjach literatury polskiej, który sam zresztą w swych wierszach kontynuował i współkształtował". Nie miał więc dla siebie innej drogi poza tą, jaka była dana w gotowym scenariuszu zachowań. Prawda jednak, niestety, bywa inna i wybory w życiu bywają zacznie trudniejsze, wyposażone w o wiele większy ładunek dramatyzmu i tragizmu niż dane jest to w scenariuszu zachowań literackich. Czy istotnie Baczyński („natura refleksyjna, bynajmniej mimo dużej chłonności nieskłonna do pochopnych i aktywnych zaangażowań") zatrzymał się „w kręgu romantyzmu »kamieni rzuconych na szaniec« (Tadeusz Sołtan)? Ci, którzy tak uporczywie (chociaż i z dobrą wiarą) forsują we wspomnieniach o poecie scenariusz zachowań tyrtejskich, przeoczają fakt, że właśnie poezja Krzysztofa Baczyńskiego prawdomówność owego scenariusza tak gwałtownie kwestionuje. Nie ma żadnych gotowych ról, tym bardziej takich, jak konspiratora, partyzanta czy żołnierza, obciążonych moralną dwu-

znacznością, które raz zaakceptowane, przyjęte zwalniałyby od potrzeby ich weryfikowania, nieustannego sprawdzania ich słuszności i mocy obowiązującej. Nie jest tylko efektownym paradoksem, że w przypadku Baczyńskiego poezja była prawdziwsza, wiarygodniejsza od życia, które ogromnym wysiłkiem woli tworzył (tak!) według gotowego scenariusza.

Jakimż niezwykłym charakterem, jaką siłą woli musiał dysponować ten człowiek, już za życia otoczony nimbem wielkiego poety, o którym w okupowanej Warszawie powtarzano sobie z ust do ust, że czeka go sława równa Słowackiemu, że jego miejsce będzie w panteonie Największych, kiedy bez wahań udostępniał swoje mieszkanie na skład broni a potem zamienił go w lokal na zajęcia tajnej podchorążówki. Ile musiało go to kosztować, jak i potem, gdy wbrew usilnym staraniom wykazano mu „małą przydatność" do walki „w warunkach polowych" i na tej podstawie, mocą rozkazu dowódcy II kompanii batalionu plut. pchor. Andrzeja Romockiego („Andrzeja Morro") nr 42/44 z dnia 1.VII. 1944, zwolniono go z dotychczasowej funkcji (na własną prośbę Baczyński przeniósł się po tym do batalionu „Parasol" i tu zastał go dzień 1 sierpnia 1944). W momencie wybuchu powstania Krzysztof, jak wiadomo, został odcięty od swojego oddziału, walczył tam, gdzie mu wypadło i zginął już w czwartym dniu. Seria niepowodzeń, tragicznych pomyłek, które znosił po stoicku, nieugięty w raz podjętym wyborze. Prostą drogą zmierzał do celu. Ale scenariusz jego zachowań literackich jest o wiele bardziej skomplikowany, to dopiero na tej podstawie możemy się domyślać, co odczuwał naprawdę, z jakim trudem i wewnętrznym oporem przysposabiał się do roli, którą w życiu chciał odgrywać tak gładko, prosto, bez żadnych zahamowań. Raził go z pewnością żołnierski czy konspiracyjny „fason", w walce pozostał do końca nowicjuszem, rutyna bojowa nigdy nie miała w nim oparcia. To w literaturze, dzięki jej świadectwu, szukał przede wszystkim płaszczyzny upragnionej samorealizacji nie danej mu w życiu. Tu szukał uzasadnień dla życia pełnego wbrew prawdom cząstkowym, jakie zawsze niesie nakaz walki czy służby. Wszelkie więc domysły na temat, jakim był Baczyński naprawdę biorą się z uważnej lektury jego utworów. Mylne, powierzchowne odczytanie prowadzi więc także i do zafałszowań biograficznych. Legenda osnuta wokół życia Baczyńskiego mało liczy się z faktami jego twórczości, ale taki to już los „poetów-żołnierzy".

JERZY ŚWIĘCH

P.S. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z książki „Żołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamilu Baczyńskim". Wydanie III rozszerzone. Pod redakcją Zbigniewa Wasilewskiego, Wydawnictwo Literackie Kraków 1979.

Fotografie barwne
WALDEMAR STĘPIEŃ

Na pierwszej stronie okładki
Anna T., lat 9, wyklejanka

Na czwartej stronie okładki
Janusz P., lat 11, *Rycerz*, technika mieszana
Elżbieta K., lat 13, akwarela

Adres redakcji
20-022 Lublin
ul. Okopowa 7, I piętro
tel. 27-469

Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów.

Cena prenumeraty: półrocznie 130 zł, rocznie 260 zł.

Warunki prenumeraty:

1. dla osób prawnych — instytucji i zakładów pracy:
— instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" zamawiają prenumeratę w tych oddziałach;
— instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych — indywidualnych prenumeratów:
— osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
— osoby fizyczne zamieszkałe w miastach — siedzibach Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa—Książka—Ruch";
3. prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa—Książka—Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153—201045—139—11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy.
Termin przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
— do dnia 10 listopada na I półrocze roku następnego oraz cały rok następny.

Wydawca: Wydawnictwo Lubelskie
20-022 Lublin, ul. Okopowa 7

Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne im. PKWN
Lublin, ul. Unicka 4.
Zam. 1552. Oddano do drukarni w marcu 1984 r.
Druk ukończono w marcu 1985 r.
Nakład 3000 egz. Cena zł. 65.— I-4.