

# LITERATURA DLA DZIECI

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU



POZNAŃ 2015

Antoni Smuszkiewicz

# LITERATURA DLA DZIECI

**PODRĘCZNIK DLA STUDENTÓW  
KIERUNKÓW PEDAGOGICZNYCH**

Recenzent: dr hab., prof. UMK Violetta Wróblewska

Publikacja dofinansowana przez  
Rektora Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM, Instytut Filologii Polskiej UAM  
oraz Wydział Studiów Edukacyjnych UAM

© Antoni Smuszkiewicz 2015

This edition © Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu  
im. Adama Mickiewicza, Poznań 2015

Projekt okładki, stron tytułowych i działowych: K.&S. Szurpit

Fotografia autora: Maciej Męczyński

Redaktor: Marzenna Ledzion-Markowska

Redaktor techniczny: Dorota Borowiak

Łamanie komputerowe: Eugeniusz Strykowski

ISBN 978-83-232-2848-6

WYDAWNICTWO NAUKOWE

UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

UL. FREDRY 10, 61-701 POZNAŃ

[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: [wyd nauk@amu.edu.pl](mailto:wyd nauk@amu.edu.pl)

Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

Wydanie I. Ark. wyd. 21,50. Ark. druk 23,125.

DRUK I OPRAWA: UNI-DRUK, LUBOŃ, UL. PRZEMYSŁOWA 13

# Spis treści

Wstęp .....	7
-------------	---

## **Część I. Czym jest literatura dla dzieci?**

Rozdział 1. Wstępne rozpoznania .....	11
Rozdział 2. Dydaktyzm i artyzm .....	23
Rozdział 3. Zabawa i folklor .....	32
Rozdział 4. Poszukiwanie porozumienia .....	46
Rozdział 5. Literatura osobna .....	61
Rozdział 6. Pedagogiczny rodowód .....	69
Pytania i polecenia .....	79

## **Część II. Wiersze**

Rozdział 1. Na początku była bajka .....	85
Rozdział 2. Narodziny liryki .....	105
Rozdział 3. W nurcie ludowości .....	123
Rozdział 4. Dziecięcymi oczyma .....	136
Rozdział 5. Pionierzy nurtu lingwistycznego .....	148
Rozdział 6. Poetyckie żarty językowe .....	169
Rozdział 7. Zwrot ku liryce .....	188
Pytania i polecenia .....	207

## **Część III. W świecie fantastyki**

Rozdział 1. Fantastyka w sztuce i literaturze .....	215
Rozdział 2. Baśń ludowa – jej rodowód i struktura .....	229
Rozdział 3. Baśń ludowa w literackich opracowaniach .....	240
Rozdział 4. Europejska baśń literacka .....	258
Rozdział 5. Polska baśń literacka .....	276
Rozdział 6. Pożegnanie baśni .....	311

Rozdział 7. Zrozumieć literaturę .....	341
Pytania i polecenia .....	354
Bibliografia opracowań (wybór) .....	356
Indeks nazwisk .....	361
Indeks pojęć i terminów .....	368

Podręcznik jest adresowany przede wszystkim do studentów kierunków pedagogicznych, kształcących przyszłych nauczycieli wychowania przedszkolnego i nauczania wczesnoszkolnego. Nie wyklucza to oczywiście jego wykorzystania także w innych szkołach, na studiach podyplomowych lub kursach, których program kształcenia zakłada zaznajomienie studentów (kursantów) z podstawowymi zagadnieniami wiedzy o literaturze dla dzieci.

Głównym celem podręcznika jest pokazanie istotnych cech twórczości przeznaczonej dla młodego odbiorcy sztuki słowa i usytuowanie ich na szerszym tle wybranych zagadnień z zakresu teorii i historii literatury. Ogólna orientacja w dziedzinie piśmiennictwa dla dzieci, jego wyróżniających walorach, uwarunkowaniach historycznych i najbardziej znamienych nurtach rozwojowych, ma być pomocą dla młodych pedagogów w wartościowaniu i wyborze odpowiednich tekstów do pracy wychowawczej i dydaktycznej. Pamiętać wszakże trzeba, że nie jest to podręcznik metodyki nauczania. Z tej racji nie koncentruje uwagi czytelnika na tekstach aktualnie wykorzystywanych w przedszkolu, czy zalecanych przez podstawę programową nauczania wczesnoszkolnego. Utwory w nim przywoływane egzemplifikują jedynie omawiane zjawiska, są przykładami ogólniejszych tendencji, znamienych odmian i gatunków, jakie pojawiły się w literaturze dla dzieci w ciągu wielu lat rozwoju tej odmiany piśmiennictwa. Nie jest on także, nawet w ogólnym zarysie, kursem historii literatury dla dzieci, chociaż w obrębie niektórych zagadnień został zastosowany układ chronologiczny dla podkreślenia omawianych właśnie tendencji rozwojowych. Nauczyciel bowiem powinien wiedzieć więcej niż jego uczniowie. Powinien znać szersze i głębsze uwarunkowania teoretyczne i historyczne poszczególnych zagadnień i orientować się, gdzie poszukiwać w razie potrzeby niezbędnych informacji.

Przeznaczenie podręcznika dla studentów pedagogiki oznacza, że nie jest on wyposażony w wiedzę, która mogłaby w pełni zadowolić wyspecjalizowanych literaturoznawców, polonistów, czy nawet studentów innych kierunków filologicznych. Adresatami podręcznika są przede wszystkim studenci, których wykształcenie polonistyczne nie wykracza w zasadzie poza ramy określone przez podstawę programową języka polskiego w szkołach ponadgimnazjalnych. Takie założenie usprawiedliwia popularnonaukowy tok wykładu,

który z jednej strony prezentuje w sposób przystępny, w miarę możliwości uproszczony, trudniejsze zagadnienia teoretyczne, z drugiej zaś – uwzględnia informacje, które specjalistom w zakresie wiedzy literaturoznawczej mogą się wydać zbyt oczywiste i banalne. Niemniej jednak ich przypomnienie, jak uczy wieloletnie doświadczenie wykładowców i egzaminatorów, wydaje się jak najbardziej wskazane.

Przeznaczeniem podręcznika można również usprawiedliwić dobór zawartego w nim materiału literackiego. Nie uwzględnia on bowiem całości, obejmującej teksty adresowane do różnych grup wiekowych. Ponieważ edukacja literacka najmłodszych odbiorców (najpierw słuchaczy, później dopiero czytelników) zaczyna się zazwyczaj od wierszy i od baśni, w podręczniku zostały przedstawione tylko zagadnienia z tymi dziedzinami związane. Pomiędzy został natomiast bogaty obszar prozy realistycznej. Nieliczne proste utwory z tego zakresu ani w przedszkolu, ani w szkole podstawowej nie powinny absolwentom szkoły średniej przysparzać żadnych kłopotów. Można założyć, że maturzyści opanowali co najmniej w stopniu dostatecznym wiedzę o literaturze realistycznej i o sposobach jej analizy, zaś dokładniejsze źródła informacji o autorach i utworach znajdują w załączonej *Bibliografii opracowań*. Gorzej natomiast przyswojona jest wiedza o fantastyce i wierszowanych utworach dla dzieci. W tych zakresach bowiem poetyka twórczości dla dzieci różni się znacznie od charakteru ogólnej poezji dla dorosłych.

Na koniec warto też usprawiedliwić stosunkowo niewielką liczbę przypisów. Konsekwentnie odnotowane zostały w nich tylko adresy bibliograficzne odwołań i cytatów z opracowań oraz nielicznych z większych utworów literackich. Adresy te, poza normalnym pokwitowaniem zapożyczeń, mają na celu również uświadomienie przyszłym pedagogom bogactwa tekstów, omawiających twórczość dla dzieci oraz oswojenie z nazwiskami różnych jej badaczy. Tak więc to, co wydawać by się mogło zbędnym balastem, tu jest jednak celowym zabiegiem. Nie wszystkie wszakże cytaty z utworów literackich zostały opatrzone przypisami. Wskazywanie konkretnej lokalizacji wiersza lub krótkiej opowieści wydaje się w tym wypadku zbędne, ponieważ dany tekst bywa zazwyczaj publikowany w różnych książkach dostępnych czytelnikowi.

Podręcznik zamyka usystematyzowany wykaz najważniejszych i najbardziej charakterystycznych pozycji bibliograficznych, zawierających bogatą wiedzę, która może się przydać w przyszłej pracy pedagogicznej oraz dwa indeksy. Jeden ułatwiający odszukanie informacji o autorach; drugi zaś – pojęć i terminów teoretycznych.

Kończąc ten krótki *Wstęp*, pragnę wyrazić głęboką wdzięczność pierwszej czytelniczce tego podręcznika, pani prof. UMK dr hab. Violetcie Wróblewskiej za wnikliwą recenzję i zawarte w niej cenne uwagi i sugestie, które pozwoliły mi wprowadzić niezbędne uzupełnienia oraz uniknąć wielu potknięć, niedoróbek i nieścisłości.

I

# Czym jest literatura dla dzieci?

*Pytanie to, w tytule  
postawione tak śmiało,  
choćby z największym bólem  
rozwiązać by należało.*

(Konstanty Ildefons Gałczyński,  
*Dlaczego ogórek nie śpiewa?*)



### Literackość tekstów dla dzieci

Większość definicji literatury dla dzieci (niekiedy w skrócie nazywaną „literaturą dziecięcą”, co nie jest ścisłe, bo ta nazwa oznacza samorodną twórczość dzieci, ich specyficzny folklor) zamieszczonych w różnych słownikach, leksykonach i encyklopediach niemal z reguły rozpoczyna się od słów wskazujących, że jest to „dziedzina twórczości literackiej”, a więc specyficzna część ogólnej literatury pięknej, wyróżniająca się jedynie pewnymi cechami charakterystycznymi.

Zanim odpowiemy na pytania, jaka to część oraz jakie cechy ją wyróżniają spośród innych odmian, wypada wprowadzić jedno ważne wstępne zastrzeżenie. Otóż w tym opracowaniu uwaga skupiona zostanie przede wszystkim na literaturze rozumianej najogólniej jako sztuka słowa. Omawiane będą więc teksty literackie zbudowane ze słów, czyli specyficzne komunikaty językowe, docierające do dziecka w formie mówionej lub pisanej. Tylko takie, chociaż autentyczne, właściwy tekst do dziecka adresowany jest z reguły czymś więcej. Zwłaszcza tekst przeznaczony dla małego dziecka, będącego zaledwie słuchaczem, nie sprowadza się tylko do samego komunikatu słownego. Nie jest – inaczej mówiąc – wytworem jednotworzywym. Jego literackość rozumiana jest tu dość szczególnie i szeroko w znaczeniu, jakie nadał jej pod koniec lat siedemdziesiątych ubiegłego wie-

**Jerzy Cieślowski** (1916–1977) – historyk literatury, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego. Wybitny znawca literatury dla dzieci i folkloru dziecięcego, twórca nowoczesnych, naukowych podstaw metodologicznych badania tej dziedziny twórczości, nawiązujących do ustaleń komunikacji literackiej i semiotyki. Najważniejsze jego publikacje to m.in. *Wiersze Marii Konopnickiej dla dzieci* (1963), *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci* (1967), *Literatura i podkultura dziecięca* (1975) i wydany pośmiertnie zbiór studiów *Literatura osobna* (1985). Opracował również, poprzedzoną obszernym wstępem, fundamentalną *Antologię literatury dziecięcej* (1980) wydaną w serii „Biblioteki Narodowej”.

ku Jerzy Cieślowski. Określił ją jako swoistą właściwość komunikatu słownego powiązanego wszakże z innymi komunikatami, najczęściej plastycznymi, które współlistnieją razem ze słowem w jednym przekazie artystycznym. Literackość jawi się w nim wprawdzie jako cecha dominująca, ale przecież nie jedyna. Nietrudno zauważyć, że tekst literacki zazwyczaj oferowany jest dziecku w formie książeczki zwykle ilustrowanej, kolorowej, wyróżniającej się także formatem, rodzajem papieru, wielkością czcionki, czyli ogólnie mówiąc, szatą graficzną. Ale tekst słowny może być dziecku przekazany także łącznie z melodią, na przykład w formie kołysanki czy rozbudzanki. Niekiedy bywa też zredukowany do samego obrazu bądź gestu, zastępującego komunikat słowny, jak w historyjce obrazkowej, komiksie, filmie animowanym lub w pantomimie. Warto w związku z tym zapamiętać słowa Jerzego Cieślowskiego na temat literackości w tekstach adresowanych do dzieci:

Literackość tekstów dla dzieci jest proteuszem: może być słowem, dźwiękiem, obrazem, gestem – każdym z osobna i wszystkim naraz. Utwór dla dziecka czy utwór dziecięcy jest tworem synkretycznym lub jest konstrukcją otwartą na synkretyczność i symultaniczność. To upoważnia badacza literatury dziecięcej do przekraczania tradycyjnych kompetencji filologicznych, wykraczania poza obszar tradycyjnego rozumienia literatury. Formuła literatury w ogóle, a literatury dla dzieci w szczególności, jest formułą szeroką, wielotworzywową<sup>1</sup>.

**Proteusz** (właśc. **Proteus**) – w mitologii greckiej bożek, nazywany też Starcem Morskim. Pasterz fok Posejdon na wyspie Faros mający dar przeobrażania się w różne postaci. W przenośni oznacza człowieka o zmiennych poglądach. Tu zaś nazwa ta podkreśla możliwość występowania literackości w różnych tworzywach, przekształcania się komunikatu słownego w inne formy artystyczne.

**Symultanimizm** [z łac. *simultaneus* – „jednoczesny”] – technika narracyjna w prozie XX wieku, sugerująca równoczesność opowiedzianych zdarzeń, od siebie niezależnych, rozgrywających się w tym samym czasie, ale w odległych miejscach. Znakiem równoczesności jest zwykle zjawisko występujące na większym obszarze świata przedstawionego, np. awaria elektryczności w całym mieście w *Zazdrości i medycynie* Michała Choromańskiego lub burza w *Popiele i diamentach* Jerzego Andrzejewskiego.

---

<sup>1</sup> J. Cieślowski: *W stronę pajdologii. Propozycje metodologiczne do badań nad literacką twórczością dla dzieci*, w: tegoż, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1985, s. 232–233.

Warto o tym pamiętać, zwłaszcza że w dalszym ciągu tego opracowania przedmiotem szczególnej uwagi będzie w zasadzie tylko literackość w węższym znaczeniu tego terminu, to znaczy tak jak jest zazwyczaj rozumiana w badaniach literackich, gdzie oznacza pewien zespół „właściwości swoistych dla literatury jako sztuki słowa”, czyli „zbiór warunków, jakie w ramach danej świadomości społeczno-literackiej spełnić musi wypowiedź słowna, ażeby być zaliczona do klasy dzieł literatury pięknej”<sup>2</sup>.

## Literatura jako zbiór tekstów artystycznych

Literatura piękna, obejmująca wszystkie słowne utwory artystyczne, jest w zdecydowanej większości częścią piśmiennictwa. Piśmiennictwo z kolei jest zbiorem wszystkich zapisanych wypowiedzi związanych z najróżniejszymi dziedzinami życia społecznego, jak działalność gospodarcza, polityczna, kulturalna. Najważniejsze dziedziny piśmiennictwa to między innymi literatura piękna, prace naukowe i popularnonaukowe, teksty publicystyczne, artykuły dziennikarskie oraz różne pisma propagandowe i praktyczno-użytkowe, np. listy, notatki, blogi internetowe itp. Wśród tego zbioru na szczególną uwagę zasługują takie utwory, które spełniają warunki, jakim odpowiadać musi każda wypowiedź artystyczna, to znaczy **teksty** (komunikaty językowe, komunikaty słowne), niekoniecznie zapisane, ale będące wypowiedziami o wyróżniającej się strukturze.

Wyraz **tekst** posiada trzy znaczenia i oznacza: 1) wypowiedź sformułowaną w obrębie danego systemu językowego, będącą zamkniętą i skończoną całością; 2) utrwalony w postaci graficznej szereg znaków językowych, których kształt i porządek uznane są za niezienne (z wyjątkiem decyzji twórcy); 3) w semiologii tekstem określa się każdy znaczący i wewnętrznie zorganizowany wytwór kultury, np. dzieło plastyczne, muzyczne, przedstawienie teatralne, taniec, strój, mebel itp.

**Semiologia** [z grec. *sēmeíon* – „znak” i *lógos* – „słowo”, „nauka”] – dyscyplina naukowa zajmująca się istotą znaku, jego właściwościami, funkcjami oraz zróżnicowaniem i podziałem znaków na różne typy i odmiany.

---

<sup>2</sup>js [Janusz Sławiński], hasło *Literackość*, w: M. Głowiński i in. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wydanie trzecie poszerzone i poprawione, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1998, s. 283. W dalszym ciągu tego podręcznika pozycja ta będzie określana skrótem *Słownik terminów*.

Wypowiedź taka musi być przede wszystkim całością **ustrukturowioną**, czyli – inaczej mówiąc – uporządkowaną wewnątrznie, spójną (tj. **koherentną**), **kompletną**, w której nic naruszyć nie można bez równoczesnej zmiany jej znaczenia, **zamkniętą**, czyli określoną granicami (tzn. z wyraźnie zaznaczonym początkiem i końcem) oraz **samowystarczalną** i **utrwaloną**

**Ciekawostka.** Czy wiecie, że park jest tekstem, a las nie? Park jest bowiem strukturą odpowiednio zorganizowaną, mimo że czasem na pozór od dziko rosnącego lasu niewiele się różni, np. tzw. park angielski. Ma jednak ściśle określone granice i jako spójny i kompletny komunikat niesie określoną informację, m.in. jest wyrazem aktualnej mody lub upodobań twórcy (projektanta) względnie właściciela-fundatora. Inaczej mówiąc, park spełnia określoną funkcję referencyjną (tj. oznaczającą, poznawczą). Takich warunków nie spełnia las.

w jakimś nośniku materialnym (lub wyjątkowo w niematerialnym, np. utrwalenie w pamięci opowiadacza tekstu folklorystycznego). Każda wypowiedź ustrukturowiona, podobnie jak każdy inny wytwór będący zorganizowaną strukturą, posiada ponadto tzw. **uporządkowanie naddane**, czyli wartość wyższą, niż sam materiał, z którego jest zbudowany. Na przykład, nie jest strukturą zbiór listew, sklejk, kleju, śrub lub gwoździ; jest nią natomiast krzesło z tych materiałów wykonane. Analogicznie rzecz ujmując, nie uznajemy za tekst artystyczny notatki prasowej czy komunikatu na tablicy ogłoszeń, informującego o zebraniu mieszkańców. Jeśli jednak taki komunikat otrzyma dodatkowo odpowiednią organizację (np. wyrazy zostaną pogrupowane w wersy, odpowiednio dobrane

pod względem dźwiękowym) stanie się wierszem, czyli komunikatem artystycznym, odznaczającym się bezinteresownym uporządkowaniem naddanym, zbędnym przecież z punktu widzenia samego przekazu informacji.

Przy okazji warto też sobie uświadomić, że tak zbudowany tekst nie jest w pełni jednoznaczny z utworem jako całością artystyczną. Na ten fakt zwrócił uwagę Michaił Bachtin, stwierdzając, że do utworu wchodzi również jego pozatekstowy kontekst, który zmienia się w różnych epokach odbioru i wytwarza nowe znaczenia utworu<sup>3</sup>. Inaczej mówiąc, nowe znaczenia do istniejącego tekstu dopisuje także tradycja literacka. Zdarza się to również dawnym, wybitnym, adresowanym do dziecka tekstem, które współcześnie ujawniają swoje nowe, nie odkryte wcześniej znaczenia.

## Dzieło literackie jako specyficzny komunikat

Wiemy już, że zwykły komunikat, niosący określoną informację, dzięki odpowiedniemu uporządkowaniu wyrazów i wersów, może zmienić się w wiersz,

<sup>3</sup> Zob. M. Bachtin, *Uwagi do metodologii badań literackich*, przeł. Z. Zapaśnik, „Literatura” 1976, nr 23, s. 5.

czyli w dzieło literackie, nie przestając być przy tym komunikatem słownym, spełniającym wszystkie swoje funkcje językowe, wynikające ze szczególnego nacisku położonego na poszczególne elementy procesu komunikacji.

Jak pamiętamy ze szkoły średniej, schemat tego procesu, składającego się z sześciu – jak pisze Roman Jakobson – „konstytutywnych czynników, charakterystycznych dla wszystkich aktów mowy, dla każdego przypadku komunikacji językowej”<sup>4</sup> przedstawia się następująco:



Wynika z niego, że **nadawca** kieruje swój **komunikat** do **odbiorcy**, powiadamia go o pewnym **kontekście**. Nadawca, przekazując komunikat, powinien też zadbać o zapewnienie odpowiedniego **kontaktu** z odbiorcą oraz posłużyć się przy tym **kodem**, czyli językiem znanym odbiorcy. Każdy z wymienionych czynników wyznacza inną funkcję języka. I tak: funkcja **ekspresywna** akcentuje postawę nadawcy, funkcja **impresywna** nastawiona jest na wywarcie nacisku na odbiorcę, funkcja **poznawcza** (inaczej: **referencyjna**) kładzie nacisk na kontekst, funkcja **fatyczna** [z grek. *phatós* – „powiedziany”] zapewnia utrzymanie kontaktu, funkcja **metajęzykowa** dba o zrozumiałość kodu i wreszcie funkcja **poetycka** powoduje skupienie uwagi na samym komunikacie, dlatego też często bywa

**Roman Jakobson** (1896–1982) – jeden z najwybitniejszych językoznawców i teoretyków literatury XX wieku. Po ukończeniu studiów w Moskwie i Pradze przyczynił się do stworzenia podstaw teoretycznych rosyjskiej szkoły formalnej, a następnie uczestniczył w pracach Praskiego Koła Lingwistycznego. Jest twórcą i czołowym teoretykiem językoznawstwa strukturalistycznego. Wykładał na wielu uczelniach czeskich, skandynawskich i amerykańskich, m.in. na uniwersytetach Columbia w Nowym Jorku i Harvarda w Cambridge (USA). Najbardziej znane jego prace w Polsce to *Poetyka w świetle językoznawstwa* oraz *Analiza gramatyczna poezji słowiańskiej*.

<sup>4</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976, s. 27.

nazywana **autoteliczną** [z grec. *autós* – „sam” i *téleos* – „osiągający cel”], **estetyczną** lub **artystyczną**.

Funkcja poetycka wyróżnia dzieło literackie (czyli tekst artystyczny, tekst sztuki słowa) spośród innych komunikatów językowych, w których nie jest ona szczególnie wyeksponowana i w związku z tym komunikat taki nie zwraca większej uwagi na siebie, lecz na informację, którą przekazuje odbiorcy.

**Funkcja poetycka** (inaczej **estetyczna**) jest zatem główną funkcją dzieła literackiego, eksponującą własny wewnętrzny porządek konstrukcyjny, własną organizację danego utworu, na której skupia się uwaga odbiorcy. Dominacja tej funkcji polega na podkreśleniu strukturalnego charakteru budowy danego tekstu, tj. jego koherencji (spójności), kompletności i samowystarczalności, oraz na uwypukleniu wyrazistej organizacji materiału językowego, objawiającej się w tzw. „bezinteresownym uporządkowaniu naddanym”.

Każde dzieło literackie, poza funkcją poetycką, spełnia także w różnym stopniu i zakresie inne funkcje wypowiedzi językowej, które w konkretnych tekstach występują w zróżnicowanym nasileniu. Dostarcza między innymi wiedzy o świecie (funkcja poznawcza), kształtuje postawy i przekonania czytelników (funkcja impresyjna, wychowawcza), „troszczy się” niejako o zrozumiałość wypowiedzi (funkcja metajęzykowa) oraz o utrzymanie kontaktu (funkcja fatyczna). Ponadto charakteryzuje się też **fikcyjnością** świata przedstawionego oraz **oryginalnością** rozwiązania artystycznego, która oznacza bezprecedensowy charakter i niepowtarzalność danego tekstu artystycznego.

**Fikcja literacka** [z łac. *fictio* – „kształtowanie”] – „właściwość świata przedstawionego dzieła polegająca na tym, że jest on tworem wymyślonym przez autora, nie dającym się weryfikować przez zestawienie z rzeczywistością zewnętrzną wobec dzieła, konstrukcją wyobrażeń wyrosłych ze znaczeń słów i zdań tekstu literackiego, mającą własną logikę oraz autonomiczne uzasadnienie”<sup>5</sup>.

## Utwór dla dziecka

Utwór literacki adresowany do dzieci spełnia dokładnie wszystkie warunki charakterystyczne dla każdego tekstu artystycznego, a ponadto wyróżnia się jeszcze kilkoma znamionnymi cechami, które odróżniają go od innych dzieł sztuki słowa, przeznaczonych dla dorosłych, dojrzałych czytelników. Wskazanie tych cech i w związku z tym dokładne określenie adresata kon-

<sup>5</sup> js [Janusz Sławiński], hasło *Fikcja literacka*, w: *Słownik terminów...*, s. 155.

kretnego utworu sprawia badaczom tej dziedziny twórczości sporo kłopotów. Wynikają one przede wszystkim z braku jasno określonych granic pomiędzy grupami wiekowymi odbiorców: dzieci – młodzież – dorośli. Płynne są więc też granice pomiędzy tekstami dla dzieci i dla młodzieży (zwłaszcza dla młodszych nastolatków), co nas tu szczególnie interesuje, jak również pomiędzy literaturą dla młodzieży i literaturą popularną dla dorosłych, czym w tym miejscu wprawdzie zajmować się nie będziemy, ale o nieprecyzyjności i tego przedmiotu warto pamiętać.

Zdając sobie sprawę z nieprecyzyjności pojęć: „dziecko”, „młodzież”, „dorośli”, Edward Balcerzan stwierdza:

Nietrudno jednak zauważyć, że skala: **dziecko – dorosły** odznacza się tym większą dokładnością, im bliżej znajdujemy się bieguna „dziecko”; tu kategoria wieku odbiorcy odgrywa rolę bodaj najdonioślejszą. [...] Im bardziej oddalamy się w naszej skali od bieguna „dziecko”, tym mniej pożytku daje manipulowanie kategorią wieku adresata. Zapewne, z punktu widzenia psychologii odbioru zagadnienie wieku („miejsca w czasie”) poszczególnego dekodera nie powinno być lekceważone, zwłaszcza wobec dzieł zakładających określony stopień dojrzałości biologicznej czytelnika. [...] Mimo to jednak w strukturze tekstów literackich „dla dorosłych” rola wieku odbiorcy maleje. Od „miejsca w czasie” staje się tutaj ważniejsze „miejsce w kulturze literackiej danej epoki”. Od determinant biologicznych – uwarunkowania kulturowe<sup>6</sup>.

Przyjmując powyższe zastrzeżenia, spróbujmy jednak zastanowić się, czym zatem wyróżniają się utwory dla dzieci?

Znana pisarka i zarazem znawczyni tego rodzaju piśmiennictwa, Joanna Papuzińska, stwierdza, że na ogół każdy chociaż trochę wyrobiony czytelnik potrafi odróżnić utwór dla dziecka od innych tekstów dla dojrzałych odbiorców. O wiele trudniej jest mu jednak określić, na jakiej podstawie dokonuje takiego odróż-

**Joanna Papuzińska** (ur. 1939) – poetka, pisarka, krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. W twórczości literackiej wykorzystywała konwencję fantastyki, nawiązując do wyobraźni dziecka. Z tego zakresu wydała między innymi zbiorki poezji oraz wierszowane opowieści, np. *Pims, którego nie ma* (1967), *Nasza mama czarodziejka* (1968), *Ściana zaczarowana* (1968), *Agnieszka opowiada bajkę* (1970), *Wędrownie wierszyki* (1980), *Szumikraj* (1993) i wiele innych. Jest też autorką

<sup>6</sup> E. Balcerzan, *Odbiorca w poezji dla dzieci*, w: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 48–49.

trzydzięciowej opowieści pt. *Rokiś* (1988). Jako badaczka literatury dla dzieci napisała kilka ważnych książek, jak np. *Wychowawcza rola prasy dziecięcej* (1972), *Czytania domowe* (1975), *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką* (1981) czy *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży* (1989). Była też założycielką i pierwszą wieloletnią redaktorką czasopiśma poświęconego książce dla dziecka „Guliwer”.

nienia<sup>7</sup>. Inaczej mówiąc, wszyscy na ogół mamy dość silne poczucie odrębności literatury dla dzieci, dopóki nie musimy tej odrębności definiować, ani też wskazywać, który konkretny tekst jest do dziecka w określonym wieku adresowany. Nie warto więc w tym miejscu rozważać, na której półce w bibliotece dziecięcej ma znaleźć się dana książka, czyli do której kategorii wiekowej czytelników dany utwór przeznaczyć. Lepiej przyrzeć się istotnym cechom charakterystycznym owych tekstów.

**Genologia** [z greco. *génos* – „ród” i *lógos* – „słowo”, „nauka”] dyscyplina literaturoznawcza, zajmująca się badaniem rodzajów i gatunków literackich. Dawniej (m.in. w okresie klasycyzmu) miała głównie charakter normatywny i określała, jakie cechy powinien posiadać utwór należący do danego rodzaju czy gatunku. Współczesna genologia zajmuje się głównie opisem budowy, rozwojem historycznym oraz podziałem poszczególnych gatunków.

Podobnie jak w związku z wszystkimi innymi kategoriami genologicznymi bardziej zasadne będzie tu pytanie, **jakie** utwory do określonej grupy się zalicza, niż **które** konkretnie do niej należą. Dlatego też, skupiając uwagę na tekstach przeznaczonych dla dzieci, najwygodniej i najbardziej efektywnie będzie zająć się cechami wyróżniającymi je spośród wszystkich innych dzieł literackich.

Najważniejszym wyróżnikiem najczęściej wymienianym w licznych opracowaniach literatury dla dzieci, i to z reguły na pierwszym miejscu, jest przystępność tekstów, czyli ich łatwość w odbiorze, spowodowana użyciem prostych środków artystycznych dostosowanych do intelektualnych możliwości młodych czytelników lub słuchaczy. Uprzystępnianie wypowiedzi skierowanych do dziecka polega między innymi w wierszach na stosowaniu raczej krótkich wersów, zrytmizowanych i najczęściej rymowanych, prostych, czytelnych metafor oraz bliskich dziecku porównań, a także wyrazów zdrob-

<sup>7</sup> Zob. J. Papuzińska, *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1981, s. 122.

niałych i dźwiękonaśladowczych. W prozie natomiast – na użyciu zdań nierozwiniętych, niezbyt długich i z reguły złożonych współrzędnie, zarówno w opisach, opowiadaniach, jak i w dialogach. Widoczna jest również wyraźna przewaga partii dialogowych nad narracją bezpośrednią oraz unikanie zbyt długich wstępów, zwłaszcza opisowych, które skracane są do niezbędnego minimum. Bardzo często od razu, lub po paru krótkich zdaniach wprowadzenia, młody czytelnik „wrzucany” jest niejako w sam środek akcji, w centrum zdarzeń świata przedstawionego. Podobna tendencja do upraszczania struktur dominuje również w łatwej, popularnej prozie dla dorosłych, zwłaszcza w powieści kryminalnej, ale nie tylko<sup>8</sup>.

**Akcja** [z łac. *actio* – „działanie”] – typ fabuły, „w której przeważają działania i przeciwdziałania bohaterów zmierzających do uzyskania określonych celów; charakteryzuje ją dynamika przebiegu zdarzeniowego, rozwijającego się poprzez konflikty, perypetie czy intrygi w kierunku finału dobitnie zaznaczonego w kompozycji utworu, często niespodziewanego i zaskakującego”<sup>9</sup>.

Innym znakiem rozpoznawczym, szczególnie w utworach epickich, jest wysunięcie na plan pierwszy bohatera, będącego nosicielem cech atrakcyjnych dla czytelnika (np. odwaga, szlachetność, silna osobowość) i zarazem wartości wychowawczych propagowanych przez autora. Z reguły bohater swą dojrzałością bywa zbliżony do wieku potencjalnego adresata. Nie zawsze jednak utwór z dziecięcym bohaterem, o czym warto pamiętać, jest do dziecka adresowany, czego przykładem mogą być chociażby powieści Emile'a Ajarra (właśc. nazwisko: Romain Gary) *Życie przed sobą* lub *Władca much* Williama Goldinga.

Wysoko ceniona przez młodych czytelników jest też atrakcyjność fabularna, powiązana z egzotyką i niezwykłością świata przedstawionego, w którym rozgrywają się zaskakujące przygody i związane z nimi częste zmiany nastroju. Dążenie do niezwykłości rodzi też zapotrzebowanie na fantastykę i sytuacje komiczne, którymi żywi się bogata wyobraźnia dziecka, poszukująca różnych przeżyć zastępczych dopełniających nie zawsze atrakcyjne życie codzienne. Wiąże się z tym także dobór tematów interesujących dziecko w danej fazie rozwoju psychicznego.

Ważną cechą rozpoznawczą jest też optymizm ostatecznej wymowy ideowej utworu, wyrażający się najczęściej w szczęśliwym zakończeniu fabu-

---

<sup>8</sup> Zob. A. Martuszevska, *Upraszczenie struktur (niektóre problemy narracji powieści popularnej)*, w: teże *„Ta trzecia”. Problemy literatury popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 1997, s. 98.

<sup>9</sup> js [Janusz Sławiński], hasło *Akcja*, w: *Słownik terminów...*, s. 18.

ły, chociaż i ta właściwość też nie dotyczy wszystkich przypadków. Są utwory, jak np. *Chłopcy z Placu Broni* Ferencza Molnára czy *Porwanie w Tiutiurlistanie* Wojciecha Żukrowskiego, które kończą się śmiercią głównego bohatera. Niemniej jednak opowieść jest tak prowadzona, aby czytelnik został przekonany, iż śmierć ta nie była daremna. Z reguły jednak pisarze starają się w taki sposób modelować fabułę, aby nawet w opowieściach historycznych zakończenie miało wymowę optymistyczną.

**Fabula** [z łac. *fabula* – „bajka”, „opowieść”] – ogół zdarzeń w świecie przedstawionym utworu, uporządkowanych zgodnie z upływem czasu obiektywnego. W zależności od typu fabuły zdarzenia owe mogą ukazywać między innymi kolejność życia postaci (np. opowieść biograficzna), związki przyczynowo-skutkowe (np. powieść przygodowa).

**Dorota Simonides** (ur. 1928) – folklorystka, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Opolu (obecnie Uniwersytet Opolski). W czasie pracy na wymienionych uczelniach kierowała Zakładem Literatury dla Dzieci i Młodzieży (1970–1973), a następnie Instytutem Filologii Polskiej (1974–1980) w Opolu. Przez pewien czas pełniła także funkcję kierownika Katedry Etnografii we Wrocławiu (1973–1974). Jej głównym przedmiotem zainteresowań naukowych jest kultura ludowa Śląska oraz folklor dzieci i młodzieży. Z tego zakresu napisała m.in. następujące pozycje: *Współczesna śląska proza ludowa* (1969), *Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków* (1976), *Z problemów socjologii folkloru* (1977), *Ele mele dudki. Rymowanki dzieci śląskich. Studium folklorystyczne* (1985), *O współczesnych pamiętnikach dzieci. Monografia folklorystyczna* (1993). Ponadto

Ponadto wymienić można też parę cech kontrowersyjnych, inaczej ocenianych przez rodziców i pedagogów, inaczej zaś przez zainteresowanych młodych czytelników. Do takich należą między innymi utwory z obszaru fantastyki grozy. Jeszcze niedawno, w końcu lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, Joanna Papuzińska wśród znamiennych cech literatury dla dzieci wymieniała między innymi „ograniczenia w przedstawieniu scen drastycznych i budzących lęk”<sup>10</sup>. Współcześnie autorzy i wydawcy już takich ograniczeń sobie nie stawiają, zważywszy, że dzieci też są spragnione silniejszych wrażeń, lubią się bać, przeżywać dreszcze emocji, zwłaszcza gdy się znajdują w bezpiecznym środowisku. Pisze o tym między innymi Dorota Simonides, relacjonując badania nad makabrycznymi historiami cmentarno-wampirowymi, opowanymi przez dzieci na koloniach letnich przy zgaszonym świetle w czasie tzw. ciszy

<sup>10</sup> Zob. J. Papuzińska, *Inicjacje...*, s. 127.

nocnej<sup>11</sup>. Nic więc dziwnego, że w fantastycznych książeczkach dla dzieci pojawiają się różne w miarę „oswojone” monstra. Czasem – jak w cyklu o Harrym Potterze – traktowane są z przymrużeniem oka, innym razem znów wykorzystywane w celach wychowawczych dla racjonalizacji „bezpodstawnych” dziecięcych lęków, jak np. w *Wampiurku* Renate Welsh<sup>12</sup>.

pod jej redakcją ukazało się wiele wydawnictw zbiorowych, jak np. *Śląska kultura ludowa* (1985). Obok pracy naukowej czynnie uczestniczyła też w życiu społeczno-politycznym. W latach 1980–1985 była posłanką na Sejm, a później w latach 1990–2005 senatorem Rzeczypospolitej Polskiej.

Literatura tego typu – pisze Michał Rusinek – wprowadza dzieci w krąg pewnych emocji, pozwala coś przeżyć – a w zasadzie przygotowuje do prawdziwego przeżycia w rzeczywistym świecie. Wyrabia w nas coś w rodzaju ochronnych przeciwciał i uczy radzenia sobie w pewnych sytuacjach, w których przecież kiedyś możemy się znaleźć<sup>13</sup>.

Nie ma więc powodu, aby zabraniać dziecku kontaktu z tego rodzaju fantastycznymi utworami, jeśli przedstawiają zjawiska wprawdzie straszne, ale odpowiednio oswojone, wywołujące w istocie jedynie lęki zastępcze, przemijające wraz z zamknięciem książki.

Kończąc krótki katalog cech znamienych dla utworów adresowanych do dziecka, nietrudno zauważyć, że jest ich wprawdzie sporo, ale żadna z nich nie wyodrębnia takich tekstów w sposób bezdyskusyjny. Możemy więc jedynie stwierdzić, że im większy zespół owych cech rozpoznanych w jednym utworze, tym pewniejsze nasze przeświadczenie o jego przynależności do opisywanego zbioru.

Wiedząc już, czym odróżnia się utwór dla dziecka od innych dzieł artystycznych, jakie istotne właściwości literatury dla dzieci wynikają z procesu komunikacji językowej, zilustrowanego schematem Romana Jakobsona, warto raz jeszcze mocno podkreślić, że komunikat skierowany do dziecka jest komunikatem specyficznym zorganizowanym. Wprawdzie spełnia wszystkie wymienione wcześniej funkcje, ale nieco inaczej je eksponuje. W sposób swoisty ustala ich hierarchię i odmiennie akcentuje ważność niektórych

---

<sup>11</sup> Zob. D. Simonides, *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka*, w: *Baśni i dziecko*, wybór i oprac. wypowiedzi H. Skrobiszewska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978, s. 127.

<sup>12</sup> Zob. A. Gemra, *Oswajanie grozy. Od gotyckiego łotra do zaprzyjaźnionego wampiurka*, „Polonistyka” 2011, nr 2, s. 22–23.

<sup>13</sup> M. Rusinek, *Kochasz dziecko to je postrasza*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2012, nr 1 (4), s. 51.

z nich ze względu na młodego odbiorcę. Nietrudno zauważyć, że w utworach dla dzieci szczególnego znaczenia nabiera funkcja impresywna, podczas gdy ekspresywna jest niemalże niewidoczna. Ponadto na uwagę zasługują zwłaszcza funkcje poznawcza i wychowawcza, określane najczęściej jednym wspólnym terminem **dydaktyzm**, oraz funkcja metajęzykowa zapewniająca zrozumiałość języka i stworzenie **poziomych porozumienia** między dorosłym nadawcą i młodym odbiorcą tego specyficznego komunikatu. Z funkcją poetycką z kolei wiąże się taki kształt utworu, który gwarantuje interesujący, rozrywkowy charakter lektury, co wynika ze stopnia rozwoju umysłowego dziecka, jego potrzeb psychicznych, a zwłaszcza ze skłonności do zabawy. Stąd **ludyczność** (z łac. *ludu* – „gra”, „zabawa”) jawi się jako kolejna ważna cecha utworów dla dzieci.

Przyjrzyjmy się bliżej tym kategoriom w kolejnych rozdziałach.

### Dydaktyzm w literaturze

Pierwszą kategorią, najczęściej wymienianą we wszystkich określeniach literatury dla dzieci, jest dydaktyzm. Pod tym terminem kryją się dwie główne i zazwyczaj wyraźnie akcentowane funkcje komunikatu artystycznego, jakim jest utwór adresowany do dziecka, mianowicie funkcja poznawcza i funkcja wychowawcza. Pierwsza polega na dostarczaniu konkretnych wiadomości o świecie, druga zaś – na wskazywaniu celów i zasad właściwego postępowania oraz na przekonywaniu o konieczności stosowania się do nich w życiu codziennym. Tak więc dydaktyzm okazuje się niezbywalną cechą literatury dla dzieci. Nie jest on wszakże cechą tylko tej odmiany. Dydaktyzm w literaturze ma długą i bogatą tradycję. Jest tak dawny jak sama literatura, z którą zawsze był ściśle związany. W dawnych wiekach nawet wybitne dzieła od niego nie stroniły. Starożytna literatura chlubiła się swoją funkcją nauczycielski życia, zwłaszcza wówczas gdy opowiadała historie prawdziwe. Jej użyteczność nigdy nie była kwestionowana. Świadome podkreślanie funkcji dydaktycznej zauważyć można już w greckiej literaturze parenetycznej, do której nawiązywała później poetyka okresu hellenistycznego (tj. w ostatnich trzech stuleciach p.n.e.), utożsamiająca literaturę z poezją. Przejęła ona z teorii retorycznej trzy główne cele wypowiedzi słownej: uczyć (*docere*), wzruszać (*move-re*) i dostarczać przyjemności (*delectare*). Rzymski poeta Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) w *Liście do Pizonów* zmodyfikował nieco tę koncepcję,

**Parenetyka** [z grec. *parainetikós* – „zachęcający”, *parainéo* – „namawiam”] (inna nazwa: **literatura parenetyczna**) – typ piśmiennictwa obejmujący dzieła o charakterze dydaktycznym, w których przedstawiane są wzorce osobowe godne naśladowania oraz zalecane cele i sposoby właściwego postępowania. Za twórcę tej odmiany uważany jest grecki mówca i pedagog Isokrates, żyjący na przełomie V i IV wieku p.n.e. Natomiast pierwsze uniwersalne kanony ideału człowieka sformułowali Platon (w *Państwie*) i Arystoteles (w *Polityce* i *Etyce*). Na podstawie ich

teorii uformowała się pedagogia, czyli nauka o zasadach wychowania człowieka, która z kolei skonkretyzowała określone wzory osobowe, propagowane następnie w literaturze. Z tej inspiracji powstał później traktat Plutarcha z Cheronei *O wychowaniu dzieci*, który stał się na parę wieków niepodważalnym wzorem wykładu pedagogicznego. Inne jego dzieło *Żywoty sławnych mężów*, niezwykle popularne aż po wiek XVIII, przyniosło mu miano „wychowawcy Europy”. Prezentowany w literaturze wzór osobowy zawsze służył aktualnym potrzebom epoki. Średniowiecze ukształtowało m.in. rycerski ideał wodza (np. *Pieśń o Rolandzie*) i wzór chrześcijanina (np. *Legenda o św. Aleksym*). Renesans z kolei zgodnie z założeniami wychowawczymi humanizmu propagował m.in. wzór wytwornego i oświeconego dworzanina (np. *Dworzanin polski* Łukasza Górnickiego). Wśród wybitnych dzieł polskiej literatury parenetycznej wymienia się też *Żywoł człowieka poczciwego* Mikołaja Reja.

stwierdzając, że największe uznanie w społeczeństwie „uzyskuje ten, kto połączy pożytek z przyjemnością, bawiąc czytelnika i zarazem go ucząc”<sup>14</sup>. Jego słynna maksyma *prodesse et delectare* (przynosić pożytek i bawić) stała się główną teoretyczną wskazówką dla wielu pokoleń późniejszych poetów aż do początków XIX wieku.

## W stronę estetyki

Dopiero w czasach nowożytnych, zwłaszcza pod wpływem poglądów romantycznych estetyków, sytuacja się zmieniła. Pod koniec XVIII wieku na zachodzie Europy, a w Polsce na początku wieku XIX, pojawiła się literatura dla dzieci i młodzieży, która w dalszym ciągu kontynuowała reguły dawnej klasycznej poetyki i oddzieliła się od głównego nurtu literackiego, kierującego się w stronę estetyzmu.

**Estetyzm** [od rzeczownika *esteta*, wywodzącego się z grec. *aisthētēs* – „odczuwający”] – ogólna, funkcjonująca od połowy XIX wieku, nazwa kierunków w literaturze, skupiających uwagę tylko na wartościach artystycznych. Pogląd głoszący autonomię sztuki uwolnionej od jakichkolwiek innych zadań poznawczych, etycznych i dydaktycznych. W myśl głównego hasła

<sup>14</sup> Horacy, *List do Pizonów*, przeł. T. Sinko, w: *Rzymska krytyka i teoria literatury*, oprac. S. Stabryła, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław, Oddział w Krakowie, 1983 (BN ser. II, nr 207), s. 58.

estetyzmu „sztuka dla sztuki” utwory, pełniące funkcje pozaestetyczne, traktowane były jako użytkowe, utylitarne i niezastępujące na miano dzieł sztuki.

Drogi nowej odmiany i głównego nurtu zaczęły się rozchodzić. Dystans pomiędzy odmianami, adresowanymi do innych kategorii odbiorców, szczególnie zaznaczył się w okresie początkowym. Cechą odróżniającą utwory obu nurtów był zawarty w nich dydaktyzm. Często więc można spotkać twierdzenie, że literatura dla dzieci od swego zarania była podporządkowana pedagogice, ponieważ funkcja wychowawcza jej tekstów szczególnie wyraziście zdominowała funkcje pozostałe. Była niejako na jej usługach. Dopiero nieco później zaczęto domagać się traktowania jej również jako sztuki. Dotyczy to zarówno pierwszych oryginalnych utworów na zachodzie Europy, które powstały w drugiej połowie XVIII wieku, jak i utworów polskich pojawiających się od początku lat dwudziestych XIX stulecia. Jedne i drugie propagowały dobre wychowanie, poprzez starannie dobrane przykłady ilustrujące myśl przewodnią utworu oraz wstawki umoralniające, aby główne przesłanie dydaktyczne zostało właściwie zrozumiane i zaakceptowane.

Polska literatura dla dzieci, będąca wytworem oświeceniowej świadomości literackiej i rozwijająca się niejako obok romantyzmu, ze względu na swój dydaktyzm nie była wysoko ceniona w kręgach artystycznych. Wraz z jej narodzinami na skutek wzrastającej tendencji do uwolnienia się literatury elitarniej od społecznych powinności pozaliterackich, głównie dydaktycznych, zarysowała się wyraźna opozycja **artyzmu** i **dydaktyzmu**. Od tej pory, to znaczy mniej więcej od początku XIX wieku, obie te kategorie bywają traktowane w piśmiennictwie naukowym i w krytyce literackiej jako orientacje antagonistyczne. Relacje między nimi układają się różnie w zależności od epoki, sytuacji społeczno-politycznej oraz prądów ideowo-artystycznych. W okresie wczesnego pozytywizmu szeroko rozumiany dydaktyzm ujawnił się między innymi jako programowy składnik ideowy edukacji społecznej w powieści tendencyjnej. Wkrótce jednak został poddany ostrej krytyce z pozycji artystycznych, a zwłaszcza z punktu widzenia formującego się programu powieści dojrzałego realizmu i powieści naturalistycznej, co w konsekwencji doprowadziło do jego zaniku w literaturze wysokoartystycznej<sup>15</sup>. Dopiero u schyłku wieku XIX dydaktyczna literatura dla dzieci zbliżyła się nieco do głównego nurtu i znalazła większe uznanie dla swych metod oddziaływania na odbiorcę, kiedy wśród celów wychowawczych młodego poko-

<sup>15</sup> Zob. A. Martuszevska, *Dydaktyzm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991, s. 194.

lenia w myśl hasel pozytywistycznych znalazło się propagowanie nauk przyrodniczych oraz ze względu na ucisk narodowy zaborców wspieranie patriotycznego wychowania domowego.

## Antynomia dydaktyzmu i artyzmu

Jak z tego wynika, od czasu wykształcenia się XIX-wiecznego estetyzmu zarówno utwory dla dzieci, jak i tendencyjne, często przeideologizowane teksty literatury wysokoartystycznej bywają oceniane z dwojakiej perspektywy – ze względu na powinności dydaktyczne

**Edward Balcerzan** (ur. 1937) – teoretyk i historyk literatury, poeta, prozaik i krytyk literacki, profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, na którym ukończył studia polonistyczne i uzyskał wszystkie stopnie naukowe. Wydał m.in. tomiki wierszy (np. *Morze pergamin i ty*, *Podwójne interlinie*), powieści *Pobył, Któż by nas takich pięknych* oraz liczne szkice krytyczne i rozprawy naukowe: *Oprócz głosu* (1971), *Przez znaki* (1972), *Kręgi wtajemniczenia* (1982), *Włodzimierz Majakowski* (1984), *Liryka Juliana Przybosia* (1989), *Przygody człowieka książkowego* (1990) i wiele innych. Jest też autorem dwutomowego podręcznika *Poezja polska w latach 1939–1965* (1988). O literaturze dla dzieci napisał interesujący szkic *Odbiorca w poezji dla dzieci* (1972).

oraz z uwagi na wartości estetyczne. „Antynomia dydaktyzmu i artyzmu – pisze Edward Balcerzan – występuje także w samej literaturze dla dzieci, określa jej poetykę wewnętrzną. Stanowi grę sprzecznych tendencji w projektowaniu odbiorcy”<sup>16</sup>. Widać to wyraźnie chociażby w utworach Stanisława Jachowicza i późniejszych wierszach Marii Konopnickiej. Inaczej kształtuje się w ich twórczości stosunek funkcji dydaktycznej do funkcji estetycznej. Pierwsza dominuje w tekstach twórcy *Chorego kotka*, druga w lirykach autorki *Wesołych chwil małych czytelników*. Tego rodzaju spostrzeżenia, a także dalsze dzieje literatury dla dzieci, dały podstawę do sformułowania tezy, ujmującej tendencję rozwojową interesującej nas gałęzi piśmiennictwa.

Pod koniec lat czterdziestych XX wieku, wkrótce po drugiej wojnie światowej, Krystyna Kuliczowska ujęła tę tendencję w hasło: **od dydaktyzmu do artyzmu**, podkreślając w ten sposób proces wyzwania się literatury dla dzieci spod kurateli pedagogiki. Jej zdaniem dawniejsza literatura miała charakter bardziej dydaktyczny, zaś współczesna odznacza się większymi walo-

<sup>16</sup> E. Balcerzan, *Odbiorca w poezji dla dzieci*, w: tegoż, *Kręgi wtajemniczenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 55.

rami artystycznymi. Takie stanowisko sugeruje swoisty „postęp” w ewolucji sztuki słowa. Podpowiada bowiem, że dydaktyzm stanowi znamienne cechę rzekomo niższego szczebla rozwoju literatury dla dzieci, podczas gdy artyzm jawi się jako symptom oczywiście wyższego stadium tego procesu. Pobrzmiewa w tym stwierdzeniu dalekie echo ówczesnych poglądów marksistowskich, w których kryterium postępowości było często stosowane i nadużywane.

Teza ta okazała się dość ryzykowna. Wywołała nawet parę głosów krytycznych. Polemizowali z nią między innymi Halina Skrobiszewska<sup>17</sup> i Jerzy Cieślowski<sup>18</sup>. Nie wdając się w szczegóły tej polemiki, warto wszakże uświadomić sobie, że w sztuce (w tym także w literaturze) żaden postęp nie istnieje. Są tylko zmiany. Dzieła nowsze nie przewyższają przecież wartością dawniejszych. Wprowadzają jedynie inne rozwiązania arty-

styczne, ani lepsze, ani gorsze od poprzednich, które również zachowują swe możliwości zastosowania. Wprawdzie na pierwszy rzut oka wiele utworów, między innymi Stanisława Jachowicza (zwłaszcza jego późniejszych naśladowców) z jednej strony oraz Juliana Tuwima czy Jana Brzechwy z drugiej – zdaje się potwierdzać tezę Kulickowskiej, ale przecież nie można nie zauważyć, że owe XIX-wieczne teksty zgodne były z ówczesnymi konwencjami stylistycznymi i uwzględniały w sumie normy estetyczne swojego czasu, nawet jeśli miały często charakter wyraźnie użytkowy. Poza tym można wskazać też liczne przykłady, które tego uproszczonego stanowiska nie potwierdzają. Wśród bajek i powiastek Jachowicza znaleźć można niejedyn utwór o wyso-

**Kryścina Kulickowska** (1912–1986) – historyk i krytyk literatury, profesor Uniwersytetu Warszawskiego. Po ukończeniu studiów polonistycznych (1938) zaczęła publikować prace krytyczne o literaturze współczesnej. Działalność tę kontynuowała po wojnie, pracując równocześnie w wydawnictwie „Książka i Wiedza”, a później w Instytucie Badań Literackich PAN (1952–1958) i na Uniwersytecie Warszawskim od roku 1958. Była autorką wielu rozpraw i studiów krytycznych o literaturze dla dzieci i młodzieży. Wydała m.in.: *Wielcy pisarze dzieciom* (1964), *W szklanej kuli* (1970), *Dawne i współczesne problemy prozy dla dzieci* (1972), *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918* (1983) oraz *W świecie prozy dla dzieci* (1983). Była również współredaktorką dwóch słowników: *Mały słownik literatury dla dzieci i młodzieży* (1964) i *Nowy słownik literatury dla dzieci i młodzieży* (1979).

<sup>17</sup> Zob. H. Skrobiszewska, *Problemy literatury dla dzieci młodszych*, w: *Kim jesteś, Kopuszku, czyli o problemach współczesnej literatury dla dzieci i młodzieży*, red. S. Aleksandrak, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1968, s. 56–58.

<sup>18</sup> Zob. J. Cieślowski, *Przedmiot, sposoby istnienia i metody badania literatury dla dzieci*, w: tegoż, *Literatura osobna...*, s. 29–30.

**Halina Skrobiszewska** (1926–1989) – krytyk i historyk literatury dla dzieci i młodzieży. Po ukończeniu studiów polonistycznych na Uniwersytecie Łódzkim współpracowała z czasopismami „Nowe Książki” oraz „Rodzina i Wychowanie”. Później pracowała na stanowisku kierownika literackiego programów dla dzieci Polskiego Radia, a w latach 1975-1980 kierowała Muzeum Książki Dziecięcej przy Bibliotece Publicznej m. Warszawy. Opublikowała m.in. *Książki naszych dzieci* (1971), *Literatura i wychowanie* (1973) i *O Hannie Januszewskiej* (1986). Pod jej redakcją ukazały się też zbiory *O literaturze dla dzieci i młodzieży. Studia, rozprawy, szkice* (1975) oraz *Baśń i dziecko* (1978).

kich walorach artystycznych i z kolei nie sposób odmówić wartości dydaktycznych utworom współczesnym. Później, zapewne pod wpływem uwag krytycznych, Kuliczowska nieco zmodyfikowała i uściśliła swój pogląd, stwierdzając, iż w każdej epoce mamy w tej dziedzinie twórczości do czynienia z ciągłą oscylacją „od naiwnych beletryzacji i <wierszyków> do utworów o wybitnej wartości artystycznej”<sup>19</sup>. Takie stanowisko jest już do przyjęcia. Nie sposób bowiem nie zauważyć, że nie tylko w każdej epoce, ale nawet w twórczości jednego poety (nawet tak wybitnego, jak Tuwim) widoczne jest niekiedy skłanianie się raz bardziej w stronę dydaktyki (np. w wierszu *Wszyscy dla wszystkich*), to znów raczej w kierunku artystycznego wyrafinowania (np. *Spóź-*

*niony słowik*). Przyznała ponadto, że dydaktyzm w jej ujęciu „nacechowany był pejoratywnie, jako metoda posługiwania się środkami literackimi dla zilustrowania założonej z góry tezy”<sup>20</sup>.

## Przewycięzanie konfliktu

W sumie więc problem nie sprowadza się do większego lub mniejszego wyeksponowania funkcji dydaktycznej, ale do sposobu, w jaki dydaktyzm zakodowany jest w strukturze utworu literackiego. Rzecz dotyczy zatem rozumienia tego terminu – czy kryje się pod nim stanowcze sformułowanie nakazu lub zakazu danego postępowania, czy też interesująco (czasem zabawnie) postawione pytanie i zachęta do poszukania samodzielnej odpowiedzi.

W świadomości dziecka – pisze Edward Balcerzan – kolizja między dydaktyzmem a artystyzmem pojawia się lub znika w zależności od stopnia nasilenia tak jednej, jak i drugiej tendencji. Dydaktyzm agresywny, wy-

<sup>19</sup> K. Kuliczowska, *W świecie prozy dla dzieci*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1983, s. 14.

<sup>20</sup> Tamże, s. 14.

rażony w sposób inkwizytorski, podobnie jak i spotęgowany artyzm tekstu stają się przyczynami rozterek małego odbiorcy, powodują zaburzenia w komunikacji literackiej i w konsekwencji mogą doprowadzić do przerwania kontaktu z książką. Natomiast umiarkowana orientacja dydaktyczna i ograniczony moment artyzmu nie tylko nie wykluczają się w świadomości dziecka – jako właściwości sztuki literackiej, ale nawet [...] ich współzależność w strukturze utworu jest dla odbiorcy dziecięcego naturalną koniecznością<sup>21</sup>.

Krótko mówiąc, dziecko nie stroni od dydaktyzmu, chociaż takim terminem bynajmniej się nie posługuje. To dorośli, artyści i pisarze najczęściej alergicznie reagują na wszelkie przejawy dydaktyzmu – i w życiu, i w literaturze. Uczulenie to wynika z nie najlepszych doświadczeń życiowych i obaw przed wszelkiego rodzaju indoktrynacją. Dziecku, zwłaszcza małemu, tego rodzaju doznania i uprzedzenia są z gruntu obce. Wiadomo z obserwacji dziecięcych zachowań i z badań nad folklorem dziecięcym, że ocena postępowania jest dziecku potrzebna i że potrzeba ta jest w różny sposób wyrażana. Najczęściej objawia się w zabawach naśladowczych, udoroślających, kiedy dzieci udają dorosłych i inscenizują sytuacje, w których obsadzają się w rolach dobrych i złych bohaterów. Taką sytuację, nawiązującą do wczesnych fascynacji fantastyką, wspomina po latach Jakub Winiarski:

Podoba mi się, kiedy dobro zwycięża, a zło jest bezsilne i dostaje łupnia. Przynajmniej kiedyś tak dostawało. Było to w czasach, kiedy podczas zabawy w gwiazdne wojny nikt nie chciał być „tym złym”<sup>22</sup>.

Ocena moralna, obowiązująca w dziecięcym środowisku, sprawia, że nie zawsze łatwo znaleźć chętnych do zagrania niewdzięcznej roli „złego” czy „wroga”. Dzieci mają wszakże na to swój sposób. Najczęściej metodą wskazania takiej postaci okazuje się odpowiednia wyliczanka, jakich wiele funkcjonuje w dziecięcym folklorze.

Inną formą ujawniającą potrzebę dydaktyzmu w dziecięcym środowisku są tzw. wierszyki autodydaktyczne, czyli rymowanki, pełniące funkcje swoistego prawa podwórkowego, któremu wszyscy uczestnicy powinni się całkowicie podporządkować. Wyrażają one między innymi potępienie donosicielstwa, dezaprobatę wobec mazgajów, piętują przechwałki, obrażalstwo i wiele innych dziecięcych przywar. Rzec można nawet, że w swoisty sposób kodyfikują zasady współżycia społeczności „wielkiej zabawy”.

---

<sup>21</sup> E. Balcerzan, *Odbiorca...*, s. 56.

<sup>22</sup> J. Winiarski, *Jasna Strona Mocy*, „Nowa Fantastyka” 2012, nr 9, s. 1.

Ponadto w kontaktach z dorosłymi dziecko nieraz domaga się oceny. Chce wiedzieć, czy samo dobrze postępuje i czy zachowanie innych zasługuje na pochwałę, czy może na naganę. Tak jak domaga się oceny własnych wytworów (rysunków, wycinanek czy plastelinowych figurek), tak też chce wiedzieć, czy inni postępują dobrze, czy źle. Jak ocenić bohatera filmu, którego spotyka jakaś przykrość – czasem zawiniona, czasem nie? Wyraża się to między innymi w słynnym, powtarzanym często w kręgach rodziców i pedagogów, dziecięcym pytaniu: „szkoda go, czy dobrze mu tak”. Dziecko chce wiedzieć, czy bohater kreskówki zasłużył sobie na przykrość złym postępowaniem, czy też może krzywda, jaka go spotkała, była niezawiniona i trzeba mu tylko współczuć.

Wskazane przykłady dowodzą, że dydaktyzm nie jest zjawiskiem źle odbieranym przez dziecko – zarówno w życiu, jak i w sztuce. Uwagi, napomnienia, polecenia i zakazy, a w utworach literackich sformułowane, lub domyślne, morały nie są w istocie czymś odstręczającym. Wszystko zależy od sposobu ich podania, a w literaturze od artystycznego urzeczywistnienia. Funkcja dydaktyczna tekstu umiejętnie powiązana z funkcją estetyczną okazuje się bez wątpienia kategorią podstawową i nierozłącznie związaną z twórczością dla dzieci, podobnie jak samo dzieciństwo jest okresem nierozdzielnie zespolonym z nauczaniem i wychowaniem. Rozmaicie się wszakże ujawnia w utworach z różnych epok historycznoliterackich. Rozmaitość ta wynika ze zmieniającego się stosunku do dziecka i do dzieciństwa.

## Powrót do korzeni

Wiele lat musiało upłynąć zanim w idei wychowania odżyły dawne poglądy Jana Jakuba Rousseau wyłożone w słynnym dziele *Emil, czyli o wychowaniu* (1762), które Johann Wolfgang Goethe nazwał „naturalną ewangelią wychowania”<sup>23</sup>. Rousseau traktował dzieciństwo jako wyraźnie samodzielny etap w życiu człowieka, odmienny od dorosłości, charakteryzujący się beztrząsą i swobodą. Pokazując przebieg procesu wychowania, uważał, iż nie należy krępować naturalnych skłonności dziecka. Niewinnej laturośli zapewnić trzeba jedynie swobodny rozwój indywidualności na łonie rodziny, wolny od rygorów szkolnego nauczania i od jakiegokolwiek edukacji moralnej. Polski współtwórca literatury dla dzieci, Stanisław Jachowicz, znał niewątpliwie *Emila*, rozczytywał się w tym dziele, ale zawartymi w nim ideaми wolności w wychowaniu bynajmniej się nie przejął. Wprawdzie wysoko

---

<sup>23</sup> Zob. A. Kubale, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1984, s. 5.

cecił autora i jego dzieło, ale nie podzielał tych „idealnych urojeń”<sup>24</sup>. Nic więc dziwnego, że polska literatura XIX wieku inaczej traktowała dziecko i dzieciństwo niż późniejsza XX-wieczna. Pisząc o utworach z tamtego czasu i porównując je ze współczesnymi, Jerzy Cieślikowski sformułował to następująco:

Dawny, tradycyjny (nazwijmy go „starym” – chociaż nie brak takich i współcześnie) utwór dla dzieci chciał spełniać całkowicie i w sposób uniwersalny oczekiwania dorosłych wobec dzieci; dzieciństwo było przecież stanem „dzikości”, niedoskonałości, należało więc z niego wyprowadzić co najrychlej, uzdrowić, ucywilizować, doprowadzić do doskonałości. Utwór literacki uciekał się do form zweryfikowanych tradycją gatunków retorycznych – takich jak wykład, przypowieść, bajka dydaktyczna. Współczesny utwór literacki dla dzieci pragnie dostosować się do psychofizycznej kondycji dziecka, nie tylko szanując jego odrębność, ale i akceptując ją jako wartość w sobie i jako wartość znaczącą dla późniejszej dorosłości. Dawny utwór nastawiony był na finalność, był tylko sposobem, środkiem podporządkowanym celowi, który znajdował się poza nim. Współczesny chce być autotelicznym, nastawionym na teraz, na działanie. Jest on sam w sobie zrobiony, na różne sposoby jego wykonania<sup>25</sup>.

Nic więc dziwnego, że w epoce, nazwanej przez szwedzką pisarkę i publicystkę, Ellen Key „stuleciem dziecka”<sup>26</sup>, inaczej zostały rozłożone akcenty pomiędzy dydaktyzmem i artyzmem w literaturze dla młodych odbiorców. Widoczna jest teraz większa skłonność do zabawy, do zaspokajanie potrzeb i oczekiwań dziecięcych, a nieodzowny dydaktyzm zaznaczany jest niejako mimochodem, okazjonalnie, bynajmniej nie eksponowany, ale przecież dający się odczytać i przyswoić.

---

<sup>24</sup> Zob. I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1973, s. 77.

<sup>25</sup> J. Cieślikowski: *W stronę pedagogii...*, s. 234.

<sup>26</sup> E. Key, *Stulecie dziecka* (1900). Polski przekład Izabeli Moszczeńskiej ukazał się w roku 1904.

Zasygnalizowana w zakończeniu pierwszego rozdziału kolejna cecha literatury dla dzieci, mianowicie ludyczność, objawia się wyeksponowaniem w utworach ich zabawowego, rozrywkowego charakteru. Autorzy zarówno w wierszach, jak i w prozie, na ten aspekt zwracają szczególną uwagę. Często posługują się komizmem w różnych jego postaciach (np. komizmem słownym, komizmem sytuacyjnym) oraz zaskakującymi zdarzeniami fabularnymi, które dostarczają dziecku silnych wrażeń, niecodziennych przeżyć i związanych z tym przyjemnych doznań. Wiadomo od dawna, że dzieci z zadowoleniem przyjmują utwory o interesującym, atrakcyjnym charakterze. Chętnie słuchają, a później same czytają z zadowoleniem teksty, które gwarantują im chwile miłej rozrywki. Jej wysoka ranga w utworach dla dzieci wiąże się niewątpliwie ze stopniem rozwoju umysłowego dziecka, z jego potrzebami psychicznymi, a zwłaszcza ze skłonnością do zabawy.

### **Czym jest zabawa?**

Według holenderskiego historyka i filozofa kultury, Johana Huizingi zabawa jest początkiem i źródłem wszelkiej kultury. Jest zjawiskiem pierwotnym zaobserwowanym już w igraszkach zwierząt, dla których są one zapewne bezinteresowną przyjemnością, ale i swoistą szkołą życia i późniejszych zachowań egzystencjalnych już jako postaci dorosłych. Podobne naśladowcze zabawy są również często udziałem dzieci, z tym jednak że tu w środowisku ludzkim są jednak czymś więcej, są mianowicie – powtórzmy to raz jeszcze – źródłem kultury.

Zabawa – pisze Johan Huizinga – jest dobrowolną czynnością lub zajęciem, dokonywanym w pewnych ustalonych granicach czasu i przestrzeni według dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunkowo obowiązujących reguł, jest celem sama w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości i świadomość „odmienności” od „zwyczajnego życia”.

[...] Wydaje się, iż tę kategorię zabawy uważać można za jeden z najbardziej fundamentalnych duchowych elementów życia<sup>27</sup>.

Nietrudno zauważyć, że wszelkie formy zabawy, będące według Huizingi celem „samym w sobie”, ze względu na tak podkreśloną funkcję autoteliczną, zbliżają się do sztuki, w której wytworach funkcja ta ma – jak wiemy z rozdziału pierwszego – pozycję dominującą. Wyróżnia ona bowiem komunikat artystyczny spośród innych komunikatów w danym „języku” sformułowanych. Tak więc powiedzieć można, że podobnie jak istnieje w skrajnym przypadku bezinteresowna, artystycznie nacechowana „sztuka dla sztuki”, tak też istnieje równie bezinteresowna „zabawa dla zabawy”. Nie wszyscy badacze i teoretycy zabawy są wszakże skłonni takie stanowisko podzielać. Nie wszyscy, biorąc pod uwagę różne aspekty zabawowych czynności, z równą siłą akcentują dziecięce zapotrzebowanie na bezinteresowną przyjemność, której doznawanie wyróżnia „zabawę spośród innych czynności ludzkich”<sup>28</sup>. Wincenty Okoń zwraca uwagę na niektóre czynności dziecka o zabawowym charakterze, „w których przyjemność w ogóle się nie pojawia”<sup>29</sup>. Warto się w tym miejscu zastanowić, czy owe czynności, jak na przykład kontrolowane uderzanie główką o krawędź łożeczka dla sprawdzenia, czy boli i jak silnie trzeba uderzyć, aby zabolalo<sup>30</sup>, to jeszcze zabawa? Czy każdą czynność dziecka można nazwać zabawą? Z punktu widzenia dorosłego jest to oczywiście działanie nie przynoszące żadnego pożytku, a więc czynność bezinteresowna, zaś z punktu widzenia dziecka to – wprawdzie nie nazwana i w swej istocie nieuświadomiona – ale przecież działalność badawcza. Celem jest poznanie, a nie bezinteresowna przyjemność. Z kolei zdaniem Lwa Wygotskiego zabawa „pojawia się [...] w takiej sytuacji rozwojowej, gdy do głosu dochodzą tendencje, których dziecko nie może zrealizować. Terenem ich realizacji staje się zabawa”<sup>31</sup>, która w tym wypadku okazuje się działaniem zastępczym. Mimo to jednak uznać trzeba przyjemność za jedną z najistotniejszych, wyróżniających cech zabawy, która zaspokaja najwcześniejsze potrzeby psychiczne, ale także edukacyjne, co szczególnie akcentuje Jerzy Cieślowski. Zabawy dorosłych z dzieckiem już od pierwszych dni życia mają niebagatelny wpływ na rozwój psychiczny i emocjonalny. Pierwsze wierszyki przyswajane jeszcze bez zrozumienia, ale już z reagowaniem na dźwięki mowy kształtują estetyczny

---

<sup>27</sup> J. Huizinga, *„Homo ludens”. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1985, s. 48–49.

<sup>28</sup> W. Okoń, *Zabawa a rzeczywistość*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 24.

<sup>29</sup> Tamże, s. 26.

<sup>30</sup> Zob. tamże, s. 25–26.

<sup>31</sup> Tamże, s. 26.

gust dziecka. Późniejsza lektura z odpowiednią modulacją głosu przez dorosłych utrwala pierwsze estetyczne upodobania dziecka. Nic więc dziwnego, że młody odbiorca (najpierw oczywiście słuchacz, a następnie czytelnik) ma – jak stwierdza słusznie Joanna Papuzińska – „wobec literatury dość ustalony i sztywny kanon żądań i chciałby, aby jego oczekiwania zostały spełnione”<sup>32</sup>. W tej sytuacji poszukiwanie korzeni oraz funkcji literatury dla dzieci wymaga również sięgnięcia do owych pierwszych tekstów, które w wielu wypadkach warunkują kształt artystyczny utworów kierowanych intencjonalnie do młodego odbiorcy.

## Zabawa naturalną potrzebą dziecka

Ponieważ zabawa jest naturalną potrzebą dziecka, jej formy słowne mogą być wykorzystywane w literaturze w dwojaki sposób. Po pierwsze – w ich naturalnym kształcie, jako bezinteresowna wypowiedź, mająca dostarczyć dziecku przeżyć i godziwej rozrywki dla niej samej; po drugie – teksty towarzyszące zabawie mogą być też potraktowane instrumentalnie, jako środek do osiągnięcia innych celów poznawczych i wychowawczych. Z tego wynika, że ludyczność literatury jest ściśle powiązana z dydaktyzmem, stanowi niejako drugą stronę tego samego medalu.

Zabawowy charakter literatury dla dzieci, szczególnie eksponowany w pracach Jerzego Cieślikowskiego, jako „utajony dydaktyzm” staje się w tej sytuacji dyrektywą dla twórcy, który powinien starać się tak pisać, aby uczyć i bawić równocześnie. Powinien zatem, niosąc dzieciom wartościowe dydaktyczne przesłanie, uwzględniać jednocześnie dziecięce pragnienie rozrywki. Pamięć pisarzy o zapotrzebowaniu dziecka na zabawę widoczna jest już w tytułach pierwszych tomików adresowanych do młodego odbiorcy, np. *Nauka w zabawce dla najmłodszych* (1829) Stanisława Jachowicza czy *Rozrywki dla dobrych dzieci* (1829) Wandy Maleckiej. Na ludyczność utworów dla dzieci zwracał też uwagę już w połowie wieku XIX Ewaryst Estkowski, pisząc o książkach, które „młodemu umysłom sprawiają rozkosz i przynoszą naukę”<sup>33</sup>.

Nie ulega więc wątpliwości, że już od chwili swych narodzin literatura adresowana do dzieci, a zwłaszcza ta jej część uważana za najlepszą, zawsze sięgała do zabawowych źródeł, nawiązywała w swych tekstach do „przekazów ludycznych, do kodów zabawy, igraszki... umysłowej, wyobraźniowej”<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> J. Papuzińska, *Inicjacje...*, s. 127–128.

<sup>33</sup> Cyt. za: I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura...*, s. 326.

<sup>34</sup> J. Cieślikowski, *Zabawa jako struktura pewnych tekstów literackich dla dzieci*, w: tegoż, *Literatura osobna...*, s. 66.

## Folklor dziecięcy

Zapotrzebowanie na taki rodzaj rozrywki ujawnia się najpełniej w wytworach folkloru dziecięcego. Do nich też z reguły nawiązują twórcy, chcąc zapewnić sobie kontakt z małymi odbiorcami literatury.

**Folklor** [z ang. *folk-lore* od *folk* – „lud” i *lore* – „wiedza”, „nauka”] – anonimowa twórczość i kultura umysłowa, będąca wytworem odrębnej grupy społecznej, środowiskowej lub zawodowej. Różni się ona od kultury uznawanej w danym czasie za oficjalną. Najbardziej znaną i opracowaną odmianą jest folklor wiejski, czyli kultura chłopska, obejmująca pieśni, tańce, stroje, obrzędy, baśnie i inne opowieści. Folklor to także anonimowa słowna twórczość dorosłych, układana w celu zabawienia dziecka oraz później twórczość samych dzieci, związana najczęściej z zabawą. Należą do niej przede wszystkim takie twory werbalne, jak rymowanki, piosenki, powiedzonka czy formułki o charakterze magicznym. Wiele z nich dzieci zaczerpnęły od dorosłych i zaadaptowały dla swoich potrzeb, zwłaszcza te, które wyrażają bliskie dziecku uczucia i nastroje.

Ponieważ przedmiotem naszych rozważań jest literatura, dlatego obok zabawy, leżącej u źródeł wszelkich dziecięcych dokonań, interesował nas tu będzie przede wszystkim dziecięcy folklor słowny oraz słowny folklor dorosłych tematycznie związany z dzieckiem. Słowo bowiem towarzyszy dziecku od najmłodszych lat, kiedy pojawia się w najwcześniejszych zabawach z niemowlęciem. Wszelkie formy wypowiedzi kierowane do dziecka – powtórzmy to raz jeszcze – nie tylko rozwijają i bogacą jego język, ale także kształtują jego gust i upodobanie do niektórych wyrazów, na przykład do zdrobnień, którymi zazwyczaj nasycony jest język najbliższych dziecku osób. Z tego powodu obie odmiany folkloru (folklor dorosłych i folklor dziecięcy) są ze sobą ściśle powiązane właśnie poprzez zabawę. We *Wstępie* do książki *Wielka zabawa* Jerzy Cieślukowski stwierdził, że „wszystko, co dzieci wzięły od dorosłych, co dla nich dorośli stworzyli, co same wymyśliły i wreszcie co dorośli dla nich napisali n a j l e p s z e g o, służy przede wszystkim i w pierwszym rzędzie z a b a w i e”<sup>35</sup>.

Folklor dziecięcy jako zjawisko kulturowe rozpatrywać można z różnych punktów widzenia i badać różne jego aspekty. Tu wszakże interesuje nas tylko jedna kwestia i na niej będzie spoczywał główny akcent rozważań –

<sup>35</sup> J. Cieślukowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1985, s. 6.

mianowicie folklor jako wyraz dziecięcych skłonności i pragnień, jako świadectwo spontanicznych zainteresowań i gustów estetycznych, które powinny być brane pod uwagę (i na ogół bywają brane) w twórczości dla dzieci, ponieważ współtworzą one płaszczyznę porozumienia pomiędzy dorosłym nadawcą i młodym odbiorcą.

Zanim dokładniej przyjrzymy się najważniejszej płaszczyźnie porozumienia, którą stanowi język naturalny, zanim – inaczej mówiąc – przedstawiony zostanie szerszy sposób konkretyzowania się owej wspólnej płaszczyzny na poziomie kodu (zob. rozdział następny), warto uświadomić sobie, że podobna płaszczyzna, i zarazem nie mniej ważna, tworzy się również na poziomie języka artystycznego, a więc na poziomie kodu poetyckiego. Krótko mówiąc, reguły poetyki powinny być również znane dziecięcemu odbiorcy. Nie chodzi tu oczywiście o wiedzę z tego zakresu, którą dziecko posiadać o wiele później w szkole, ale o intuicyjnie odczuwalne sposoby budowania najprostszych wierszyków i zmyślanych opowieści. Dlatego twórcy powinni sobie zdawać sprawę z form bliskich dziecku, które właśnie znaleźć można w folklorze dziecięcym, a także w folklorze dorosłych związanych tematycznie z dzieckiem od najwcześniejszych miesięcy jego życia.

## Zabawy z dzieckiem

Jedną z najwcześniejszych form słownej zabawy z dzieckiem jest niewątpliwie **kołysanka**, będąca później źródłem i wzorem poezji kołysankowej, niekoniecznie adresowanej do najmłodszych dzieci. Niemniej jednak pierwotną funkcją tego rodzaju utworów folklorystycznych jest uspokajanie i usypianie. Stąd ich monotonna śpiewność połączona najczęściej z kołyszącym rytmem. W wierszykach pojawiają się puste dźwięki, mające bawić dziecko, sprawiać mu przyjemność tylko samym brzmieniem, np. *Bzi, bzi, bzianka*, do których czasem dodawane są jakieś słowa, w danej chwili i tak dla dziecka niezrozumiałe, np. *Porwał wilczek baranka*<sup>36</sup>. Warstwa znaczeniowa w tego rodzaju wierszykach schodzi na plan dalszy. Dominuje natomiast warstwa brzmieniowa. Czasem jest ona celowo formowana dla uzyskania efektów dźwiękonaśladowczych (onomatopeicznych), innym razem zaś pozostaje tylko czystym, bezinteresownym uporządkowaniem dźwięków. W dziecięcym gaworzeniu upatrywać można genezy powszechnie znanej

---

<sup>36</sup> Cyt. za: E. Burakowska *O nonsensie w poezji dla dzieci*, w: *Studia z historii literatury dla dzieci i młodzieży*, wyboru dokonała W. Grodzieńska, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1971, s. 74.

skłonności dzieci do rymowania słów i do bawienia się słowem, które w najwcześniejszej fazie rozwoju mowy jest jedynie pustym dźwiękiem. Dziecko chętnie operuje nim dla przyjemności. Dopiero dorośli bawiący się z dzieckiem mają niemały udział w porządkowaniu tych dźwięków i powstawaniu słów. Mechanizm tworzenia pierwszych wyrazów wyjaśnia Kornel Czukowski w książce *Od dwóch do pięciu*, gdzie stwierdza, że większość dziecięcych słów zbudowana jest na zasadzie podwojenia dźwięku, co można uznać za prawzór rymu. Takie symetryczne słowa jak *mama, baba, tata, niania czy lala*, „zapożyczyli dorośli z dziecięcego gaworzenia i nadawszy im określony sens, przekazali z powrotem dzieciom”<sup>37</sup>.

Najprostsze wierszyki, stworzone niejako dla niemowląt, a właściwie wyrażające macierzyńską radość z zabawy z małym dzieckiem, Jerzy Cieślowski poklasyfikował i ponazywał w *Wielkiej zabawie* według funkcji, jaką pełnią w tej zabawie, np. **klaskanki**, bo recytacja związana jest z równoczesnym klaskaniem (*Kosi, kosi łapki pojedziem do babki*), **głaskanki**, bo przy wypowiedaniu słów głaszcze się dziecko po buzi (*Kizia, mizia, gdzieś ty była? W komóreczce mleczko piłam*), albo **patataje** służące do huśtania na kolanach, naśladującego jazdę na koniu (*Patataj, patataj, albo Jedzie, jedzie pan, pan, pan, na koniku sam, sam, sam.*). Na tej zasadzie zbudowany jest wiersz Marii Konopnickiej *Pojedziemy w cudny kraj*:

Patataj, patataj!  
Pojedziemy w cudny kraj!  
Tam gdzie Wisła modra płynie,  
Szumią zboża na równinie.  
Pojedziemy, patataj...  
A jak zowie się ten kraj?

Wiersz ten czytany w dojrzałym wieku dziecięcym dzięki nawiązaniu do wczesnych zabaw z osobą dorosłą (ojcem, dziadkiem, a może bratem lub wujkiem) okazuje się bliższy małemu odbiorcy i przez to jego poważniejsza wymowa patriotyczna łatwiej jest przyswajalna.

<sup>37</sup> K. Czukowski, *Od dwóch do pięciu*, przeł. i oprac. W. Woroszyński, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1962, s. 279.

**Kornel Czukowski** (właśc. Nikołaj Wasiljewicz Korniejczukow, 1882–1969) – rosyjski pisarz i poeta, tłumacz, krytyk i teoretyk literatury, zwłaszcza dziecięcej. Przetłumaczył na język rosyjski m.in. utwory Twaina i Kiplinga. W swoich pracach teoretycznych zajmował się językiem dziecięcym i poezją dla dzieci. Tym zagadnieniom poświęcił pracę *Od dwóch do pięciu* (1925). Dla dzieci pisał również bajki i inne wiersze, znane w Polsce w przekładzie Władysława Broniewskiego.

## Twórczość dziecięca

Dziedzina samorodnej twórczości dziecięcej, czyli autentycznego folkloru małych uczestników „wielkiej zabawy”, obejmuje różnorodne twory słowne, które niemal żywołowo, w zasadzie nie inspirowane przez dorosłych, krążą w obiegu podkultury dziecięcej i które stanowią drugi z kolei (już po wyjściu z wieku niemowlęcego) repertuar tekstów towarzyszących zabawom dziecięcym. Nieistotne jest w tym wypadku, czy pewne teksty tego repertuaru zostały rzeczywiście stworzone przez dzieci, czy tylko podsłuchane u dorosłych i przystosowane do własnych potrzeb i możliwości. Ważne, że zostały zaakceptowane jako własne, bo jako takie wyrażają pragnienia i gusty estetyczne ich użytkowników.

Podkultura dziecięca rozwija się głównie tam, gdzie nie sięga opieka dorosłych, gdzie brak nadzoru nad podwórkowymi zabawami lub nad czasem wolnym na koloniach letnich.

Okres największej fascynacji folklorem – pisze Joanna Papuzińska – przypada u dzieci na przełom wieku szkolnego i przedszkolnego, wiek, z grubsza rzecz biorąc, 5–10 lat. Ten okres życia dziecka to zarazem okres uzyskiwania względnej samodzielności i stopniowego wyzwania się spod psychicznej kurateli dorosłych. Jest to też okres bardzo intensywnego wchodzenia dziecka w życie społeczne dziecięcej zbiorowości, opanowywania pierwszych zasad współżycia społecznego. [...] W tych wszystkich procesach niebagatelną rolę odgrywają kolportowane i układane przez dzieci teksty słowne. Stanowią one nie tylko gotowe libretta gier i zabaw ruchowych. Są także gotowymi scenariuszami, matrycami interakcji społecznych, jakie przebiegają w grupie rówieśniczej, mają znaczenie ściśle praktyczne, polegające na ułatwianiu i normowaniu stosunków międzyludzkich w gromadzie<sup>38</sup>.

Dorota Simonides w książce *Współczesny folklor słowny dzieci i „nastolatków”* stwierdza, że repertuar tekstów folklorystycznych jest bogaty i mocno zróżnicowany. Niemal każda z grup wiekowych posługuje się nieco innymi formami odziedziczonymi po starszej generacji i przekazywanymi, czasem w trochę zmienionej, uwspółcześnionej postaci, następnemu pokoleniu. Można więc powiedzieć, że dziecięcy folklor jest formacją żywą, zmieniającą się pod wpływem okoliczności, w których dziecko się wychowuje. Podsłuchane w rozmowach dorosłych współczesne realia (postacie, nazwy, zjawiska) stają się materiałem wypełniającym struktury wersyfikacyjne różnorod-

---

<sup>38</sup> J. Papuzińska, *Inicjacje...*, s. 99.

nych rymowanek czy wyliczanek. Na przykład w czasie okupacji hitlerowskiej dzieci śląskie zmodyfikowały popularny schemat wierszyka (*Jedzie pociąg...* itd.), wstawiając do niego postać znienawidzonego, i często w satyrycznych wypowiedziach dorosłych ośmieszanego, przywódcę III Rzeszy:

Za górami, za lasami,  
jechał pociąg z wariatami,  
a w ostatnim wagoniku  
siedział Hitler na nocniku,  
zbierał szmaty na armaty  
i ogryzki na pociski<sup>39</sup>.

Od drugiej połowy ubiegłego stulecia coraz większy wpływ na kształtowanie dziecięcej wyobraźni zaczęła odgrywać telewizja emitująca (zwłaszcza w latach siedemdziesiątych i później) liczne filmy z takimi bohaterami, jak pies Huckelberry, kot Jinks, miś Jogi czy myszy Dixie i Pixie i wiele innych. Dla nich również znalazło się miejsce w wyliczankach dziecięcych, np.:

Raz dwa trzy cztery  
maszeruje Huckelberry,  
a za nim Pixie, Dixie,  
co się myją w proszku Ixie,  
a za nimi miś Jogi,  
co ma cztery nogi,  
a za nimi kot Jinks dyszy,  
co nie lubi bardzo myszy<sup>40</sup>.

Współcześnie wytwory słowne dziecięcego folkloru również powstają głównie pod wpływem telewizji oraz innych masowych mediów. Sympatyczne postacie z popularnych dobranocek niejako naturalną koleją rzeczy trafiają do podwórkowych wyliczanek, np.

Jadą Smurfy na rowerze,  
a Gargamel na Klakierze.  
Raz, dwa, trzy,  
wychodź ty!<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Cyt. za: K. Pisarkowa, *Wyliczanki polskie*, w: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży*. Antologia opracowań pod red. J. Cieślakowskiego i R. Waksmanda, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1983, s. 83.

<sup>40</sup> Tamże, s. 84.

<sup>41</sup> K. Marcol, *Słowo i zabawa. Ustna twórczość dzieci na pograniczu polsko-czeskim*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze i Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wrocław 2008, s. 189.

Folklor dziecięcy zmienia się także pod wpływem innych przekazów medialnych i popularności postaci, zwłaszcza show-biznesu i sportu. W czasie spektakularnych sukcesów Adama Małysza stał się on również bohaterem rymowanek w rodzaju:

Adam skacze,  
Martin płacze,  
kto zwycięży,  
dziś zobaczą<sup>42</sup>.

W ciągu wielu wieków swojego rozwoju folklor dziecięcy wykształcił niemałą liczbę specyficznych gatunków. Celem tego omówienia nie jest wszakże wyczerpująca i pełna ich charakterystyka, jaką znaleźć można w licznych monograficznych opracowaniach<sup>43</sup>, ale jedynie wskazanie dla przykładu paru zjawisk z tego zakresu oraz podkreślenie związków tej twórczości z oryginalną literaturą dla dzieci.

## Gatunki folkloru dziecięcego

Najwcześniejsza forma gatunkowa folklorystycznej „poezji” dziecięcej to tzw. **ekikiki**<sup>44</sup>. Jest to improwizowany tekst zrodzony przez radość z własnego dziecięcego odkrycia lub zachwyty jakimś zjawiskiem. Nie tyle jest to wiersz czy piosenka, co dźwięczny okrzyk, który można by nazwać **wykrzykanką**<sup>45</sup>, ponieważ krótkie frazy wykrzykiwane są po kilka razy z rzędu, niemal zawsze przy współudziale tańca (podskoków) i prościutkiej melodii. Znamienny pod tym względem jest np. wierszyk przytoczony wraz z sytuacją, w której powstał, przez Halinę Semenowicz.

Czteroletnia dziewczynka podskakuje dookoła klombu, na którym zakwitły pierwsze tulipany, i w rytmie swoich podskoków skanduje:

Było sobie kwiatków pięć,  
tylko pięć, właśnie pięć  
a ten piąty był najmniejszy,  
ale za to najładniejszy<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Tamże, s. 193.

<sup>43</sup> Obszerny zbiór różnych dziecięcych utworów, podzielonych według specyficznych gatunków zawiera *Aneks* w książce Katarzyny Marcol *Słowo i zabawa*, s. 229–267.

<sup>44</sup> Termin K. Czukowskiego (*Zob. Od dwóch do pięciu*, s. 305).

<sup>45</sup> *Zob. J. Cieślikowski, Wielka zabawa...*, s. 247.

<sup>46</sup> H. Semenowicz, *Poetycka twórczość dziecka*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1979, s. 80.

A oto inny wierszyk w podobny sposób zrodzony ze spontanicznej radości czteroletniego dziecka, również przytoczony przez tę samą autorkę:

Kwi, kwi, kwi  
ptaszek mówi.  
Kwi, kwi, kwi  
ptaszek mówi.  
Całą noc mi się śni  
kwi, kwi, kwi<sup>47</sup>.

Nietrudno zauważyć w tym prostym wierszyku znakomitej instrumentacji głoskowej, oddającej dźwięki odbierane ze świata przyrody. A ponadto personifikacji (*ptaszek mówi*) tak charakterystycznej dla dziecięcego widzenia otaczającej rzeczywistości.

Na temat pierwszych dziecięcych improwizacji bardzo trafnie napisali Danuta Wawiłow i jej mąż, Oleg Usenko:

Formą, która ciekawie ujawnia świat wewnętrzny dziecka, jest jego twórczość poetycka. Dziecko jest bowiem poetą z urodzenia. W jego improwizacjach odnajdujemy szczerłość i spontaniczność, śmiałość skojarzeń, osobistą sugestywną wizję świata – słowem to, co znamionuje każdą dobrą poezję. Charakterystyczne, że ciekawe improwizacje zdolne jest tworzyć każde małe dziecko, niezależnie od środowiska i obycia z literaturą. Zdolność ta, szczególnie spotęgowana pomiędzy trzecim a siódmym rokiem życia, zanika w miarę tego, jak dziecko dorasta i zaczyna przyswajając sobie systematyczną wiedzę o świecie. Szkoła skutecznie oducza od wszelkich improwizacji. Stając się „zawodowym uczniem” dziecko traci intuicję, która była dotąd podstawą jego widzenia poetyckiego, traci też całościową wizję świata, który w jego oczach rozpada się na coraz więcej niezależnych od siebie fragmentów<sup>48</sup>.

Warto by więc zadbać, pracując w szkole, zwłaszcza w młodszych klasach szkoły podstawowej, aby tej wrodzonej skłonności do improwizacji i spontanicznego wyrażania swoich zachwyty wobec świata dzieci jak najdłużej nie zatraciły. Aby zachowały świeżość spojrzenia, skłonność do marzeń i fantazjowania.

Wśród charakterystycznych gatunków dziecięcego folkloru zaraz po wykrzykankach na plan pierwszy wysuwają się **rymowanki**. Wywodzą się one – jak należy przypuszczać – z tendencji do powtarzania dźwięków (*mama*,

---

<sup>47</sup> Tamże, s. 77.

<sup>48</sup> D. Wawiłow, O. Usenko, „*I samolot zmienił się w ptaka...*”, „Polityka” 1979, nr 51/52, s. 13.

**Ciekawostka.** Czy wiecie, że w taki sposób ze spontanicznej improwizacji powstał znany swego czasu czterowiersz, wykorzystany po wielu latach jako osnowa i refren piosenki, za którą Tamara Miansarowa otrzymała w roku 1963 pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Festiwalu Piosenki w Sopocie. Kornel Czukowski w książce z 1925 roku pisze o czteroletnim chłopcu, któremu wytłumaczono, co znaczy słowo „zawsze” [ros. *wsiegda*]. Gdy je zrozumiał, podbiegł do matki wykrzykując:

Niech zawsze będzie niebo!

Niech zawsze będzie słońce!

Niech zawsze będzie mama!

Niech zawsze będę ja!<sup>49</sup>

Na tej podstawie tekst piosenki pt. *Słoneczny krąg* napisał Lew Oszanin, a melodię Arkady Ostrowski. Piosenka ta znana była później pod tytułem *Zawsze niech będzie słońce* [ros. *Pust' wsiegda budiet sołnce*].

*tata, baba, lala* itp.) i dodawania do nich następnych wyrazów współbrzmiających (*cud – miód*) lub glosolalii [z grec. *glōssa* – „język” i *lalēō* – „mówię” lub *laliá* – „paplanina”], czyli niby-wyrazów, fonicznie ukształtowanych jak wyrazy, ale pozbawionych znaczenia (*hocki – klocki, czary – mary, szurum – burum*). Stąd już tylko krok do **rymów do imion**, pełniących funkcję **przezywaneek** – prostych (*Janek – dzbanek, Felek – kartofelek*) lub bardziej rozbudowanych (*Jurek – ogórek, kiełbasa i sznurek*). Tego rodzaju wierszyki, często złośliwe, agresywne i niemal z reguły obsceniczne (*Michał – w portki nakichał, Kuba Kubie w dupie dłubie*) wykrzykiwane są zwykle przez gromadę podnieconych rówieśników, nie akceptującą z jakiegoś powodu swego kolegi. Wykrzykiwaniu towarzyszą zazwyczaj podskoki i dzikie płasy w tym

samym skandowanym rytmie. Do takich dwuwyrazowych rymowaneek nawiązują często autorzy w tytułach swoich utworów, np. *Kaczka-dziwaczka* i *Kokoszka-smakoszka* Jana Brzechwy, *Kaczka-tłumaczka* Wandy Chotomskiej, *Anka Opolanka* Czesławy Niemyskiej-Rączaszkowej, *Jurek Ogórek* Ludwika Jerzego Kerna, *Jędrrek-Mędrrek w Honolulu* Aleksandra Janowskiego czy *Gadanie baranie* Aleksandra Rymkiewicza.

Niektóre gatunki, jak np. wspomniane w rozdziale poprzednim **rymowanki autodydaktyczne**, regulują zasady współżycia społeczności dziecięcej, np. potępiają donosicielstwo (*Skarżypyta bez kopyta*) czy samochwalstwo (*Samochwała w kącie stała, dalej nie poszła, bo się bała*). Inne z kolei, np. tzw. **zamawianki** mają charakter zaklęć magicznych, wypowiedzianych przy grach i zabawach zręcznościowych, np. przy skakance dla zapewnienia sobie powodzenia (*Trumf, trumf misia bela, misia kasia komfacela*) lub dla zaskodzenia partnerowi (*Skuś baba na dziada, żeby dziad babę zjadł*).

Najbardziej znany i najlepiej opracowany gatunek folkloru dziecięcego stanowią **wyliczanki**, czyli **mętowania**<sup>50</sup>. Sporo na ich temat pisze Jerzy

<sup>49</sup> K. Czukowski, *Od dwóch...*, s. 307.

<sup>50</sup> Zob. K. Pisarkowa *Wyliczanki polskie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975.

Cieślukowski, osadzając je w tradycji sięgającej czasów pierwotnych<sup>51</sup> i wskazując na rodowód tkwiący korzeniami w dawnych praktykach magicznych. Niektóre z tych dawnych funkcji zachowały się jeszcze w zabawach dziecięcych, np. przy losowaniu winowajcy:

Siedzi taki między nami,  
który ukradł cukier mamie!  
Raz, dwa, trzy,  
kto zjadł cukier?  
A to ty!

lub przy odliczaniu czasu w zabawie w chowanego:

Pałka, zapałka, dwa kije,  
Kto się nie chowa, ten kryje.  
Stukam, pukam, rachuję,  
Kogo znajdę zaklepuję.

Najczęściej wyliczanki jednak służą do wybierania uczestników w grach zespołowych, np.

Ene due like fake  
Torbe borbe ósme smake  
Eus deus kosmateus  
I morele baks!

Teksty wyliczanek swą trwałość zawdzięczają dbałości o zachowanie kanonicznej formy, uznanej za obowiązującą przez dziecięcą społeczność. Ich zapamiętanie z kolei, i zarazem skandowanie sylab, ułatwia wyrazisty wzorzec rytmiczny najczęściej wzmocniony dodatkowo rymem. Na ogół jest to rym męski. W innych wypadkach, przynajmniej w ostatnim wersie, pojawia się akcentowany jednosylabowy wyraz jasno wskazujący konkretnego uczestnika zabawy. Ponadto w tekście występują często wyrazy niezrozumiałe (właściwie: glosolalia), które ze względu na swą tajemniczość nabierają magicznego charakteru, niejako czarodziejskich zaklęć. W ich częstym powtarzaniu przejawia się z jednej strony dziecięca wrażliwość na brzmienie dźwięcznych słów, z drugiej zaś – skłonność do tajemniczości, obrzędowości i do magii. Dziecko przypomina pod tym względem człowieka pierwotnego. Słowo w jego ustach przestaje być tylko nośnikiem informacji, a staje się samoistnym bytem o własnościach magicznych, cudownych, którym trzeba się bezwzględnie podporządkować. Nawiązania do poetyki wyliczanek znaleźć można między innymi w powieści Wojciecha Żukrowskiego *Porwanie w Tiu-*

---

<sup>51</sup> J. Cieślukowski, *Wielka zabawa...*, s. 187 i nast.

*tiurlistanie*, gdzie Cygan Nagniotek czyta z biblii cygańskiej zaklęcia, ujęte w taką właśnie formę:

Maladiwy, Lakadiwy,  
Ogon Łysy, Ogon Siwy,  
Nikobary,  
Diabeł Stary,

Czarny Zakon,  
Wuj Karakon.  
Karat! Marat! Szósty Róg,  
Rachatłukum – Habakuk!

Znakomitym przykładem w literaturze dla dzieci jest też wiersz *Wyliczanka* Joanny Papuzińskiej, uwzględniający nawet charakterystyczny podział na sylaby oraz celowo „prymitywne”, dziecięce ukształtowanie rytmiczne:

Motor, skuter, odrzutowiec,  
którym jedziesz, zaraz powiedz.  
Na sku-terze poje-dzie,  
ten kto pierwszy ubę-dzie.  
A kto drugi i trzeci,  
odrzu-towcem pole-ci.  
Czwarty siądzie na mo-tor.  
A ty pójdiesz piecho-tą!

Przykładem nawiązania do tego gatunku w literaturze uniwersalnej jest natomiast *Wyliczanka* Stanisława Grochowiaka, wiersz niewątpliwie trudniejszy w odbiorze, ale mimo to często umieszczany w podręcznikach szkolnych i w antologiach poezji dla dzieci.

Tutaj łąka, tam biedronka –  
idzie niebem śpiew skowronka.  
Za słowikiem stoją bzy.  
Będziesz ty!

Ale słoty poprzez płoty  
niosą ciemnych chmur namioty,  
nad bajorem mgła.  
Będę ja?

Noc katula się po niebie,  
lis za kretem dróżki grzebie,  
ma na łapkach szron.

Kto to będzie?  
On!

Innym źródłem dziecięcej radości jest delektowanie się absurdalnymi wierszykami przedstawiającymi świat „na opak”, nawiązującymi do folkloru dorosłych o tradycjach sowizdrzalskich. Ten gatunek znany jest pod kilkoma nazwami: **wywracanki**, **adynata**, **koszałki-opałki** lub po prostu **na opak**. Dziecko, które zna już właściwą koordynację zjawisk otaczającego świata,

**Adynata** [z grec. adýnatos – „bezsilny”, „niemożliwy”] – absurdalne motywy w utworach literackich, zwłaszcza ludowych, pokazujących zdarzenia sprzeczne ze zdrowym rozsądkiem – zarówno w opowieściach prozą, np. o przygodach barona Münchhausen, jak i w zabawnych wierszykach w rodzaju:

*Stodoła się rozigrata,  
Zająca goniła,  
A izba się roześmiała,  
Oknem wyskoczyła.*

bawi się odwracaniem rzeczywistego porządku rzeczy. Świadczy to o przekornej skłonności dzieci do absurdalnych wierszyków, które niekiedy bardzo denerwują racjonalistycznie uformowanych dorosłych. Nie należy wszakże zapominać, że odwróconemu porządkowi zawsze towarzyszy poczucie porządku właściwego: „za każdym *na opak* – stwierdza Czukowski – dziecko odczuwa *jak trzeba*, wszelkie odstępstwo od normy umacnia w dziecku normę i jeszcze wyżej ocenia ono swoją stanowczą orientację w świecie”<sup>52</sup>. Ponadto często spotykana w absurdalnych wierszykach motywacja przewrotności przez głupotę jeszcze bardziej zadowala dziecko i umacnia w przekonaniu o swej inteligencji i znajomości świata. Do takich absurdalnych wywracaneek nawiązuje między innymi znany wiersz Juliana Tuwima *Gabryś*, zaczynający się od słów:

Był raz głupi Gabryś. A wiecie co robił?  
Kiedy konie żarły, on im owies drobił.

Sugestia odwróconego porządku rzeczy pojawia się również w wierszu Jana Brzechwy: *Na wyspach Bergamutach*.

Takie nawiązania do folkloru dziecięcego są znamienne zwłaszcza dla poezji z końca lat trzydziestych XX wieku oraz dla wierszy po roku 1945. Wykorzystywanie struktur samorodnej twórczości dziecięcej w literaturze dla dzieci jest zabiegiem wielce obiecującym.

<sup>52</sup> K. Czukowski, *Od dwóch...*, s. 252.

## Rozdział 4 **Poszukiwanie porozumienia**

Z omówionego w rozdziale pierwszym modelu komunikacji językowej wynika, że nadawca, w tym wypadku autor utworu literackiego, kierując swój tekst do dziecka, powinien zdawać sobie sprawę z istnienia pewnych okoliczności, które zapewnią mu konieczny i nie wymuszony żadną sankcją (np. szkolnym obowiązkiem lekturowym) kontakt z młodym, a więc często kapryśnym i wybrednym, mało uważnym odbiorcą, który natychmiast odrzuci książkę, jeśli ta nie zafascynuje go co najmniej w dostatecznym stopniu. Utwór nie spełni wówczas swego, choćby najszlachetniejszego posłannictwa. Autor musi więc pamiętać o **asymetryczności** kontaktów między sobą (osobą dorosłą), a jeszcze niedorośliwym odbiorcą swojego utworu. Ze względu na istniejącą różnicę świadomości, doświadczeń, sposobu myślenia i odczuwania zachodzi konieczność pokonania tego dystansu, co jest tym trudniejsze, im dziecko jest młodsze.

### **Kreacje podmiotu mówiącego**

Oczywiście stwierdzenie, że nadawcą tekstów dla dziecka jest z reguły dorosły, nie znaczy bynajmniej, że zawsze podmiotem mówiącym w utworze (narratorem lub podmiotem lirycznym) jest osoba dorosła. Nadawca jako kategoria wewnątrztekstowa, jako kategoria poetyki może być oczywiście wykreowany w rozmaity sposób. Zależy to w dużej mierze od konwencji epoki, a nawet od pedagogicznych i estetycznych poglądów konkretnego twórcy, pisarza czy poety. Na ogół, na przykład w wierszach Stanisława Jachowicza, podmiot mówiący wykreowany jest na ojca, nauczyciela, mentora; w wierszach Marii Konopnickiej – na matkę-poetkę, a w utworach Jana Brzechwy i Juliana Tuwima – na dobrego wujaszka. Może też pojawić się w tej roli babcia, dziadek, ale również dziecko – rówieśnik potencjalnego odbiorcy, jak to bywa w wierszach Danuty Wawiłow czy Wiktora Woroszyńskiego.

W zależności od tego, kim jest rzeczywisty nadawca, a kim założony w jego intencji wirtualny odbiorca, można wydzielić parę grup tekstów, wśród których znajdują się między innymi te najbardziej nas tu interesujące.

Jeśli nadawcą jest dorosły i założonym, przewidywanym adresatem również dorosły, wówczas mamy do czynienia z literaturą przeznaczoną intencjonalnie dla dorosłych, która pozostaje poza sferą naszych zainteresowań. Bywają jednak w tym kręgu takie utwory, które z biegiem lat (a niekiedy nawet zaraz po opublikowaniu) zostały zaanektowane przez dzieci i młodzież. Częściej oczywiście przez młodzież, chociaż nie do niej były adresowane, np. powieści Julesa Verne'a (*20 tysięcy mil podmorskiej żeglugi*, *Podróż na Księżyc* czy *Wyprawa do wnętrza Ziemi*), albo powieści o młodzieży, adresowane do rodziców i nauczycieli, jak chociażby *Siedem zielonych zeszytów* Jana Kurczaba czy *Złota „Doxa”* Mikołaja Kozakiewicza.

Jeśli nadawcą jest dorosły, a założonym odbiorcą dziecko lub młodzież, wówczas mamy do czynienia z typową literaturą dla dzieci i młodzieży. Spośród wskazanych grup ta właśnie interesować nas będzie najbardziej. Utwory tworzone dla dzieci powinny być tak napisane, aby sprawiały im przyjemność, były zrozumiałe i informowały o ciekawych sprawach. Przynajmniej jeden ważny dla dziecka element utworu powinien dominować nad innymi i fascynować atrakcyjnością, aby – mówiąc zwyczajnie – „opłaciło się” pokonywać trudniejsze przeszkody komunikacyjne, przedzierać się przez trudne niekiedy sformułowania, domyślać się zastosowanych chwytów artystycznych. Ten wspomniany ważny element wyznacza zatem wspólną „płaszczyznę porozumienia”<sup>53</sup> pomiędzy nadawcą i odbiorcą.

## Płaszczyzny porozumienia

Nawiązując do schematu komunikacji językowej Romana Jakobsona, nietrudno wskazać cztery płaszczyzny porozumienia budowane na podstawie głównych funkcji, omówionych wcześniej w rozdziale pierwszym. Przyjrzyjmy się im dokładniej, rozpoczynając od najprostszej i najbardziej oczywistej, chociaż w istocie najważniejszej, płaszczyzny, jaką wyznacza **kontakt**, bez którego nie może być mowy o jakimkolwiek odbiorze. Aby utwór mógł być odebrany, musi dotrzeć do dziecka – czy to w formie ładnie wydanej, przyciągającej wzrok książki z odpowiednio dużym, przyjaznym dla oka drukiem, wspartym dodatkowo estetycznymi ilustracjami, albo w postaci dobrego nagrania z żywą modulacją głosu i jego ciepłą, miłą dla ucha barwą. Szczególnie ważne są dla małych dzieci wykonania osób bliskich, czytających bajeczki przed zaśnięciem (nawet jeśli nie są tak doskonałe jak aktorskie nagrania na

---

<sup>53</sup> Termin Stanisława Barańczaka (Zob. S. Barańczak, *Język dziecięcy a poezja dla dzieci*, w: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań*, red. J. Cieślowski i R. Waksmund, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1983, s. 176).

nośnikach elektronicznych). Taki kontakt z utworem jest bodajże dla dziecka najważniejszy.

Drugą płaszczyznę porozumienia wyznacza **kontekst** i związana z nim funkcja **poznawcza**. Cechą wyraźnie różniącą dorosłego nadawcę od młodego odbiorcy jest, jak wiadomo, niejednakowa znajomość otaczającego świata, czyli **kontekstu**, do którego odnosi się dany utwór literacki. Nadawca, powiadając więc o nim odbiorcę, stara się wzbogacić jego zasób wiedzy o zewnętrznej, pozaliterackiej rzeczywistości. Często jest to wiedza o świecie z różnych dziedzin, a zwłaszcza tych związanych z nauką szkolną, jak np. historia, geografia czy przyroda, rzadziej fizyka czy chemia, chociaż i w tym zakresie ma spore zasługi dziecięco-młodzieżowa fantastyka naukowa. Autor jednak powinien pamiętać, że przede wszystkim należy pisać o sprawach interesujących dziecko. Zaś o trudniejszych, ale z dydaktycznego punktu widzenia wskazanych, opowiadać w sposób możliwie najbardziej atrakcyjny. Tematyka utworu oraz znajomość podejmowanych w utworze kwestii (choćby na razie niepełna, czy wręcz znikoma) jest w tym wypadku jednak najważniejsza. Jednakże różnice w znajomości kontekstu przez nadawcę i odbiorcę powodują nie tylko wspomnianą już konieczność wzbogacania wiedzy, ale także unikanie aluzji literackich i nawiązań do rzeczywistości niemożliwych do odczytania przez dziecko. Niemniej jednak sporo wartościowych utworów (tzw. wielowarstwowych czy wielopoziomowych), charakteryzuje się bogactwem aluzji i różnych odwołań, które czytelne są jedynie dla dorosłych i wykształconych odbiorców. Dzieci początkowo odbierają tylko jedną, najbardziej czytelną warstwę, czyli z reguły plan zdarzeniowy. Gdy jednak później wracają ponownie do ulubionej lektury, aby raz jeszcze doznać tych samych emocji, znajdują w niej coś więcej. Przy ponownych odczytaniach, gdy wiedza dziecka się poszerza i pogłębia, wartościowy utwór ujawnia nowe znaczenia. Rzec by można, iż wzrasta razem z dzieckiem, dostarczając mu kolejnych wrażeń i przyjemności wynikających z odkrywania wcześniej niezauważonych spostrzeżeń. Do takich dzieł, które są równie chętnie czytane przez dorosłych, a czasem nawet chętniej, niż przez właściwych młodych adresatów, należą między innymi *Kubuś Puchatek* Alana Alexandra Milne'a, *Mały Książę* Antoine'a de Saint-Exupéry'ego, *Król Maciuś Pierwszy* Janusza Korczaka czy *Porwanie w Tiutiurlistanie* Wojciecha Żukrowskiego.

Trzecią płaszczyznę porozumienia buduje się w związku z samym utworem, czyli **komunikatem** artystycznym i jego podstawową funkcją poetycką. W tym zakresie chodzi głównie o uzgodnienie wspólnego języka poetyckiego, wspólnego **kodu artystycznego**. Podstawowym zadaniem autora jest zatem zadbanie, aby ów kod zastosowany w utworze był dziecku znany przynajmniej w takim stopniu, by nie powodował większych zakłóceń komunikacyjnych. Powinien być bliski małemu odbiorcy tekstu, przypominać swojskie

intuicyjnie odczuwane zabiegi artystyczne. Jeśli dziecko nie zna jeszcze wszystkich zastosowanych w danym utworze środków (co przecież oczywiste), powinno mieć możliwość ich łatwego zrekonstruowania. W związku z tym najłatwiej przyswajalna jest taka twórczość dla dzieci, która nawiązuje do utworów bliskich dziecku, jakich wiele w folklorze omówionym w rozdziale poprzednim. Na ich podstawie może wyróżnić chwyt literackie, które po niewielkiej adaptacji dadzą się zastosować w utworze dla dziecka. Należy do nich między innymi stosowanie w wierszykach krótkich wersów, często o identycznych początkach (anafory) i zakończeniach (epifory). Skłonność do stosowania tych figur wynika z zabawy, w której dzieci wykrzykując radość, bardzo często powtarzają, jeśli nie cały wers, to najczęściej pierwszą (lub ostatnią) jego część i w ten sposób mimowolnie stosują wymienione środki artystyczne. Do bliskich dziecku środków artystycznych zaliczyć można również rymy parzyste oraz prosty rytm, polegający na przemienności sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Na to ostatnie zjawisko zwrócił uwagę Kornel Czukowski, stwierdzając, że pierwsze wierszyki dziecięce (ekikiki, wykrzykanki) mają prawie wyłącznie ten sam rytm trocheja<sup>54</sup>.

**Trochej** [z grec. *trochaíos* – „biegnący”] – stopa dwusylabowa o rodowodzie antycznym w polskim systemie sylabotonicznym (w którym w odpowiadających sobie wersach występuje jednokowa stała liczba sylab i stałe miejsce sylab akcentowanych i nieakcentowanych), oznacza dwusylabowy zestrój akcentowy, w którym akcent pada na pierwszą sylabę (Ss, Ss, Ss), np.

**Bęben warczy, trąbka dzwoni,**

**Słychać pochód, rżenie koni.**

(Andrzej Niemojewski, *Branka*)

Bardzo często w języku polskim koniec stopy pokrywa się z końcem wyrazu. Zjawisko to nazywa się **dierieżą** [z grec. *diáiresis* – „podział”] i wynika ze zgodności rozczłonkowania metrycznego i językowego w obrębie wersu.

Zjawisko to jest oczywiste w języku polskim, gdzie – jak wiadomo – mamy większość wyrazów dwusylabowych i stały akcent na przedostatniej sylabie. Dziwić może natomiast jego występowanie także w języku rosyjskim, gdzie akcent jest ruchomy, a więc zmienia swe miejsce w zależności od wyrazu lub formy. Kornel Czukowski przypuszcza, że jest tak dlatego, „że jeszcze oseskom wszystkie matki wpajają ten rytm, kiedy je kołyszą i usypiają (ponieważ *aa-a, kotki dwa* to też trochej)”<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> K. Czukowski, *Od dwóch...*, s. 290.

<sup>55</sup> Tamże.

Wykorzystywane przez twórców literatury dla dzieci reguły poetyki najprostszych dziecięcych utworów folklorystycznych pozwalają doskonale nawiązać kontakt z małymi odbiorcami. Umożliwiają ponadto nie tylko tworzyć płaszczyznę porozumienia z dzieckiem, ale także wprowadzać dziecko w sposób niejako naturalny w tajniki wielkiej literatury dla dorosłych, zwracać uwagę na istotę dzieła literackiego oraz przyswajając swoisty język znaków literackich. Między innymi zwracać uwagę nie tylko na warstwę znaczeniową utworów, ale także na ich kształt artystyczny, np. pielęgnować wrażliwość na brzmienie mowy poetyckiej, w tym także na dziecięcą skłonność do powtarzania pustych dźwięków lub wyrazów dźwiękonaśladowczych, a także do operowania nonsensem.

Przy okazji warto w tym miejscu zauważyć, że niestety wrażliwość ta zanika w wieku szkolnym, kiedy wymuszane poszukiwanie znaczeń, zgłębianie sensu utworów doprowadza do budowy wysokiego muru obojętności, odgradzającego dziecko od prawdziwej poezji. Dzieci gubią wówczas klucz do literatury. Zadaniem nauczycieli, zwłaszcza uczących języka polskiego w najmłodszych klasach, powinna być dbałość o zachowanie jak najdłużej dziecięcej wrażliwości na słowo poetyckie oraz pielęgnowanie wrodzonej ciekawości i zdziwienia poznawanym światem.

Czwarta z kolei płaszczyzna porozumienia, najciekawsza, ale i nastrożająca najwięcej trudności i kłopotów, budowana jest w obrębie  **kodu** , czyli po prostu w zakresie  **języka naturalnego** , w którym sformułowany jest tekst

przeznaczony dla dziecka. Tworzenie tej płaszczyzny – na co zwrócił szczególną uwagę Stanisław Barańczak – polega na uzgadnianiu „wspólnego języka”, który nie powodowałby informacyjnych zakłóceń na skutek stosowania, na przykład, wyrazów nieznanymi dziecku i których znaczenia dziecko nie może się domyślić, albo reguł gramatycznych, których nie potrafi jeszcze zrekonstruować<sup>56</sup>. Takie uzgodnienie może nastąpić tylko z inicjatywy autora, który powinien zdawać sobie sprawę z różnic, jakie dzielą jego język od języka dziecka. Różnice w stopniu opanowania

**Stanisław Barańczak** (1946–2014) – poeta, tłumacz, historyk i teoretyk literatury. Brat znakomitej pisarki dla dzieci i młodzieży, Małgorzaty Musierowicz. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i uzyskał stopień doktora za rozprawę o języku poetyckim Mirona Białoszewskiego. Za działalność polityczną (członek-założyciel Komitetu Obrony Robotników) został w roku 1977 usunięty z uczelni, na którą powrócił dopiero w roku 1980. Wkrótce otrzymał stanowisko profesora na Uniwersytecie Harvarda (USA). Wydał m.in. tomy poezji *Korekta twarzy* (1968), *Jednym tchem*

<sup>56</sup> Zob. S. Barańczak, *Język...*, s. 176.

kodu przez nadawcę i odbiorcę są w tym wypadku fundamentalne. Chcąc więc – mówiąc po prostu – napisać utwór w języku zrozumiałym dla swego czytelnika (czy jeszcze słuchacza), autor powinien przede wszystkim uwzględnić swoistość mowy dziecięcej, która jest na ogół intuicyjnie odczuwana przez dorosłych, a zwłaszcza doskonale widoczna przez osoby najbliższe, bawiące się z dzieckiem i bardzo często nawet podchwytujące zabawne wypowiedzi swoich podopiecznych. Warto więc bliżej zapoznać się z tym zjawiskiem.

(1970), *Sztuczne oddychanie* (1978), szkice krytycznoliterackie i naukowe *Nieufni i zadufani* (1971), *Ironia i harmonia* (1973), *Knebel i słowo* (1980), *Czytelnik ubezwłasnowolniony* (1983), *Uciekinier z Utopii* (1984) i wiele innych. O twórczości dla dzieci napisał interesujący szkic *Język dziecięcy a poezja dla dzieci* (1973).

## Swoistość mowy dziecięcej

Problemem mowy dziecięcej zajmowali się od wielu lat psychologowie, pedagodzy i językoznawcy, a nawet poeci piszący dla dzieci, jak np. Kornel Czukowski (*Od dwóch do pięciu*) czy Julian Tuwim (*W oparach absurdu*). Interesował się tym zagadnieniem również Stanisław Jachowicz, który prowadził nawet specjalny dziennik obserwacji rozwoju mowy dzieci (a zwłaszcza syna Eryka), w którym notował „ciekawsze odezwania się małego”<sup>57</sup>.

Dziecko uczące się mówić, a więc będące w wieku mniej więcej od dwóch do czterech czy pięciu lat, przeżywa swoistą „eksplozję nazywania”<sup>58</sup>. Jest to bowiem faza w rozwoju dziecka, kiedy jest ono atakowane zewsząd nowymi zjawiskami, które domagają się nazwania. Występuje wtedy wyraźna „dysproporcja między bogactwem treści duchowej a możliwością jej wyrażania”<sup>59</sup>. Po prostu – mów-

**Ciekawostka.** Czy wiecie, że pierwszym polskim językoznawcą, który zainteresował się mową dziecka, był Jan Baudouin de Courtenay na przełomie XIX i XX wieku. Nowy etap polskich badań nad kształtowaniem mowy dziecka zaznacza się na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Ukazują się wówczas prace Stanisława Skorupki *Obserwacje nad językiem dziecka* (1949), Leona Kaczmarka *Kształtowanie się mowy dziecka* (1953) i Pawła Smoczyńskiego *Przyswajanie przez dziecko podstaw systemu językowego* (1955).

<sup>57</sup> T. Rojek, *Kałamarz z bajkami. Opowieść o Stanisławie Jachowiczu*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1979, s. 219.

<sup>58</sup> Określenie Ireny Obuchowskiej (*Niezwykłość dziecięcych słów*, „Świat Rodzinny” [dodatek do „Głosu Wielkopolskiego”] z dnia 7/8 lutego 2004 r. s. 3).

<sup>59</sup> L. Kaczmarek, *Kształtowanie się mowy dziecka*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1953, s. 48.

Nowsze ujęcie tej problematyki przynosi książka Marii Zarębiny *Kształtowanie się systemu językowego dziecka* (1965), w której autorka skupia uwagę przede wszystkim na rozwoju systemu fonologicznego, morfologicznego i syntaktycznego. Z kolei praca Marii Chmury-Klektowej *Neologizmy słowotwórcze w mowie dzieci* („Poradnik Językowy” 1967), przedstawia przyczyny i mechanizm tworzenia neologizmów, a także ich rodzaje<sup>60</sup>. Sporo informacji na ten temat można znaleźć również w *Psychologii rozwojowej dzieci i młodzieży* pod redakcją Marii Żebrowskiej oraz w pracach Haliny Zgółkowej *Czym język za młodu nasiąknie* (1986), Danuty Buli, Danuty Krzyżyk, Bernadety Niesporek-Szamburskiej i Heleny Synowiec *Dziecko w świecie języka* (2004).

więc inaczej – dziecięca sprawność językowa nie pozwala jeszcze powiedzieć wszystkiego, „co pomyśli głowa”. W tej sytuacji braku w zakresie słownictwa dziecko próbuje uzupełnić zgodnie z odczuwaną (zrekonstruowaną) na swój sposób „normą”. Tworzy więc formacje często odbiegające od przyjętej normy ogólnej, ale przecież nie pozbawione właściwej sobie dość konsekwentnej logiki. Bywa wszakże, iż dziecko wymyśla słowa lub ich formy już istniejące w ogólnym języku dorosłych, ale wówczas nikogo to nie dziwi. Otoczenie przyjmuje ten fakt jako oczywistość, zwłaszcza gdy wyraz jest trafnie użyty w zdaniu. Dopiero gdy wymyślone słowa lub nowe formy gramatyczne nie są zgodne z obowiązującą normą, wówczas zwracają na siebie uwagę, jako swoiste odrębności języka dziecięcego. Język ten objawia więc swoją charakterystyczną odmienność w tzw. „błędach językowych”, głównie w neologizmach, których co prawda nie ma w zasobie leksykalnym ludzi dorosłych, ale nic też nie stoi

na przeszkodzie, aby się w nim znalazły, gdyby społeczny zwyczaj językowy je usankcjonował. Z formalnego punktu widzenia nic im zarzucić nie można, są bowiem poprawnie zbudowane pod względem słowotwórczym, np. *kopatka* – łopatka służąca dziecku do kopania w piaskownicy czy *desernik* – placzek podawany na deser.

## Motywacje dziecięcej praktyki językowej

Na podstawie przykładów języka dziecięcego zebranych przez Kornela Czukowskiego w książce *Od dwóch do pięciu* oraz na polskich uzupełnieniach dodanych przez jej tłumacza Wiktora Woroszylskiego, Stanisław Barańczak opracował trzy zasady, którymi zupełnie nieświadomie kieruje się dziecko, wzbogacając swój zasób wyrazów lub manifestując brak zgody na konwencjonalne określenia dorosłych, odznaczające się brakiem prostolinijnej logiki. Przedstawił je w artykule *Język dziecięcy a poezja dla dzieci za-*

<sup>60</sup> Zob. K. Handke, E. Rzetelska-Feleszko, *Przewodnik po językoznawstwie polskim*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1977, s. 157–158.

mieszczonym w zbiorze *Poezja i dziecko* (1973) oraz nieco później bardziej skrótowo w rozprawie *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* (1974). Zasady te to w istocie nie tyle odrębne działy dziecięcych błędów, ile raczej ich motywacje, które „wzajemnie się nie wykluczają i mogą współdziałać przy powstaniu danego zjawiska językowego”<sup>61</sup>. Są to więc: 1) zasada **analogii**, 2) zasada **dezintegracji** słowotwórczej i semantycznej złożonych całości językowych i 3) zasada **„słowo = rzecz”**.

Słowotwórcza aktywność dziecka ma wszakże swoje źródło w zasadzie nadrzędnej, jaką jest **poszukiwanie prawidłowości**. Ta – inaczej mówiąc – **nadrzędna motywacja** jest motorem działania i objaśniania sobie różnych zjawisk otaczającej rzeczywistości. Sposób widzenia świata oraz sądy wypowiedziane przez dziecko na jego temat wydają się dorosłym niedorzecznościami. I zapewne takimi są z punktu widzenia szerszej i głębszej wiedzy o świecie. Niemniej jednak nie należy zbyt pochopnie lekceważyć dziecięcych „niedorzeczności”, ponieważ w nich – jak pisze Czukowski – „ujawnia się paląca potrzeba zgłębienia przez młodociany umysł otaczającego świata i ustalenia pomiędzy poszczególnymi zjawiskami owych trwałych związków przyczynowo-skutkowych, których obecność dziecko stara się zauważyć od najwcześniejszych lat życia”<sup>62</sup>. Jeśli jednak nie zawsze mu się to udaje, to przede wszystkim dlatego, że wiedza i „doświadczenie życiowe dziecka jest wciąż jeszcze nader niewielkie i dlatego bywa niekiedy stosowane nietrafnie”<sup>63</sup>. Dziecko zestawia fakty nie mające z sobą nic wspólnego, poza tym że wystąpiły w tym samym czasie. W tej przypadkowej równoczesności zdarzeń dopatruje się głębszego związku. Na podstawie jednej tylko przesłanki wyprowadza uogólniający wniosek. Wynikają z tego liczne zabawne scenki i dowcipy w rodzaju *Satyry w krótkich majteczkach*, które od wielu lat publikuje czasopismo „Kobieta i Życie”. Dziecko – jak z tego wynika – pragnie widzieć świat uporządkowany, logiczny, w którym każdy skutek ma swoją widoczną, bezpośrednią przyczynę. Wszystko jest niejako na swoim miejscu, żaden wyjątek, żadne odstęp-

**Ciekawostka.** Kornel Czukowski, pisząc o dziecięcym poszukiwaniu prawidłowości, przytacza następujące zdanie:

„Pewnego razu w miejscowości letniskowej pod Leningradem [obecnie: Petersburg – przypis mój – A.S.] zdarzył się taki wypadek: kiedy o zachodzie słońca niebo było czerwone, zastrzelono wściekłego psa. Od tego czasu dwu- i półletnia Maja, ilekroć widziała czerwone wieczorne niebo, oświadczała z całkowitym przekonaniem:

– Znowu zabito wściekłego psa!”<sup>64</sup>

<sup>61</sup> S. Barańczak, *Język...*, s. 179.

<sup>62</sup> K. Czukowski, *Od dwóch...*, s. 17.

<sup>63</sup> Tamże, s. 18.

<sup>64</sup> Tamże, s. 17–18.

stwo od zaobserwowanej normy nie zakłóca jego harmonii. Podobny sposób rozumowania ujawnia się również w procesie rozwoju języka. Poszukiwanie prawidłowości znajduje zatem swój wyraz we wspomnianych wcześniej trzech zasadach.

**Zasada analogii** polega na tym, że dziecko, wzbogacając swój zasób leksykalny o nowe słowa, nowe formy gramatyczne, nowe konstrukcje składniowe czyni to zawsze, opierając się na zjawiskach już znanych. Tworzy nowe formy na wzór wcześniej zaobserwowanych i nie zdaje sobie sprawy z faktu, że w języku istnieją też pewne formy wyjątkowe, umowne, nie zawsze logicznie uzasadnione. Dlatego też mechanicznie przenosi zauważone reguły na te kategorie mowy, których reguły te niekiedy nie dotyczą. Inaczej mówiąc, dziecko myśli logicznie i nie jego wina, że w gramatyce logika nie jest ściśle przestrzegana.

Podstawowym zabiegiem w tym zakresie jest „wyrównanie formy wyjątkowej czy nieregularnej, na wzór innych, znanych form regularnych”<sup>65</sup>. Zjawisko wyrównywania form zachodzi zarówno w zakresie odmiany wyrazów, jak i w obrębie różnych związków pomiędzy sąsiadującymi ze sobą słowami, wyrazami. W pierwszym wypadku mamy do czynienia wówczas, gdy dziecko, znając już, na przykład, słowa *cukier*, *sweter* lub *ogień*, stwierdza, że nie ma *cukieru*, nie widać *ogienia*, nie chce *swetera*. Występuje wtedy wyrównanie formy dopełniacza do mianownika. Może być też odwrotnie, gdy dziecko wcześniej poznało zależne formy deklinacyjne (*cukru* czy *swetra*), wtedy na ich podstawie rekonstruuje formę mianownika: *cukr*, lub *swetr*. Nie znając też różnych typów deklinacji, stosuje jeden wzór odmiany. Jeśli stwierdzi, że mówi się *psów*, *kotów* czy *krów*, to analogicznie użyje też form: *koniów*, *świnów* czy *myszów*. To samo zjawisko zachodzi również w odmianie czasowników. Jeśli dziecko wcześniej poznało znaczenie wyrazów *prac* czy *wytrzeć*, zastosuje odmianę: ja *pram*, ty *prasz*; ja *wytrzełam* (lub ja *wytrzełam*) itp.

Zasadę analogii dziecko stosuje również wobec wyrazów blisko z sobą związanych, jak na przykład *białko* i *żółtko*. Różnica w wymowie jest dla dziecka dziwna i nielogiczna. Nazwy części jajka nie są dla dziecka przekonujące. Jeśli mówi się *białko*, to powinno się mówić również *żółtko*, albo odwrotnie: jeśli mówi się *żółtko* to powinno się też mówić *białtko*.

**Zasada dezintegracji** słowotwórczej i semantycznej (znaczeniowej) polega w praktyce językowej dziecka na rozbijaniu złożonych całości językowych na elementarne części składowe.

Dziecko, ucząc się mówić, składa swoje pierwsze dłuższe wypowiedzi, a więc całości bardziej złożone (np. zdania) z form najprostszych, tj. z wyrazów wcześniej przyswojonych. Jednocześnie traktuje te złożone całości jako

---

<sup>65</sup> S. Barańczak, *Język...*, s. 179–180.

**Leksykalizacja** [z grec. *léksis* – „wyraz”] proces polegający na zanikaniu pierwotnej więzi pomiędzy budową wyrazu a jego znaczeniem, czyli – inaczej mówiąc – na „całkowitej zatracie przejrzystości strukturalnej” wyrazu (np. *złodziej* to nie ten, co „zło czyni”, ale ten, „kto kradnie”), albo gdy grupa wyrazów „traci swą pierwotną funkcję i przejrzystość znaczeniową” i traktowana jest jako jeden wyraz, np. *deski sceniczne* – „scena”, „teatr”; w *gorącej wodzie kąpany* – „niecierpliw”, „impulsywny”; *stawać okoniem* – „sprzeciwiać się”, „przeciwstawiać się”. Takie związki frazeologiczne (frazeologizmy) bywają też nazywane **idiomami** [z grec. *idiōma* – „właściwość”]<sup>66</sup>.

prostą sumę znaczeń wyrazów, które wchodzi w ich skład. Tak więc w jego dziecięcym przeświadczeniu znaczenie danego zdania wynika z sensu kolejno użytych wyrazów. W większości wypadków takie postępowanie jest słuszne, a wypowiedzi dziecka poprawne. Istnieją jednak w języku dorosłych wyjątkowe formacje złożone, które nie są prostą sumą znaczeń poszczególnych składników. Są to zleksykalizowane stałe związki frazeologiczne, czyli frazeologizmy. Wyrazy wchodzące w ich skład zatraciły pierwotne znaczenie i dorośli użytkownicy języka w swej mowie zupełnie ich nie zauważają. Dziecko natomiast, nie znając wyjątków, ani zleksykalizowanych całości językowych, wszystkie takie formacje rozumie opacznie. A więc zdziwienie i śmiech budzą frazeologizmy w rodzaju: *być głową domu, iść komuś na rękę* czy *stracić głowę*. Stara się ono bowiem w swej wyobraźni przywrócić im sens zgodny ze znaczeniem poszczególnych wyrazów, co rodzi dość niezwykle, czasem fantastyczne sytuacje.

Dziecko nie uznaje jeszcze metaforyki, nie godzi się też na przenośne znaczenie wyrazów, które straciły swój pierwotny sens. Pragnie przywrócić im dawne znaczenie zgodne z ich pochodzeniem i budową słowotwórczą. Dziwi się więc, gdy słyszy, że niektóre kolorowe części garderoby nazywa się *bielizną*, ponieważ *bielizna* powinna być oczywiście *biała*. Podobne zdziwienie budzi wyraz oznaczający *naparstek*. Ponieważ przedmiot ten zakładany jest na palec, powinien nazywać się *napaluszek*. Jeśli z kolei

**Ciekawostka.** Czy wiecie, że znakomity karykaturzysta i rysownik Kazimierz Grus (1885–1955) stworzył serię zabawnych rysunków ilustrujących różne frazeologizmy widziane oczyma dziecka, m.in. jak sobie mały Kazio wyobraża *reformy finansowe*, albo komunikat z frontu informujący, że *bolszewikom odcięto tyły*. Obszerny zbiór niektórych tego rodzaju rysunków został wydany w książeczce pt. *250 razy Mały Kazio* (Łódź 1957).

<sup>66</sup> Zob. *Encyklopedia wiedzy o języku polskim*, red. S. Urbańczyk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1978, s. 174–175.

dziecko w jakimś wyrazie doszuka się innych wyrazów jako elementów składowych, stara się je wyodrębnić, rozbić na składniki elementarne, co widoczne jest w odmianie. W konsekwencji taki wyraz „złożony” odmienia się jak dwa oddzielne słowa, np. wyraz *tenisówki* w następnych przypadkach zależnych otrzymuje formę; *tych nisówek, tym nisówkom* itd.<sup>67</sup>

Kornel Czukowski zauważył też, że dziecko doskonale wyczuwa rolę formantów słowotwórczych, a zwłaszcza przedrostków: *za-, wy- na-, roz-, od-* itp. Stosując je w mowie, tworzy pojęcia o odwrotnym znaczeniu, np. jeśli coś jest *przesolone*, to należy je *odsolić*. Tworzy w ten sposób, nie pozbawione swoistego uroku, pary wyrazów o przeciwstawnych znaczeniach: *przezwydziać – odzwydziać, zapamiętać – odpamiętać, schować – odchowić, niechlujny – chlujny* itp. Jeśli się zdarzyła *katastrofa*, to trzeba ją *odkatastrofować*<sup>68</sup>.

Trzecia **zasada „słowo = rzecz”** wynika z magicznego przeświadczenia dziecka, że słowo jest rzeczą, którą oznacza, a więc każda rzecz musi mieć swoją jedyną nazwę. Dotyczy to także osób najbliższych. Małe dziecko – jak stwierdza Irena Obuchowska – zazwyczaj „łączy usłyszane słowa z konkretnymi osobami czy przedmiotami. Nazywa mamą tylko swoją mamę i nawet mu na myśl nie przyjdzie, że istnieją także inne mamy”<sup>69</sup>. Kiedy zaś stwierdzi, że istotnie „każda rzecz ma swoją nazwę”<sup>70</sup>, wówczas spostrzeżenie to traktuje jako regułę bez wyjątku. Stwierdzenie, że każda rzecz ma jakąś odpowiadającą jej nazwę, powoduje w mowie dziecka dwojakie konsekwencje, które znów w konkretnej sytuacji doprowadzają do odejścia od powszechnie przyjętej normy językowej. Po pierwsze, jeśli dziecko poznaje najpierw jakiś przedmiot, zjawisko, cechę lub czynność, których nazwy nie zna, wówczas posiłkując się omówioną wcześniej zasadą analogii, tworzy odpowiednie dla nich nazwy, czyli najczęściej neologizmy, ponieważ nie wie, że w języku dorosłych dla owych przedmiotów czy zjawisk, już odpowiednie nazwy istnieją, oczywiście inne, nie zawsze zgodne z dziecięcą logiką. I tak, na przykład: rzemieślnik, który wstawia szyby w okna to *szybiarz*; pan, który roznosi listy to *nosilist*; pani pracująca na poczcie – *pocztówka*; kontakt elektryczny, włącznik – *zaświecac*, smarowanie chleba dżemem – *dżemowanie*. Jeśli zaś zdarza się, że dziecko kiedyś dany wyraz słyszało, ale teraz nie może go sobie przypomnieć, tworzy neologizm nawiązujący po trosze brzmieniem do zasłyszanej nazwy, np. *szyjafa* (żyrafa) lub *tromboń* (słoń). Po drugie, jeśli dziecko po raz pierwszy słyszy wyraz, wyobraża sobie jego znaczenie i nie zgadza się na podsuwaną mu nazwę, jeśli ta wydaje się mu nielogiczna czy dwuznaczna.

<sup>67</sup> Zob. S. Barańczak, *Język...*, s. 181.

<sup>68</sup> Zob. K. Czukowski, *Od dwóch...*, s. 133 i 138.

<sup>69</sup> I. Obuchowska, *Niezwykłość...*, s. 3.

<sup>70</sup> S. Barańczak, *Język...*, s. 181.

Protestuje przeciw wszelkiej homonimii, tworząc nowe wyrazy, bardziej właściwe, logiczne, stosowne dla danego przedmiotu, zjawiska lub dla odpowiedniej czynności. Domaga się w ten sposób „swoim postępowaniem językowym, aby jednej nazwie odpowiadał jeden tylko desygnat”<sup>71</sup>. Jeśli więc, na przykład, gęsi chodzą *gęsiego*, to kaczki powinny chodzić *kaczego*, *siniak* powinien być *siny*, a nie czerwony. A jeśli jest czerwony, to powinien nazywać się *czerwoniak*. Dziecko przystępujące do Pierwszej Komunii Świętej twierdzi, że jest teraz *komunistą*. Jeśli są pantofle domowe, to powinny być też *dworowe*. Jeśli do herbaty podaje się herbatniki, to analogicznie ciastka podawane do kawy powinny się nazywać *kawniki*. Jeśli na płaszcz noszony jesienią mówi się *jesionka*, to noszony zimą trzeba nazywać *zimionka*. Przykłady tego rodzaju można by mnożyć w nieskończoność.

Poznawane reguły, określające swoistość języka dziecięcego, pozwalają pisarzom wykorzystać opisane prawidłowości w procesie tworzenia utworów dla dzieci. Od talentu twórcy zależy, w jaki sposób i w jakim stopniu potrafi on pogodzić język literatury z dziecięcą praktyką językową, która z pozoru reprezentuje żywioł wobec języka ogólnego destrukcyjny, dezorganizujący, ale w istocie dziecko na skutek swego świeżego spojrzenia na język okazuje się wnikliwym kontrolerem naszej mowy, bo my dorośli – jak pisze Kornel Czukowski – „myślimy słowami, formułkami słownymi, a małe dzieci – rzeczami, elementami świata przedmiotowego. Ich myśl pierwotnie związana jest wyłącznie z konkretem”<sup>72</sup>.

## Nawiązania do języka dziecięcego

Biorąc za podstawę język, jakim dorośli zwracają się do dzieci oraz opisane zasady, jakimi kieruje się dziecko, wzbogacając swój zasób słów, można wskazać parę sposobów poszukiwania płaszczyzny porozumienia pisarza z dzieckiem, czyli – inaczej mówiąc – kilka metod uzgadniania „wspólnego języka”.

Pierwszy i zarazem najprostszy sposób polega na „wyborze języka *dorośłego*”<sup>73</sup>, dostosowanego do potrzeb i przyzwyczajzeń dziecka. Charakteryzuje się on przede wszystkim stosowaniem w utworach licznych zdrobnień, spieszczęń, z którymi dziecko jest od najwcześniejszych dni swego życia doskonale osłuchane, ponieważ dorośli zwracają się do niego, używając właśnie

---

<sup>71</sup> Tamże, s. 182.

<sup>72</sup> K. Czukowski, *Od dwóch...*, s. 146.

<sup>73</sup> Określenie Stanisława Barańczaka (*Język...*, s. 184).

wyrazów zdrobniałych. Łatwo je później odnaleźć jako własne, bliskie, swojskie w takich utworach, jak np. w wierszach Stanisława Jachowicza (*Pan kotek był chory i leżał w łóžeczku*), Marii Konopnickiej (*Nasza czarna jaskółeczka przyleciała do gniazdeczka*) czy też Jana Brzechwy, w którego wierszowanej opowieści *Szelmostwa lisa Witalisa* główny bohater tak przemawia do niedźwiedzi:

– Cóż, robaczki? Cóż, niedźwiadki?  
Krucho z wami? Chodzą gadki,  
że bezmięsne już obiadki  
Jeść musicie? Ziółka, kwiatki,  
Trawki, listki i sałatki?

Inny sposób polega na bezpośrednim cytowaniu zasłyszanych u dzieci wyrażeń; charakterystycznych składników mowy dziecięcej, podsłuchanej w ich naturalnym środowisku, np. w czasie zabaw z dala od dorosłych.

Za górami  
za lasami  
Takie państwo było  
gdzie się wszystkim  
dobrze śniło

Grubasowi  
że chudnie  
a chudemu  
że grubnie

(Jerzy Harasymowicz, *Bajka o królownie,  
co spać nie chciała*)

Trudno powiedzieć, czy ostatni wyraz w tym fragmencie (*grubnie*) oraz forma *kurczątków*, z innego wiersza tegoż poety, przytoczona przez Barańczaka<sup>74</sup>, są istotnie formacjami cytowanymi, czy tylko świadomie infantylozowanymi, odwołującymi się do dziecięcej praktyki językowej. Nie jest to metoda zbyt popularna i trudno nawet wskazać więcej charakterystycznych przykładów. Zresztą nikt poza autorem nie jest w stanie stwierdzić, czy dane sformułowanie jest rzeczywiście cytatem, czy tylko zręcznym neologizmem stworzonym na wzór autentycznych wypowiedzi dziecięcych. Chyba że autentyzm użytej formy potwierdzi sam poeta, będący niejako „współautorem” wierszy pisanych razem ze swoim dzieckiem, jak to robił Julian Przyboś z córką Utą (np. *Telefon dwuletniej Uty* z tomu *Wiersze i obrazki*) czy Wiktor

---

<sup>74</sup> Zob. tamże, s. 182.

Woroszyński z Natalką (np. *Klocki dziecięce* z tomu *Nieszgoda na ukłon*). Dla czytelnika (czy raczej dla małego słuchacza) nie jest to jednak istotne. Ważniejsze jest podobieństwo użytych w utworze form językowych wzorowanych na wypowiedziach dziecięcych i stwarzających w sumie swojską, bliską dziecku atmosferę. Taką metodę można nazwać metodą strukturalną.

Metoda strukturalna polega na odwoływaniu się do przedstawionych wcześniej zasad mowy dziecięcej (a więc do: mechanizmów analogii, dezintegracji całości językowych i do utożsamiania słowa i rzeczy), a także do dziecięcych form folklorystycznych. Inaczej mówiąc, metoda ta sprowadza się do tworzenia nowych, oryginalnych form naśladowujących język dziecka bądź też samorodną twórczość dziecięcą. W ten sposób zbudowany jest np. wiersz Juliana Tuwima *O panu Tralalińskim*. Oparty jest on na schemacie przedrzeźnianki, czyli na złośliwym naśladowaniu wypowiedzi, zazwyczaj związanym jednocześnie z przekręcaniem obśmiewanych wyrazów w wulgaryzmy, np. *lalka – sralka, lalczka – sralczka* itp. W wierszu Tuwima zasada jest ta sama, z tym tylko że w tej artystycznej przeżywanca zamiast obscenicznej podstawy słowotwórczej, charakterystycznej dla złośliwych wypowiedzi, została użyta znamienna dla ludowych piosenek echolalia *tralala*. Stąd przedrzeźniane utraciło swój prześmiewczy sens, a wiersz zyskał niezwykle walory muzyczne, oczywiście także dzięki innym wyrazom z muzycznego pola znaczeniowego, jak *Śpiewowice, ul. Wesolińska, śpiewak, piosenka, pieśń, chór* i jeszcze parę innych:

W Śpiewowicach, pięknym mieście  
Na ulicy Wesolińskiej  
Mieszka sobie słynny śpiewak,  
Pan Tralaliśław Tralaliński.  
Jego żona – Tralalona,  
Jego córka – Tralalurka,  
Jego synek – Tralalinek,  
Jego piesek – Tralalesek.  
No a kotek? Jest i kotek,  
Kotek zwie się Tralalotek,  
Oprócz tego jest papużka,  
Bardzo śmieszna Tralalużka. [...]

Nawiązaniem do zasady „słowo = rzecz” i zarazem jej zakwestionowaniem jest wiersz Tuwima *Figielek*, w którym *komar z komarem się przekomarza, raki się winkiem raczą, cietrzew się zacierzewił a sęp zasepił*. Ale nie wszyscy bohaterowie zachowują się pod dyktando swej nazwy, bo *baran się rozindyczył, a indyk zbaraniał*. Podobnie dzieje się w absurdalnym wierszu *Trudny rachunek*, w którym kaczkę mają kłopot z policzeniem, ile ich właściwie jest.

I nie mogły się doliczyć,  
Nic nie wyszło z tego,  
Więc do domu, choć to kaczki,  
Wróciły gęsiego.

Aluzja do dziecięcej praktyki językowej jest tu nad wyraz czytelna: *choć to kaczki*, a nie gęsi, ale do domu *wróciły gęsiego*.

Pionierami omawianej metody w poezji dla dzieci byli Julian Tuwim i Jan Brzechwa. Oni też pokazali swoim naśladowcom i kontynuatorom sposoby wykorzystania w wierszach dla dzieci strukturalnych prawidłowości zauważonych w dziecięcej praktyce językowej. Pokazali, jak na gruncie języka naturalnego można tworzyć płaszczyznę porozumienia, miejsce spotkania i artystycznego dialogu dorosłego autora i młodego odbiorcy.

Największą trudność i zarazem przedmiot sporów badaczy tej dziedziny twórczości stanowi określenie jej miejsca w całokształcie piśmiennictwa. Czy jest ona integralną częścią literatury uniwersalnej, czy też osobną odmianą jedynie blisko z nią sąsiadującą obok innych odmian równie osobnych jak literatura narodowa, ludowa (folklorystyczna) czy brukowa (rynkowa, popularna).

Sprawa może wydawać się błaha i w najlepszym razie drugorzędna, ale przecież tak nie jest. Warto wiedzieć, czym jest w swej istocie literatura dla dzieci oraz jak się sytuje wśród innych odmian literatury pięknej, a więc na tym obszarze piśmiennictwa, który wyróżnia się walorami estetycznymi, ponieważ od tego zależy określenie (zdefiniowanie) jej statusu jako dzieła sztuki, a w konsekwencji dobór odpowiednich metod badawczych i wreszcie dokładne jej rozpoznanie – opis, analiza oraz interpretacja, której ważną częścią jest ocena wartości literackich i dydaktycznych.

### Trzy odmiany literatury

Podziału całej literatury pięknej, a więc wytworów słownej twórczości, zarówno ustnej jak i pisanej, która wyróżnia się walorami estetycznymi, dokonał pod koniec ubiegłego wieku Czesław Hernas w szkicu *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*. Opisał w nim trzy różne odmiany literatury, rzeczywiście odrębne, będące wytworami „innej kultury literackiej”<sup>75</sup>. Są to wspomniane już na początku: 1) literatura **narodowa**, obejmująca dzieła powszechnie uznawane za warto-

**Czesław Hernas** (1928–2003) – historyk literatury i folklorysta, profesor Uniwersytetu Wrocławskiego. Jego zainteresowania historycznoliterackie skupiały się głównie na problemach baroku, a zwłaszcza literaturze sowizdrzałskiej, piśmiennictwie czasów

<sup>75</sup> Cz. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, w: *O współczesnej kulturze literackiej*, red. S. Żółkiewski i M. Hopfinger, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1973, s. 44.

saskich oraz współczesnej kulturze masowej. Zajmował się również dziejami folklorystyki polskiej oraz wydawaniem dawnych pieśni ludowych. Najważniejsze publikacje to: *Potrzeby i metody badania literatury brukowej* (1973), *Miejsce badań nad folklorem literackim* (1975), *Hejnaty polskie* (1961), *W kalinowym lesie* (1965) oraz syntezы podręcznikowe *Barok* (1973) i *Literatura baroku* (1987).

ściowy dorobek danego społeczeństwa i akceptowane przez jego opinię kulturalną; 2) literatura **ludowa** (folklorystyczna), przekazywana ustnie i rozwijająca się równoległe z pierwszą, ale poza kręgami elity kulturalnej, np. w środowisku wiejskim, robotniczym, studenckim itp. 3) literatura **brukowa**, będąca „wytworem odrębnej kultury literackiej, nie uznanej”<sup>76</sup>, rozwijająca się na pograniczu literatury naro-

dowej, uczonej i folkloru, upowszechniana za pomocą druku zwłaszcza w środowiskach miejskich. Każda z nich jest rzeczywiście osobna. Każdą tworzy bowiem odrębne grono autorów, każda ma własny krąg odbiorców, specyficzne wartości estetyczne, inne rygory warsztatowe oraz (z wyjątkiem literatury folklorystycznej) własne instytucje wydawnicze.

## Literatura „czwarta”

Do tych trzech odmian Jerzy Cieślowski postanowił dodać **czwartą**, czyli właśnie literaturę dla dzieci. Koncepcja ta zyskała sobie spore grono zwolenników, a określenia „literatura osobna” i „literatura czwarta” stały się w niektórych kręgach badaczy synonimami nazwy „literatura dla dzieci”. Warto w tym miejscu zastanowić się, czy słusznie.

Koncepcja Czesława Hernasa zakładała, że żadna z wymienionych odmian, jako obiekt badań, nie jest ani lepsza, ani gorsza od innej. Każda jest po prostu **inna**, osobna, odmienna i z tego powodu wymaga też odrębnych metod naukowych. Nic więc dziwnego, że Jerzy Cieślowski, który przecież od wielu lat zabiegał, aby właśnie literaturę dla dzieci traktować jako równouprawniony, specyficzny rodzaj piśmiennictwa, a nie (jak to się często zdarzało) jako uproszczoną, mniej wartościową odmianę literatury ogólnej, do tej koncepcji nawiązał. Podzielając w pełni szlachetne dążenia do emancypacji „młodszej siostry”<sup>77</sup> literatury uniwersalnej, trzeba jednak zapytać, czy słusznie została ona nazwana literaturą **czwartą** i czy istotnie jest tak **osobna**, jak

<sup>76</sup> Zob. tamże, s. 19.

<sup>77</sup> Tak literaturę dla dzieci w połowie XX stulecia nazwała Krystyna Kuliczowska (*W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1970, s. 13).

wskazane wcześniej przez Hernasa trzy odmiany. Czy rzeczywiście spełnia wymienione wyżej warunki „osobności”? Przyjrzyjmy się im dokładniej.

**Autorzy.** Sięgając do początków literatury dla dzieci w Polsce, a więc do początku XIX wieku, kiedy ta odmiana zaczęła się w pełni krystalizować, nietrudno zauważyć, iż autorzy podejmujący trud tworzenia dla tej grupy wiekowej rzadko znani byli z twórczości dla dorosłych. Nie znaczy to jednak, że tej twórczości nie uprawiali. Nawet Stanisław Jachowicz, programowo piszący dla dzieci, okazuje się autorem nie tak „osobnym”, jakby się wydawało, skoro również dla dorosłych wydał *Pisma różne wierszem*. Także Klementyna z Tańskich Hoffmanowa obok utworów dla dzieci (np. *Wiązanie Helenki*) i dorastających panienek (*Listy Elżbiety Rzeczyckiej*, *Dziennik Franciszki Krasieńskiej*) pisała też dla dorosłych, np. powieści *Karolina* i *Krystyna*. Równolegle dla dzieci i dla dorosłych pisali też Władysław Bełza, mniej znany jako autor *Pieśni lirycznych czy Z doli-niedoli*, bardziej natomiast jako twórca *Katechizmu polskiego dziecka* („*Kto ty jesteś? Polak mały*”) i Jan Chęciński, który zasłużył się przede wszystkim nie jako autor utworów takich, jak *Dzień grzecznego Władzia*, *Malowanki*, *Opowiadania historyczne*, lecz jako twórca librett do oper Stanisława Moniuszki (*Verbum nobile*, *Straszny dwór*, *Paria*). Fakt, że ich twórczość dla dorosłych, z reguły nie najwyższych lotów, uległa zapomnieniu, przetrwały zaś (też raczej w pamięci badaczy) proste, przesycone dydaktyzmem wiersze dla dzieci, nie przesądza o jakiegokolwiek „osobności”. W wieku XX owa „osobność” jeszcze bardziej się zaciera i wreszcie przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. Tak jak wcześniej dla dzieci i dla dorosłych pisali między innymi Maria Konopnicka czy Teofil Lenartowicz, tak teraz grupa ta powiększa się zdecydowanie o nowe nazwiska, jak Józef Czechowicz, Kazimiera Iłłakowiczówna czy Julian Tuwim. Wspecjalizowanie się niektórych autorów w twórczości dla jednej kategorii odbiorców – zarówno dla młodszych, jak w przypadku Jana Brzechwy, Wandy Chotomskiej czy Czesława Janczarskiego, jak i dla nieco starszych, dla których piszą m.in. Małgorzata Musierowicz, Barbara Kosmowska czy Edmund Niziurski, bynajmniej nie przesądza o istnieniu jakiegokolwiek zamkniętego, osobnego kręgu twórców, jak to ma miejsce w literaturze folklorystycznej czy brukowej.

**Odbiorcy.** Ponieważ dzieciństwo nie jest okresem zamkniętym o wyraźnie zakreślonych granicach, dziecko, jako odbiorca utworów dla niego pisanych, nie należy do określonej grupy społecznej o ustalonych potrzebach i poglądach. Dziecko – mówiąc po prostu – nie jest kategorią socjologiczną, ale wiekową. Jest osobą zawsze w określonej fazie rozwoju – najpierw niższej, później wyższej. Gdy stopniowo dorasta, zmienia swe zainteresowania i upodobania – także lekturowe. Można by więc rzec – parafrazując słynne zdanie Juliana Przybosia – że dzieckiem się nie jest, dzieckiem się bywa. Z tym że – niestety – tylko raz jeden w życiu. Nie zmienia to jednak faktu, że świat dzie-

ciństwa i cała społeczność tego świata „wielkiej zabawy”, mimo widocznych znamion pewnej odrębności, nie stanowi zamkniętego kręgu swoistej kultury. Dzieci – co wydaje się oczywiste – nie mają przecież raz na zawsze ustalonych potrzeb ani odpowiednio wyrobionego gustu (jak odbiorcy literatury folklorystycznej czy brukowej). Gust ten kształtuje się w środowisku rodzinnym i społecznym, które formuje osobowość. Wyrabia się on pod wpływem obcowania z dziełami artystycznymi, w tym także z wartościowymi utworami literackimi narzucanymi dziecku przez szkołę w formie listy lektur obowiązkowych. Niebagatelny udział w tym procesie formowania ma też literatura dla dzieci czytana z własnego wyboru i dla przyjemności. Stanowi ona swoiste wiano młodego człowieka wkraczającego w dorosłe życie.

Niezależnie od rodzaju i sposobu przyswajania – pisał Jerzy Cieślowski – pamięć literatury z okresu dzieciństwa tworzy naszą pierwszą formację pamięci kulturowej – jak ów dym, pierwszy rysunek dziecka, który nie rozplynął się w powietrzu, ale do którego wiek dojrzały dorysowuje komin, dom i resztę świata. Teksty wyuczone w dzieciństwie pozostają w pamięci na całe życie<sup>78</sup>.

Jak więc dalej mówić o „osobności”, skoro odbiorcami tych samych tekstów są ci sami czytelnicy (lub słuchacze), przeżywający podobne emocje, tyle tylko, że raz wcześniej (jako dzieci), a innym razem później (jako dorośli)?

**Aksjologia** [z gre. *áksíos* – „godny”, „cenny” i *lógos* – „słowo”, „nauka”] – nauka o wartościach, badająca naturę wartości oraz jej systemy, a także ustalająca normy i kryteria wartościowania.

**Wartości estetyczne.** Odpowiedź na pytanie, czym jest „wartość”, a wśród jej licznych rodzajów – także „wartość estetyczna”, nie jest ani łatwa, ani prosta. Aksjologowie nie są w tej kwestii zgodni i stosują różne określenia, zaś zdecydowana większość ludzi posługuje się tym określeniem intuicyjnie, nie wnikając w jego definicyjne szczegóły. Poprzestaśmy więc w tym miejscu na stwierdzeniu najbardziej ogólnym:

Wartość – według Marii Gołaszewskiej – jest miarą porządku, miarą właściwą, stanowiącą ostateczną instancję sądu w świecie człowieka. Cokolwiek w nim istnieje, wprowadzone zostaje w obręb ludzkich spraw poprzez odniesienie do wartości, nadanie wartości, przyłożenie

---

<sup>78</sup> J. Cieślowski, *Literatura czwarta. O naturze i sposobach istnienia literatury dla dzieci*, w: tegoż, *Literatura osobna...*, s. 19.

miary wartości. Wszystko może być rozpatrywane w aspekcie, jaką ma wartość, ze względu na przyjęty system wartości<sup>79</sup>.

Ten „przyjęty system wartości” i akceptowany w danym środowisku jest wpajany dzieciom przez dorosłe społeczeństwo, zwłaszcza przez szkołę i inne instytucje kulturalne. Bardzo często propagowany jest także przez sztukę i literaturę. Wychowanie przez sztukę (w tym również i „dla sztuki”) pozwala dziecku odróżnić piękno od brzydoty, tragizm od komizmu, wzniosłość od trywialności czy naiwność od wyrafinowania. I co najważniejsze – istnieje w tym wypadku pełna zgodność co do istoty piękna czy brzydoty między poglądami autorów a przekazem tych poglądów młodym ludziom. Inna sprawa, że młodzi mogą z biegiem czasu wykształcić swój własny gust, odmienny od gustu swoich rodziców, znajomych czy nauczycieli. Nie zmienia to bynajmniej faktu, że nie ma innych wartości estetycznych dla dorosłych, a innych dla dzieci. A więc również i w tym zakresie nie można mówić o odrębności, o odmienności czy „osobności” systemu wartości estetycznych, tak jak można o takiej „osobności” mówić w przypadku literatury folklorystycznej czy brukowej, które jako wytwory innej, odmiennej kultury preferują istotnie inne wartości niż wykształcona literatura oficjalna (narodowa).

Oczywiście wobec tak sformułowanego stanowiska mogą się pojawić pewne zastrzeżenia. Wspomina o nich Joanna Papuzińska, pisząc w *Inicjacjach literackich*:

Kryteria oceny estetycznej stosowane do literatury „dorosłej” i „dziecięcej” również nie zawsze w pełni pokrywają się z sobą. Wskaźnikiem ar-

**Maria Gołaszewska** (ur. 1926) – filozof, specjalistka w zakresie estetyki, aksjologii oraz antropologii filozoficznej, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia ukończyła pod opieką Romana Ingardena, z którym później przez kilka lat współpracowała, rozwijając teorię wartości estetycznych. Z jej inicjatywy powstał na Wydziale Filozoficznym UJ Zakład Estetyki, którym kierowała przez 15 lat aż do przejścia na emeryturę. Była autorką wielu książek i artykułów, m.in. *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej* (1963), *Świadomość piękna* (1970), *Zarys estetyki* (1973), *Estetyka rzeczywistości* (1984). Interesowała się również literaturą i sztuką dla dziecka. Przez kilka lat była członkiem Rady Redakcyjnej „Studiów o Sztuce dla Dziecka”. Dla młodzieży napisała popularną książkę *W poszukiwaniu porządku świata* (1987).

---

<sup>79</sup> M. Gołaszewska, *W poszukiwaniu porządku świata*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1987, s. 314.

tyzmu dzieła wielkiej literatury współczesnej jest jego niepowtarzalność i oryginalność, naruszenie utartych przyzwyczajęń czytelnika, zaskakiwanie go nowymi środkami wyrazu i nowymi formami wypowiedzi. Młody czytelnik natomiast ma wobec literatury dość ustalony i sztywny kanon żądań [...] <sup>80</sup>.

Ambitna literatura dla młodego czytelnika nie powinna wszakże tylko zaspokajać potrzeb, dostosowywać się całkowicie do ustalonych wcześniej gustów, ale je kształtować, przyzwyczajając czytelnika do nowych oryginalnych rozwiązań, powinna kształtować gust estetyczny, co wynika z postulatu wychowawczego tejże literatury. A ponieważ istnieje literatura takiej gusta zaspokajająca i literatura ambitna, przełamująca utrwalone stereotypy, można tu mówić, podobnie jak przy literaturze dla dorosłych, o odmianie wysokoartystycznej i o odmianie popularnej. Inna sprawa, że dla dziecka wszystko jest nowe, gdy pojawia się po raz pierwszy w kręgu jego zainteresowań. Dziecko nie orientuje się jeszcze ani w hierarchii wartości historycznoliterackich, ani też w chronologii powstania poznawanych właśnie utworów. Jako równie nowy i oryginalny może być więc odebrany *Chory kotek* Stanisława Jachowicza, jak i *Figielek* Juliana Tuwima.

**Rygory warsztatowe.** Podobnie jak w zakresie wartości estetycznych, tak i w tym wypadku nie ma zasadniczych różnic między literaturą dla dorosłych a literaturą dla dzieci. W jednym i w drugim wypadku ceniony jest wysoki poziom artystycznego wykonania. Zła, tandetnie napisana powieść dla dorosłych, którzy jej zresztą czytać nie chcą, nie jest bynajmniej powieścią doskonałą dla młodzieży. Częściej odwrotnie – utwór wybitny dla dzieci jest zarazem utworem wysoko cenionym przez dorosłych. W nim bowiem każdy odbiorca znajduje coś dla siebie. Wysoki poziom wykonania nie wyklucza w tym wypadku pewnej odmienności chwytów literackich. Różnica ta ma jednak głównie charakter ilościowy. Pewne środki artystyczne, z reguły prostsze, lepiej „czytelne”, częściej spotkać można w utworach dla dzieci, chociaż nie są one wyłączną, odrębną własnością tego rodzaju piśmiennictwa.

Niemniej jednak w tym wypadku można mówić o specyficznej immanentnej poetyce tekstów dla dzieci. Niekiedy też zdarza się w praktyce wydawniczej, że z braku odpowiednich, specjalnie napisanych utworów dla młodszych czytelników przedadresowuje się łatwiejsze teksty dla dorosłych. W ten sposób do dzieci dotarły już w 1805 roku bajki Księcia Biskupa Warmińskiego, wydane pod tytułem *Bajki i przypowieści Ignacego Krasickiego tudzież Bajki nowe z przydaniem bajek różnych autorów dla użytku dzieci*.

---

<sup>80</sup> J. Papuzińska, *Inicjacje...*, s. 127–128.

Przytoczony przykład dowodzi, że reguły poetyki utworów dla młodszych i starszych czytelników tak bardzo się nie różnią.

**Institucje wydawnicze.** Również i w tym zakresie „osobność” literatury dla dzieci jest słabo zarysowana, ponieważ wydawanie książek tego rodzaju nie jest i nigdy nie było sprawą wstydliwą (jak np. drukowanie w celach zarobkowych jarmarcznych pism ulotnych należących do literatury brukowej<sup>81</sup>). Jeśli pojawia się tu pewna „odrębność”, ma ona jedynie charakter zwyczajnej specjalizacji, następującej w miarę rozwoju bazy poligraficznej i wzrostu produkcji książek o różnorodnym charakterze. Przyznaje to również sam Cieślowski, że „nie od razu ukształtował się rynek wydawniczy świadomie orientowany na dziecięcego odbiorcę”<sup>82</sup>. Nastąpiło to nieco później, gdy upowszechniła się umiejętność czytania i gdy w związku z tym na dostarczaniu dzieciom i młodzieży stosunkowo taniej i ładnie wydanej książki można było nieźle zarobić. Prawda, że w drugiej połowie XX wieku w Polsce – jak podkreśla Cieślowski – „literatura dziecięca ma swoje wydawnictwa, biblioteki, wypożyczalnie, czytelnie, ma własny, przygotowany, fachowy personel obsługujący jej komunikację”<sup>83</sup>, ale bynajmniej nie wydaje się to wystarczającym argumentem na korzyść literatury „czwartej”, zwłaszcza że produkcją książek dla dzieci zajmują się także oficyny publikujące utwory dla dorosłych, a biblioteki dziecięce stanowią najczęściej filie wypożyczalni publicznych, dostępnych dla wszystkich i jedynie ze względów organizacyjnych, a także edukacyjnych, wydziela się specjalne księgozbiory, organizuje czytelnicze kółka zainteresowań lub kąciki czytania bajek. Tak więc i w tym wypadku sprawa „osobności” literatury dla młodych odbiorców nie jest przesądzona.

## „Osobna”, ale nie „czwarta”

Jak z tego wynika, literatura dla dzieci nie jest literaturą „czwartą”, obsługującą odrębny krąg kultury, jak to czyni np. literatura folklorystyczna czy brukowa. Mimo to koncepcja literatury „czwartej” zyskała sobie pewną liczbę zwolenników wśród jej badaczy<sup>84</sup>. Trudno jednak zgodzić się z ich stanowiskiem, bo przecież dzieci – jak wiadomo – wzdają w tej samej kulturze,

---

<sup>81</sup> Zob. J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1974, s. 251 i nast.

<sup>82</sup> J. Cieślowski, *Literatura czwarta...*, s. 13.

<sup>83</sup> Tamże, s. 19–20.

<sup>84</sup> M.in. zaakceptowała ją w pełni, bez wnikania w szczegóły, Jadwiga Szymkowska (*Z problemów teoretycznych literatury dla dzieci i młodzieży*, „Słupskie Prace Humanistyczne”, t. 2, Słupsk 1981, s. 100).

którą stworzyli dorośli. Są odbiorcami tych samych wytworów sztuki, a w ich obrębie także utworów literackich, które im starsi przedstawiciele danej społeczności (rodzice, dziadkowie, rodzeństwo, krewni, znajomi, a później nauczyciele i wychowawcy) przekazują. Tak więc literatura dla dzieci nie sytuje się **obok** (jak proponował Cieślukowski), ale **wewnątrz** odmian wskazanych przez Hernasa. Inaczej mówiąc, każda z wyróżnionych wcześniej literatur (narodowa, folklorystyczna, brukowa) ma swoją, mniej lub bardziej wykształconą, „wyosobnioną” odmianę dla dzieci, ponieważ ze względu na młody wiek adresatów nieco inaczej bywają formułowane w ich obrębie komunikaty artystyczne, czyli obowiązują trochę inne reguły poetyki.

W związku z tym również badania nad literaturą dla dzieci wymagają zmodyfikowanych nieco metod analizy literackiej. Muszą sobie z tego zdawać sprawę zarówno badacze literatury narodowej, jak również – folklorystycznej i brukowej. Mamy tu do czynienia z pewnym ograniczeniem metod stosowanych wobec literatury dla dorosłych. Można więc w tym wypadku mówić o specyficznym, wyselekcjonowanym instrumentarium, mieszczącym się wprawdzie w zasobie pojęciowym poetyki ogólnej, ale jednak tak przystosowanym, aby nie deprecjonowało przedmiotu badań. Nie można bowiem ośmieszać go nadmierną „uczonością” języka dyskursu oraz użyciem narzędzi wyostrzonych na tekstach najwyższej klasy artystycznej, które tu – choć poprawnie zastosowane – nie zawsze dają się w pełni wykorzystać albo – co niewątpliwie ważniejsze – ich użycie uniemożliwia ukazanie istotnych cech badanego materiału<sup>85</sup> i w konsekwencji prowadzi do niesłusznie zaniżonych ocen utworów, zwłaszcza gdy usiłuje się doszukiwać w nich takich wartości, jakich przekazywanie nie było bynajmniej autorskim zamiarem.

---

<sup>85</sup> Zob. A. Martuszevska, *Upraszczenie struktur...*, s. 97.

Profesjonalna, świadomie artystycznie ukształtowana literatura dla dzieci narodziła się dość późno, bo dopiero w epoce oświecenia. Od niepamiętnych czasów jednak dzieci od niemowlęcych lat karmione były słowno-muzyczną strawą duchową w postaci kołysanek, rozbudzanek i innych tekstów z reguły o zabawowym charakterze. Była to – rzecz można – amatorska, spontaniczna, folklorystyczna twórczość, nigdzie nie zapisywana i żyjąca tylko w ustnym przekazie aż do czasów, kiedy zainteresowali się nią dziewiętnastowieczni zbieracze twórczości ludowej, kiedy zaczęli ją rejestrować, opisywać i utrwalac. Twórczość ta, niezależnie od ludycznego charakteru tekstów, wzmiankowanych w rozdziale pt. *Zabawa i folklor*, pełniła również pewne funkcje dydaktyczne. W tym zakresie wymienić można dla przykładu chociażby rozwijanie języka dziecka, ćwiczenie poprawnej wymowy, utrwalanie najprostszych pojęć, kształtowanie, często bezwiedne, właściwego pozytywnego stosunku do otoczenia, nie wspominając już o przekazie najbardziej elementarnych poleceń, ostrzeżeń i zakazów. Później, w miarę rozwoju intelektualnego dziecka opowiadano mu różne dłuższe opowieści, najczęściej niezwykle, fantastyczne, zmyślone, w których jednak tkwiły jakieś ziarenka wiedzy o świecie i ludzkiej egzystencji. Repertuar tych „bajek”, bo tak były najczęściej potocznie nazywane, nie jest znany, ale można się domyślić z utrwalonych śladów ich recepcji, że były to zazwyczaj baśnie ludowe, mniej lub bardziej doraźnie przystosowane do możliwości percepcyjnych dziecka.

### **Troska o prawdę**

Z najstarszych przekazów o zainteresowaniach słowną twórczością dla dzieci wiadomo jedynie, iż fantastyka cieszyła się sporym powodzeniem w rodzinnej praktyce wychowawczej. Nie znajdowała natomiast uznania w oczach filozofów i moralistów, którzy nie dostrzegali jeszcze jej walorów. Częściej natomiast podkreślali jej negatywny wpływ na dziecko. Przez długie wieki pokutowało przekonanie, że dzieciom trzeba mówić tylko prawdę. Już Platon (427–347 r. p.n.e) w *Państwie* uważał za niestosowne opowiadanie

dzieciom zmyślonych opowieści, zniekształcających prawdziwy obraz świata. Także Arystoteles (384–322 r. p.n.e.) „zalecał pedagogom pilną zwracać uwagę na dobór podań, opowieści, a w zabawach chciał widzieć przygotowanie do przyszłego życia”<sup>86</sup>. Troska o kształt opowieści dla młodego pokolenia widoczna była też w wypowiedziach Plutarcha z Cheronei (45–120 r. n.e.). Ten grecki pisarz i filozof, autor słynnego dzieła *Żywoty sławnych mężów*, rozważając moralną wymowę opowieści wzorowanych na eposie Homera, szczególnie krytycznie oceniał przedstawiany w nich obraz dawnych obyczajów. Przy okazji warto wspomnieć, że jego *Żywoty* przez kilkanaście stuleci, aż do początków wieku XIX, były podstawą wychowania patriotycznego i ilustracją pożądanych cnót obywatelskich.

## Patronat pedagogiki

Można więc powiedzieć, że profesjonalna literatura dla dzieci od zarania swych dziejów rozwijała się pod patronatem pedagogiki. Niekiedy nawet, począwszy od wieku XVIII, traktowana była jako narzędzie wychowania. Epoka, która tę literaturę zrodziła, pozostawiła na niej swe niezatarte piętno. Zorientowana racjonalistycznie pedagogika oświeceniowa była bowiem nastawiona – najogólniej rzecz ujmując – na propagowanie osiągnięć nauk przyrodniczych, walkę z przesądami i zabobonami oraz upowszechnianie racjonalnych zasad rządzących światem. Nic więc dziwnego, że ludowe opowieści fantastyczne nie miały wówczas najlepszej opinii wśród pedagogów. W tym samym mniej więcej czasie (na zachodzie Europy trochę wcześniej, w Polsce nieco później) u wykształconej warstwy społeczeństwa ugruntowało się „przeświadczenie o potrzebie pisania dla dzieci utworów osobnych, spełniających określone normy wychowawcze i kształcące”<sup>87</sup>. Tak więc już najwcześniejsze opowieści adresowane do młodego pokolenia programowo miały być utworami realistycznymi oraz pouczającymi. Takie jednak nie od razu były dostępne. Z braku oryginalnych tekstów przeznaczonych dla dzieci sięgano najpierw po wartościowe pod względem wychowawczym dzieła literatury uniwersalnej, przystosowując je do zadań edukacyjnych oraz ewentualnie w mniejszym zakresie do autentycznych potrzeb dziecięcych. Jednym z pierwszych tego rodzaju utworów w Europie i zarazem najsłynniejszym, wielokrotnie wznawianym, było przygotowane specjalnie dla księcia Burgundii, wnuka Ludwika XIV, dzieło Franciszka Fenelona *Przypadki Telemaka*

---

<sup>86</sup> I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura...*, s. 15.

<sup>87</sup> J. Cieślowski, *Przedmiot, sposoby istnienia i metody badania literatury dla dzieci, w: tegoż, Literatura osobna...*, s. 23.

**Ad usum Delphini** [łac. „do użytku Delfina”]. Metaforyczne określenie publikacji specjalnie ocenzonej, przeznaczonej dla dzieci i młodzieży. Pochodzi ono od tytułu „delfin”, przysługującego następcy tronu francuskiego. Wcześniej słowo to było też przydomkiem hrabiowskiego rodu, władającego południowo-wschodnią prowincją Francji, nazywanej Delfinatem (franc. Dauphiné).

(1697), opracowane („ad usum Delphini”) na podstawie *Odysei* Homera. Polski przekład tego utworu wyszedł spod pióra Jana Jabłonowskiego i wydany został w Sandomierzu w roku 1726. Później w podobny sposób skracało i przystosowywano do potrzeb młodego odbiorcy takie utwory jak *Robinson Crusoe* Daniela Defoe czy *Podróże kapitana Gulliwera* według Jonatana Swifta. Były one jednak adresowane do nieco starszych odbiorców. Najbardziej znane w Polsce opracowania tego rodzaju utworów to m.in. *Robinson Kruzoe* Władysława Anczyca (1868), *Podróże Gulliwera* Cecylii Niewiadomskiej (1929) oraz *Podróże Gulliwera* Jacka Bocheńskiego i Mariana Brandysa (1981) czy *Niezwykłe przygody Don Kichota z la Manczy* Miguela Cervantesa opowiedziane przez Wiktora Woroszyńskiego (1983).

## Francuskie początki

Wkrótce we Francji coraz liczniej zaczęły pojawiać się proste teksty, między innymi w formie dialogów, o różnorodnej tematyce – biblijnej, historycznej, geograficznej czy moralno-obyczajowej. Publikowane były w specjalnych magazynach, tłumaczonych później na inne języki. Najbardziej znana ich autorka, Maria Leprince de Beaumont, działalnością wydawniczą zyskała sobie sławę europejską oraz charakterystyczny przydomek „pani Bona”<sup>88</sup>. Magazyny te dość wcześnie ukazały się również po polsku w przekładzie pijara Eustachego Dębickiego pt. *Magazyn dziecinny* (1768) i *Magazyn paniński* (1775). Największym uznaniem cieszyły się utwory innej pisarki francuskiej, Stéphanie Félicité de Genlis, a zwłaszcza jej *Wieczory zamkowe*. Opowieść ramowa tego utworu mówiła o rodzinnym, wiejskim życiu w prowincjonalnym zamku, gdzie wieczorami wszyscy domownicy gromadzili się przy kominku i słuchali różnych opowia-

**Izabela Kaniowska-Lewańska** (1908–1994) – polonistka, historyk literatury, pedagog, badaczka literatury dla dzieci i młodzieży. Studia polonistyczne ukończyła na Uniwersytecie Warszawskim w roku 1935 i rozpoczęła pracę nauczycielską w szkole śred-

<sup>88</sup> Zob. I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura...*, s. 33.

niej. Kontynuowała ją także w czasie okupacji hitlerowskiej na tajnych kompletach. Po wojnie kilka lat pracowała w Instytucie Wydawniczym „Nasza Księgarnia”. Od roku 1950 prowadziła zajęcia w Wyższych Szkołach Pedagogicznych – najpierw we Wrocławiu, a później w Opolu, gdzie zorganizowała pierwszy w Polsce Zakład Literatury dla Dzieci i Młodzieży. W roku 1962 uzyskała stopień doktora i przeniosiła się na Uniwersytet Warszawski, gdzie pracowała na stanowisku adiunkta, a potem docenta aż do emerytury. Tam też wspólnie z Krystyną Kuliczkowską zorganizowała Międzuczelniany Zespół do Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży. Do jej najważniejszych dzieł należą: „Szkółka dla Dzieci” Ewarysta Estkowskiego (1958), *Twórczość dla dzieci i młodzieży Klementyny z Tańskich Hoffmanowej* (1964), *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864* (1973) oraz *Stanisław Jachowicz. Życie, twórczość i działalność* (1986). Wspólnie ze Stanisławem Fryciem zredagowała również dwutomowe dzieło *Kultura literacka w przedszkolu* (1982).

danych historyjek, a następnie z udziałem dzieci omawiali ich wychowawczy sens. W ten sposób z tych rozmów wyłaniał się kodeks moralnego postępowania ówczesnego szlachcica. Jest wśród tych opowieści także dość długa, na pozór czarodziejska historia, w której autorka dla zaciekawienia czytelników, zdając sobie sprawę ze skłonności dzieci do fantazjowania, świadomie nawiązuje do fantastyki, ale pod koniec utworu wszystkie czarodziejskie zjawiska wyjaśnia realistycznie i przekonująco „w sposób przyrodniczy”<sup>89</sup>.

Do pionierów pisarstwa dla dzieci we Francji zaliczany jest też wydawca periodyku pt. „Przyjaciel Dzieci”, popularny i ceniony autor wierszy, powiastek dydaktycznych i scenek dramatycznych, Arnaud Berquin. Z kolei w Niemczech sławę twórcy takiego piśmiennictwa zyskał pisarz i pedagog Joachim Heinrich Campe, który opracował cykl opowieści o odkrywczym wy-

prawach słynnych podróżników, jak Kolumb, Korteż czy Pizarro, ukazując tych bohaterów jako „wzory męskiej zaradności wśród najcięższych przygód”<sup>90</sup>.

## Polskie pierwociny

Również w Polsce pierwsze książeczki adresowane do dzieci i młodzieży miały charakter dydaktyczny, często religijny, a niekiedy wręcz użytkowy. Należą do nich między innymi *Modlitewnik Nawojki* (z końca XV w.), *Książ-*

<sup>89</sup> Zob. A. Nikliborc, *Od baśni do prawdy*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1981, s. 22.

<sup>90</sup> I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura...*, s. 35.

*żeczka do spowiedzi królowej Jadwigi* (1530), przeznaczona dla córki Zygmunta I Starego. Za najstarszą polską publikacją dla dzieci przez długi czas uważano niewielki tomik pt. *Artes Dobromilenses. Nauka dobromilska w Dobromilu* (1613). Jego autorem był prawdopodobnie Jan Szczęsny Herbert, wykształcony wydawca, związany z dworem kanclerza Jana Zamoyskiego. Była to książeczka, zawierająca liczne zalecenia o postawie obywatelskiej dla współczesnej młodzieży szlacheckiej. O pedagogicznym charakterze pierwszych publikacji świadczą też ich znamienne tytuły, jak np. *Napomnienia na piśmie dane synowi, List umierającej matki do córki swojej, Rady ojca dla córki* czy bardziej znane, jak *Instrukcja dla syna* (1602) Piotra Muszkowskiego lub *Rozmowy i podróże ojca z dwoma synami* (1804) Józefa Wybickiego. Spośród antologii, również akcentujących w tytułach aspekt dydaktyczny, warto wymienić między innymi *Wyborny zbiorek historyjek, bajeczek, rozmówek, medytacji i innych rzeczy roztropnych do pocziwej rozrywki i nauki służących* (1757) opracowany przez Jana Jakuba Dzwonkowskiego oraz starannie wydany tomik pt. *Nauka z przypadku, czyli moralne wierszem powieści do obyczajów młodzi przystosowane* (Kraków 1784). Dużym powodzeniem cieszyła się też popularyzująca dzieje ojczyzny książeczka *Pielgrzym w Dobromilu* (1818) Izabeli Czartoryskiej.

## Krytyka pedagogizowania

Ten najwcześniejszy etap rozwoju piśmiennictwa dla dzieci, zdominowany przez pedagogikę, bardzo krytycznie (a nawet wręcz złośliwie) oceniał później francuski historyk literatury i kultury, Paul Hazard w eseju *Książki, dzieci i dorośli* (1932):

I tutaj zaczyna się historia długotrwałego nieporozumienia. Gdyż dorośli (z wyjątkiem nielicznych wybrańców, kilku wariatów, kilku poetów, którzy otrzymali od bogów dar rozumienia mowy dzieci, tak jak wróżki rozumieją mowę ptaków) przez długi czas nie umieli spełniać dziecięcych prośb. Patrząc na siebie i uważając się za pięknych, ofiarowywali dziecku książki, które przedstawiały ich samych z wszystkimi właściwościami, bez wyboru, z ich zmysłem praktycznym i wiedzą, z ich obłudą i zesztywnieniem stawów. Dawali mu książki sączące nudę, zdolne na zawsze obrzydzić wszelką mądrość; książki głupawe i książki puste; książki pedantyczne i książki ciężkie; książki, które paraliżowały wszelkie spontaniczne siły duszy; książki niedorzeczne, tuzinami i setkami,

które spadały na dziecko jak grad na wiosenne kwiaty. Im prędzej zgasiły młodość serca, im prędzej pozbawiły umysł poczucia wolności i przyjemności zabawy, im prędzej narzucały granice, prawidła i przymus, tym bardziej dorośli byli zadowoleni, że nie zwlekając, upodobnili dziecko do siebie jako najwyższej doskonałości<sup>91</sup>.

Nie zawsze jednak pedagogiczne nastawienie i szlachetny cel wychowawczy muszą oznaczać rezygnację z ambicji artystycznych<sup>92</sup>. Z biegiem czasu teksty adresowane zwłaszcza do młodszych odbiorców zmieniają swój charakter. Pojawiają się coraz to inne odmiany i gatunki, wzorowane na wykształconej literaturze uniwersalnej. Rośnie zasób utworów, który po wielu latach zaczyna przypominać mozaikę, mieniącą się różnymi barwami. W jego obrębie dają się zauważyć konwencje, nurty i odmiany, które różnią się między sobą celami literackiego oddziaływania na odbiorcę, paletą środków artystycznych, a nade wszystko stosunkiem do dziecka.

## Pionierzy polskiej literatury dla dzieci

Omawiany tu, niejako prehistoryczny, etap rozwoju literatury dla dzieci nie zakończył się bynajmniej z chwilą pojawienia się w Polsce autorów, którzy całą

**Klementyna z Tańskich Hoffmanowa** (1798–1845) – pisarka, tłumaczka, redaktorka, działaczka kulturalna w kraju i na emigracji. Pochodziła z rodziny szlacheckiej związanej z dworem Czartoryskich, gdzie jej ojciec, Ignacy Tański był sekretarzem Generała Ziemi Podolskich. Skromne wykształcenie, jakie w owych czasach otrzymywały panienki z dobrych domów, pogłębiała później samodzielnie pod kierunkiem wykształconych przyjaciół ojca. Wcześniej rozpoczęła twórczość literacką i działalność edytorską. W latach 1824–1828 wydała własnym sumptem miesięcznik „Rozrywki dla Dzieci”. Wkrótce otrzymała pracę w Instytucie Guwer-

swoją twórczość adresowali do młodych odbiorców i stali się pionierami tej odmiany piśmiennictwa narodowego, jak Klementyna z Tańskich Hoffmanowa i Stanisław Jachowicz. Zresztą nawet w ich utworach również zaznaczają się wyraźne tendencje pedagogiczne. Nietrudno je zauważyć w morałach bajek i powiastek Jachowicza oraz w wychowawczych zaleceniach Hoffmanowej, która zapoczątkowała w pełni oryginalną polską prozę dla dzieci. Wpraw-

<sup>91</sup> P. Hazard, *Książki, dzieci i dorośli*, przeł. I. Słońska, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1963, s. 11.

<sup>92</sup> Była o tym mowa w rozdziale *Dydaktyzm i artyzm*, a sporo konkretnych przykładów bezkolizyjnej koegzystencji obu pojęć dostarczą dalsze partie tego podręcznika.

dzie jej literackie dokonania nie wytrzymały próby czasu, niemniej jednak nie można ich pominąć całkowitym milczeniem.

Adresowane do dzieci uczących się czytać *Wiązanie Helenki* zawiera wiele krótkich tekstów o budowie dialogowej, przesyconych sformułowaniami o wybitnie moralizatorskim charakterze, np. *Nie drzyj książeczki. Złe i niegrzeczne dzieci drą książeczki; dobre dzieci ochraniać je umieją*, albo: *Helenko! Ukłoń się tej pani, która mówi do ciebie; trzeba zawsze być grzeczną*<sup>93</sup>. Ta zapomniana dziś pozycja w swoim czasie była atrakcyjną pomocą dydaktyczną, zwłaszcza w nauczaniu domowym. Kolejne tomy różniły się nie tylko wzrastającą trudnością tekstów, ale nawet wielkością druku. W części pierwszej dla dzieci młodszych druk był większy, a następnie dla lepiej czytających już mniejszy. O dużej popularności *Wiązania* w wieku XIX świadczy fakt, że było często wznawiane i doczekało się nawet przekładów na język francuski i niemiecki.

Ponadto zasługi Hoffmanowej polegają na zapoczątkowaniu polskiej beletrystyki dla młodych czytelniczek. Jej twórczość była przez długie lata wzorem dla wielu naśladowczyń, jak np. Paulina Krakowowa, Walentyna Trojanowska, Seweryna Pruszkowa czy Józefa Prusiecka, których utwory, wprawdzie dziś już zapomniane, odegrały jednak niemałą rolę w rozwoju polskiego piśmiennictwa dla dzieci. Obecnie mają tylko wartość dokumentu, świadczącego o ówczesnych tendencjach wychowawczych, panujących w literaturze przed wystąpieniem Marii Konopnickiej.

nantek w Warszawie, gdzie prowadziła wykład z nauki obyczaju. W roku 1828 wyszła za mąż za Karola Hoffmana, prawnika, dyrektora Banku Polskiego i działacza politycznego. W czasie powstania listopadowego została przewodniczącą Związku Dobroczynności Patriotycznej. Po upadku powstania udała się wraz z mężem na emigrację. W historii literatury polskiej zapisała się przede wszystkim jako autorka powieści dla dziewcząt *Listy Elżbiety Rzeczyckiej* (1824) i *Dziennik Franciszki Krasińskiej* (1825), które stały się wzorem dla następnego pokolenia pisarek kontynuujących ten rodzaj twórczości. Dla młodszych dzieci napisała m.in. takie utwory, jak *Pamiętka po dobrej matce...* (1819) oraz *Wiązanie Helenki* (1823). Kolejnym tomem była *Druga książeczka dla Helenki* (1825). Całość w czterech częściach składała się z tekstów ułożonych zgodnie z rozwojem dziecka – od tekstów łatwiejszych do coraz trudniejszych. Wszystkie jej utwory publikowane w „Rozrywkach dla Dzieci” i innych zbiorach zostały wydane w 12 tomach *Dzieł* (1876) pod redakcją Narcyzy Żmichowskiej.

<sup>93</sup> K. z Tańskich Hoffmanowa, *Wiązanie Helenki*, w: I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura...*, s. 215–216.

## Kontynuacje pozytywistyczne

W późniejszych czasach, już w okresie pozytywizmu, kontynuatorem najwcześniejszych idei pedagogicznych stał się odrębny nurt prozy popularnonaukowej, rozwijający się na pograniczu literatury pięknej, z której przejmował wybrane rozwiązania artystyczne dla ubarwienia trudnej naukowej tematyki. Dla dzieci młodszych pojawiły się wtedy krótkie opowieści przyrodnicze podbarwione fantastyką o charakterze baśniowym, mimo ówczesnej niejako programowej niechęci do fantastyki (zob. dalej – część III, rozdz. 3), która tu wykorzystywana była z konieczności dla uatrakcyjnienia fabuły utworów.

Beletryzowane gawędy popularnonaukowe, przybliżające dzieciom podstawowe zagadnienia nauk przyrodniczych, pisała w owym czasie między innymi Maria Julia Zaleska (1831–1889). Należą do nich pogadanki z zakresu fizyki pt. *Wieczory czwartkowe* (1871), wzorowane po trosze na wspomnianych już wcześniej *Wieczorach zamkowych* de Genlis. Inną opowieścią są *Przygody młodego przyrodnika w Tatrach* (1882), napisane w formie dziennika chłopca, który wędrując po Tatrach, opisuje nie tylko swoje przygody, ale także notuje liczne spostrzeżenia geograficzne, wzmianki historyczne i przyrodnicze. Większą popularność zdobyła sobie jej powieść, nazywana niesłusznie baśnią, pt. *Niezdolni królewicze i królowa perłowego pałacu* (1889), opowiadająca o walce i wzajemnej zależności pomiędzy trzema państwami przyrody, rządzonymi przez synów potężnego króla Bożydara: Kryształka (królestwo minerałów), Zielonkę (królestwo roślin) i Pióropuszkę (królestwo zwierząt).

Do tego utworu po śmierci autorki nawiąże inna znana wówczas pisarka, zajmująca się twórczością dla dzieci i młodzieży, autorka słynnej *Księżniczki*, Zofia Urbanowska (1849–1939) w powieści *Atlanta, czyli przygody młodego chłopca na wyspie bezludnej*. Powieść stanowi ciąg dalszy utworu Zaleskiej. Po raz pierwszy opublikowana była w czasopiśmie „*Wieczory Rodzinne*” w formie listów do redakcji pisanych przez sierotę Janka, który w nagrodę za zwycięstwo w konkursie na opis ulubionego kwiatu wysłany został na wyspę Atlantę, gdzie panują znani już czytelnikom niezgodni królewicze. Chłopcu udaje się misja pojednania zwaśnionych braci, a nawet pozyskanie ich jako korespondentów „*Wieczorów Rodzinnych*”. Również inne utwory Urbanowskiej, a zwłaszcza dla młodszych dzieci przeznaczony *Gucio zaczarowany*, mieszczą się w nurcie popularyzatorskim ówczesnej prozy dla dzieci. Tytułowy bohater, rozpieszczony i leniwy chłopiec, przeżywa swoje niezwykle i zarazem pouczające przygody we śnie. Zamieniony przez wrótkę w muchę poznaje życie owadów i trud ciężkiej pracy. Po przebudzeniu postanawia zmienić swoje postępowanie.

Gucio pod wpływem świeżych jeszcze marzeń sennych tym lepiej słowa mateczki zrozumiał i prawdziwość ich tym serdeczniej uznał. Dotrzymał też słowa danego matce i dziadkowi: zabrał się do nauki z zapałem i co ważniejsza, nie ostygł z tego zapału wcale<sup>94</sup>.

Violetta Wróblewska wprawdzie zalicza ten utwór do baśni literackich, ale przyznaje, że „tendencyjność opowiedzianej historii, okraszona magicznymi postaciami czy działaniami, funkcjonującymi jedynie w obszarze snu, daleka jest od niezwykłości czarodziejskich historii [...]. Sen o nacechowaniu baśniowym okazał się tylko rodzajem dydaktycznego narzędzia służącego nauce dziecka”<sup>95</sup>.

## Fantastyka w służbie dydaktyki

Jak z tego wynika, fantastyka w literaturze dla dzieci w utworach zbliżonych swoją budową do opowieści realistycznych staje się elementem chętnie wykorzystywanym do celów pozaliterackich, zwłaszcza do pracy pedagogicznej. Głównie angażowana jest – zgodnie z pozytywistycznym programem edukacyjnym – do upowszechniania wiedzy z różnych dziedzin przyrodniczych oraz do popularyzowania współczesnych osiągnięć technicznych.

Przy okazji warto tu wspomnieć, że z dziewiętnastowiecznych fascynacji nauką i techniką wyrosła fantastyczna twórczość francuskiego pisarza Julesa Verne'a (1828–1905), który w zasadzie nie wymyślał nowych, niezwykłych urządzeń technicznych, a tylko fantastycznie „udoskonalał” te, które już istniały przynajmniej w zamierzeniach. Sam zresztą uważał się za realistę, przewidującego jedynie to, co ma nastąpić w niedalekiej przyszłości. Tak pod piórem autora – niemal powszechnie znanej powieści *20 000 mil podmorskiej żeglugi* – rodzi się nowy gatunek, mianowicie powieść fantastycznonaukowa, która później, w wieku XX, otrzyma angielską nazwę *science fiction*.

W Polsce w tym nurcie twórczości znajdują się pod koniec XIX wieku popularnonaukowe powieści dla młodzieży Władysława Umińskiego (np. *Balogram do bieguna*, *Na drugą planetę*) oraz dla dzieci starszych Erazma Majewskiego (*Doktor Muchołapski* i *Profesor Przedpotopowicz*), w których gorzkie pigułki konkretnej wiedzy przyrodniczej osładzane były fantastyką i atrakcyjną akcją przygodową. Pierwszy z utworów Majewskiego przedstawia niezwykle przygody polskiego uczonego i angielskiego lorda, którzy po zażyciu

---

<sup>94</sup> Z. Urbanowska, *Gucio zaczarowany*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 130.

<sup>95</sup> V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003, s. 120–121.

specyficznego eliksiru zostają zmniejszeni do rozmiarów muchy, co umożliwia im poznanie wielu tajemnic przyrody i przyjrzenie się z bliska życiu owadów. Z kolei w drugiej powieści niezwykła podróż w czasie, w odległą przeszłość Ziemi, odbywa się we śnie wywołanym omdleniem. Nie ona wszakże jest istotna, ale pokazanie kolejnych faz formowania się skorupy ziemskiej i powstawania życia na naszej planecie. W jednej i w drugiej powieści uboga w sumie fantastyczność potraktowana jest wybitnie pretekstowo. Mniej ważne okazują się fantastyczne podróże, o wiele bardziej natomiast, niejako przy okazji podane, rzetelne naukowe informacje<sup>96</sup>. Tego rodzaju utwory adresowane są już jednak do starszego czytelnika.

---

<sup>96</sup> Szerzej i dokładniej o tych utworach pisze m.in. Maciej Wróblewski w książce *„Czytanie przyszłości”. Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2008, s. 11–14.

# Pytania i polecenia

1. Wyjaśnij, na czym polega odrębność definicji literackości w utworach dla dzieci sformułowanej przez Jerzego Cieślukowskiego od innych określeń tego pojęcia w badaniach literackich. Przygotuj prezentację na ten temat z wykorzystaniem przykładów z innych dziedzin sztuki dla dziecka.

2. Wskaż główne właściwości tekstu kultury i porównaj je z cechami wyróżniającymi funkcję poetycką utworu literackiego. Sformułuj wniosek wynikający z tego porównania.

3. Przeczytaj podane niżej określenia literatury dla dzieci i młodzieży i odpowiedz na pytania:

- a) [...] dziedzina twórczości literackiej obejmująca utwory pisane specjalnie dla młodego czytelnika lub przez niego przyswojone (np. adaptacje dzieł klasyki światowej). Łączy zazwyczaj funkcję estetyczną z wyrazistym nastawieniem wychowawczym i poznawczym, stawiając sobie za cel kształtowanie pożądanych postaw wobec świata, pobudzanie wrażliwości, prezentację pociągających wzorów osobowych. Właściwości literatury dla dzieci i młodzieży określone są w szczególny sposób przez stopień dojrzałości umysłowej i emocjonalnej młodocianego adresata, jego potrzeby psychiczne i zainteresowania, zakres wiedzy życiowej i literackiej. Jest to więc literatura odznaczająca się przystępnością ujęcia, żywym i barwnym stylem, intrygującą fabułą, apelującą do wyobraźni dziecka, zaspokajająca głód wrażeń niezwykłych i niecodziennych, odwołująca się chętnie do dziecięcego poczucia humoru<sup>97</sup>.
- b) [...] dziedzina twórczości literackiej, której właściwości i cele szczególnie silnie wyznaczone są przez zakres wiedzy życiowej i literackiej jej adresatów, przez stopień ich rozwoju umysłowego oraz przez potrzeby psychiczne. Obok funkcji estetycznej literatura ta w większym zazwyczaj zakresie nastawiona jest na pełnienie funkcji wychowawczej i poznawczej, stawia

---

<sup>97</sup> I. Kaniowska-Lewańska, hasło *Literatura dla dzieci i młodzieży*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984, s. 586.

bowiem sobie za cel kształtowanie postaw młodych czytelników wobec świata, wpływanie na wybór i akceptację wzorców osobowych, doskonalenie wrażliwości emocjonalnej, odczuć i przeżyć<sup>98</sup>.

- c) [...] ogół utworów literackich pisanych intencjonalnie dla młodego czytelnika, a także przejętych z lektur „dorosłych” i rzeczywiście funkcjonujących w dziecięco-młodzieżowym obiegu czytelniczym danego miejsca i czasu; [...] jest częścią literatury ogólnonarodowej wysoko artystycznej, ulega wraz z nią ewolucji i przekształceniom w zakresie warsztatu pisarskiego, podejmowanych zagadnień, kreacji bohatera, a także języka i stylu<sup>99</sup>.
- d) Tworzona przez dorosłych dla odbiorcy niedojrzałego, zróżnicowana przede wszystkim ze względu na wiek adresata i fazy jego rozwoju, w formach podawczych i treści modyfikowana jest wiedzą o odbiorcy (psychologiczną, społeczną), wyobrażeniami o jego potrzebach oraz o powinnościach wychowawczych i dydaktycznych dorosłego wobec dziecka. Reaguje na sytuacje życia społecznego, politycznego, na poglądy filozoficzne, tendencje wychowawcze, na prądy w sztuce i upodobania estetyczne poszczególnych okresów, lecz z tendencji estetycznych epoki wybiera to, co odpowiada jej własnym celom i powinnościom wobec adresata. Wyobrażenia o adresacie decydują w znacznym stopniu o wyborze środków stylistycznych. Im adresat młodszy, tym większa rola przypada pośrednikom (czytającym, kupującym książki, decydującym o wydaniu) i tym bardziej wyrazista jest specyficzność tekstów literackich dostosowanych do możliwości percepcyjnych dziecka; zaciera się ona w tekstach przeznaczonych dla młodzieży, a wyodrębnianie tej kategorii odbiorców związane jest silniej z sytuacjami życia społecznego niż z fazami psychofizycznego dojrzewania. Adresowana do młodzieży nie tworzy na ogół swoistych gatunków literackich, korzysta z form właściwych tak literaturze popularnej, jak i wysokiej, w procesie recepcji maleje natomiast rola pośredników<sup>100</sup>.

- a) Wskaż te cechy literatury dla dzieci, które powtarzają się we wszystkich określeniach.
- b) Które z podanych wyżej określęń najtrafniej, Twoim zdaniem, definiuje literaturę dla dzieci? Uzasadnij swoje stanowisko.

---

<sup>98</sup> tk. [Teresa Kostkiewiczowa], hasło *Literatura dla dzieci i młodzieży*, w: *Słownik terminów...*, s. 283.

<sup>99</sup> GL [Grzegorz Leszczyński], *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka i G. Leszczyński, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2002, s. 223–224.

<sup>100</sup> H. Skrobiszewska, hasło *Literatura dla dzieci i młodzieży*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Wrocław 1992, s. 559–560.

4. Przeczytaj podaną niżej charakterystykę literatury dla młodego odbiorcy, sformułowaną przez Joannę Papuzińską i odpowiedz na pytania.

Rozpatrując literaturę dziecięcą czasów współczesnych, możemy mówić o pewnym charakterystycznym dla niej zespole kanonów formy literackiej: występowanie bohatera dziecięcego lub wyposażonego w dziecięcą psychikę, kanon zmienności nastrojów, kanon szczęśliwego zakończenia, ograniczenia w przedstawieniu scen drastycznych i budzących lęk. Specyficzny jest także dobór tematów i problemów literatury dziecięcej, wpływający przede wszystkim z problematyki i właściwości psychicznych poszczególnych faz rozwojowych odbiorcy. Specyfika ta jest właściwością płynną, a wszelkie granice, np. próg drastyczności lub zakres problemowy, zmieniają się zależnie od wymagań wychowawczych epoki, a nawet kształtują się różnie w literaturze różnych krajów. Jednakże istnieją one wszędzie i wszędzie są w mniejszym lub większym stopniu respektowane<sup>101</sup>.

- a) Czy Twoim zdaniem cechy wskazane w tym fragmencie istotnie wyodrębniają literaturę dla dzieci z obszaru literatury pięknej?
- b) Wskaż znane Ci utwory, które posiadają cechy wskazane przez Papuzińską, a mimo to nie są przeznaczone dla młodego odbiorcy.
- c) Czy można sformułować kryteria, które by w sposób rozłączny wyodrębniały literaturę dla dzieci z całokształtu zjawisk literackich? Uzasadnij swoje stanowisko.

5. Czy Twoim zdaniem dydaktyzm i artyzm stanowią pojęcia przeciwstawne? Przygotuj głos w dyskusji, w którym uzasadnisz swoje stanowisko w tej sprawie, odwołując się do dowolnych, znanych Ci utworów dla dzieci.

6. Jakie znasz zabawy z małym dzieckiem, którym towarzyszą proste teksty literackie? Przygotuj konspekt pogadanki dla rodziców, w której uwzględniś wychowawczy charakter takich zabaw.

7. W czasie praktyki pedagogicznej w dowolnej klasie nauczania wczesnoszkolnego zorganizuj konkurs znanych dzieciom wyliczanek. Wypowiedzi dzieci nagraj na dostępny Ci nośnik elektroniczny.

8. Na podstawie materiału zebranego w poprzednim punkcie przygotuj krótką prelekcję dla nauczycieli nauczania wczesnoszkolnego na temat cech strukturalnych wyliczanki oraz wykorzystywanych w niej różnorodnych motywów dawniej i współcześnie. Wykorzystaj też materiał zamieszczony w pracach Jerzego Cieślakowskiego, Krystyny Pisarkowej i Doroty Simonides.

---

<sup>101</sup> J. Papuzińska, *Inicjacje...*, s. 127–128.

9. Jakimi nieuświadomionymi zasadami kieruje się dziecko, wzbogacając swój zasób słów oraz tworząc nowe formy gramatyczne wyrazów? Przygotuj prezentację z przykładami zasłyszczanymi u dzieci w czasie praktyk pedagogicznych w szkole lub w przedszkolu.

10. W czasie praktyk szkolnych lub przedszkolnych sprawdź, jak dzieci rozumieją potoczne frazeologizmy. Zorganizuj konkurs rysunkowy ilustrujący owe związki frazeologiczne.

11. Jerzy Cieślowski w artykule *Literatura czwarta* wymienił cztery strefy konkretyzacji znaczeniowej i funkcjonalnej, składające się na tzw. „przestrzeń dziecinności”. Stanowią ją następujące wskazane po kolei rodzaje tekstów:

- 1) utwory, w których dziecko i dzieciństwo pojawiają się jako temat,
- 2) utwory napisane okazjonalnie z powodu dziecka (np. z okazji narodzin lub z powodu śmierci),
- 3) utwory stylizowane, czyli pisane jak dla dzieci,
- 4) utwory rzeczywiście przeznaczone dla dzieci.

Zastanów się, czy w opisanej przestrzeni wskazane rodzaje utworów są tak zhierarchizowane, że literatura dla dzieci musi być wymieniona w punkcie czwartym?

12. Przygotuj głos w dyskusji uzasadniający Twoje stanowisko w kwestiach: czy literatura dla dzieci jest „literaturą *osobną*” i czy może być nazywana „literaturą *czwartą*”.

II

# Wiersze

*Rymuj mi się rymuj, drogi mój wierszyku!  
Stój w miejscu cierpliwie, składany stoliku!*

(Bolesław Leśmian,  
*Przygody Sindbada Żeglarza*)



## Przed Jachowiczem

Zanim ukazały się w Polsce w latach dwudziestych XIX wieku oryginalne, celowo dla dzieci napisane utwory Klementyny z Tańskich Hoffmanowej i Stanisława Jachowicza, w różnych zbiorach wspomnianych w poprzednim rozdziale umieszczano często utwory przeadresowane z obiegu dorosłego do dziecięcego. Między innymi w wymienionym tam *Wybornym zbioru historyjek...* opracowanym przez Dzwonkowskiego znajdują się utwory Jana Kochanowskiego oraz fragmenty z innych utworów polskich pisarzy. Do tej kategorii zaliczyć można również wybrane z bogatej twórczości bajkopisarskiej niektóre łatwiejsze teksty zebrane w tomie *Bajki i przypowieści Ignacego Krasickiego tudzież Bajki nowe z przydaniem bajek różnych autorów, dla użytku dzieci* (1805). O popularności tej antologii świadczy aż piętnaście wydań w ciągu pierwszych dwudziestu pięciu lat. Od tamtej pory bajki Księcia Biskupa Warmińskiego były wielokrotnie wydawane aż po czasy współczesne. W wieku XX ukazywały się często w starannych edytorskich opracowaniach, między innymi z ilustracjami Jana Marcina Szancera, Lucjana Ławickiego i Jerzego Skarżyńskiego. Mimo że utwory te o wybitnych walorach artystycznych nie były do dziecka adresowane, zyskały sobie wśród młodego pokolenia szczególne uznanie. Zamieszczane w podręcznikach szkolnych, wznawiane w licznych antologiach, wyuczane na pamięć weszły do narodowej skarbnicy polskiej tradycji literackiej. Należą do nich chociażby takie bajki jak *Przyjaciele*, *Dewotka*, *Szczur i kot* czy *Ptaszki w klatce*. Ich wyraźnie zakreślony morał nie pozostawia złudzeń co do dydaktycznego charakteru tego gatunku doskonale harmonizującego z najwcześniejszymi tendencjami rodzącego się piśmiennictwa dla dzieci. Znaczenie bajek Krasickiego polega ponadto na tym, że stały się one wzorem dla następnych pokoleń autorów piszących dla dzieci, a zwłaszcza dla pierwszego znakomitego kontynuatora bajkopisarstwa oświeceniowego, Stanisława Jachowicza.

## Bajka Jachowicza

Kiedy autor *Chorego kotka* rozpoczynał twórczość bajkopisarską, bajka była już gatunkiem nie tylko bardzo dobrze znanym i popularnym, ale nawet

**Stanisław Jachowicz** (1796–1857) był drugim obok Klementyny z Tańskich Hoffmannowej oryginalnym twórcą piszącym świadomie dla dzieci i młodzieży. Pochodził ze zubożałej rodziny szlacheckiej. Wczesnie osierocony, mimo różnych przeciwności losu skończył gimnazjum w Stanisławowie, a następnie uzyskał gruntowne wykształcenie na Uniwersytecie Lwowskim. W czasie studiów brał aktywny udział w pracach działających w owym czasie organizacji młodzieżowych. Był między innymi współzałożycielem Towarzystwa Ćwiczącej się Młodzieży w Literaturze Ojczystej, przypominającego Towarzystwo Filomatów w Wilnie.

Po ukończeniu studiów od roku 1818 całe swoje życie zawodowe związał z Warszawą. Tu pracował początkowo jako kancelista w Prokuratorii Generalnej i równocześnie samodzielnie studiował dzieła teoretyków wychowania, wykładał na pensjach dla dziewcząt oraz udzielał lekcji prywatnych. Po wykryciu przez władze carskie jego przynależności do tajnego Związku Wolnych Polaków został zwolniony z pracy na stanowisku rządowym i od tej pory całkowicie poświęcił się twórczości literackiej oraz pracy pedagogicznej jako nauczyciel prywatny. W roku 1830, będąc sławnym już i cenionym pedagogiem, został powołany na stanowisko dyrektora Instytutu Moralnie Zaniedbanych Dzieci. Gdy wybuchło powstanie listopadowe,

artystycznie wyczulowanym i doprowadzonym do doskonałości. Miał więc Jachowicz w tym zakresie start ułatwiony. Dzięki niemu wierszowana twórczość dla dzieci w Polsce rozpoczęła się więc od bajki specjalnie dostosowanej do możliwości percepcyjnej młodych odbiorców. Według *Słownika terminów literackich*

**Bajka** jest rodzajem przypowieści na temat uniwersalnych sytuacji moralno-psychologicznych, charakterów i postaw; opowiadana w niej historia stanowi zawsze jedynie ilustrację jakiejś prawdy ogólnej, dotyczącej doświadczeń ludzkich powtarzalnych i powszechnych. Zasadniczym celem bajki jest pouczyć o szkodliwości czy użyteczności pewnych zachowań, przekazać jakąś zasadę etyczną lub wskazówkę postępowania<sup>1</sup>.

Na podstawie tak sformułowanej definicji można by w zasadzie powiedzieć, że wszystkie bajki ze względu na swój dydaktyzm, wyraźnie zaakcentowany morał i przejrzyste przykłady są utworami nadającymi się dla dzieci. Jednakże – jak wynika z dokładniejszej charakterystyki dokonanej przez Henryka Markiewicza – gatunek ten w wersji

<sup>1</sup> js [Janusz Sławiński], hasło *Bajka*, w: *Słownik terminów...*, s. 55.

dla dorosłych, wykształconych odbiorców ma ambicje o wiele wyższe i zadania o wiele poważniejsze, niż w odmianie dla młodych, jeszcze niezbyt w otaczającym świecie zorientowanych.

Ogólna kultura literacka – pisze Markiewicz – poucza nas, że bajka służy charakterystyce zasadniczych cech osobowości czy stosunków międzyludzkich, bądź też podpowiada pewne ogólne zasady postępowania, a przed innymi zasadami ostrzega. Nie jest natomiast jej zadaniem – informować o realiach rzeczywistości obiektywnej czy dawać szczegółowe rady skutecznego działania w określonych sytuacjach<sup>2</sup>.

brał w nim udział w szeregach radykalnego Towarzystwa Patriotycznego, któremu przewodzili Joachim Lelewel i Maurycy Mochnacki. Po upadku Powstania pozostał w Kraju i nadal zajmował się pracą społeczną w Warszawskim Towarzystwie Dobroczynności.

Pierwszy zbiór wierszy pt. *Bajki i powieści* wydał w roku 1824, a następny *Nauka w zabawie dla najmłodszych* w roku 1829. Potem nastąpiła dwunastoletnia przerwa. Za udział w powstaniu został pozbawiony pracy w instytucjach państwowych oraz możliwości publikowania swych utworów. Dopiero po uchyleniu zakazu druku w roku 1842 wydał kolejno: trzypięciotomowy zbiór *Bajki i powiastki* (1842), a następnie *Powiastki i bajki* (1847), *Sto nowych powiastek* (1853), *Śpiewy dla dzieci* (1854) i *Nowe Śpiewy dla dzieci* (1856).

## Bajka dla dzieci

Niewątpliwie Jachowicz, jako dobrze wykształcony pedagog, zdawał sobie sprawę z różnic w odbiorze utworów literackich przez dorosłych i przez dzieci. Widział zatem potrzebę pisania utworów innych dla młodszych odbiorców. Dostrzegał też różnice dzielące w konsekwencji utwory dla dorosłych od utworów dla dzieci. Przede wszystkim rozumiał, że dla dzieci młodszych niektóre alegorie i ukryte podteksty nie zawsze są w pełni zrozumiałe. Postanowił więc przystosować uniwersalną bajkę oświeceniową do dziecię-

**Alegoria** [z grec. *allēgoría* – „mówienie obrazowe”] – pojedynczy motyw (postać, przedmiot, zjawisko) lub złożony zespół motywów (wydarzenie, sceneria) w dziele literackim lub plastycznym, który poza znaczeniem bezpośrednio przedstawionym ma jeszcze inne

<sup>2</sup> H. Markiewicz, *Interpretacja morału i moral interpretacji*, w: tegoż, *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967, s. 368. Cyt. za: B. Żurkowski, *W świecie poezji dla dzieci*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1981, s. 58.

znaczenie domyślne. Drugie znaczenie, zwane alegorycznym, ma charakter umowny, ustalony przez tradycję w danym kręgu kultury, np. sowa – mądrość, zając – płochliwość, lis – chytrłość, przebiegłość itp. Odczytanie alegorii wymaga więc od odbiorcy odpowiedniej wiedzy, jakie właściwe znaczenia niosą przedstawione w utworze zjawiska.

cego odbioru. I to jest jego niewątpliwą zasługą jako pioniera twórczości specjalnie adresowanej do młodego czytelnika. Wypunktował więc w niej to, co jest najbardziej uchwytne i co mieści się w granicach wyobraźni i doświadczeń zwłaszcza małego dziecka. Określał też zdecydowanie inne niż w bajce uniwersalnej cele i funkcje morałów. Przede wszystkim bajka w jego zamiarach miała służyć nauce i wychowaniu. Literacką formę wierszy traktował jako karmelkową polewę gorzkiej, ale skutecznej, dydaktycznej pigułki. We wstępie pt. *Kilka słówek* do VI wydania *Powiastek i bajek* (Warszawa 1842) Jachowicz pisał:

Piosenka przebrzmi, poemat zachwyci, wielkie drama wzruszy  
namiętność, ale bajka nauczy, bajka w pamięci zostanie; z pamięci  
przejdzie do serca, z serca w życie praktyczne i wyda owoc, owoc poży-  
teczny<sup>3</sup>.

Kierując się sugestią Bogusława Żurakowskiego<sup>4</sup>, spróbujemy porównać dwie bajki, z których pierwsza jest bajką uniwersalną, dla dorosłych; druga zaś – dla dzieci.

„Czegoż płaczesz? – staremu mówił czyżyk młody –  
Masz teraz lepsze w klatce niż w polu wygody”.  
„Tyś w niej zrodzon – rzekł stary – przeto ci wybaczę;  
Jam był wolny, dziś w klatce – i dlatego płaczę”.

(I. Krasicki, *Ptaszki w klatce*)

„Czemu to, jaskółeczko – szkodny wróbel rzecze –  
Tyś spokojna, nas plemię wygubia człowiecze?”  
Jaskółeczka na zarzut odpowiada taki:  
„Wy cudze jecie ziarno, my liche robaki”.

(S. Jachowicz, *Wróbel i jaskółka*)

Przyglądając się obu wierszom, nietrudno zauważyć, że zbudowane są podobnie, by nie powiedzieć: tak samo. Bajka Jachowicza jest w istocie rze-

<sup>3</sup> Cyt. za: I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura...*, s. 232.

<sup>4</sup> Zob. B. Żurakowski, *W świecie...*, s. 58–59.

czy pastiszem bajki Krasickiego. Oba utwory charakteryzuje identyczny schemat wersyfikacyjny (trzynastozgłoskowiec ze średniówką po siódmej syla-

**Pastisz** [z włosk. *pasticcio* – „pasztet”] – utwór literacki, w którym świadomie naśladowana jest maniera stylistyczna konkretnego dzieła lub autora, z równoczesnym wyraźnym podkreśleniem charakterystycznych cech naśladowanego utworu. Stylizacja taka z reguły tak jest podobna do oryginału, że często – jeśli nie zna się autora pastiszu – trudno rozpoznać, czy jest to w istocie naśladowanie, czy tekst oryginalny. Znamionym zbiorem pastiszy jest tomik Kazimierza Wyki *Duchy poetów podstuchane*.

bie), pełne, dokładne, głębokie rymy żeńskie w układzie parzystym; podobna konstrukcja dialogu (pytanie i odpowiedź) i wreszcie zbliżona sytuacja fabularna: w rozmowie biorą udział dwa ptaki, z których jeden jest skrzywdzony przez los, drugi zaś – z tego samego położenia zadowolony, a w każdym razie krzywdy nie odczuwa.

Są jednakże między tymi bajkami znaczące różnice. W wierszu Krasickiego rozmawiają dwa osobniki tego samego gatunku, różniące się między sobą wiekiem i doświadczeniem życiowym. Młody, „urodzony” w klatce nigdy nie zaznał smaku wolności i dziwi się żalom starego, który żył kiedyś na swobodzie. Ta sama sytuacja egzystencjalna (klatka, pokarm i inne „wygody”) inaczej jest oceniana przez pryzmat doświadczeń pokoleniowych. Taka konstrukcja wiersza pozwala odbiorcy wybiegać daleko poza alegoryczny tekst i snuć liczne analogie do odwiecznego konfliktu pokoleń, do sytuacji politycznej (niewola narodowa), do sytuacji egzystencjalnej (dobrobyt i jego utrata) i jeszcze kilka innych sytuacji życiowych można by do tej bajki odnieść. Ponadto *Ptaszki w klatce* apelują do doświadczeń i wiedzy rzeczywistego dorosłego odbiorcy, któremu wyraz „klatka” przywołuje na myśl jednoznaczne skojarzenia o niewoli. Napięcie, jakie rodzi się między wypowiedziami ptaszków i sądami odbiorcy, powoduje, że w konsekwencji wiersz przesycony jest ironią; jest smutną refleksją nad skomplikowaną naturą człowieka.

Z kolei w wierszu Jachowicza rozmawiają ptaki należące do dwóch różnych gatunków, które różnią się nie wiekiem czy doświadczeniem, ale użytecznością wobec człowieka. Ta użyteczność nie tylko wynika z pozaliterackich doświadczeń odbiorcy, bo małe dziecko może jeszcze nie wiedzieć, że wróbel to szkodnik, a jaskółka to ptak pożyteczny, ale z zawartej w tekście informacji: „szkodny wróbel” kradnie ziarno człowiekowi, nie wystarcza mu to, co dla człowieka niejadalne, a czym mógłby się zadowolić. Jaskółka natomiast, świadoma swego miejsca w świecie, nie buntuje się, zadowala się skromnie tym, co jej przeznaczone, poprzestaje na małym, nie sięga po cudze

i dlatego zyskuje sympatię człowieka. Sympatia ta wyrażona jest w zdrobieniu jej nazwy (*jaskółeczka*) i podkreślona zestawieniem z wróblem, który ponadto został opatrzony epitetem *szkodny*. Wymowa tej bajki jest więc oczywista i jednoznaczna: w życiu należy poprzestawać na małym, cieszyć się błogosławieństwem losu i nie buntować się, nie sięgać po cudzą własność, nie mieć wygórowanych ambicji, a wówczas będzie się szczęśliwym i zyska się uznanie innych.

## Bajka „literacka” a bajka dla dzieci

Jak z tego zestawienia wynika, w bajkach Jachowicza przede wszystkim chodzi o danie „nauczki”, o wyrażenie jednoznacznej treści pedagogicznej. Nawiązując do cytowanego wcześniej stwierdzenia Henryka Markiewicza, Bogusław Żurkowski wyraźnie podkreśla, że:

bajki dla dzieci w wydaniu Jachowicza przede wszystkim właśnie dają rady *działania w określonych sytuacjach*, a częściowo informują o *realiach rzeczywistości obiektywnej*. Jeśli bajka nie adresowana do dzieci, bajka literacka, mieni się barwami wieloznaczności (jako przykład podaje Markiewicz bajkę *Przyjaciele* Mickiewicza, wymieniając aż 27 możliwości interpretacyjnych morału, czyli tyleż morałów), bajka dla dzieci ciąży ku jednoznaczności, ku jednemu morałowi. Bajka dla dzieci w postaci tradycyjnej jest więc w zasadzie tylko nosicielem treści pedagogicznej<sup>5</sup>.

Pedagogiczne nastawienie Stanisława Jachowicza oraz znamieny stosunek do dziecka, jako adresata jego wierszy, szczególnie ujawnia się w *Chorym kotku*. Jest to niewątpliwie jedna z najlepszych i najbardziej popularnych jego bajek, która weszła na długie lata do stałego repertuaru lektur dziecięcych. Warto się zastanowić, na czym polega jej reprezentatywność dla całej twórczości bajkopisarskiej jej autora.

Pan kotek był chory i leżał w łóżeczku  
I przyszedł kot Doktor: „Jak się masz, koteczku?”  
„Źle bardzo” – i łapkę wyciągnął do niego.  
Wziął za puls pan Doktor poważnie chorego  
I dziwy mu śpiewa: „Zanadto się jadło;  
Co gorsza, nie myszki, lecz szynki i sadło;  
Źle bardzo... Gorączka! Źle bardzo, koteczku!  
Oj, długo ty długo poleżysz w łóżeczku

---

<sup>5</sup> B. Żurkowski, *W świecie...*, s. 58.

I nic jeść nie będziesz, kleiczek i basta.  
Broń Boże, kielbaski, słoninki, lub ciasta!”  
„A myszki nie można – zapyta koteczek –  
Lub z ptaszka małego choć parę udeczek?”  
„Broń Boże! Pijawki i dyjeta ścisła!  
Od tego pomyślność w leczeniu zawisła”.  
I leżał koteczek; kielbaski i kiszki  
Nie tknięte; z daleka pachniały mu myszki.  
Patrzcie, jak złe łakomstwo! Kotek przebrał miarę,  
Musiał więc nieboraczek srogą ponieść karę.  
Tak się i z wami, dziateczki, stać może;  
Od łakomstwa strzeż was Boże!

Historyjka pokazana w wierszu jest prosta i bliska dziecku. Alegoryczne przeciwstawienie małego chorego kotka, który popełnił błąd nadmiernie się objadając, i dorosłego kota Doktora, trafnie rozpoznającego przyczynę niedomagania lekkomyślnego pacjenta, jest dla dziecka w pełni zrozumiałe. Alegoria, polegająca na zestawieniu dorosłych i młodych zwierząt, pozwala też łatwo identyfikować się dziecku z pokrzywdzonym bohaterem świata przedstawionego. W tym wypadku jest nim tytułowy chory kotek. Narrator przedstawia jego sytuację, bardzo zresztą wymowną, ale się do niej nie ogranicza. W zasadzie wiersz mógłby się skończyć na słowach „z daleka pachniały mu myszki”. W tej wstępnej części przedstawiona została scenka, którą niemal w całości wypełnia dialog kota Doktora i kotka pacjenta. Narrator jest tu bardzo powściągliwy. Ogranicza się jedynie do uwag reżyserskich, rozpoczętych i zakończonych zdaniem o charakterze egzystencjalnym, rysującymi sytuację narracyjną. Poza tym dodaje niekiedy tylko, że „łapkę wyciągnął”, „wziął za puls”, „zapyta koteczek”.

Nauczka wynikająca z przedstawionej scenki jest dość czytelna i zrozumiała nawet dla małego dziecka. Autorowi jednak to nie wystarcza. Obawia się, że dziecko nie potrafi odczytać właściwego sensu tej scenki. Opatruje więc ją morałem zawartym w następnych dwóch wersach.

Patrzcie, jak złe łakomstwo! Kotek przebrał miarę,  
Musiał więc nieboraczek srogą ponieść karę.

Ale i na tym wiersz się nie kończy. Narrator wykreowany na dorosłego, doświadczonego, znającego życie mentora, zwraca się w kolejnych dwóch wersach wprost do dzieci, aby nie miały żadnej wątpliwości, że to wszystko także ich dotyczy:

Tak się i z wami, dziateczki, stać może;  
Od łakomstwa strzeż was Boże!

Jak wiadomo, morał w bajce może być ukryty lub zwerbalizowany. W dobrej bajce ewentualna nauka moralna czy inna prawda o życiu wynika z samej akcji utworu, z połączenia wniosku z zawiązką akcji dramatycznej. Natomiast w bajkach Jachowicza w zdecydowanej większości morał bywa rozbudowany, cała nauka moralna tak wyłożona, aby nie pozostawiała odbiorcy żadnego marginesu dla własnych przemyśleń, dla samodzielnego wyciągnięcia wniosku. Przejawia się w takim ujęciu niewątpliwie brak zaufania do intelektu dziecka, które mogłoby nie odczytać właściwie wymowy przedstawionej alegorycznej scenki. Tak więc trzecia część wiersza pełni tu funkcję „zabezpieczenia moralnego”<sup>6</sup> dla przedstawionej sytuacji i wynikającego z niej morału.

Warto też zwrócić uwagę, że wskazane wyżej trzy części *Chorego kotka* zaznaczone zostały także układem wersyfikacyjnym. Część pierwsza napisana jest regularnym dwunastozgłoskowcem ze średniówką po szóstej sylabie o toku amfibrachicznym (*pan kotek był chory i leżał w łóżeczku*), który został

**Amfibrach** [z grec. *amphíbrachys* – „z obu stron krótki”] – stopa o rodowodzie antycznym w polskim systemie sylabotonicznym złożona z trzech sylab, z których środkowa jest akcentowana, natomiast pierwsza i trzecia nieakcentowane (sSs sSs sSs). W wierszu polskim jest to obok trocheja najbardziej popularny zestrój akcentowy doskonale podkreślający rytm epickiej opowieści.

zakłócony w części drugiej, napisanej trzynastozgłoskowcem ze średniówką po siódmej sylabie oraz w nieregularnej części trzeciej, gdzie wers pierwszy liczy jedenaście sylab, a drugi tylko osiem. Ta nierównomierność wersów pojawiła się zapewne pod wpływem manieri poetów nurtu sentymentalnego, jak Franciszek Kniaźnin (np. *Tryumf miłości*) czy Franciszek Karpiński (np. *Laura i Filon*), ale w tej bajce – co szczególnie ważne – została wykorzystana dla zwrócenia uwagi odbiorcy na zróżnicowany charakter wypowiedzi: opowieść – morał – „zabezpieczenie moralne”. Ten sam wpływ nurtu sentymentalnego zaznaczył się także w tonie uczuciowym, serdecznym i pobłażliwym, wyrażającym się w licznych wyrazach zdrobniałych zarówno w wypowiedzi narratora, odnoszącej się do biednego bohatera bajki (*łapka, nieboraczek, koteczek*) i do małego odbiorcy (*dziateczki*), tak jak i w cytowanej wypowiedzi dorosłego kota Doktora (*łóżeczko, kleiczek, kielbaska*). Ta uczuciowość miała też niewątpliwie swoje drugie źródło w życzliwym stosunku poety do dziecka, w naśladowaniu jego języka nasyconego wyrazami zdrobniałymi.

<sup>6</sup> Określenie Jerzego Cieślukowskiego (*Walerego Przyborowskiego powieść historyczna*, w: tegoż, *Literatura osobna...*, s. 222).

Mimo tej oczywistej życzliwości, widoczny jest jednakże w wierszach Jachowicza dystans nadawcy wobec odbiorcy. W omawianej bajce wyraźnie zaznacza się odrębność dorosłego nadawcy-narratora i niedorosłego jeszcze odbiorcy. Zresztą wszystkie niemal utwory Jachowicza, zarówno bajki, jak i powiastki, pisane są z pozycji człowieka dorosłego, dojrzałego, doświadczonego pedagoga. Podmiot literacki (narrator) najczęściej utożsamiony był z autorem. Wypowiada się też najczęściej w pierwszej osobie. Przy tym nie ukrywa swej dorosłości, nie przybiera żadnej maski, nikogo nie udaje (jak to się będzie później w wierszach Marii Konopnickiej). On nawet tę dorosłość i swoją odrębność od dziecięcego świata wyraźnie podkreśla. Wypowiada się jak mentor, człowiek mądry, doświadczony, który wszystko wie najlepiej, jak np. w zakończeniu *Chorego kotka*: *Tak się i z wami, dzieciatki, stać może, to was* niech Bóg strzeże od łakomstwa. Można by w tym miejscu dodać: **mnie** dorosłego to nie dotyczy, bo wiem, jak w życiu postępować.

## Program wychowawczy Jachowicza

Podobnie jak w wierszach *Wróbel i jaskółka* czy *Chory kotek* także i w innych bajkach Jachowicza morały mają wymowę zdecydowanie jednoznaczną, mimo że często bywają sformułowane bezosobowo, jako ogólne prawdy moralne, np.:

Kotka suczkę przestrzegą,  
By kielbaski nie ruszą;  
A suczka jej odpowiada:  
„Przykład lepszy niżli rada”.  
(*Kotka i suczka*)

Łata staranność i porządek znaczy,  
A plamką się i małą brzydzą pospolicie,  
Bo plama zawsze plamą, choć na aksamicie.  
(*Plama i łata*)

Nie godzien ten pomocy, kto rady nie słucha.  
(*Kot, mysz stara i młoda*)

Trzeba wprzód popracować, kto chce mieć wygody.  
(*Wiewiórka i małpa*)

I człowiek, gdy w pieczętach z młodu wychowany,  
Nie potrafi cierpliwie znieść losu odmiany.  
(*Dwa pieski*)

Gdy nas losu igrzysko zrobiło wielkimi,  
Nie gardźmy biednym grzybem rosnącym przy ziemi.  
(*Szyszka i grzyb*)

Na podstawie morałów zawartych w bajkach nietrudno zrekonstruować program wychowawczy autora. Był on nader skromny. Jachowicz pragnie, aby ludzie byli dla siebie życzliwi, żeby spełniali swoje obowiązki wyznaczone im przez pozycję społeczną. Domaga się uczciwej rzetelnej pracy. Po raz pierwszy pojawiają się w literaturze dla dzieci stwierdzenia, że żadna uczciwa praca nie hańbi, że człowiek najskromniejszy nawet, ale uczciwie pracujący, godzien jest najwyższego szacunku. Opisywał świat, w jakim chciałby żyć, a więc świat wypełniony dobrocią, miłością chrześcijańską, szlachetnością i rzetelną pracą. Pokazywał wyidealizowane stosunki pomiędzy ludźmi – między dziedzicem a chłopem, majstrem a czeladnikiem, fabrykantem a robotnikiem. Był w swoim czasie jednym z pierwszych propagatorów idei demokratycznych. W jego programie wychowawczym widać wyraźne nawiązania do poglądów Arnauda Berquina, zwanego „przyjacielem dzieci”, który – jak pisze Kaniowska-Lewańska – „propagował doktrynę, że cnota i dobro dają poczucie szczęścia”<sup>7</sup>.

Jachowicz zdawał sobie zapewne sprawę, że taki wymarzony świat nie istnieje i nigdy nie istniał, ale być może wierzył, iż dobrze wychowane młode pokolenie taki świat kiedyś stworzy, a przynajmniej będzie się starało stworzyć. Do wychowania przywiązywał więc wagę największą.

## Powiatka edukacyjna

Drugim obok bajki gatunkiem chętnie uprawianym przez Jachowicza, bo podobnie jak bajka doskonale służącym wychowaniu, była **powiatka**. Według definicji w *Słowniku terminów literackich* powiatka to „niewielkie opowiadanie prozą lub wierszem [...] o charakterze pouczającym”<sup>8</sup>. Takie określenie gatunku nie było jeszcze znane w okresie oświecenia ani na początku XIX wieku. Używano wówczas nazw takich jak „powieść”, „historia” czy „aneddota”. Nawet Jachowicz pierwszy tom swoich wierszy z roku 1824 zatytułował *Bajki i powieści*. Określenie „powiatka” pojawia się dopiero w tytule utworów Teofila Nowosielskiego *Bajki i powiastki oryginalne i naśladowane dla dzieci* (1841). Później użyje go również Jachowicz w tytułach swoich zbiorów *Bajki i powiastki* (1942), *Powiastki i bajki* (1847) oraz *Sto nowych powiastek*

<sup>7</sup> I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura...*, s. 33.

<sup>8</sup> js [Janusz Sławiński], hasło *Powiastka*, w: *Słownik terminów...*, s. 415.

(1853). Od drugiej połowy XIX wieku w dużej mierze właśnie dzięki Jachowiczowi i Nowosielskiemu powiastka związana została na stałe z twórczością dla dzieci i młodzieży i przybrała kształt opowieści wierszowanej, dzięki czemu w istocie niewiele różni się od bajki. Podstawową cechą odróżniającą jest jedynie typ bohatera i sposób jego zachowania w świecie przedstawionym utworu. Zamiast, jak w bajce, alegorycznej historyjki, najczęściej o zwierzętach lub przedmiotach (np. *Piłka*), w powiastce przedstawione są scenki z życia dzieci. Oto parę znanych powiastek Jachowicza:

Raz swawolny Tadeuszek  
Nawsadzał w flaszkę muszek,  
A nie chcąc ich morzyć głodem,  
Ponarzucał chleba z miodem.  
Widząc to ojciec, przyniósł mu piernika  
I nic nie mówiąc, drzwi na klucz zamyka.  
Zaczął się prosić, płakał Tadeuszek,  
A ojciec na to: „Nie więź biednych muszek”.  
Siedział dzień cały, to go nauczyło:  
Nie czyń drugiemu, co tobie nie miło.

(*Tadeuszek*)

Piął się chłopczyk na drzewo, co nad rzeką stało,  
Bo cudzych paniczowi gruszek się zachciało.  
Ale na takich sprawkach każdy źle wychodzi:  
Cudza własność jest świętą, tknąć się jej nie godzi.  
I nasz chłopczyk to poznał, ale już po szkodzie.  
Upadł. I gruszek nie dostał, i skapał się w wodzie.

(*Chłopczyk ukarany*)

Staś na sukni zrobił plamę,  
Płacze i przeprasza mamę.  
Korzystając z chwili, mama  
Rzecz: „Na sukni wypierze się plama,  
Ale strzeż się, moje dziecię,  
Brzydkim czynem splamić życie,  
Bo ci, Stasiu mówię szczerze,  
Ta się plama nie wypierze”.

(*Staś*)

Jak z podanych przykładów wynika, powiastki, które wyszły spod pióra Jachowicza, rzeczywiście niewiele różniły się od bajek. Zawsze były wierszowane i miały podobną konstrukcję. Nietrudno zauważyć, że tematy do swoich wierszy czerpał Jachowicz z życia dzieci, z ich środowiska. Nawiązywał do zwykłych codziennych zajęć dziecięcych, jak na przykład: drobne psoty, lek-

komyślne zabawy, poplamione ubranka, skaleczone paluszki. Bohaterem głównym powiastki była z reguły postać tytułowa, jak np. *Chłopczyk ukarany*, *Tadeuszek*, *Franuś*, *Kasia*, *Andzia* czy *Staś*. W fabule powiastki przedstawiona była zawsze jakaś dziecięca przygoda, ilustrująca przejrzystym przykładem, wynikający z niej morał, który najczęściej był jasno sformułowany, niekiedy nawet ujęty w formę przysłowia.

## Prekursor życzliwości

Podobnie jak w bajkach także i w tych drobnych utworach wyraźnie przebijają serdeczność i życzliwość w stosunku do małych bohaterów. Znamienne jest również to, że kary, jakie ich zawsze spotykały za popełnione przewinienia, nigdy nie zawierały surowości ani okrucieństwa. Zazwyczaj wszystko kończyło się dobrze, na lekkim ukłuciu (*Andzia*), niezbyt dotkliwej nieprzyjemności, jak zamknięcie w pokoju (*Tadeuszek*), strata jabłuszka (*Franuś*) czy odmówienie ciasteczka (*Adelka*). Przedstawione scenki mają zazwyczaj charakter dobrotliwej przestrogi, jak na przykład w powiastce *Staś*.

W dzisiejszych czasach to nic niezwykłego. Wówczas jednak, kiedy jeszcze popularny był osiemnastowieczny wierszyk:

Różdżką Duch Święty dziecięcki bić radzi,  
Różdżka bynajmniej zdrowiu nie zawadzi [...],

Jachowiczowski stosunek do dziecka był niewątpliwie pionierski. Warto pamiętać, że w tym samym czasie w Niemczech ukazuje się słynny *Der Struwwelpeter* (1847) Heinricha Hoffmanna (znany w Polsce pt. *Złota różdżka*) z historyjkami o niegrzecznych dzieciach, jak np. o Kasi, która bawiła się zapałkami (*I zgorzała Kasia cała, garść popiołu pozostała*), o Michasiu, który nie chciał jeść zupy (...*był zdrow i tłusty, pięć dni grymasił, umarł na szósty*) czy o Juleczku, który ssał palce i krawiec mu je poobcinał (*Płacze Julek w wielkiej trwodze, a paluszki na podłodze*). Wprawdzie już w połowie wieku XIX oburzano się na okrucieństwo tych wierszowanych powiastek, a mimo to stały się klasyczną książeczką dla dzieci w krajach zachodniej Europy. W powiastkach Jachowicza takich kar nie ma.

Wszystko to świadczy o wyjątkowej pozycji Jachowicza w dziejach polskiej literatury dla dzieci i młodzieży, o pozycji – rzecz można – prekursorskiej. W jego twórczości najbardziej zaznaczyła się jedność celów artystycznych i wychowawczych, zdominowanych wszakże przez te drugie. Znamienne jest też jego pogląd na funkcje swoich utworów, których nie traktował jako dostarczającej przyjemności lektury rozrywkowej, lecz jako umoralniające cwi-

czenia służące wychowaniu. Świadczą o tym wskazówki dla rodziców zawarte we wstępie do zbioru *Powiatki i bajki* (Warszawa 1842):

Nie pozwalajcie dzieciom, by całe przebiegały dzieło, by wszystko czytały bez różnicy. Wybiercie codziennie jedną bajeczkę stosowną do wieku, do zdolności. Wykaz przy końcu każdego tomu umieszczony wskaże, która nauczka będzie najstosowniejszą, która najwięcej użytku przyniesie, tę niech dziecię przeczyta, jeśli umie; niech odgadnie naukę moralną, niech ją opowie własnymi słowy, niech się z niej wytłumaczy, następnie niech się jej na pamięć nauczy, a jeśli pisać umie, niech ją uważnie z pamięci wypisze. Niech ciągle o tej nauczce pamięta, a gdy się zdarzy pora, sami mu ją przypomnijcie, zręcznie ją zastosujcie<sup>9</sup>.

Wprawdzie twórczość autora *Chorego kotka* nie jest dziś popularna i myszką trąci zarówno jego program wychowawczy, jak i model artystyczny, ale jednak warto pamiętać, że na jego bajkach i powiastkach wychowało się niejedno pokolenie polskiej młodzieży.

## Kontynuatorzy i naśladowcy

Twórczość i pedagogiczne poglądy Jachowicza stanowiły też wzór dla wielu naśladowców, kontynuujących dydaktyczny nurt pisarstwa dla dzieci. Jednym z pierwszych wiernych i pilnych uczniów był Teofil Nowosielski (1812–1888), współpracownik i przyjaciel mistrza, autor m.in. książeczek *Gwiazdka dla dzieci*, *Bajki i powiastki oryginalne i naśladowane*. Opracował również podręcznik do nauczania początkowego pt. *Towarzysz domowy dla pilnych dzieci*.

Wśród innych znanych kontynuatorów na uwagę zasługują też Jan Chęciński (1826–1874) i Władysław Bełza (1847–1913). Pierwszy był w swoim czasie znany głównie jako aktor, reżyser teatrów warszawskich i dramaturg, któremu sławę przyniosły libretta do oper Stanisława Moniuszki (*Verbum nobile*, *Straszny dwór*, *Paria*). Dla dzieci napisał między innymi *Dzień grzecznego Władzia* oraz słynne *Malowanki*, które w dość krótkim czasie doczekały się aż siedmiu wydań. Wpływ Jachowicza zauważyć można chociażby w jego wierszu *Chłopczyk i kotek*:

Siedzi nad wodą mały kocina,  
Patrzy na rybki, idzie mu ślina;

---

<sup>9</sup> Cyt. za: I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura...* s. 233.

Rad by ich dostać, rad by w bród skoczyć  
Lecz mu się nie chce nóżek zamoczyć!

Siedzi nad książką mały chłopczyna,  
Potrzebę nauk czuć już zaczyna:  
Rad by się uczyć, rad by coś wiedzieć,  
Lecz mu się nie chce główki pobiedzić.

Darmo kocino, darmo chłopczyno,  
Gołąbki same do ust nie płyną.  
Kto leniuch, niech się o nic nie kusi:  
Kto chce coś umieć, pracować musi.

Wkrótce jednak jego wierszyki z dobitnie sformułowanym morałem, oschłym i wyrozumowanym dydaktyzmem, a przy tym bez większego polotu poetyckiego, szybko odeszły w zapomnienie. Dłużej natomiast gościły w pokoju dziecinnym wiersze innego poety, dramaturga, publicysty i wydawcy, Władysława Bełzy, znanego przede wszystkim z wiersza *Katechizm polskiego dziecka* (1900):

– Kto ty jesteś?  
– Polak mały.  
– Jaki znak twój?  
– Orzeł biały. Itd.

Z późniejszą wersją dla dziewcząt:

– Kto ty jesteś?  
– Polka mała.  
– Jaki znak twój?  
– Lilia biała. Itd.

Na uwagę zasługują również cieszące się dużym powodzeniem zbiorki *Podarek dla grzecznych dzieci*, *Dzieci i ptaszki* oraz *Dla drogich dzieci*, z którego pochodzi znamieny pouczający wiersz *Abecadło o chlebie*, pokazujący dziecku szereg prac rolnika, młynarza i piekarza aż do ostatniego stwierdzenia:

Patrzcie, ile rąk potrzeba,  
aby mieć kawałek chleba.

Twórczość Stanisława Jachowicza i jego kontynuatorów, często niedorównujących swemu mistrzowi, stanowi pierwszy, wyraźnie dydaktyczny model wierszopisarstwa w dziejach polskiej literatury dla dzieci. Następny po bez mała trzydziestu latach stworzy dopiero Maria Konopnicka. Nie znaczy to jednak, że model Jachowiczowskiej bajeczki zaniknie zupełnie wraz z rozkwitem nowej fazy rozwoju.

## Późniejsze realizacje modelu dydaktycznego

Sporadycznie do dydaktycznego modelu wierszopisarstwa Stanisława Jachowicza nawiązywać będą także niekiedy późniejsi poeci, jak chociażby – znany z innego rodzaju twórczości – Julian Tuwim, który w wierszu *Stół*, podobnie jak Bełza, podkreślał pracę wielu rzemieślników, aby przekonać, ile to trzeba było mozółu dla sporządzenia jednego stołu.

W tym modelu mieszczą się również niektóre wiersze Jana Sztaudyngera (np. *Szczurkowe przechwałki*), Jerzego Ficowskiego (np. *Urodziny motyla*), a zwłaszcza Czesława Janczarskiego (np. *Dzień w przedszkolu*). Jeśli jednak całkowicie podporządkowana celowi wychowawczemu powiastka Jachowicza obfitowała z reguły w przykłady negatywne, to współcześnie częściej spotkać można przykłady pozytywne, które wszakże w XIX wieku też nie były rzadkością, o czym świadczy chociażby *Dzień grzecznego Władzia* Chęcińskiego. Do tego utworu swoją wymową nawiązuje wspomniany już wiersz Janczarskiego, w którym autor daje przykłady wzorowego zachowania, przedstawiając „dziecko zdyscyplinowane, posłuszne, pilne, zaradne, uspołecznione i koleżeńskie”<sup>10</sup>, np.:

**Czesław Janczarski** (1911–1971) – poeta i tłumacz z języka rosyjskiego. Studiował początkowo na Wydziale Matematyczno-Przyrodniczym Uniwersytetu im. Jana Kazimierza we Lwowie, a następnie filologię polską na Uniwersytecie Warszawskim. W czasie studiów utrzymywał kontakty z Józefem Czechowiczem oraz poetami skupionymi wokół czasopisma „Okolice Poetów”, wydawanym przez Stanisława Czernika w Ostrzeszowie. Był też współzałożycielem grupy poetyckiej Wołyń. Debiutował tomem poezji *Akwarele* w roku 1933. W czasie wojny pracował w Stacji Ochrony Roślin w Puławach. Po wojnie nawiązał kontakty z czasopismami „Płomyczek”, „Iskierki”, „Świerszczyk” i zajął się twórczością dla dzieci. W latach 1957–1971 był redaktorem naczelnym dwutygodnika dla najmłodszych „Miś”. Dla dzieci napisał m.in. *Jak Wojtek został strażakiem* (1950), *Przedszkole na Kole* (1952), *Świerszczykowe nutki* (1957), *Najpiękniejsze bajki* (1964), *Czy wiesz, która godzina* (1970), *Złote ziarno* (1971). Szczególnie znana jest jego seria książeczek o Misiu Uszatku rozpoczęta tomikiem *Przygody i wędrówki Misia Uszatka* (1960). Pisał również baśnie oparte na motywach ludowych, np. *O królowie Śnieżce i siedmiu krasnoludkach* (1959), *Kopciuszek* (1957), *Srebrnogrzywek* (1960) czy *Tygrys o złotym sercu* (1963). Za twórczość dla dzieci otrzymał nagrodę Prezesa Rady Ministrów w roku 1960.

<sup>10</sup> B. Żurkowski, *W świecie...*, s. 62.

Jaś ma dziś dyżur,  
już podlał kwiaty.

Kto tu przykicał?

Zajac z ceraty.

– Szukałeś pewnie

listka kapusty,

a tam na półce

kąt twój jest pusty.

– Wymyłam czysto

ręce w łazience,

którym ręcznikiem

wytrzeć mam ręce?

Kto mi mój ręcznik

znajdzie tu prędko?

– To ten, gdzie wisi

znaczek z wisienką.

Dążąc do osiągnięcia dydaktycznego celu, nie musiał poeta aż tak bardzo upraszczać języka poetyckiego, że wiersz w istocie przypomina rymowany poradnik dobrego zachowania. Rym i rytm są tu w zasadzie jedynymi wyznacznikami literackości, a ich wartość poetycka jest nie większa, niż różnych sloganów reklamowych czy wierszyków mnemotechnicznych. Z drugiej zaś

**Wiersz mnemotechniczny** (z grec. *mnēmē* – „pamięć” i *téchnē* – „sztuka”, „rzemiosło”) – utwór, o charakterze rymowanki, w którym rytm i rym służą zapamiętywaniu różnego rodzaju faktów, reguł, formuł lub nazwisk, stanowiących treść poszczególnych wersów, np. zapamiętaniu znaków funkcji trygonometrycznych w poszczególnych ćwiartkach układu współrzędnych:

*W pierwszej wszystkie są dodatnie,  
w drugiej tylko sinus  
w trzeciej tangens i cotangens  
a w czwartej cosinus.*

strony rym i rytm przybliżają utwory małemu odbiorcy dzięki nawiązywaniu do dziecięcej skłonności do rymowanek. Poza tym jednak, poza nauczką w stylu Jachowicza, takie wierszyki niewiele niosą wartości emocjonalnych. Nie rozbudzają wrażliwości estetycznej i utrwalają tradycyjną strukturę wiersza.

Oczywiście nie zawsze tak być musi. Wiele bowiem zależy od talentu autora i od jego pedagogicznego nastawienia. Można znaleźć również wiele in-

nych przykładów, świadczących o tym, że dawna powiastka wzbogacona doświadczeniami późniejszych autorów, może być zarazem zachętą do pozytywnego działania oraz tekstem o bogatszych walorach artystycznych. Takim przykładem mogą być np. *Marcinkowe wierszyki* Hanny Ożogowskiej, łączące dydaktyzm spod znaku Jachowicza i poetykę wzorowaną na liryce Józefa Czechowicza:

Gliniany dzbanuszek,  
dwa gliniane kotki,  
ulepiłem z żółtej gliny  
dla małej Dorotki.

Ale ta Dorotka  
ma dziurawe ręce:  
już z dzbanuszka siedem skorup,  
a może i więcej.

Nie płaczże, Dorotko,  
oczek twoich szkoda!  
Zrobię z gliny drugi dzbanek  
i kogutka dodam<sup>11</sup>.

**Hanna Ożogowska** (1904–1995) – poetka, powieściopisarka i tłumaczka, autorka słuchowisk radiowych. W roku 1929 ukończyła studia w Instytucie Pedagogiki Specjalnej, a w roku 1939 filologię polską na Wolnej Wszechnicy Polskiej w Warszawie. Po wojnie pracowała w szkolnictwie średnim w Łodzi. Współpracowała też z czasopismami dla dzieci, m.in. z „Płomyczkiem”, a w latach 1952–1969 była redaktorką naczelną „Płomyka”. Dla dzieci wydała zbiory wierszy, jak *Malowany wózek* (1957), *Marcinkowe wierszyki* (1957), *O królownie, która bała się, że jej korona z głowy spadnie* (1960). Bardziej znane są jej opowiesci prozą, jak *Złota kula* (1957) oraz powieści dla dzieci i młodzieży, m.in. *Tajemnica zielonej pieczęci* (1959), *Chłopak na opak, czyli z pamiętnika pechowego Jacka* (1960), *Dziewczyna i chłopak, czyli heca na czternaście fajerek* (1961) *Ucho od śledzia* (1964), *Głowa na tranzystorach* (1968), *Za minutę pierwsza miłość* (1972). Za twórczość dla dzieci otrzymała m.in. Nagrodę Prezesa Rady Ministrów, Nagrodę Państwową I stopnia oraz Order Uśmiechu.

## Nowoczesna wersja bajki

Dalszym krokiem w ewolucji bajki dla dzieci były modyfikacje wprowadzone do tego gatunku przez Juliana Tuwima i Jana Brzechwę, którzy przekształcając tradycyjną bajkę dydaktyczną, uwypuklali jej funkcję satyryczną, parodystyczną lub żartobliwą, równocześnie tonując, wyciszając narzucający się moral, lub nawet przeciwstawiając się mu w sposób wręcz manifestacyjny, jak np. w *Skakance* Tuwima, zaczynającej się od przysłowia, niemal tak samo jak w bajkach Jachowicza, ale zakończenie jest już zdecydowanie inne:

<sup>11</sup> Cyt. za: B. Żurkowski, *W świecie poezji...*, s. 61.

„Żeby kózka nie skakała,  
Toby nóżki nie złamała”.  
Prawda!  
Ale gdyby nie skakała,  
Toby smutne życie miała.  
Prawda?  
Bo figlować – bardzo miło,  
A bez tego – toby było  
Nudno...

Chociaż teraz musi płakać,  
Potem będzie znowu skakać!  
Trudno!  
Więc gdy cię dorośli straszą,  
Że tak będzie, jak z tą naszą  
Kozą,  
Najpierw grzecznie ich wysłuchaj,  
potem powiedz im do ucha  
Prozą:

„A ja znam może dwadzieścia innych kózek, co od rana do wieczora skakały  
i zdrowe są, i wesołe, i nic im się nie stało, i dalej skaczą! Grunt, żeby się nie bać!  
Tak skakać, żeby się nic nie stało! Bo inaczej, co by za życie było? Prawda?”  
I skacz, ile ci się podoba. Niech dorośli zobaczą, jak się to robi!

Niekiedy myśl wychowawcza, przestroga w bajce Brzechwy ujęta jest  
w formę przysłowia, które puentuje opisane wcześniej zdarzenia, jak np.  
w historyjce o sowie, która czytała po ciemku i w końcu:

Przeczytała ksiąg czterdzieści,  
Dowiedziała się z ich treści,  
Że kto czyta, gdy jest mrok,  
Może łatwo stracić wzrok.

(Sowa)

Wyraźnym znakiem zwrotu od dydaktyzmu ku zabawie w nowszych baj-  
kach jest przekształcenie pouczającego morału w zabawną puentę, np. *Rzepa  
i miód* Brzechwy:

Chwaliła się raz rzepa przed całym ogrodem,  
Że jest bardzo smaczna z miodem.  
Na to miód się odezwie i tak jej przygani:  
„A ja jestem smaczny i bez pani!”

Trudniej uchwytyny dla dziecka jest alegoryczny sens wiersza tegoż poety pt. *Osiół i róża*, w którym trudno doszukać się nawet domyślnego morału jak w poprzedniej bajce. Tu dorosły czytelnik odnajdzie odwieczny dialog piękna i głupoty oraz satyryczną wymowę alegorii:

Przemówił osioł do róży:  
„Tak pani zapach mnie nuży,  
A kolce, paniusiu złota,  
To jest zwyczajna głupota.  
I taka pani pąsowa,  
Że boli po prostu głowa.  
Niech pani weźmie pokrzywę;  
Z niej są korzyści prawdziwe,  
Bezwonna jest, no a przy tym  
Zjeść można ją z apetytem.  
I każdy osioł to powie:  
„Pokrzywa taka – to zdrowie!”

A na to róża wyniośle  
Odrzeczce: „Na szczęście, ośle,  
Nie same osły na świecie”.

„E, głupstwa paniusia plecie,  
Już znam się na tej piosence,  
Toć nas jest na świecie więcej”.

## Bajeczka dziecięca

Można by zapytać słowami Marii Konopnickiej *Czy to bajka, czy nie bajka*, gatunek bowiem bardzo się zmienił od czasów Jachowicza. Daleką krewną klasycznej bajki z wyraźnym, lub tylko domyślnym, morałem jest nowsza jej wersja nazwana przez Jerzego Cieślikowskiego **bajeczką dziecięcą**. Nie ma ona wszakże jasno określonych wyznaczników i ze względu na tę jej amorficzność niemal każdy wiersz dla dzieci można by do tego gatunku przypisać.

Dla dzieci – pisze Jerzy Cieślikowski – uformował się gatunek łączący w sobie elementy baśni i bajki zwierzęcej, fantastyki i magiczności z symboliką zwierzęcą i dydaktyką. Ten konglomerat, podany najczęściej wierszem w strukturze dialogu, stanowi zarówno ukierunkowaną minia-

ture obu kierunków, jak i zawiera elementy innych gatunków, a z takich wartości jak humor sytuacyjny bądź słowny, czyni dominantę bajeczki<sup>12</sup>.

Często jest to po prostu żartobliwy wiersz oparty na przysłowiu lub porzekadle, którego od innych najbardziej odróżnia jedynie dowcipna puenta. Na ogół jednak współczesne wiersze dla dzieci, nie rezygnując wprawdzie całkowicie z dydaktyzmu, zmierzają raczej ku liryce.

---

<sup>12</sup> J. Cieślikowski, *Bajeczka dziecięca (Próba określenia gatunku)*, w: tegoż, *Literatura osobna...*, s. 75.

Nowy nurt w poezji dla dzieci zapoczątkowała dopiero w latach osiemdziesiątych XIX wieku Maria Konopnicka. Do tej pory przez ponad trzydzieści lat, licząc od ostatniego zbioru wierszy Jachowicza w roku 1856 aż do wydania *Mojej książeczki* (1889), kontynuowany był jeden model dydaktycznego wierszopisarstwa. Taki sposób pisania dla dzieci poetce nie wystarczył. Przede wszystkim jednak wyraziła w swych wierszach zdecydowanie inny stosunek do dziecka.

**Maria Konopnicka** z domu Wasiłowska (1842–1910) – poetka, nowelistka, tłumaczka i publicystka. Wybitna przedstawicielka poezji i prozy pozytywistycznej. Spod jej pióra wyszły cztery tomy *Poezji*, liczne nowele (np. *Nasza szkapca*, *Miłosierdzie gminy*, *Mendel Gdański*), wierszowane obrazki (np. *W piwnicznej izbie*, *Jaś nie doczekał*, *Przed sądem*, *Wolny najmita*), poemat o chłopskiej emigracji *Pan Balcer w Brazylii* oraz wiele wierszy patriotycznych (np. *Rota*). Obok twórczości dla dorosłych, która zapewniła jej trwałe miejsce w historii literatury polskiej, pisała również dla dzieci. Pierwszy utwór z tego zakresu opublikowała w roku 1884 w antologii Piotra Chmielowskiego pt. *Świąteczko*. Było to opowiadanie pt. *Jak się dzieci w Bronowie bawiły*. Jego prosta fabuła była jedynie pretekstem dla śpiewanych przez nianię Rozalię piosenek ludowych, powstańczych (np. *Tam na polu błyszczą kwiecie*), jak również zaczerpniętych z tradycji sentymentalnej (np. *Już księżyc zaszedł psy się uśpiły*). Dopiero od roku 1889 zaczęła Konopnicka systematycznie wydawać zbiory swoich oryginalnych wierszy dla dzieci. Wydała ich w sumie ponad dwadzieścia, m.in. takie jak: *Moja książeczka* (1889), *Wesołe chwile małych czytelników* (1889), *Śpiewnik dla dzieci* (1891) z muzyką Zygmunta Noskowskiego, *Szczęśliwy świątek* (1895), *Nowe latko* (1907) i wiele innych, wśród których znalazł się również poemacik epicki *Na jagody*, wierszowane opowiadanie *O Janku Wędrowniczku* (1893) oraz opowiadania prozą, np. *Czytania dla Tadzia i Zosi* (z tego zbioru „ocalał” wielokrotnie przedrukowywany tekst *Jak to ze Inem było*). Jest też autorką pierwszej polskiej baśni literackiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* (1896).

## Zainteresowanie wychowaniem

Twórczość dla młodego odbiorcy w bogatym dorobku poetki nie była zjawiskiem ani przypadkowym, ani okazjonalnym. Wynikała z głębokich przemyśleń i uświadomienia sobie potrzeby stworzenia niespotykanej dotąd, oryginalnej poezji dla małego czytelnika. Istotną rolę w tym zakresie odegrały jej pedagogiczne zainteresowania, zapoczątkowane troską o staranne wychowanie i wykształcenie swoich sześciorga dzieci: Tadeusza, Stanisława, Jana, Zofii, Heleny i Laury, którym poświęcała wiele czasu. Z jednej strony konieczność przygotowania się do roli wychowawczyni i opiekunki, a z drugiej – autentyczne zainteresowania losem innych dzieci sprawiły, że poetka – jak twierdzą jej biografowie, m.in. Alina Brodzka – zdobyła bogate doświadczenie pedagogiczne. Szczególnie zaś pasjonowały ją zagadnienia psychiki dziecięcej. Jej zachowane notatki z lektury dzieł Jana Jakuba Rousseau, Johanna Friedricha Herbart, Johanna Heinricha Pestalozzi’ego i Friedricha Wilhelma Fröbela świadczą o specjalnych samodzielnych studiach z zakresu psychologii, wychowania i kształcenia. Zdobywała tę wiedzę nie tylko na swój prywatny użytek. W czasie pobytu za granicą – pisze Alina Brodzka – „zwiedzała liczne zakłady wychowawcze, przedszkola, szkoły ogólne i zawodowe, próbowała przekazać opinii krajowej własne wnioski z obfitych spostrzeżeń. Nie była zatem amatorką w dziedzinie wiedzy o dziecku i przeznaczonej dla młodych czytelników twórczości”<sup>13</sup>.

## Potrzeba liryki

Swój pogląd na dotychczasową twórczość dla dzieci oraz na własne nowatorstwo w tej dziedzinie sformułowała w jednym z listów do Piotra Stachiewicza, ilustratora jej książek:

Literatura dziecięca obracała się dotąd przeważnie w sferze dydaktycznego dramatu: bajki, i w sferze dydaktycznego eposu: opowiadań fantastycznych lub istotnych zdarzeń. Z bajki dowiadywały się dzieci bardzo wcześnie o walce złego z dobrem, światła z cieniem, prawdy z nieprawdą; z opowiadań dowiadywały się o całych szeregach faktów, zjawisk, stosunków życia, zdobywając i tym i tamtym sposobem duży zapas doświadczenia życiowego, mądrości życiowej, gotowych reguł, schematów, sądów, pojęć, opinii, które od razu zapisywały bardzo czarno i bardzo

---

<sup>13</sup> A. Brodzka, *Maria Konopnicka*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1965, s. 208.

ściśle to, co nazywano białą, pustą kartą duszy dziecięcej. I to było dobre. [...] Ale także było, jest i będzie jednostronne. Bo jeśli prawdą jest, że dusza dziecka to *tabula rasa*, niemniej istotnie jest ona „harfą niemą”, na której dobrze, gdy poezja wcześniej rękę kładzie.

Bo dziecko nie tylko potrzebuje wiedzieć i widzieć; dydaktyzm, w jaką bądź formę wcielony i pod jakim bądź ukryty kształtem, nie wyczerpuje, nie zaspokaja delikatnych poruszeń duszy dziecka. [...]

Może to więc jest dobrze, gdy do dramatu dziecięcego i do dziecięcego eposu przybędzie liryka dziecięca, poezja sama w sobie, która bez żadnych dydaktycznych celów będzie budziła w duszy dziecka pewne nastroje i poddawała harmonię pod przyrodzoną dźwięczność tej duszy.

Taki ja sobie kładę zamiar i o nim to właśnie chciałam powiedzieć Panu. Nie przychodzę ani uczyć dzieci, ani też ich bawić. Przychodzę śpiewać z nimi<sup>14</sup>.

Jak z przytoczonego fragmentu wynika, Konopnicka główny akcent pragnie położyć na lirykę. Dlatego też wierszy lirycznych będzie w jej dorobku najwięcej, chociaż inne gatunki również będzie z powodzeniem uprawiać, stosując przy tym różne sposoby wypowiedzi podmiotu literackiego, niekiedy nawet dość trudne dla dziecka, jak np. ironia.

**Podmiot literacki** – w epice – narrator, w liryce – podmiot liryczny; fikcyjna osoba w utworze literackim, niekiedy skonkretyzowana jako postać w świecie przedstawionym, częściej jednak wyznaczona tylko przez sam sposób mówienia. Podmiot literacki koordynuje całą strukturę dzieła, określa też „perspektywę (poznawczą, ideową, moralną etc.), w której sytuuje się świat przedstawiony, wyznaczając zarazem punkt widzenia odbiorcy, który musi tę perspektywę – przynajmniej ramowo – przyjąć w swojej interpretacji treści utworu”. Konstrukcja podmiotu zależy może od wielu czynników i zawsze jest wyrazem postawy autora<sup>15</sup>.

Jeśli Jachowiczowi do prostego moralizowania wystarczył jednorodny podmiot literacki, utożsamiany z autorem, Konopnickiej – poetki, artystki słowa – już taka konstrukcja nie zadowalała. W zależności od doraźnych potrzeb artystycznych inaczej kreuje ona swój podmiot mówiący, inaczej i w różny sposób przemawiający do dziecka. Można powiedzieć, iż w twórczości Konopnickiej poezja zdominowała pedagogikę, albo ściślej – że w jej wierszach pojawiła się doskonała równowaga pomiędzy sztuką słowa

<sup>14</sup> Tamże, s. 208–209.

<sup>15</sup> Zob. js [Janusz Sławiński], *Podmiot literacki*, w: *Słownik terminów...*, s. 393.

i delikatnym, subtelnym – i kto wie, czy nie bardziej niż u Jachowicza skutecznym – dydaktyzmem. Aspekt wychowawczy w jej twórczości bynajmniej nie zanikł. Przybrał tylko inną nieco postać, inaczej się uzewnętrznił w utworze.

## Nowa postać dydaktyzmu

Można to zauważyć w powiastce, pt. *Stefek Burczymucha*. Warto przyjrzeć się jej dokładniej, ponieważ na tym przykładzie łatwo zauważyć różnice pomiędzy modelem Jachowicza a nowym ujęciem Konopnickiej.

O większego trudno zucha,  
Jak był Stefek Burczymucha...  
– Ja nikogo się nie boję!  
Choćby niedźwiedź... to dostoję!  
Wilki?... Ja ich całą zgraję  
Pozabijam i pokraję!  
Te hieny, te lamparty  
To są dla mnie czyste żarty!  
A pantery i tygrysy  
Na sztyk wezmę u swej spisy!  
Lew!... Cóż lew jest?! – Kociak duży!  
Naczytałem się podróży!  
I znam tego jegomości,  
Co zły tylko, kiedy pości.  
Szakal, wilk?... Straszna nowina!  
To jest tylko większa psina!...  
(Brysia mijam zaś z daleka,  
Bo nie lubię, gdy kto szczeka!)  
Komu zechcę to dam radę!  
Zaraz za ocean jadę  
I nie będę Stefkiem chyba,  
Jak nie chwycę wieloryba! –  
I tak przez dzień Boży cały  
Zuch nasz trąbi swe pochwały.  
Aż raz usnął gdzieś na sianie...  
Wtem się budzi niespodzianie.  
Patrzy, aż tu jakieś zwierzę  
Do śniadania mu się bierze.  
Jak nie zerwie się na nogi,  
Jak nie wrzaśnie z wielkiej trwogi!  
Pędzi jakby chart ze smyczy...  
– Tygrys, tato! Tygrys! – krzyczy.

– Tygrys?... – ojciec się zapyta.  
– Ach, lew może!... Miał kopyta  
Straszne! Trzy czy cztery nogi,  
Paszczę taką! Przy tym rogi...  
– Gdzież to było?  
– Tam na sianie.  
Właśnie porwał mi śniadanie... –  
Idzie ojciec, służba cała,  
Patrz... a tu myszka mała,  
Polna myszka siedzi sobie  
I ząbkami serek skrobie!...

Narrator w tej powiastce – jak czytamy – w bardzo poważnym stylu przedstawia sytuację pewnego chłopca. Przytaczając jego samochwalczy monolog, udaje, że mu wierzy. W istocie jednak nie traktuje go całkiem serio. Świadczą o tym sygnały językowe, podkreślające dystans mówiącego wobec bohatera, np.

zuch nasz **trąbi** swe pochwały,  
**wrzaśnie** z wielkiej trwogi,  
pędzi, **jakby chart** ze smyczy.

## Podmiot ironiczny

Użyte słowa: *trąbi*, *wrzaśnie*, mają w tym wypadku zabarwienie ujemne, pejoratywne, podobnie jak i porównanie chłopca do psa (*jakby chart*), które zostało jednak złagodzone cząstką *by*, oznaczającą tryb przypuszczający. W istocie więc niepochlebne porównanie jest tylko delikatnie zasugerowane. Te nieliczne sformułowania zwracają uwagę odbiorcy na stosunek narratora do wypowiedzi chłopca. One też są w tym wierszu wyznacznikami ironii. Sprawiają, że sens całego poetyckiego obrazka jest odwrotny, niżby się należało spodziewać z pierwszego zdania: *O większego trudno zucha, jak był Stefek Burczymucha*.

**Ironia** (z grec. *eirōneía* – „udawanie głupszego”) – złośliwość, drwina zawarta w słowach mających pozornie sens pozytywny, często pochwalny. W utworze literackim jest to cecha stylu wyrażająca sprzeczność pomiędzy dosłownym sensem wypowiedzi a jej znaczeniem właściwym, zamierzonym przez nadawcę i w jakiś sposób (np. intonacją, mimiką, specyficznym doborem wyrazów) zasugerowanym odbiorcy, aby ten rozpoznał prawdziwą intencję mówiącego.

Nietrudno też zauważyć, iż powiastka ta pisana z wyraźną intencją praktyczno-wychowawczą, ośmieszającą samochwalstwo i zarazem tchórzostwo, w artystycznej realizacji daleko odbiega od pouczeń doskonale znanych z twórczości Jachowicza. Odmienność polega na tym, że owa scenka z dziecięcego życia, która w wierszach autora *Chorego kotka* byłaby pretekstem do jasnego i dobitnego sformułowania morału, tu pozbawiona jest jakiegokolwiek komentarza. Ukryty morał wynikający z przedstawionej scenki nie ma nic wspólnego z dydaktycznymi pouczeniami. Wniosek wynika tu z samego rozwoju wydarzeń i z humorystycznego zaskoczenia, jakie powoduje konfrontacja pochlebnej autocharakterystyki chłopca z konkretną sytuacją obnażającą jego efekciarstwo. Nic więc dziwnego, że *Stefek Burczymucha* dzięki stonowanemu dydaktyzmowi oraz wprowadzeniu elementów komicznych okazał się jedną z najlepszych powiastek nie tylko w twórczości Konopnickiej.

Brak komentarza i sformułowanego morału dowodzi, że poetka traktuje dziecko poważnie. Udaje, że wierzy w jego inteligencję, w umiejętność wyciągania wniosków, ale z drugiej strony – jak czuła matka, jak życzliwa nauczycielka – dyskretnie mu właściwe rozwiązanie podsuwa. Świadczy o tym chociażby operowanie dużymi kontrastami, których nie sposób nie zauważyć, np. z jednej strony w wypowiedzi chłopca pojawiają się między innymi lwy, tygrysy i lamparty; z drugiej – w rzeczywistości *myszka mała*. Epitet *mała* nie jest tu bez znaczenia, skoro lew to *kociak duży*. Tak więc nawet małe dziecko, które nie ma jeszcze pojęcia o wielkości lwów czy tygrysów, kontrast ten zauważy. Inne podobne zestawienie, tym razem puentujące całe zdarzenie, to z jednej strony ów potwór z *paszczą taką*, z rogami i kopytami, który porywa śniadanie, a z drugiej – *myszka mała*, która *ząbkami serek skrobie*.

Ironiczna wypowiedź narratora w tej powiastce jest tylko jedną z form stylistycznego ukształtowania monologicznej relacji podmiotu literackiego. W swoich wierszach Konopnicka równie często – jak to wykazał Bogusław Żurkowski – stosowała obok podmiotu ironicznego także podmiot ekspresyjny i podmiot-rolę. Wprowadzenie na „teren poezji dla dzieci” tych trzech odmian jest pionierskim osiągnięciem poetki<sup>16</sup>. Każda z nich jest stosunkowo wyraźnie zaminiestrowana. Inaczej mówiąc, podmiot liryczny jest podobnie uobecniowany jak w liryce dla dorosłych. Cała wypowiedź jest mu jawnie podporządkowana, nie mniej jednak dostosowana do możliwości percepcyjnych dziecka.

## Ekspresja liryczna

Podmiot ekspresyjny występuje wówczas, gdy cała struktura wiersza nakierowana jest na wyrażanie stanów emocjonalnych mówiącego, np. zachwy-

---

<sup>16</sup> Zob. B. Żurkowski *W świecie...*, s. 87.

tu dla piękna przyrody, dla otaczającego świata lub manifestowanie własnego lirycznego nastroju spotęgowanego urokiem opisywanej chwili. Znamienne są pod tym względem wiersze *Cichy wieczór* i *Co dzieci widziały w drodze*. Na szczególną uwagę zasługuje wiersz *Nasza czarna jaskółeczka*. Warto dokładniej przyjrzeć się jego budowie i zobaczyć, jak w strukturze utworu zakodowane są różne znaczenia oraz przekonać się przy okazji, jak dokładna analiza tekstu ujawnia poetycki kunszt autorki oraz jej charakterystyczny sposób przekazywania dziecku dyskretnego pouczenia.

Nasza czarna jaskółeczka  
Przyleciała do gniazdeczka  
Przez daleki kraj.

Bo w tym gniazdku się rodziła,  
Bo tu jest jej strzecha miła,  
Bo tu jest jej raj.

A ty, czarna jaskółeczko,  
Nosisz piórka na gniazdeczko,  
Ścielesz dziatkom je!

Ścielże sobie, ściel niebogo,  
Chłopcy pójdą swoją drogą,  
Nie ruszą go, nie!

Budowa wiersza na pierwszy rzut oka jest dość prosta a informacja w nim zawarta w pełni zrozumiała: Jaskółka przyleciała z daleka do swojego gniazda, w którym się wylęgała. Teraz je przygotowuje dla swoich piskląt. Chłopcy nie będą jej w tym przeszkadzać.

Gdyby chodziło tylko i wyłącznie o suchą, dziennikarską informację, tzn. o powiadomienie o sytuacji w świecie pozaliterackim, czyli o spełnienie jedynie funkcji poznawczej, wypowiedź mogłaby się do tych trzech zdań ograniczyć. Wypowiedź podmiotu lirycznego jest jednak specyficznie zorganizowana i różni się od potocznej wypowiedzi o jaskółce, która wiosną wróciła do swego gniazda. Po prostu informacje te zostały w wierszu podane inaczej. Powstała nowa wypowiedź inaczej zorganizowana na wszystkich poziomach i zyskująca przez to także dodatkową, inną nieco, bogatszą wymowę. Informacja o powracającej jaskółce schodzi na plan dalszy, staje się jednym z wielu elementów podporządkowanych naczelnej idei. Z zestawienia tekstu Konopnickiej z przytoczonym „tłumaczeniem prozatorskim” na plan pierwszy wysuwa się przede wszystkim **rytmika**.

Głośne odczytanie wiersza pozwala uchwycić jego charakterystyczne, regularne ukształtowanie rytmiczne. Widać to też doskonale, gdy zaznaczy się

wszystkie sylaby akcentowane [S] i nieakcentowane [s] oraz ich liczbę w każdym wersie, a także pokaże układ rymów, który wzmacnia rytmikę utworu.

Układ sylab	Układ rymów	Liczba sylab
S s / S s // S s / S s	a	8
S s / S s // S s / S s	a	8
S s / S s / S	b	5
S s / S s // S s / S s	c	8
S s / S s // S s / S s	c	8
S s / S s / S	b	5
S s / S s // S s / S s	d	8
S s / S s // S s / S s	d	8
S s / S s / S	e	5
S s / S s // S s / S s	f	8
S s / S s // S s / S s	f	8
S / S s / S / S	e	5

Ze schematu wynika, że utwór jest regularnym wierszem sylabotonicznym o toku trocheicznym. Ponieważ trochej (S s) jest stopą bardzo prostą, niejako naturalną w języku polskim i charakterystyczną dla pierwszych wierszyków tworzonych przez dzieci, można powiedzieć, że Konopnicka, dążąc do zbliżenia wiersza do wypowiedzi dziecięcej, celowo zastosowała taki właśnie tok rytmiczny.

Ponadto wiersz składa się z 12 wersów, w tym 8 ośmiozłogkowych przeplatanych co trzeci wersami pięciozłogkowymi, o charakterze rytmicznego refrenu po każdym dwóch wersach. Wersy ośmiozłogkowe mają średniówkę [//] po czwartej sylabie, krótsze oczywiście średniówki nie mają.

**Średniówka** – przedział wewnątrz wersu ustalony przez regułę danego systemu wersyfikacyjnego. W wierszu sylabicznym średniówka występuje zawsze w wersach ośmiozłogkowych i dłuższych oraz z reguły na końcu wyrazu po stałej liczbie sylab. W wierszu sylabotonicznym średniówkę wyznacza również koniec wyrazu po stałej liczbie sylab oraz dodatkowo koniec stopy metrycznej.

Wyrazy, które znajdują się przed średniówką i przed klauzulą, tj. przed zakończeniem wersu, bywają szczególnie nacechowane, wyraźnie w ten sposób zaznaczone. Na nie zwraca autorka celowo uwagę, podkreślając je rytmem, a te w klauzuli (tj. w końcowym odcinku wersu) – ponadto jeszcze dodatkowo rytmem. W tym wierszu można tę prawidłowość również uchwycić,

choć wyrazów w sumie w całym utworze jest niewiele i niemalże sąsiadują z sobą te o szczególnym nacechowaniu, bądź to w pozycji słabszej (średniówkowej), bądź też – mocniejszej (klauzulowej). W drugiej części wiersza jest to doskonale uwidocznione: średniówką wyróżnione są wyrazy: *gniazdko* i *jej*, klauzulą natomiast – *się rodziła* i *miła*.

Nietrudno więc zauważyć związek omawianego poziomu rytmicznego z poziomem leksykalnym (wyrazowym, słownym) i co z tego związku wynika: jakie znaczenia nadbudowują się nad tekstem, jak w prosty sposób wyraża się w poezji dla dzieci miłość do stron rodzinnych.

Warto też zwrócić uwagę, że wersy pięciogłoskowe mają nieco inną rytmikę. Otóż ostatnia stopa jest niepełna, jakby urwana, co nosi nazwę kataleksy. Skrócenie to sprawia, że sylaba znajdująca się na końcu wersu została mocniej, bo podwójnie wyróżniona: raz, bo pada na nią akcent, i drugi – bo znajduje się w pozycji klauzulowej. W tym wierszu zaś została nacechowana potrójnie, bo umieszczona jest na końcu zdania. Oto jakie jednosylabowe wyrazy zostały w taki sposób wyróżnione: **kraj**, **raj**, **je** (czyli gniazdeczko) i **nie** (dotyczy zakazu niszczenia gniazd). Wymowa pierwszej pary rymów jest oczywista: **kraj** to **raj**, a nie trudno się domyślić, o jaki kraj poetce chodzi, zwłaszcza że to kraj rodzinny (*tym gniazdku się rodziła*). Patriotyczne przesłanie jest tu więc nad wyraz czytelne. Druga para rymów: **je** i **nie** kładzie z kolei wychowawczy akcent na zakazie niszczenia ptasich gniazd, a zwłaszcza gniazd jaskółczych.

Ostatni wers tego wiersza został ponadto dodatkowo wyróżniony poprzez zakłócenie rytmu, co jest widoczne na tle ukształtowania rytmicznego całego utworu. Zakłócenie takie wprowadza efekt zawiedzionego oczekiwania i dzięki temu kieruje uwagę odbiorcy na semantyczną (tj. znaczeniową) warstwę tekstu. Rodzi pytania: Dlaczego tak jest? Co się za tym kryje? Co to może znaczyć? Naturalny tok rytmiczny, zgodny z normą języka polskiego powinien brzmieć następująco: *nie ruszą go, nie*. Jednakże pod wpływem poprzednich wersów, jako swoiste wyrównanie do zastosowanego wcześniej paradygmatu rytmicznego, narzuca się akcentowanie następujące: *nie ruszą go, nie*, będące odstępstwem od ogólnie przyjętej akcentuacji w języku polskim. W tej sytuacji zaakcentowane zostały sylaby: **nie**, **szą** i **nie**. A więc w pozycji akcentowanej pojawia się dwukrotnie przeczenie **nie**. Ponadto tak wypunktowany zakaz pojawił się w ostatnim wersie, w zakończeniu utworu, które zawsze, jako domknięcie ramy tekstu, zwraca na siebie większą uwagę. Jest miejscem mocno nacechowanym. Dzięki powiązaniu poziomu rytmicznego z poziomem leksykalnym (i zarazem semantycznym), czyli dzięki takiemu uporządkowaniu strukturalnemu, wyraźnie podkreślone zostały niektóre wyrazy, szczególnie ważne dla ostatecznego znaczenia utworu.

Poziom rytmiczny w omawianym wierszu związany jest też ściśle z **poziomem fonetycznym**, czyli – inaczej mówiąc – **brzmieniowym**. Elementem wiążącym jest w tym wypadku wspomniany już wcześniej **rym**, który w tej warstwie jest elementem najbardziej zauważalnym i w wierszach dla dzieci odgrywającym rolę szczególnie ważną. O jego znaczeniu pisał na podstawie własnych doświadczeń i przemyśleń Jan Brzechwa:

Rym dla dziecka staje się punktem ogniskującym uwagę, mobilizującym pamięć. Elementy dźwiękowe wiersza wybijają się na czoło także dlatego, że w samym dziecku tkwi przyrodzona skłonność do rymowania. [...] Skoro zaś rym koncentruje uwagę czytelnika i stanowi czynnik pobudzający co chwila jego wrażliwość słuchową, na rym padać powinny najistotniejsze elementy fabularne utworu, pointy, imiona postaci działających, słowa przynoszące nowe pojęcia i nazwy albo chociażby tylko nowe brzmienia<sup>17</sup>.

Z dokładnej analizy wiersza Konopnickiej wynika, że poetka już wcześniej podobnie rozumiała jego rolę. Być może jego funkcję w podkreślaniu miejsc znaczeniowo ważnych w utworze odczuwała tylko intuicyjnie, niemniej jednak w swej twórczości wykorzystywała doskonale. Widać to wyjątkowo wyraźnie w *Naszej czarnej jaskółeczce*, gdzie rymujące się wyrazy niosą ważne wychowawcze przesłanie. Ponadto rodzaj zastosowanego rymu spełnia również inną jeszcze funkcję i określa pośrednio charakter omawianego wiersza.

Jak wiadomo, w języku polskim ze względu na akcent padający najczęściej na przedostatnią sylabę, najbardziej naturalnym i niemal powszechnym jest tzw. rym żeński (paroksytoniczny), którego znamioną cechą jest współbrzmienie sylab nieakcentowanych. W wierszu Konopnickiej – co nietrudno zauważyć – są to pary: *jaskółeczka – gwiazdeczka*, *rodziła – miła*, *niebogo – drogą*. Taki rym nadaje wierszowi miękkość, płynność, skłaniającą raczej do spokojnego słuchania wolno płynącego toku wiersza. Natomiast rym, tzw. męski (oksytoniczny) polega na współbrzmieniu sylab akcentowanych. Ponieważ jest on sprzeczny w zasadzie z akcentuacyjnym systemem języka polskiego, w naszej wersyfikacji pojawił się stosunkowo późno, bo dopiero na początku wieku XIX wraz z rozwojem wiersza sylabotonicznego. W *Naszej czarnej jaskółeczce* rymy takie (*kraj – raj* i *je – nie*) w zestawieniu z rymami żeńskimi odznaczają się znaczną wyrazistością brzmieniową. Ostre, mocne zakończenia wersów skłaniają raczej do śpiewania i przywodzą na myśl ostentacyjny rytm skocznych piosenek ludowych. Również kompozycja wier-

---

<sup>17</sup> J. Brzechwa, *O poezji dla dzieci*, „Twórczość” 1955, nr 4, s. 168.

sza zdradzająca skłonność do układów stroficznych, które też są cechą pieśni ludowych, świadczy o liryczno-pieśniarskim nastawieniu poetki. W ten delikatny sposób została tu niejako mimo woli zwrócona też uwaga na ludowość, do której Konopnicka w swej twórczości często nawiązywała. Ludowość tego wiersza ujawniła się nie tylko w tej warstwie. Widać ją również w warstwie leksykalnej związanej z kolorytem wiejskim (*jaskółeczka, gniazdeczko, strzecha, droga*).

Kwestia rymowych współbrzmień nie wyczerpuje jednak całej problematyki fonetycznej. Inne zjawiska na tym poziomie się zaznaczające to przede wszystkim liczba i jakość użytych głosek. Już przy pierwszym głośnym odczytaniu zwraca na siebie uwagę nagromadzenie samogłosek jasnych, otwartych, np. w wersie pierwszym występuje 8 samogłosek, w tym 6 – to „a”, zaś pozostałe to „u” (w wymowie) i „e”. Spółgłoski natomiast to półotwarte: „n”, „r”, „m”, „l” oraz protetyczna „j”, albo szumiące: „sz” i dwukrotnie „cz”. Pozostałe zaś („s” i „k”), które mogłyby zakłócić jednolity tok brzmieniowy, są bezdźwięczne. Wszystkie sylaby są otwarte (tzn. zakończone samogłoską lub spółgłoską półotwartą). Mniej lub bardziej podobnie sytuacja układa się w wersach następujących.

Aby uchwycić istotę organizacji fonicznej w tym wierszu, należy ją postawić w opozycji do innych układów, np. naturalnego, gdzie warstwa brzmieniowa prawie zupełnie nie zatrzymuje uwagi słuchacza, lub do różnych, często zabawnych, zbitek spółgłoskowych, znanych chociażby z wierszy Jana Brzechwy. Jeśli spojrzeć na wiersz Konopnickiej w tym kontekście, okaże się, że dobór takich właśnie głosek zapewnia mu pogodną, jasną atmosferę, ciepłą jak wiosenny dzień, który maluje się w skrótowych obrazach poetyckich świata przedstawionego.

Z kolei analiza **poziomu leksykalnego** *Naszej czarnej jaskółeczki* ujawnia inne charakterystyczne zjawiska. Pierwsze, jakie się tu daje zauważyć, to mała liczba rzeczowników (13), w tym więcej niż połowa (7) zdrobnień; przymiotników (3) i czasowników (7), z czego dwa są powtórzone: **jest** dwa razy i **ścielić** – trzy razy. Stosunkowo dużo natomiast, jak na tak krótki wiersz, jest zaimków i to nagromadzonych na niewielkiej przestrzeni tekstu. Można więc powiedzieć, że wiersz pod względem leksykalnym jest bardzo prosty; wyrazy w nim nie wyszukane, a ponadto przejawia się też skłonność do zdrobnień, co jest charakterystyczną cechą języka dziecięcego, a także sygnałem dodatniego zabarwienia wyrazu. Wyraża się w tym niezwykle ciepły, serdeczny stosunek do desygnatów: *jaskółeczka, gniazdeczko, gniazdko, piórko, dziatki*.

Drugą charakterystyczną cechą jest także i to, że zdrobnienia odnoszą się głównie do świata przyrody, co pozwala mówić właśnie o umiłowaniu przyrody i to przyrody ojczyściej, na co wskazują owe nagromadzone zaimki. To

nie jakaś tam jaskółka w ogóle, ale **nasza** jaskółka; przyleciała **tu**, bo **w tym** gniazdku się rodziła, **tu** jest jej raj. Owe zaimki akcentują dobitnie, aczkolwiek dyskretnie, przynależność owej jaskółeczki: ona jest **nasza**, spod **naszej** strzechy.

Trzecią znaczącą prawidłowość tego wiersza ujawnia analiza czasowników w porządku ich występowania. Najpierw występują formy czasu przeszłego: *przyleciała, rodziła się*, potem następuje czas teraźniejszy: *tu jest* (dwa razy powtórzone), *nosisz, ściesz*, po czym następuje zmiana trybu z oznajmującego na rozkazujący, nawiązujący do przyszłości, bo przecież czynność wyrażona w życzeniu może i powinna być w przyszłości kontynuowana: *ściesz, ściesz* i wreszcie pojawia się czas przyszły: *pójdą, nie ruszą*. Tak więc linia wykreślona przez czasowniki biegnie od przeszłości poprzez teraźniejszość ku przyszłości. A zwrot ku przyszłości zawsze kojarzy się z nadzieją, tchnie optymizmem, który w utworach dla dzieci ujawnia się najczęściej w szczęśliwych zakończeniach.

Niemniej ciekawe zjawiska zauważyć można przy analizie **poziomu składowego**. Całą część pierwszą wiersza, podkreśloną rymami, stanowi jedno zdanie złożone. W pierwszych trzech wersach zamknięte jest zdanie główne, nadrzędne, natomiast trzy następne wersy zawierają trzy zdania wobec siebie współrzędne złożone, a każde z osobna jest zdaniem pojedynczym podrzędnym wobec zdania pierwszego.

Prosta informacja o powrocie jaskółki zostaje tu silnie uzasadniona trzema zdaniami podrzędnymi okolicznikowymi przyczyny, które w istocie rzeczy wyrażają tę samą synonimiczną treść. Dlaczego przyleciała i to **przez daleki kraj**, a więc zapewne nie bez trudu, nie bez poświęcenia. Co ją tu ciągnęło? Podmiot mówiący zwraca uwagę na przyczynę emocjonalną. Personifikuje jaskółkę, przydając jej cechy ludzkie. A więc wróciła, **bo w tym gniazdku się rodziła**. To przekształcenie semantyczne zwraca uwagę odbiorcy na krąg rodzinny, na ojczystą okolicę. I dalej to samo, ale innymi słowami: **bo tu jest jej strzecha miła**. Zdolność kochania stron rodzinnych przypisana jest jaskółce. I zakończenie tej części: **bo tu jest jej raj**. Ostatnie słowo mocno podkreślone rytmicznie i wyjątkowym miejscem w wygłosie wersu. Dodatkowym sygnałem jest też trop zwany anaforą. Trzykrotne powtórzenie na początku wersów spójnika *bo*, który nie tylko wiąże zdania podrzędne z nadrzędnym, ale ponadto silnie akcentuje to, co w tych zdaniach jest zawarte.

W drugiej części wiersza zwraca uwagę szyk przestawny: *ściesz dziatkom je*. To przekształcenie, zamiast – zdawałoby się – bardziej naturalnego: „ściesz je dziatkom”, ma na celu silniejsze zaakcentowanie owego gniazdka, bo ono, choć już nie wymienione w ostatniej części, będzie tam stanowiło główny przedmiot zainteresowania. To tego właśnie gniazdka nie ruszą chłopcy.

Nad poziomami językowymi sytuują się, niejako nadbudowane nad strukturą zdań, dwa kolejne poziomy, tj. fabularny i znaczeniowy.

**Poziom fabularny** (podobnie jak i **poziom świata przedstawionego**) w liryce zredukowany jest niemal do minimum. W tym wypadku sprowadza się do dwóch obrazów: powrót jaskółki i ścielenie gniazda. Owe obrazy pojawiają się w wypowiedzi podmiotu lirycznego, który informuje też o powrocie jaskółki i podaje przyczyny, dla których powróciła. Warto wszakże dodać, że wypowiada się on w liczbie mnogiej i w ten sposób zaznacza swój punkt widzenia zgodny (przynajmniej w intencji) z punktem widzenia odbiorcy. Mówi niejako nie w swoim imieniu, ale w imieniu wszystkich dzieci wiejskich, również i tych chłopców, którzy mają iść *swoją drogą* i nie ruszać gniazda jaskółki. W drugiej części wiersza adresatem wypowiedzi jest bezpośrednio jaskółka (to znowu chwyt stylistyczny personifikujący ptaka, który jakoby miał rozumieć mowę ludzką), a pośrednio dopiero właściwy adresat – dzieci wiejskie, owi chłopcy, którzy mają nie niszczyć gniazd. Do nich się bezpośrednio podmiot nie zwraca, bo ma do nich zaufanie, bo udaje przynajmniej, że jest przekonany, iż oni gniazd niszczyć nie będą. Tylko nierozumna jaskółka mogłaby ich o taki niecny czyn podejrzewać i obawiać się zniszczenia swej pracy.

W ten sposób idea wychowawcza, aczkolwiek mocno wypunktowana, została podana dyskretnie, bez narzucającej się moralistyki. Zupełnie inaczej, niż to było w bajce Jachowicza *Chory kotek*.

## Interpretacja zwieńczeniem analizy

Ostatnim poziomem nadbudowanym nad strukturą utworu jest **poziom znaczeniowy**. Jego odczytanie, czyli interpretacja, wieńczy całość. Co zatem z tak zbudowanego wiersza wynika?

Przed wszystkim bez wątpienia *Nasza czarna jaskółeczka* jest utworem przeznaczonym dla dzieci, ponieważ nawiązuje do poetyki prostych wierszy dziecięcych, ale również do wykształconych przez romantyzm struktur wersyfikacyjnych oraz do ludowej śpiewności tekstów folklorystycznych. Co najważniejsze jednak, niesie dwa ważne przesłania wychowawcze. Oba bardzo dyskretnie podane, ale zarazem dla dziecka czytelne. Pierwsze patriotyczne, ale bez wielkich słów o miłości ojczyzny, wyraża przywiązanie do rodzinnych stron i do przyrody ojczystej. W czasach zaborów, gdy nie można było mówić wprost o ojczyźnie, o Polsce, poetka mówiła o elementach polskości, o polskim krajobrazie, o ptaszkach, kwiatkach, łąkach i lasach. W ten swoisty sposób wpajała dzieciom patriotyzm poprzez emocjonalne wiązanie małego odbiorcy z przyrodą ojczystą. Jej podmiot liryczny stawał się pośrednikiem

między przyrodą a dzieckiem. Tłumaczył niejako na język ludzki szum drzew, szmer strumyka, szelest traw i rozkwitających kwiatów – a więc oryginalną pieśń układaną przez samą przyrodę. Poetka budziła zatem najszlachetniejsze uczucia, ale ich nie nazywała, bo – jej zdaniem – nie tyle chodzi o to, aby dziecko wiedziało, ale aby czuło, aby sercem rozumiało. Poezja bowiem powinna zaspokajać „delikatne poruszenia duszy dziecka”. Drugie przesłanie – dziś powiedzielibyśmy: ekologiczne – to apel do dzieci o poszanowanie przyrody. Budzenie serdecznego, osobistego do niej stosunku. „Tego rodzaju wtajemniczanie dziecka w zjawiska przyrody – pisze Krystyna Kuliczkowska – było na tle pozytywistycznej literatury dziecięcej wyzwaniem rzuconym jednostronnie pojętym hasłem edukacyjnym i bezpośrednim tendencjom edukacyjnym”<sup>18</sup>. Było też niewątpliwie istotnym *novum* i inspiracją dla rozwiniętego później w latach międzywojennych nurtu folklorystycznego.

## Podmiot-rola

Trzecia odmiana podmiotu lirycznego w poezji Konopnickiej to **podmiot-rola**, wykreowany w swej wypowiedzi na wzór jakiejś postaci, np. gdy występuje w roli bawiącego się dziecka w wierszu *Wielkie pranie*.

Przepraszamy bardzo panie,  
Lecz dziś u nas duże pranie,  
Cały sznur się w słońku suszy,  
W domu nie ma żywej duszy!

Od soboty do soboty  
Dość nazbiera się roboty.  
To na łące zmacza rosa,  
To znów plama z żółtonosa,  
To śmietana z garnka pryśnie,  
To sok z siebie puszcza wiśnie...

Albo przy pieczeniu chleba,  
Czy to mówić nawet trzeba,  
Ile wszędzie mąki, ciasta?  
Na nic każdy się zachlasta!

Nie dałabym nigdy rady,  
Gdyby nie to, że sąsiady  
Pomagają, jak kto może...  
Niech im Pan Bóg dopomoże!

---

<sup>18</sup> K. Kuliczkowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1975, s. 84.

Wody da mi modra struga,  
Gałąź jedna, gałąź druga  
Sznur mi trzyma w cieniu drzewa.  
Słońko świeci, wiatr powiewa,  
Jaskółeczki mi nad głową  
Szczebiotają piosnkę nową,  
Kasia mydli większe plamy,  
I tak sobie pomagamy.

Za to, kiedy się w niedzielę  
Lalki me ubiorą czysto,  
To się dziwi dziad w kościele  
Razem z panem organistą.

Lecz dziś u nas duże pranie,  
Przepraszamy bardzo panie!

Cały tekst wiersza – co łatwo zauważyć, ale dopiero po przeczytaniu do końca – jest wypowiedzią bawiącej się dziewczynki, która gra rolę dorosłej pani domu, być może swojej mamy. Dziecko nieraz w swoich zabawach tworzy umowne sytuacje. Udaje dorosłą osobę, ale – jak pisze Edward Balcerzan – „wcale nie po to, aby już zostać dorosłym, lecz po to, aby przez chwilę pobyć w sytuacji dorosłego”<sup>19</sup>. Ten rys zabaw dziecięcych, które są naśladowaniem poważnych prac i zachowań ludzi dorosłych, poetka doskonale wykorzystwała, naśladowując poważny ton wypowiedzi bohaterki, która aż do przedostatniej zwrotki ukrywa swą dziecięcość. Dopiero tu odbiorca dowiaduje się, że to „duże pranie” to tylko pranie na niby garderoby lalek, grających w tej zabawie rolę dzieci małej bohaterki wiersza.

Taki wiersz może też służyć dziecku jako scenariusz zabawy. Każdy, kto obserwował samotnie bawiące się dziecko, zauważył zapewne, że skłonne jest ono do improwizowania, do opowiadania sobie o tym, co robi, co buduje, co rysuje itp. Wypowiedź dziecka i jego czynności manualne zachodzą w tym samym czasie. Często w takich wypadkach dziecko powtarza wyuczony, ulubiony wiersz czy usłyszaną baśń i stara się oddać fabułę w innym pozasłownym materiale, w innym kodzie. Dokonuje bezwiednie przekładu intersemiotycznego. Autorzy, znając tę skłonność, starają się niekiedy podsuwać dziecku tekst, który stać się może scenariuszem takiej zabawy. W tej funkcji mógłby zostać wykorzystany również wiersz *Wielkie pranie*.

Typowym wszakże scenariuszem jest na przykład dwudziestowieczny wiersz Mieczysławy Buczkówny pt. *Most*:

---

<sup>19</sup> E. Balcerzan, *Odbiorca...*, s. 57.

Szalik mamy –  
To jest rzeka.  
Zbudujemy mostek –  
Tu dwa klocki, a tu przęsła  
Dwie deseczki proste.

Najpierw po tym moście przeszła  
Plastikowa krówka  
Z Mruczkiem – czarnym kotem.  
Teraz z hukiem i warkotem  
Wjeżdża ciężarówka.

Konopnicka – jak widać – i w tej dziedzinie okazała się prekursorką twórczości niejako usługowej, zaspokajającej różne potrzeby dziecka, zwłaszcza potrzeby w zakresie zabawy. Później poezja roli rozpowszechniła się bardzo w literaturze dla dzieci, kształcąc nawet w latach międzywojennych odrębny nurt liryki świata dziecięcego.

Wiele miejsca omówieniu ról, w jakich występuje w wierszach dla dzieci podmiot literacki, poświęcił Jerzy Cieślowski w szkicu pt. *Nadawca – odbiorca*<sup>20</sup>, gdzie wymienia kilka takich ról, np. matki, ojca, dziadka, babci, niani, cioci, wujka czy wreszcie samego autora. W tej ostatniej roli pojawi się między innymi w wierszu Juliana Tuwima *List do wszystkich dzieci w bardzo ważnej sprawie*, gdzie w ostatnich dwóch wersach znajduje się podpis:

Z poważaniem  
Autor tej książeczki.

Podobnie w zakończeniu wiersza *Ręce i nogi* Jana Brzechwy, gdzie pojawia się nawet nazwisko i imię autora:

Stąd się właśnie pewność bierze,  
Że nie jestem ptak ni zwierzę,  
Tylko człowiek, starszy pan,  
Który zwie się – Brzechwa Jan.

Konopnicka wszakże najczęściej posługiwała się w kreacji podmiotu rolą dziecka, albo rolą mamy-poetki, np. w wierszu *Wieczorny pacierz*:

Zaszło już słońko  
Wśród złotych zórz.  
Klęknij, dziecińco,  
I rączki złóż.

---

<sup>20</sup> Zob. J. Cieślowski, *Nadawca – odbiorca*, w: tegoż, *Literatura i podkultura dziecięca*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1975.

I pod blaskami  
Tych jasnych gwiazd  
Módl się o spokój  
Dla naszych gniazd.

Módl się za kwiaty  
Rodzinnych pól,  
Za tych, co płaczą  
I cierpią ból...

Módl się, byś urósł  
I nabrał sił –  
I braciom – ludziom  
Byś miły był!

Módl się, by dom ten  
Wziął Bóg pod straż  
I za mateńką  
Mów: „Ojczyzna”...

## Znaczenie poezji Konopnickiej

Zasług Marii Konopnickiej w dziedzinie twórczości dla młodego pokolenia nie sposób przecenić. Dzięki niej poezja dla dzieci uzyskała trwałą pozycję w literaturze polskiej i stała się integralną częścią naszej literatury narodowej. Poetka w sposób świadomy pragnęła wzbogacić twórczość dla dzieci o elementy liryczne, zdolne wzruszać i kształtować poczucie estetyczne. Poza tym nie rezygnowała bynajmniej z wychowywania swych czytelników, ale czyniła to w sposób subtelny, delikatny i zdecydowanie odmienny od nakazowo-zakazowych metod Stanisława Jachowicza. Innymi środkami osiągała ten sam cel. W wielu utworach, uwolnionych od natrętnego moralizatorstwa z doskonale zamaskowanym dydaktyzmem, potrafiła przekazać małemu odbiorcy bogatą skalę przeżyć: rozbudzić chłonność nastrojów, barw i dźwięków, pogłębić wrażliwość estetyczną i zaciekawienie światem. W konsekwencji interesująco i skutecznie ożywiać aktywność umysłową, wzbogacać wiedzę, uczyć wyciągania samodzielnych wniosków, a w dalszej perspektywie zacieśniać kontakt z otoczeniem ludzkim i przyrodą.

Dziś może czasem razić (zwłaszcza dorosłego czytelnika) przesłodzony, tkliwy liryzm jej wierszy, nadmiar uczucia, wręcz czułościowości. Ale trzeba sobie zdać sprawę, że ponad półtora wieku dzieli nas od czasu powstania tych utworów. Zmienił się nasz gust czytelniczy, niechętnie manifestujemy swe uczucia, o czym pisała swego czasu Małgorzata Hillar w wierszu *My z drugiej połowy XX wieku*. Ponadto trzeba też pamiętać, że liryka Konopnic-

kiej była pod koniec XIX stulecia zapewne świadomą reakcją na oschłą dydaktykę wierszy wzorowanych na bajkach i powiastkach Jachowicza. Na tym tle wiersze Konopnickiej stanowiły istotne *novum* i niezależnie od naszych dzisiejszych gustów i upodobań trzeba stwierdzić, że była to wysokiej próby poezja dla dzieci. Jeśli by porównać początki naszej literatury dla dzieci z początkami narodowej literatury polskiej, można by powiedzieć, że Stanisław Jachowicz odegrał rolę podobną jak Mikołaj Rej, zaś Maria Konopnicka – jak Jan Kochanowski.

Nowe koncepcje artystyczne wprowadzone przez Konopnicką w dziedzinie poezji dla dzieci znalazły później podatny grunt dla swego rozwoju w okresie międzywojennym. Odzyskanie niepodległości w roku 1918 postawiło przed twórczością dla młodego odbiorcy nowe zadania natury wychowawczej, patriotycznej i edukacyjnej. Jednym z nich było zapoznavanie młodego pokolenia z kulturą i specyfiką regionów scalonych teraz z trzech niedawnych zaborów w jeden organizm państwowy.

### Nurt folklorystyczny

Znaczącą rolę w tym zakresie odegrał nurt folklorystyczny w poezji dla dzieci, zainicjowany w twórczości Teofila Lenartowicza i artystycznie udoskonalony przez Marię Konopnicką, która znakomicie odczytana w poezji romantycznej nieraz nawiązywała do twórczości swoich poprzedników, zwłaszcza w konstruowaniu strofy do Słowackiego, a w ludowej śpiewności do Lenartowicza, nazywanego przez współczesnych „lirnikiem mazowieckim”. On pierwszy zaczął pisać utwory wzorowane na pieśniach ludowych. Niekiedy były to wręcz parafrazy wiejskich tekstów zanotowanych przez zbieraczy folkloru. Starał się przy tym zachować

**Teofil Lenartowicz** (1822–1893) – poeta i rzeźbiarz, syn żołnierza z powstania kościuszkowskiego, który później zrezygnował ze szlachectwa, poddał się warszawskiemu prawu miejskiemu i zajął się rzemiosłem. Po śmierci ojca, unikając często nietrzeźwego ojczyma, uciekał na wieś, gdzie zapoznał się z przyrodą i tamtejszym mazowieckim folklorem, który po latach okazał się źródłem jego poezji. Po ukończeniu czteroletniej szkoły obwodowej pracował jako kancelista u prywatnych mecenasów oraz w kancelarii sądu. Równocześnie dalsze wykształcenie literackie i artystyczne zdobywał samodzielnie. Zbliżył się wtedy do Cyganerii Warszawskiej. Razem z Romanem Zmorskim i Oskarem Kolbergiem wędrował po kraju, uczestnicząc w zbieraniu pieśni i podań ludowych. Zagrożony aresztowaniem z powodu działalności spiskowej opuszcza Warszawę i przenosi się do Pozna-

nia, a później do Krakowa, Brukseli, Paryża i Bolonii, gdzie przez pewien czas wykłada na uniwersytecie literaturę słowiańską. Na stałe osiadł we Florencji. Swoje wiersze publikował m.in. w „Nadwiślaninie”, „Przeglądzie Warszawskim” i „Szkółce dla Dzieci”. Wydał też zbiory *Polska ziemia* (1848), *Lirenka* (1855) i *Nowa lirenka* (1859).

**Parafraza** (z grec. *paráphrasis* – „omówienie”) – przeróbka utworu polegająca na swobodnym, często żartobliwym przekształceniu jego treści, zmianie zastosowanych środków artystycznych, ale przy zachowaniu podobnej do oryginału, rozpoznawalnej formy.

wać wierność wobec tych oryginałów, co sprawiało, że dla młodszych dzieci jego utwory były niekiedy zbyt trudne. Nie odmawiał wszakże zaprzyjaźnionemu pedagogowi poznańskiemu, Ewarystowi Estkowskiemu, który redagował „Szkółkę dla Dzieci”, i na jego prośbę wybierał ze swego dorobku niektóre łatwiejsze pozycje. Sporo z nich ukazało się potem w różnych zbiorach, jak chociażby *Złoty kubek* uznany za arcydzieło poezji polskiej czy uroczą, o jasełkowym charakterze kolęda *Mizerna, cicha stajenka licha*.

## Konopnicka na ludową nutę

Maria Konopnicka z kolei inaczej wykorzystywała motywy folklorystyczne. Nie stylizowała swoich tekstów na oryginalne pieśni. Jej wiersze pozornie dalsze od autentycznych zapisów ludowych, mniej „dosłowne”, okazywały się jednak bliższe „duchowi” tychże oryginalnych pieśni. Bardziej niż Lenartowicz zdystansowana wobec autentycznych utworów ludowych, przejmowała przede wszystkim ich ogólny kontur brzmieniowy, intonację i specyficzny rytm. Ponadto przesycając swe wiersze dla dzieci silnym czynnikiem emocjonalnym, bardziej wiązała małego odbiorcę z życiem ludu, z wiejskim krajobrazem, niż surowe, autentyczne rytmy ludowe<sup>21</sup>. Znając doskonale wieś, zapewne bardziej niż Lenartowicz, który pamiętał ją jedynie z dzieciństwa i późniejszych wędrówek w poszukiwaniu wytworów kultury ludowej, nie nawiązywała bezpośrednio do twórczości swego poprzednika i przyjaciela, ale czerpała bezpośrednio ze źródeł. Wieloletni pobyt na prowincji (9 lat w Bronowie koło Kalisza, prawie 5 lat w Gusinie w powiecie tureckim) wpłynął na jej głębokie zżycie się z prostymi ludźmi, przyrodą, obrzędowością, językiem, słowem – z całą kulturową czasoprzestrzenią polskiej wsi.

<sup>21</sup> Zob. K. Kuliczowska, *Literatura...*, s. 83.

Zanim został opublikowany pierwszy utwór Konopnickiej dla dzieci pt. *Jak się dzieci w Bronowie bawiły* (1884), zainteresowanie poetki tym kręgiem kultury ujawniło się już w jej twórczości dla dorosłych. Kilka wierszy, zapowiadających folklorystyczny nurt, opublikowała w pierwszej serii swoich *Poezji* w roku 1881. Wiele następnych ogłosiła w czasopismach, natomiast w kolejnych seriach z lat 1883 i 1887 jej liryki bliskie pieśniom ludowym ułożone zostały w słynne cykle: *Wieczorne pieśni*, *Na fujarce*, *Z łąk i pól*, *Po rosie*, *Z chaty* i inne. Nic więc dziwnego, że te same inspiracje folklorystyczne ujawniły się także w wierszach dla dzieci. Ludowa nuta w jej utworach objawia się zwłaszcza w charakterystycznych refrenach: onomatopeicznych (np. *Bim... bum!.. Bim... bum!.. Bim!..* w *Pogrzebie ptaszka* albo *Oj, da dana! Oj, da dana!* w wierszu *Na fujarce*), w przyśpiewkach i echolaliach (*Pucu! pucu! chlastu! chlastu!* / *Nie mam rączek jedenastu*) i okrzykach (*Hu! Hu! Ha! Nasza zima zła!*), a także w układzie stroficznym, będącym wyrazem pieśniowego rodowodu tej liryki. Godna uwagi jest też muzyczność jej wierszy, uzyskiwana dzięki starannej instrumentacji głoskowej, regularnym, pozbawionym przerzutni układom rytmicznym i intonacyjnym, a także nasyceniu tekstu wyrazami związanymi z muzyką, jak np. nazwy tańców lub instrumentów. Tego rodzaju wiersze Konopnickiej w latach międzywojennych okazały się doskonałymi wzorami pisarstwa dla dzieci, torującymi drogę do dalszych adaptacji i twórczych przekształceń motywów folklorystycznych.

## W Polsce Odrodzonej

Nurt folklorystyczny, zapoczątkowany przez Lenartowicza i upowszechniony w poezji dla dzieci przez Konopnicką, znalazł teraz po odzyskaniu niepodległości podatny grunt dla swego rozwoju. Był w owym czasie najbardziej żywotny, ekspansywny, choć pod względem ilościowym ustępował szerokiemu, wielobarwnemu nurtowi liryki świata dziecięcego (zob. rozdział następny). Złożyło się na to parę przyczyn. Przede wszystkim pamiętać trzeba, że w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia folklor był jeszcze – jak pisał Józef Zbigniew Białek – formacją bardzo żywą i dzięki temu stał się „istotnym ogniwem nowej, kształtującej się po roku 1918, ogólnonarodowej kultury. Pisarze, zafascynowani twórczością ludową, przejmowali ludowe wątki i motywy, podkreślali swojskość i rodzimość kultury polskiej, jej więzi z przeszłością, wskazywali na specyfikę poszczególnych regionów kraju”<sup>22</sup>. W związku z tym ze względów patriotyczno-wychowawczych propagowane

---

<sup>22</sup> J.Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979, s. 55.

było podejmowanie tematyki krajoznawczej, obyczajowej oraz szerzenie przywiązania do rzeczy swojskich, służące kulturowemu scalaniu regionów w myśl znanej pieśni do słów Wincentego Pola:

Piękna nasza Polska cała,  
Piękna, żyzna i niemała,  
Wiele krain, wiele ludów,  
Wiele stolic, wiele cudów.

Była też inna przyczyna, bardziej prozaiczna, natury społeczno-demograficznej. Polskie dziecko w tamtych czasach było w większości dzieckiem wiejskim. W roku 1900 w trzech zaborach w granicach dawnej Rzeczypospolitej zamieszkiwało w miastach tylko 18% ludności, natomiast na wsi aż 82%. Według spisów ludności w miastach Polski Niepodległej zamieszkiwało w roku 1921 – 24%; w 1931 – 27,4% a w 1938 – 30%<sup>23</sup>. Obecnie proporcje się odwróciły: w roku 2010 w miastach zamieszkiwało 61%, a na wsi – 39%. Ponadto w latach międzywojennych istniały o wiele większe niż obecnie różnice kulturowe pomiędzy miastem a wsią. Z tego powodu, na przykład słynny elementarz Mariana Falskiego, ukazujący się od roku 1910 pod różnymi tytułami (np. *Nauka czytania i pisanie*, *Elementarz powiatkowy dla dzieci*) w latach trzydziestych wydawany był w dwóch wersjach: dla szkół miejskich i dla szkół wiejskich<sup>24</sup>. Inny nieco był też język ludności wiejskiej, w wysokim stopniu nasycony słownictwem gwarowym. Autorzy piszący dla dzieci musieli zdawać sobie z tego sprawę, musieli brać pod uwagę potrzeby swoich wiejskich odbiorców, ich zdolność rozumienia tekstu, a zarazem także upowszechniać znajomość swoistej kultury ludowej i niektórych wyrażań gwarowych wśród dzieci miejskich oraz wywodzących się z warstw wykształconych.

## Folklor dziecięcy

Pierwsza w latach międzywojennych zaczęła wykorzystywać elementy folkloru w poezji dla dzieci Zofia Rogoszówna (1881–1921), znająca dobrze z autopsji kulturę ludową. Ona to przecież zapisała się w historii literatury jako zbieraczka folkloru związanego z dzieckiem: różnego rodzaju wierszyków opatrzonych komentarzem wyjaśniającym sposób ich wykonania i zara-

---

<sup>23</sup> Zob. S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918–1932*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1973, s. 13.

<sup>24</sup> Zob. F. Pilarczyk, *Elementarze polskie od ich XVI-wiecznych początków do II wojny światowej*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2003, s. 340–343.

zem zabawy z niemowlęciem. Owe wierszyki, piosenki i zabawy zebrała w trzech antologiach: *Sroczka kaszkę warzyła* (1920), *Klituś bajduś* (1925) i *Koszalki opałki* (1928). Tomiki te stanowią do dziś bogaty materiał do badań nad folklorem dziecięcym. W jej oryginalnej twórczości dla dzieci ujawniły się liczne nawiązania do pieśni ludowych, jak refreny, zdrobnienia, powtórzenia, paralelizmy oraz melodyjność uzyskiwana dzięki starannej organizacji warstwy brzmieniowej.

**Paralelizm** (z grec. *parallēlismós* – „zestawienie”) – charakterystyczny dla poezji pierwotnej i ludowej chwyt polegający na powtórzeniu podobnie zbudowanych elementów wypowiedzi. Najczęściej w pieśniach ludowych jest to zestawienie dwóch motywów analogicznie ukształtowanych składniowo i brzmieniowo (np. *Kukułeczka kuka / Chłopiec panny szuka*), ale niekiedy niekoniecznie powiązanych ze sobą znaczeniowo

## Najwybitniejsza przedstawicielka

Najbardziej znaną, popularną i do dziś chętnie czytaną poetką nurtu folklorystycznego była Janina Porazińska, która również znała z autopsji wiejski folklor i w swej twórczości często wzorowała się na poezji Marii Konopnickiej.

Jej wiersze są dla tego nurtu najbardziej reprezentatywne. Opisuje w nich przede wszystkim świat zachowań i wyobrażeń dziecka wiejskiego. Poetyckie obrazy są fragmentami świata wypełnionymi realiami wiejskimi, jak np. izba, ogródek, podwórko, łąka, polanka w lesie. Charakterystyczne są również imiona dzieci (np. Dorotka, Jagna, Jagusia, Weronka, Jaś, Wojtuś) oraz rekwizyty, jak miotła, ścierka, sagan, kolebka, jarmarczne zabawki, wycinanki, gliniane kogutki itp. Podmiot liryczny w jej wierszach wyraża z reguły stanowisko postaci dziecięcych. „Ich przeżycia, doznania i emocje – jak pisze Białek – stara się pomysłowo

**Janina Porazińska** (1888–1971) – poetka, pisarka i tłumaczka, najwybitniejsza przedstawicielka nurtu ludowego w literaturze dla dzieci. Studiowała najpierw na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie a następnie jako wolna słuchaczka na wydziale matematyczno-przyrodniczym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Debiutowała w roku 1903 na łamach „Wędrowca”, a pierwszą książkę *W noc wiosenną* wydała w roku 1912. Współpracowała z wieloma czasopismami dla dzieci i młodzieży: „Płomyzek”, „Poranek”, „Stonko”. Była też współzałożycielką tygodnika „Płomyk”. W latach 1922–1925 pracowała w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. W czasie wojny uczestni-

czyta w tajnym nauczaniu i w konspiracyjnym ruchu kulturalnym. Przede wszystkim jednak zajmowała się pracą literacką. Studiowała oryginalne zapisy folklorystyczne i na ich podstawie pisała swoje wiersze i baśnie. Dla dzieci wydała m.in. tomiki wierszy, jak np. *Dzwonki* (1923), *W Wojtusiowej izbie* (1924), *Moja Wólka* (1925) *Pastereczka* (1926). *Smyku, smyku na patyku* (1952) czy *Psołki i śmieszki* (1955). Opracowywała również wątki z baśni, podań i legend, np. *Kopciuszek* (1929), *Jaś i Kasia* (1933), *Legendy* (1937) i *Baśń o siedmiu krukach* (1938). Prozą napisała m.in. fantastyczno-historyczną opowieść *Kichuś majstra Lepigliny* (1924), *Pamiętnik Czarnego Noska* (1937) oraz biograficzną powieść o Janie Kochanowskim *Kto mi dał skrzydła* (1957). Przełożyła i przystosowała dla dzieci fińską epopeję *Kalewala* (1958).

zestroić z życiem przyrody i swoistym rytmem wiejskiego bytowania”<sup>25</sup>. Uczestniczy wraz z nimi w różnych typowych obowiązkach, przygodach, troskach i zabawach. Ponieważ do najczęstszych zajęć dziecięcych na wsi należało między innymi nianczenie młodszego rodzeństwa, dlatego też sporo wierszy Porazińskiej pod względem rytmiki i organizacji warstwy brzmieniowej przypomina kołysanki ludowe, wkładane w usta małej piastunki, np.

Husi – husi... husi – husi...  
W tej lipowej kolebusi.  
    Za okienkiem po ogródku  
    Nocka chodzi powolutku.

Luli – luli... luli – luli...  
Nie ma w chacie dziś matuli,  
Nie ma matki jest Jagusia  
I braciszka swego husia.

Bardzo bliskie wiejskiemu dziecku są też ukazane przez poetkę przygody i zmartwienia związane z pilnowaniem pasących się na łąkach zwierząt domowych. A że dzieci, często w gromadzie zajęte zabawą, nie zawsze pilnie strzegły swoich podopiecznych, zdarzały się więc różne nieszczęśliwe przyypadki. Na przykład w wierszu *Zagubione gąski* podmiot liryczny wyraża smutek małej pastereczki, poszukującej swoich gęsi:

Gąski moje, gąski moje,  
    nie ma was!...  
Zesłałam-ci ja szukający,  
    cały las.

Zesłałam-ci ja szukający,  
    łąki szlak.  
Jakże mi do chaty wracać  
    bez was, jak!

---

<sup>25</sup> J. Z. Białek, *Literatura...*, s. 62.

W zakończeniu wiersza wszystko na szczęście dobrze się kończy. Gęsi same powracają do dziewczynki:

Ej, wołały nas łabędzie  
z sobą wraz...  
Ej, za tobą żal, sieroto,  
wrócił nas.

Zastosowana w ostatniej zwrotce personifikacja jest chwytem artystycznym znamionym zarówno dla pieśni ludowej, jak i dla dziecięcego pojmowania świata, w którym otaczające przedmioty, jakimi dziecko się bawi, również są animizowane i personifikowane. Ponadto warto zauważyć, że motyw sieroty i zagubionych gęsi jest tu wyraźnym nawiązaniem do baśni Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, co może być dowodem, iż Porazińska rzeczywiście była znakomitą kontynuatorką twórczości swojej wielkiej poprzedniczki.

Przykre niekiedy przygody na pastwisku zawierają też dyskretny akcent wychowawczy. Bywają bowiem, jak w wierszu *Koziołeczek*, okazją do pokazania wzajemnej pomocy pastuszków:

Oj, tej Jagnie! Oj, tej Jagnie  
Koziołeczek ugrzązł w bagnie!  
Chyżo bieżcie tu pastusi,  
Bo koziołek się udusi.  
Wchodźcie, chociaż czarna woda,  
Bo koziołka bardzo szkoda.  
.....  
– Nie płacz Jagna! Nie płacz Jagna!  
Wyciągniemy kozła z bagna!

Ulubionym motywem pojawiającym się w sporej licznie wierszy Porazińskiej jest taniec, pokazywany jako jedna z zabaw dziecięcych związanych z muzyką. Stąd też charakterystyczne ukształtowanie brzmieniowej i rytmicznej warstwy tekstu. Taniec w literackich obrazkach bywa często autentyczny, jak w wierszu *Dorotka*:

Ta Dorotka, ta maluśka,  
Tańcowała dokoluśka.  
Tańcowała ranną rosą,  
tupotała piętka bosą.  
Tup... tup... tup... tup...

albo *Tańcowanie*:

Ej, polanko ty nieboga,  
szczerozłota twa podłoga.  
Szczerozłota od słoneczka  
bosym nóżkom do taneczka.

Ale może być też zasugerowany obrazkiem namalowanym przez ludowego artystę na wazoniku, np.

Dylu-dylu! Smyku-smyku!  
Na glinianym wazoniku.

Ten wyobrażony taniec nigdy się nie kończy, co budzi zdziwienie małego obserwatora:

Co dzień rankiem Wojtuś zerka,  
czy skończyli już oberka,  
ale oni jako wczora  
i dziś tańczą do wieczora.

Wśród różnych zabiegów zapewniających wierszom Porazińskiej związek z ludowością, wymienić można jeszcze, obok niewyszukanej wersyfikacji (np. krótkie wersy, brak przerzutni, dokładne rymy) i prostej składni, także zapewniające odpowiednie brzmienie echolalie i glosolalie o charakterze kołysankowym (np. *Baj-baj-baju, baj-baj-baju; Husi – husi... husi – husi...*) lub tanecznym (np. *Dziś-dziś-dziś; Dylu dylu, dylu dylu...*) oraz powtórzenia, np.:

Duje duje wiatr w kominie...  
Narzeka, narzeka...  
– Przez te pola droga nocą  
daleka, daleka.

Przede wszystkim jednak widoczne jest nasycenie gwarowymi wyrazami (np. *dźwierze, wierzeje, kierzanka, uświerknąć, uploteczek, chyżo*) i formami gramatycznymi (np. *bieżyć, duje, wczora, siędziesz, do taneczka*). Bliskie międzywojennemu dziecku słownictwo, zapewniające kontakt z wierszami i swojski klimat, po wielu latach okazuje się elementem artystycznie niefunkcjonalnym, skoro do utworów trzeba dołączać słowniczek nieznanymi form. Z drugiej zaś strony pewne cechy gwarowe, jak wspomniany już prosty tok składniowy, powtórzenia, łatwa w odbiorze wersyfikacja, bliskie są umysłowości, psychice i wyobraźni dziecięcej. Z tego powodu zapewne niektóre wiersze Porazińskiej i innych autorów nurtu folklorystycznego jeszcze długo były wznawiane w kolorowych książeczkach, a zwłaszcza umieszczane

w podręcznikach szkolnych, gdzie ich odbiór miał zapewnione wsparcie ze strony nauczycieli. Nie wszystkie wiersze wszakże uległy erozji czasu. Znaczącym przykładem dziecięcych emocji oraz dziecięcego fantazjotwórstwa, ożywającego otaczający świat przedmiotów, jest wiersz *Wy, dorośli...*:

Wy, dorośli – to nie wiecie,  
co się czasem w izbie plecie:  
    Jakie idą tam pogwarki  
    i z tej szparki, i z tej szparki.

Jak pod ławą coś przemyka,  
wyjrzy z matki kaftanika.  
    Hyc! – w dwojaki wraz się schowa.  
    Kichniesz – powie:  
        – Bywaj zdrowa!

Siędziesz w kucki u komina –  
na kolana ci się wspina.  
    Zmrużysz oczy – już cię tuli,  
    śpiewa słodko:  
        – Luli... luli...  
A co bajek nocą plecie!...  
    O tym, starsi – wy nie wiecie.

## Dziecięcy podmiot liryczny

Podmiot liryczny, wykreowany na dziecko, wygłasza monolog skierowany do dorosłych. Wyraża w nim pewność siebie i podziw dla otoczenia, w którym wśród prostych sprzętów wiejskiej izby żyją fantastyczne istoty nie dla wszystkich zauważalne. Tylko dziecko wrażliwe, wtajemniczone w ten cudowny świat, widzi oczyma wyobraźni przejawy życia skrytego przed tymi, którzy już *wyrośli z marzenia*<sup>26</sup>. Pokazane w tym świecie dziecko jest ponadto świadome swojej odrębności od dorosłych, i to odrębności pozytywnie walory-

**Ciekawostka.** Czy wiecie, że Janina Porazińska jest autorką uroczego w swej prostocie wierszyka *Bajka iskierki*, opublikowanego po raz pierwszy w tomiku *W Wojtusiowej izbie* (1924). Uchwyciła w nim poetka doskonale spokojny rytm ludowej piosenki oraz dziecięcy sposób postrzegania świata. Dzięki tym walorom wszedł on później w obieg folklorystyczny i wraz z prostą melodią stał się słynną kołysanką przerabianą i uzupełnianą dodatkowymi zwrotkami. Pierwotny tekst brzmiał:

<sup>26</sup> Zob. J. Kulmowa, *Nie wyrastaj z marzenia*, w: tejsze *Stacja „Nigdy w Życiu”*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1966, s. 89.

Z popielnika na Wojtusia  
iskiereczka mruga:  
– Chodź, chodź... bajkę ci opowiem.  
Bajka będzie dłu... ga!

Była sobie Baba Jaga,  
miała chatkę z masła.  
A w tej chatce straszne dziwy!  
Pst!...  
iskierka zgąsta.

Z popielnika na Wojtusia  
iskiereczka mruga:  
– Chodź, chodź... bajkę ci opowiem.  
Moja będzie dłu... ga...<sup>28</sup>

zowanej. Niedorosłość nie jest już – jak w wieku XIX, na przykład w bajkach i powiastkach Jachowicza – traktowana jako stan „dzikości”, z którego należało dziecko co prędzej wyprowadzić, „uzdrowić, ucywilizować, doprowadzić do doskonałej dorosłości”<sup>27</sup>. Wiersz Porazińskiej jest więc dowodem, że w wieku XX poglądy na dzieciństwo diametralnie się zmieniły.

Świat dziecka to po prostu inny świat. Dorosli już stracili z nim kontakt i wielu jego zjawisk już *nigdy nie potrafią sami zrozumieć*<sup>29</sup> – jak mówi narrator *Małego Księcia*.

## Inspiracje folklorystyczne

W kręgu inspiracji folklorystycznych znalazły się między innymi również debiutujące w okresie II Rzeczypospolitej Ewa Szelburg-Zarembina (1899–1986) i Hanna Januszewska (1905–1980). Ich stylizacje były jednak bardziej dyskretne, niż Porazińskiej. Obie poetki starały się raczej nie nadużywać wyrażań gwarowych, poprzestając na zasugerowaniu wiejskości rekwizytami wypełniającymi obrazy przedstawianego świata oraz na wykorzystaniu motywów przyrody z reguły animizowanej i antropomorfizowanej w sposób bliiski dziecku. Znamienna pod tym względem jest kołysanka Ewy Szelburg-Zarembiny *Idzie Niebo*:

Idzie Niebo ciemną nocą,  
ma w fartuszku pełno gwiazd.  
Gwiazdy błyszczą i migocą,  
aż wyjrzały ptaszki z gniazd.  
Jak wyjrzały – zobaczyły  
i nie chciały dalej spać,  
kaprysiły, grymasiły,  
żeby im po jednej dać!

<sup>27</sup> J. Cieślikowski, *W stronę...*, s. 234.

<sup>28</sup> Tekst wg: *Antologia poezji dziecięcej*, red. Jerzy Cieślikowski, Wrocław 1991 (BN ser. I, nr 233), s. 102.

<sup>29</sup> A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, przeł. Jan Szwykowski, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1972, s. 8.

– Gwiazdki nie są do zabawy,  
tożby nocka była zła!  
Ej, usłysz kot kulawy!  
Cicho bądźcie... A, a, a...

Na szczególną jednak uwagę zasługuje poezja dla dzieci Józefa Czechowicza, w której folklor był również twórczo wykorzystywany, chociaż mniej ostentacyjnie, za to w sposób bardziej pogłębiony.

**Józef Czechowicz** (1903–1939) – poeta, redaktor i nauczyciel. Urodził się w Lublinie w biednej rodzinie wywodzącej się ze wsi. Po ukończeniu Seminarium Nauczycielskiego i Wyższego Kursu Nauczycielskiego studiował w Instytucie Pedagogiki Specjalnej w Warszawie. Pracował jako nauczyciel i kierownik szkoły specjalnej oraz w latach 1932–1939 także jako redaktor „Płomyka” i „Płomyczka”. Współpracował również z innymi czasopismami literackimi (np. „Reflektor”, „Kwadryga”, „Droga”, „Pion”, „Miesięcznik Literatury i Sztuki”). Przez współczesnych uznawany był za wybitnego przedstawiciela tzw. drugiej awangardy. Wydał tomiki poezji: *Kamień* (1927), *Dzień jak co dzień* (1930), *Ballada z tamtej strony* (1932), *W błyskawicy* (1934), *Nic więcej* (1936), *Nuta człowiecza* (1939). Zginął 9 września 1939 roku w czasie bombardowania Lublina. Jego wiersze dla dzieci publikowane wcześniej w czasopiśmie wydane zostały dopiero po wojnie, m.in w zbiorach *Bawię braciszka* (1962), *Jesień* (1963), *Przy sianokosach* (1962), *Srebrne nitki* (1966) i *Wiersze dla dzieci* (1983).

Poeta nie tyle nawiązywał do oryginalnych piosenek wiejskich, ile do ludowych motywów baśniowych i mitologicznych, jak na przykład w kołysankowym wierszu *Bajki*:

Uśnijże mi, uśnij,  
bajka ci się przyśni:  
przyjadą zza morza  
junakowie pyszni...

Będą rzeć pod nimi  
konie jabłkowite,  
ogniem będą błyskać  
miecze złotolite...

Zerwą się żar-ptaki,  
spłoszone tętentem,  
polecą za morze  
z krzykiem i lamentem...

Żar-ptaki, żar-ptaki,  
lamentujcie ciszej,  
niechże was mój synek  
w kolebce nie słyszy...

Junacy, junacy,  
mieczami brząkajcie,  
mojego syneczka  
ze snu przebudzajcie...

Junacy, junacy,  
wracajcie za morze,  
bo mi się syneczek  
ze snu wybić może...

Ponadto warto zauważyć, że folklor w jego wierszach jest odmienny – raczej małomiasteczkowy niż wiejski. Pokazywany świat to krajobraz pogranicza, będący – według słów Tadeusza Różewicza – „jak łąka podmiejska, pełna zapachu ziół, kwiatów i traw, ale dolatują tu odgłosy miasta”<sup>30</sup>. Najbardziej zbliżone do tekstów ludowych, zwłaszcza muzycznością osiąganą dzięki instrumentacji głoskowej wzmocnionej powtórzeniami i refrenami brzmieniowymi, były jego *Kołysanki*, np.:

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

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

Lulajże, lulajże, dzieciątko,  
sen przyszedł i patrzy już z kątką.  
Luli, luli,  
sen cichy cię utuli...

W drugiej połowie XX stulecia nurt folklorystyczny w wierszach dla dzieci zmienia swój charakter. Zanika jego ekspansywna żywotność. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych dominować zaczyna folklor dziecięcy o miejskim charakterze. Niewątpliwie ma to związek ze zmianami demograficznymi, cywilizacyjnymi przemianami na wsi oraz narastającą z biegiem lat

---

<sup>30</sup> Cyt. za: J. Cieślowski, *Wstęp*, w: *Antologia poezji dziecięcej...*, s. XIX.

unifikacją kultury spowodowaną upowszechnieniem środków masowego przekazu, różnego rodzaju mediów, jak prasa, książka, radio, nieco później telewizja, wreszcie pod koniec wieku internet.

## **Zmierzch i reaktywacje**

W latach siedemdziesiątych XX wieku nurt ten powoli zanika. Jeśli jednak w szczątkowych formach jeszcze dość długo egzystuje, to tylko dzięki wznowieniom, które odbierane są jako relikty dawnej świetności. Nadal publikowane są, coraz bardziej wyselekcjonowane ze względu na językową dostępność, najlepsze utwory Janiny Porazińskiej, Hanny Januszewskiej, Lucyny Krzemienieckiej czy Ewy Szelburg-Zarembiny. Coraz mniej natomiast spotkać można nowych tekstów z nawiązaniem do folklorystycznymi, a jeśli się pojawiają, to ich adresatem jest przede wszystkim dziecko miejskie. W większej mierze celem jest ukazanie warunków życia na wsi i dawnej kultury ludowej, niż współczesnego pielęgnowania obyczaju i zanikającej zresztą oryginalnej twórczości, reanimowanej w niektórych regionach w postaci produkcji cepeliowskiej. Akcentowane są teraz dość mocno związki z przyrodą, co powoduje znaczące przesunięcie od folkloru w stronę ekologii. Ze względów wychowawczo-edukacyjnych nadal oczywiście pokazywane są specyficzne cechy różnych regionów (np. charakterystyczny folklor Podhala) oraz korzenie naszej kultury narodowej, lecz nie tyle w wierszach lirycznych, ile przede wszystkim w opracowaniach legend i motywów baśniowych. W poszukiwaniu inspiracji folklorystycznych pisarze sięgają obecnie do głębszych pokładów dziedzictwa ludowego. Mniej interesuje ich poetyka ludowych tekstów, bardziej natomiast zachowana w nich pierwotna wizja świata wraz z całą sferą wartości i ocen moralnych. Jest ona bowiem bliska dziecięcej wyobraźni i naiwnemu jeszcze pojmowaniu świata.

Twórczość Marii Konopnickiej jeszcze przez niemal pół wieku oddziaływała na kształt wierszy dla dzieci. Obok inspiracji folklorystycznych znalazła w okresie dwudziestolecia międzywojennego podatny grunt dla swego rozwoju także liryka roli, która stała się podstawą nurtu nazwanego przez Józefa Zbigniewa Białkę „liryką świata dziecięcego”<sup>31</sup>. Oczywiście nie tylko Konopnicka miała wpływ na twórczość dla młodych odbiorców w tym okresie. Zmieniły się warunki polityczne, a wraz z nimi czynniki określające charakter nauczania, wychowania oraz piśmiennictwa adresowanego do najmłodszych czytelników.

### Nowe spojrzenie na dziecko

Po roku 1918 polska literatura dla dzieci znalazła się w kręgu nowych prądów w kulturze, pedagogice i psychologii, które wcześniej, bo na przełomie XIX i XX wieku, pojawiły się w Europie, ale dopiero teraz z pewnym opóźnieniem dotarły do Polski. Przeciwwstawiały się one zdecydowanie utylitaryzmowi i ciasnemu praktycyzmowi. Propagowały natomiast ideał wszechstronnego, swobodnego rozwoju osobowości. Zmieniło się zdecydowanie spojrzenie na dziecko i na dzieciństwo. Twórcy nowych kierunków (jak np. John Dewey, później Jean Piaget) – o czym pisze Białek – „zwracali uwagę na konieczność dostrzeżenia w rozwoju psychicznym dzieci swoistych właściwości zarówno w zakresie myślenia, jak i w dziedzinie doznań uczuciowych i działania, podejmowali próby ukazania odrębności dziecięcego widzenia świata, dziecięcej wyobraźni, uczuciowości, uwydatniali problem indywidualności, potrzebę spontanicznej aktywności dziecka w klimacie swobody”<sup>32</sup>. Dążenia te w sposób krańcowy i prowokacyjny wyraziła Ellen Key w książce *Stulecie dziecka*, gdzie między innymi czytamy: „Nie dawać dziecku chwili

<sup>31</sup> Zob. J.Z. Białek, *Literatura...*, s. 55.

<sup>32</sup> Tamże, s. 16.

spokoju – jest to największa zbrodnia, jaką dzisiejsze wychowanie grzeszy względem dziecka”<sup>33</sup>.

**Józef Zbigniew Białek** (ur. 1930) – polonista, historyk literatury, badacz piśmiennictwa dla dzieci. Studia polonistyczne ukończył na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 1955 i rozpoczął pracę na stanowisku asystenta w Wyższej Szkole Pedagogicznej (obecnie Uniwersytet Pedagogiczny) w Krakowie. Wykładając na tej uczelni, doktoryzował się w roku 1962 i habilitował w 1968. Następnie awansował na stanowiska docenta, profesora nadzwyczajnego i zwyczajnego. Wśród licznych prac naukowych na szczególną uwagę zasługują te poświęcone literaturze dla dzieci i młodzieży, tj., *Literatura dziecięca okresu międzywojennego* (1962), *Janiny Porazińskiej poezja dla dzieci* (1963), *Elementy nowatorskie we współczesnej prozie dla dzieci i młodzieży* (1972), *Jak kochać dziecko, czyli o pisarstwie Janusza Korczaka* (1975), *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939* (1979) oraz *Przymierze z dzieckiem. Studia i szkice o literaturze dla dzieci* (1994).

## Tęsknota za dzieciństwem

Dzieciństwo, jako kategoria psychofizyczna i egzystencjalna, przeciwstawiane bywa teraz dorosłości i postrzegane często jako – mówiąc słowami Johna Milтона – „raj utracony”, do którego niestety nie ma powrotu, ale które wyżej jest stawiane niż dojrzałość. O takim powrocie marzył Bruno Schulz, pisząc w liście do Andrzeja Pleśniewicza: „Moim ideałem jest *dojrzeć* do dzieciństwa. To by dopiero była prawdziwa dojrzałość”<sup>34</sup>. Podobnie sądził Janusz Korczak, gdy w roku 1925 pisał we wstępie pt. *Do dorosłego czytelnika* w powieści *Kiedy znów będę mały*:

Powiadacie:

– Nuży nas obcowanie z dziećmi.

Macie słuszność.

Mówicie:

– Bo musimy się zniżyć do ich pojęć. Zniżyć, pochylać, naginać, kurczyć.

Mylicie się.

---

<sup>33</sup> E. Key, *Stulecie dziecka*, przeł. I. Moszczeńska. Cyt za: R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000, s. 23.

<sup>34</sup> B. Schulz, *Proza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 580.

Nie to nas męczy. Ale – że musimy się wspinać do ich uczuć.  
Wspinać, wyciągać, na palcach stawać, sięgać.  
Żeby nie urazić<sup>35</sup>.

## Nowe ideały wychowania

Poza odmiennym stosunkiem do dzieciństwa odnotować również trzeba ważny fakt zmiany istniejących dotąd warunków społeczno-politycznych i kulturalnych, które stawiały teraz przed twórcami odmienne cele wychowania oraz nowe zadania związane z koniecznością przebudowy warsztatów literackich. Kiedy po 123 latach niewoli narodowej Polska odzyskała upragnioną niepodległość, wielu poetów uznało ten fakt za zwolnienie z patriotycznego posłannictwa i uzyskanie prawa do wyrażania tylko własnych, prywatnych uczuć. „Ojczyzna moja wolna, wolna, więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada...” – pisał Antoni Słonimski w poemacie *Czarna wiosna*. Poezja dla dzieci wszakże z tego obowiązku się nie zwolniła. Musiała jedynie zmienić swoje nastawienie wobec rzeczywistości, wobec na nowo definiowanego patriotyzmu. Motywem przewodnim działań wielu pisarzy było co prawda dążenie do skutecznego wyzwolenia literatury z ograniczeń uproszczonej tendencyjności, ale idee patriotyczne bynajmniej nie zniknęły z ich pola widzenia. Zmienił się tylko model patriotycznego wychowania. Pojawiły się postulaty ograniczania nadmiernego kultu przeszłości, a w to miejsce wprowadzania treści aktualnych, wyrażających afirmatywny stosunek do rzeczywistości powojennej. Przed literaturą stanęły też zupełnie nowe zadania. Ówczesni pedagodzy żądali, aby w książkach dla dzieci i młodzieży znalazły swój wyraz aktualne tendencje wychowawcze propagowane przez Państwo.

## Zaspokajanie potrzeb dziecka

Literaci jednakże w dużo większej mierze niż pedagodzy i politycy starali się uwzględniać psychiczne potrzeby dziecka, co nie znaczy, że zupełnie ignorowali aspekt dydaktyczny w swojej twórczości. Domagali się jednak od współautorów przede wszystkim wysokiego poziomu artystycznego. W deklaracji twórców i krytyków opublikowanej w roku 1929 na łamach czasopisma „Świat Książki” o literaturze dla dzieci czytamy:

---

<sup>35</sup> J. Korczak, *Kiedy znów będę mały*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1961, s. 5.

Pragniemy dla niej wywalczyć prawo obywatelstwa w literaturze ogólnej. Żądamy, aby oceną jej kierowały te same wymagania, jakie stosujemy przy ocenie każdej innej literackiej książki. Treść i forma, konstrukcja i język, myśl i słowo muszą być tu czynnikami składającymi się na dzieło o bezwzględnej wartości artystycznej, przekonywującej niezależnie od jakichkolwiek postulatów pedagogicznych. Tylko taka bowiem książka, działając na umysł, wyobraźnię i uczucia, kształci nowe pokolenie, kulturalnego i wrażliwego czytelnika<sup>36</sup>.

Zgodnie z tymi postulatami w twórczości lat międzywojennych rozpoczął się proces niwelowania różnic pomiędzy poziomem utworów dla dzieci i dla dorosłych, który doprowadził wkrótce do podniesienia rangi artystycznej tekstów dla młodych odbiorców oraz do uznania twórczości dla dzieci za całkowicie integralną część narodowego piśmiennictwa. Widocznym symptomem tego procesu było znaczne poszerzenie kręgu pisarzy uprawiających z powodzeniem równoległe twórczość dla dzieci i dla dorosłych.

Znaleźli się w nim tacy wybitni poeci, jak Julian Tuwim, Józef Czechowicz, Kazimiera Iłakowiczówna czy Ewa Szelburg-Zarembina. Wspecjalizowanie się tylko w twórczości dla młodych, co stało się świadomym wyborem Janiny Porazińskiej, Lucyny Krzemienieckiej, Hanny Januszewskiej czy także Jana Brzechwy, pod koniec lat trzydziestych ubiegłego stulecia przestało być już faktem deprecjonującym i wstydliwym.

**Ciekawostka.** Czy wiecie, że do tej pory wiersze dla dzieci były drukowane albo w osobnych książeczkach, albo w dziecięcych pisemkach, na innych niejako prawach niż poezja dla dorosłych. Jako znamienny przykład w tym zakresie posłużyć może wielotomowe, zbiorowe wydanie *Poezji* Marii Konopnickiej przygotowane przez Jana Czubka, ze wstępem Henryka Sienkiewicza, opublikowane w Krakowie w roku 1916 i wznowione w roku 1925, które nie obejmowało wierszy dla dzieci.

## Niwelowanie różnic artystycznych

Zarysowana w twórczości Marii Konopnickiej poetycka tendencja do zacierania różnic między literaturą uniwersalną a utworami adresowanymi do młodego czytelnika spowodowała teraz zmniejszenie dystansu między autorem a dzieckiem. Wyrazem tego stała się w konsekwencji widoczna w tekstach literackich zmiana stosunku podmiotu mówiącego (podmiotu lirycznego) do wirtualnego odbiorcy, którego portret daje się zrekonstruować w każdym konkretnym utworze. Podmiot liryczny staje się jego aktywnym partnerem. W ten

<sup>36</sup> Cyt za: J.Z. Białek, *Literatura...*, s. 38.

sposób rodzi się niezwykle szeroki i wielobarwny **nurt liryki świata dziecięcego**, w którym dominuje krąg rzeczy i zdarzeń codziennych. Jego cechą charakterystyczną jest dziecięce postrzeganie rzeczywistości. Wyrażaniu dziecięcych emocji, nastrojów i estetycznych upodobań sprzyjała niewątpliwie poetka roli. Podmiot liryczny wykreowany został przede wszystkim na dziecko lub osobę mu bliską, która potrafi przyjąć dziecięcy punkt widzenia i odczuwania i w lirycznym monologu uwzględnić dziecięce skłonności do zachwyty nad otoczeniem oraz do fantazjowania animizującego i personifikującego zarówno świat przyrody, jak również najbliższy krąg rodzinny.

## Wyraz dziecięcych pragnień

Najbardziej znamienna dla tego nurtu jest twórczość Kazimierzy Iłakowiczówny. Podmiot liryczny jej wierszy reprezentuje postawę dziecka z żywą wyobraźnią, umiejącego rozmawiać z naturą, nawiązywać bliski kontakt ze zwierzętami i uniezwykła świat, który Alicji Baluchowej przypomina nastrojem obrazy surrealistów<sup>37</sup>.

**Kazimiera Iłakowiczówna** (1892–1983) – poetka, pisarka i tłumaczka. Zdobyła gruntowne wykształcenie w szkołach średnich w Warszawie i Petersburgu oraz na uniwersytetach w Oxfordzie, Londynie i Krakowie, gdzie ukończyła studia humanistyczne (polonistykę i anglistykę) na Uniwersytecie Jagiellońskim. W czasie pierwszej wojny światowej pełniła służbę sanitariuszki na froncie w armii rosyjskiej. Po wojnie przez całe dwudziestolecie pracowała najpierw w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, później w Ministerstwie Spraw Wojskowych, gdzie w latach 1926–1935 była sekretarką marszałka Józefa Piłsudskiego, któremu poświęciła tom poezji. Drugą wojnę światową spędziła w Siedmiogrodzie, skąd w roku 1947 powróciła do Kraju i na stałe zamieszkała w Poznaniu. Debiutowała tomem poezji *Ikarowe loty* (1908), a następnie wydała m.in. *Śmierć Feniksa* (1922), *Z głębi serca* (1928), *Popiół i perty* (1930), *Słowik litewski* (1936) oraz *Wiersze zebrane* (1971) i *Wybór wierszy* (1977). Wiersze dla dzieci opublikowała w zbiorach, np. *Rymy dziecięce* (1922), *Płaczący ptak* (1927) i *Wesołe wierszyki* (1934). Za swoją twórczość otrzymała m.in. Państwową Nagrodę Literacką i Złoty Wawrzyn Polskiej Akademii Literatury (1935) oraz Nagrodę Państwową I stopnia (1976).

<sup>37</sup> Zob. A. Baluch, *Przestrzeń międzyosobowa a wychowanie*, w: tejsze, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1987, s. 79.

W lirycznej wypowiedzi dziecka nieraz zabrzmiała nuta naiwnego pragnienia i przywołanie fantastycznych wizji, np. w wierszu *Życzenia*:

Mamo, proszę, jamnika posadź mi na łóżko.  
Żeby to jeszcze mieć liska, co by spał pod poduszką,  
swojską jaskółkę, małą bezdomną kukułkę  
i srokę, która by diamenty przynosiła na półkę!  
Kot? Mały taki, cichy? Kot mi nie wystarczy,  
a jamniczek jest stary, gdy go skubię, warczy.  
Lalka – ta jest szczęśliwa, wszystko widzi we śnie,  
co chce: jaszczurki, lwice, strusia i czereśnie.  
Zazdroszczę jej. Już śpi w pierzynie jak w obłoku  
i kto wie? Może się jej zdaje, że jedzie na smoku.

Podobne fantazjotwórstwo spotkać można również w wypowiedziach podmiotu lirycznego, wykreowanego na najbliższą osobę dorosłą (może matkę? może ojca?), mówiącą do dziecka, ale i zarazem w imieniu dziecka. Osoba ta potrafi wejść w rolę odbiorcy tekstu i spojrzeć na otaczającą rzeczywistość oczyma swego maleństwa. Mistrzem w kreowaniu takich monologów lirycznych był Józef Czechowicz. Oto jeden z jego najpiękniejszych liryków dziecięcych z cyklu *Kołysanki*:

Dawno już ucichł  
złoty kogucik  
i królik biały kwiatów nie depcze.  
Ogromna Wisła  
pod niebo wyszła  
z gwiazdami szepcze...

Gliniany konik  
wszedł za wazonik,  
by się spokojnie zdrzemnąć do świtu.  
Synku małuśki,  
do swej poduszki  
i ty się przytul...

Kiedy indziej znów w wierszach reprezentujących nurt liryki świata dziecięcego znaleźć można wyraz współczucia i chęci niesienia pomocy zwierzętom postrzeganym po ludzku, chociaż z pełną świadomością ich odrębności. Tak jest między innymi w wierszu Iłakowiczówny *Do kukułki*:

Biedna kukułko, gniazdaś nie zbudowała,  
gdzie ty twoje małe dziecko będziesz chowała?  
Nie daj go wronie, bo je wrona zje,  
nie daj go pliszce, bo mu będzie źle,

wróbelek jest za mały i za ćwierkotliwy,  
a pokrzywnik z kukułczątkiem będzie nieszczęśliwy,  
bo ma dziątek sześcioro,  
więc mu niesporo.  
Nie daj go sowie,  
będzie je biła po głowie.  
...Daj je nam po cichutku, a nikt się nie dowie!

Podobny monolog dziecka znaleźć można w wielu innych utworach, np. w wierszu Bronisławy Ostrowskiej *Myszka*:

Myszka jest u nas w szparce.  
Proszę, nie mówcie o tym  
Niani ani kucharce,  
Boby wnet przyszły z kotem.

A ja ją bardzo lubię,  
I jej tu dobrze z nami,  
Gdy w kącie kruszki skubie,  
Ruszając wąsikami.

Nie chcę by ją zabito,  
Więc ją karmię kryjomie.  
Przyjdzie do mnie z wizytą,  
To was z nią zaznajomię.

Dziecięcy zachwyty dla świata przyrody, widzianego oczyma dziecka, wyraża w licznych wierszach Józef Czechowicz. Oto początkowy fragment *Jesieni*:

Szumiał las, śpiewał las,  
gubił złote liście,  
świeciło się jasne słońko  
chłodno a złociście...

Rano mgła w pole szła,  
wiatr ją rwał i ziebił;  
opadały ciężkie grona  
kalin i jarzębin...

Każdy zmierzch moczył deszcz,  
płakał, drżał na szybkach...  
I tak ładnie mówił tatuś:  
jesień gra na skrzypkach...

Dyskretny monolog liryczny animizujący i personifikujący na dziecięcy sposób przyrodę (*śpiewał las, mgła w pole szła, jesień gra*) tylko w jednym

**Animizacja** [z łac. *animare* – „ożywić”] rodzaj metafory nadającej przedmiotom i zjawiskom martwym cechy istot żywych. Szczególną odmianą animizacji jest **antropomorfizacja** [z grek. *ánthrōpos* – „człowiek” i *morphé* – „kształt”], która polega na nadawaniu tym zjawiskom i przedmiotom cech ludzkich. W tym zakresie zbliża się znaczeniem do **personifikacji** [z łac. *persona* – „osoba” i *face-re* – „czynić”] i często bywa nawet z nią utożsamiana.

zdaniu ujawnia „prawdziwego” autora wypowiedzi, dziecko powołujące się na autorytet osoby najbliższej (*tak ładnie mówił tatuś*), jakby tłumaczyło się z wyszukanej metafory. Dziecięcy punkt widzenia zdradzają w innych wierszach także zwroty do adresata monologu lirycznego, np. w wierszu *Zimowe uroki*:

Matusiu, Lublin tak srebrny  
twe baśnie mi przypomina.

Podmiot mówiący w imieniu dziecka znaleźć można też w wierszach Ewy Szelburg-Zarembiny, wyrażających proste i subtelne reakcje na najbliższy krąg świata – mieszkania, rodziny, otaczających przedmiotów i domowych zwierząt, np.:

Mamusia ma Renię,  
Renia ma laleczkę.  
Každy na tym świecie  
ma swoją córeczkę  
(*Córeczki*)

Renia nie ma dziadusia,  
Renia nie ma babusi.  
Renia sama bajeczki  
wymyślać sobie musi.  
(*Bajeczki*)

W parku mieszka królewna,  
co calutka jest z drewna.  
Ma paluszki z patyczków  
i nie nosi trzewiczków.

Gdy przeminą dwa lata  
za jeża się wyswata,  
w parku balik ogłosi  
i Renię też zaprosi.  
(*Parkowa królewna*)

**Ewa Szelburg-Zarembina** (1899–1986) – poetka, eseistka powieściopisarka, autorka utworów scenicznych, działaczka społeczna. Studiowała polonistykę i pedagogikę na Uniwersytecie Jagiellońskim, a po studiach pracowała jako nauczycielka w zakładach kształcenia nauczycieli w Mławie i Ursynowie. W czasie okupacji hitlerowskiej brała udział w tajnym nauczaniu oraz redagowaniu czasopism konspiracyjnych. Po wojnie obok pracy literackiej rozwinęła aktywną działalność społeczną (m.in. opiekowała się dziećmi repatriantów). Z jej inicjatywy powstał Pomnik-Centrum Zdrowia Dziecka w Międzylesiu (obecnie dzielnica Warszawy). Debiutowała w roku 1922 utworem dla dzieci *Przedziwne przygody duszka Dzińdzinnika* i tej twórczości pozostała wierna przez całe życie, chociaż napisała również wiele utworów dla dorosłych, m.in. pięciotomowy cykl powieściowy *Rzeka kłamstwa* (1935–1968), biograficzne powieści z życia świętych *Zakochany w miłości* (1961), *Imię jej Klara* (1964) oraz *I otwarty się drzwi* (1971). Dla dzieci opublikowała tomiki wierszy *Aaa... kotki dwa* (1925), *Renine wierszyki* (1927), *Dzieci miasta* (1935), *Każdy Tomek ma swój domek* (1947), *Na listeczku kalinowym* (1955), *Idzie niebo ciemną nocą* (1966) i wiele innych. Opracowała również zbiory baśni, np. *Rzemieślniczek-Wędrowniczek* (1929), *Kije samobije i inne baśnie* (1949), *O warszawskiej syrenie* (1954), *Chłopiec z pęty urodzony* (1958). Jej utwory były wielokrotnie wznawiane pod różnymi tytułami, np. *Przez różową szybkę* (1968) czy *Bardzo dziwne opowieści* (1974). Za twórczość literacką i działalność społeczną została wyróżniona Nagrodą Prezesa Rady Ministrów (1953), Nagrodą Państwową I stopnia (1966) oraz Orderem Uśmiechu (1969).

Jak nietrudno zauważyć, jest to liryka pozbawiona natrętnego dydaktyzmu, ale wychowawcza, bo rozwijająca wrażliwość dziecka, otwierająca umysł i serca dla otoczenia, dla innych istot żyjących, a w konsekwencji również dla innych ludzi. Ponadto rozbudzająca także wrażliwość na słowo poetyckie, oryginalną metaforykę, która przygotowuje dziecko do odbioru w wieku późniejszym poezji dorosłej dla wszystkich.

## Poznaj swój Kraj

Wielobarwność nurtu liryki świata dziecięcego w latach międzywojennych przejawiała się zwłaszcza w szerokim wachlarzu podejmowanej tematyki. Tu na plan pierwszy wysuwa się tematyka patriotyczna, zmodyfikowana

wobec nowych warunków wolnego Kraju. Na uwagę w tym zakresie przede wszystkim zasługuje twórczość Artura Oppmana, piszącego pod pseudonimem Or-Ot. Jego prosty w swej wymowie wiersz *Twoja ojczyzna* w sposób bezpretensjonalny, z przywołaniem elementów najbliższego otoczenia, definiuje ważne, lecz abstrakcyjne i nieuchwytnie jeszcze dla dziecka, pojęcie. Poeta wyraża jego istotę bez wielkich słów, poza tym jednym, które – jak wspomina Jan Kasprówicz – tak rzadko jawi się na jego wargach. Tu wszakże w każdej strofie występuje dwukrotnie – w inwokacji do dziecka na początku i jak refren w podsumowaniu myślowej całości na końcu. Oto charakterystyczna pierwsza zwrotka:

Ojczyzna twa, dziecię,  
To cały ten kraj,  
Te lasy i pola,  
Ten ogród i gaj  
I strumień, co srebrnie  
Pod słońca blask drga:  
To wszystko, to wszystko  
Ojczyzna jest twa!  
(*Twoja ojczyzna*)

Nie wszystkie utwory Oppmana są jednak tak proste i po latach czytelne dla dziecka. Warto wszakże o nich pamiętać, bo w swoim czasie pełniły ważną misję wychowawczą, jak np. wiersz *Kochaj żołnierza*, którego pierwsza zwrotka brzmi:

Kochaj żołnierza, chłopcze mój,  
Gdy masz p o l s k i e g o teraz,  
On szedł za wolność w krwawy bój  
I pójdzie jeszcze nieraz.

Pierwszy raz od ponad stu lat żołnierz, podobnie jak i policjant, przestał być widowym uosobieniem zaborcy. Nawet jeśli Polacy służyli w armiach zaborczych, to ich mundury i dystynkcje zawsze były im obce. Żołnierz kojarzony z zaborcą szacunku nie wzbudzał. Teraz trzeba zmienić stosunek do obrońcy ojczyzny, a słowu „żołnierz” przywrócić właściwe, pozytywne zabarwienie. Artur Oppman służył tej sprawie wiernie w licznych wierszach patriotycznych, często patetycznych i bez większego poetyckiego polotu.

Zachętą do poznawania kraju i propagowania jedności narodowościowej i geograficznej Państwa scalonego z trzech niedawnych zaborów był cykl wierszy Hanny Mortkowiczówny (później publikującej utwory dla dzieci pod nazwiskiem Mortkowicz-Olczakowa) pt. *30 kolegów z całej Polski*. Każdy

utwór ma podobny tytuł i przedstawia chłopca związanego ze swym miastem, wsią czy regionem. Oto kilka fragmentów z różnych utworów:

Felek wie, jak piece i kotły  
Grzeje siła ciepła i wielka,  
Felek widział, jak kopie węgiel  
Polski górnik, dzielny ojciec Felka!  
(*Felek z Zagłębia Dąbrowskiego*)

Ojciec Tadzika jest mądry,  
Ojciec Tadzika jest dobry,  
Pokazał mu dziś katedrę,  
W której modlił się Chrobry.  
(*Tadzio z Poznania*)

Nie wszyscy bohaterowie tych kilkuzwrotkowych wierszyków mogą być wzorem dla innych. Zdarza się, że niekiedy nie garną się do nauki i dlatego być może mają być bliżsi młodemu czytelnikowi, też nie zawsze skorym do sumiennego wypełniania swoich obowiązków, jak np. *Jaś z Helu*, który:

Nie chce odrabiać rachunków,  
Chce zaraz wziąć się do pracy,  
Chce sam wyjeżdżać na połów  
Jak wszyscy starsi rybacy.

**Hanna Januszewska** (1905–1980) – poetka, pisarka, autorka sztuk scenicznych i tłumaczka. Szkołę średnią ukończyła w Warszawie a następnie polonistykę na Uniwersytecie Warszawskim. Debiutowała w roku 1923 tomem *Poezje*. Po wydaniu dwóch zbiorów wierszy dla dorosłych *Dom na wyspie* (1930) i *Exodus* (1933) całkowicie poświęciła się twórczości dla dzieci i związała z czasopismami „Płomyk” i „Płomyczek”. Wydała m.in. *Ele-mele dudki* (1932), *Jawor, jawor* (1932), *Jak polska Pyza wędrowała* (1938), *Idzie Pyza borem lasem...* (1939), *O polskim Chrobotku* (1939), *Pyza na Starym Mieście* (1948), *O flisaku i Przy-*

W podobnym duchu, ale z większym talentem, wiedzę o kraju ojczystym upowszechniała Hanna Januszewska. Prowadziła ona małych czytelników po różnych regionach wraz z przewodniczką kluską Pyzą, która ubrana w ludowy strój przedstawia dzieciom piękno polskiego krajobrazu, życie ludzi w różnych częściach kraju oraz miejsca związane z historią i kulturą naszego narodu.

Z kolei w książeczce *O polskim Chrobotku* uczyniła poetka głównym bohaterem baśniowego ludzika, który opowiada o ważnych wydarzeniach historycznych z epoki piastowskiej.

Ten zamysł autorski kontynuowała również po wojnie, między innymi w baśni *O flisaku i Przydróżce* oraz w kolej-

nych wersjach wierszowanej opowieści o wędrującej Pyzie.

Omówiony pokrótce nurt liryki świata dziecięcego, podobnie jak i inne kierunki poezji dla dzieci rozwinięte w dwudziestoleciu międzywojennym, wpłynął poważnie na rozwój nowoczesnej twórczości poetyckiej dla dzieci po drugiej wojnie światowej. Rozwijająca się później poezja dla młodych odbiorców (zob. cz. II, rozdz. 6), dość mocno zróżnicowana tematycznie i artystycznie, wprawdzie w większym zakresie wzorowała się na

poezji uniwersalnej, zwłaszcza że jej twórcami byli często ci sami poeci (np. Mieczysława Buczkówna, Anna Kamińska, Joanna Kulmowa, Anna Świrszczyńska, Julian Tuwim, Wiktor Woroszyński czy Józef Ratajczak), nie mniej jednak swymi korzeniami sięgała do tradycji lat międzywojennych.

*dróżce* (1950), *Pyza na polskich dróżkach* (1955), *Rękopis pani Fabulickiej* (1958), *Bajki polskie* (1975) i wiele innych. Przetłumaczyła i opracowała dla dzieci baśnie Ch. Perraulta *Bajki Babci Gąski* (1961) i *Bajki* (1971). Jej książka *Bajki o czterech wiatrach* (1978) została wpisana na Listę Honorową im. H.Ch. Andersena. Za całokształt twórczości została wyróżniona Nagrodą Państwową I stopnia.

## Określenia nowego nurtu

W połowie lat trzydziestych ubiegłego stulecia pojawił się w polskiej poezji dla dzieci nowy nurt, który pod różnymi nazwami funkcjonował jeszcze długo po drugiej wojnie światowej i do którego nawiązania znaleźć można także w wielu utworach współczesnych. Józef Zbigniew Białek nazywa go „szkołą poetycką Juliana Tuwima i Jana Brzechwy”<sup>38</sup>, Alicja Baluch „modelem słowiarskim”<sup>39</sup>, Jolanta Ługowska „modelem ludycznym”<sup>40</sup>, a Anna Szóstak po prostu „nurtem lingwistycznym”<sup>41</sup>. Ostatnie określenie wydaje się najbardziej trafne, chociaż zostało wprowadzone do literaturoznawczego języka przez Janusza Sławińskiego o wiele później i odnosiło się pierwotnie do nowatorskich przedsięwzięć z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku<sup>42</sup>.

**Poezja lingwistyczna** – według Janusza Sławińskiego, twórcy tego określenia – jest to jedna z orientacji w XX-wiecznej poezji polskiej. Jej przedstawiciele, m.in. Miron Białoszewski, Zbigniew Bieńkowski, Tymoteusz Karpowicz, Edward Balcerzan, a później także Stanisław Barańczak, dążyli do wypróbowania możliwości komunikacyjnych języka oraz do rozrachunku z konwencjami mowy. Stawiali język w stan podejrzenia, oskarżając go o niesprawność i paraliżowanie międzyludzkiego porozumienia. Stąd częste po-

<sup>38</sup> J.Z. Białek, *Literatura...*, s. 55.

<sup>39</sup> A. Baluch, *Przestrzeń...*, s. 74.

<sup>40</sup> J. Ługowska, *Metodologiczne problemy badania i klasyfikacji gatunków poezji dziecięcej*, w: *Poezja dla dzieci – mity i wartości*, red. B. Żurkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1986, s. 152–153.

<sup>41</sup> A. Szóstak, *Nurt lingwistyczny we współczesnej polskiej poezji dziecięcej*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Zielona Góra 2000.

<sup>42</sup> Zob. A. Świrek, *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Zielona Góra 1985, s. 5–6.

etyckie gry ze skostniałymi formami, utrwalonymi w języku potocznym, np. „rozkład jazdy” w wierszu Karpowicza pod takim samym tytułem, „pies pogrzebany” w wierszu Białoszewskiego *Pies pożegnany czy Spójrzmy prawdzie w oczy* lub *Określona epoka Barańczaka*. „Operacjom na języku [...] towarzyszy najczęściej moment ludyczny: zabawa słowami, dowcip czysto językowy, parodystyczne przedrzeźnianie skostniałych sposobów mówienia”<sup>43</sup>.

## Jezyk tematem

Główne założenia obu odmian poezji lingwistycznej, tej uniwersalnej dla dorosłych i tej dla dzieci, są bardzo do siebie zbliżone. W jednej i w drugiej orientacji uwaga podmiotu mówiącego w utworze skupiona jest na języku, na sposobie wypowiedzania. W jednym i w drugim wypadku obiektem zainteresowania są stałe, skostniałe związki frazeologiczne, szablony stylistyczne, gry słowne oraz czysto brzmieniowe powinowactwa wyrazów, dające komiczne efekty, jak np. przekomarżanie się komarów czy ślanianie się słonia w *Figielku* Juliana Tuwima. Słowo przestało być teraz tylko tworzywem literackim, lecz stało się tematem samym w sobie. Autoteliczność utworu została wysunięta na plan pierwszy.

W wierszach dla dzieci jednak nie chodzi o stawianie języka w „stan podejrzenia”. Nadal jest on traktowany jako sprawne narzędzie komunikacji, którego tajniki dziecko powinno sobie przyswoić. Praktyczne zapoznanie odbiorcy z konwencjonalnością wyrażań i zwrotów językowych jest ważnym zadaniem edukacyjnym w procesie rozwoju i doskonalenia mowy dziecka. Uwrażliwienie na estetyczne walory języka również stanowi niebagatelny walor wychowawczy, nie zawsze niestety przez wszystkich pedagogów w pełni uświadamiany. Spotykane nagminnie w utworach tego nurtu różnego rodzaju tzw. „igraszki słowotwórcze” nie są wbrew nazwie tylko pustą, bezinteresowną zabawą. Najczęściej nawiązując do dziecięcego wyczucia językowego, uświadamiają dziecku względność stosunków pomiędzy dźwiękiem słowa a jego znaczeniem. Jako konsekwencja zaskakujących zabaw z językiem z utrwalonych szablonów codziennej mowy dorosłych (np. „być głową domu”, „robić swetry na drutach”, „wziąć kogoś na barana”) wyłania się w utworach absurdalny, groteskowy świat, bliski sposobowi myślenia i fantazjowania dziecka. Ponadto absurdalny dowcip wierszy często uwypukla satyryczne akcenty, które co prawda nie zawsze są dla każdego dziecka czytelne, ale znajdują uznanie dorosłego pośrednika lektury, bo do niego są przede

<sup>43</sup> js [Janusz Sławiński], *Poezja lingwistyczna*, w: *Słownik terminów...*, s. 404.

wszystkim adresowane. Jan Brzechwa kiedyś powiedział, że tego rodzaju satyryczne wstawki po to umieszcza w swoich tekstach, aby się mamusie nie nudziły, gdy będą czytać te wiersze swoim pociechom.

## Dydaktyzm „ekstrawagancji”

Współcześnie walory dydaktyczne oraz rzekome ekstrawagancje językowe omawianego nurtu na ogół nie budzą już większych zastrzeżeń, jeśli są z talentem i artystycznym wyczuciem zastosowane. Nie zawsze jednak tak było. Pierwsze utwory dla dzieci Juliana Tuwima i Jana Brzechwy zostały przez profesjonalną krytykę przyjęte wprawdzie z uznaniem, jako istotna wartościowa nowość w tej dziedzinie twórczości (Janina Broniewska, Artur Sandauer), jako „strumień najczystszej poezji” (Stanisław Furmanik). Z drugiej wszakże strony wzbudziły ostry protest zwolenników tradycyjnego wychowania. Nie podobał się im, a nawet wręcz oburzał, absurdalny humor słowny i zamierzone nonsensy świata przedstawionego, spontanicznie przyjmowane przez dzieci, jako ich własny sposób myślenia i postrzegania otaczającej rzeczywistości. Szczególnie ostro zaatakowała twórczość Tuwima Wanda Miłaszewska, zarzucając poecie braki warsztatu poetyckiego i krytykując jego – jak pisała – „wykład programowego nieposłuszeństwa”, „podręcznik przedrzeźniania” oraz „fałszowanie sensu i podstawowych zasad pedagogiki”. Podobnie oburzona była Stefania Posadzowa, protestująca przeciw „wyuzdanej pisaninie”<sup>44</sup>.

## Nobilitacja wierszy dziecięcych

Tego rodzaju ataki dowodzą, że nowatorskie koncepcje, które w literaturze światowej pojawiły się już na początku XX wieku, a w niektórych krajach nawet o wiele wcześniej, w Polsce z trudem przebijały się do świadomości ogółu społeczeństwa, wychowanego na innych wzorach estetycznych. Trzeba było więcej czasu do przygotowania gruntu dla tego rodzaju nowinek literackich. W zasadzie w latach trzydziestych w sferach wykształconej inteligencji różnorodne poetyckie eksperymenty z językiem nie były żadną nowością, a mimo to zdarzeniem do pewnego stopnia szokującym stało się wydrukowanie wierszy Juliana Tuwima dla dzieci w roku 1934 w „Wiadomościach Literackich” (nr 52/53). Dotąd takie utwory publikowano z reguły w specjalnych czasopismach dla dzieci, w dodatkach do gazet lub sporadycznie

---

<sup>44</sup> Zob. J.Z. Białek, *Poezja dla dzieci a krytyka literacka*, w: *Poezja dla dzieci...*, s. 188–189.

w pismach dla dorosłych, raczej okazjonalnie, na przykład na ostatniej stronie. Fakt umieszczenia ich w prestiżowym i opiniotwórczym tygodniku kulturalno-literackim, i to na pierwszej stronie, okazał się rewelacją na skalę ogólnopolską. W ten sposób wiersze dla dzieci zostały niejako nobilitowane i stały się równouprawnioną częścią poezji uniwersalnej. Rzec nawet można, że Tuwimowi przypadła w udziale zaszczytna rola królewicza, który Kopciuszka wprowadził do pałacu Wielkiej Sztuki. Wkrótce, bo już w roku 1937, zaczynają się ukazywać absurdalne wierszyki w „Płomyczku”. Na razie jeszcze nieśmiało, bo tylko na ostatnich stronach, zapewne by nie obrażać zdrowego rozsądku, ani nie szokować dorosłych czytelników żartobliwą grą słów. Powoli ci ważni dla dziecka pośrednicy lektury oswajają się z nową konwencją tworzenia poezji.

## Tworzenie sprzyjającej atmosfery

Do stworzenia sprzyjającej atmosfery dla nurtu lingwistycznego w literaturze dla dzieci przyczyniło się zapewne kilka istotnych zjawisk, które w latach dwudziestolecia międzywojennego w Polsce mogły mieć wpływ na zmianę gustów estetycznych ówczesnego wykształconego społeczeństwa, na ukształtowanie bardziej otwartych postaw wobec eksperymentów artystycznych – jeśli nawet nie pełnej ich akceptacji, to przynajmniej pobłażliwej tolerancji. Zresztą nowatorskie zabiegi w nurcie lingwistycznym dla dzieci nie były absolutną nowością. Zostały jedynie zastosowane w sposób, który w tym typie twórczości jeszcze się nie upowszechnił.

W istocie jednak absurd w wierszach dla dzieci, budzący opory dorosłego społeczeństwa, w literaturze ogólnej, zwłaszcza nawiązującej do folkloru, nie był żadną rewelacją. Od paru wieków znana była literatura sowizdrzalska, która prowokacyjnie wobec literatury wykształconej przeciwstawiała jej absurdalne obrazy świata „na opak”, bliskie przecież dziecięcym wywracankom. Jej ślady zachowały się w opowieściach ludowych i przysłowiach, jak np. to przytoczone przez Juliana Krzyżanowskiego w *Słowniku folkloru polskiego: Wlazł na gruszkę, rwał pietruszkę, a cebula leciała*<sup>45</sup>. Warto przy okazji zauważyć, że omówiony wcześniej nurt folklorystyczny w wierszach dla dzieci nawiązywał – jak wiadomo – niemal wyłącznie do poetyki pieśni ludowych, skupiał uwagę na wiejskich rekwizytach i na przyrodzie, która stanowiła scenę zdarzeń i obrazów poetyckich. Wszelkie absurdy i motywy komiczne

---

<sup>45</sup> jk [Julian Krzyżanowski], *Adynata*, w: *Słownik folkloru polskiego*, red. J. Krzyżanowski, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1965, s. 13.

tkwiąc w wierszykach szydzących ze zdrowego rozsądku były natomiast starannie pomijane. Teraz dopiero przyszła na nie kolej.

Drugim źródłem inspiracji nurtu lingwistycznego było zainteresowanie twórców potrzebami psychiki dziecięcej, a w konsekwencji nawiązywanie do folkloru dziecięcego, w którym owe potrzeby najwyraźniej się objawiają. W utworach dla dzieci zauważyć teraz można programowe odchodzenie od rygorystycznych nakazów i zakazów tradycyjnej pedagogiki, a w większym stopniu uwzględnianie naturalnych dziecięcych skłonności emocjonalnych i estetycznych, między innymi do swobodnego fantazjowania, kreowania świata „na opak” oraz do tajemniczości i magii, wyłaniających się z dziwnych, niezrozumiałych słów, np. bardzo częstych w ulubionych wyliczankach. Na te skłonności zwrócił uwagę jeszcze w latach dwudziestych Kornel Czukowski we wspomnianej już wcześniej książce *Od dwóch do pięciu*. On pierwszy w Rosji sowieckiej, wbrew tamtejszym ówczesnym pedagogom upominał się o prawo dziecka do zmyślonej, absurdalnej bajki. Wszelkie nonsensy w mowie dziecięcej uznawał za „użyteczną strawę umysłową”, a skłonności do zakłócania naturalnego porządku rzeczy i swawolne rozmijanie się z prawdą – za cechy właściwe naturze dziecka. Podobny pogląd wyrażał Julian Tuwim w eseju *W oparach absurdu*:

Najfantastyczniejszy kult bredni – pisał – panuje wśród dzieci. Jak wiadomo, są to istoty, które w ogóle prawdy i faktycznego stanu rzeczy nie uznają. [...] Dziecko nawet współczesne [...] nie obejdzie się bez bajki, złudy, wymysłu i czarodziejstwa. Biada niemądrym rodzicom, którzy by swe dzieci wychować chcieli rzeczowo, logicznie, realnie, „zgodnie z obecnym stanem wiedzy”, prostując ich fantastyczne o świecie i otaczających przedmiotach pojęcia! Pociecha wyrośnie na kretyna, na złego, tępego kretyna. [...].

Dzieje literatury dziecięcej [...] na pewno by wykazały, że bajka – nieprawda, świat na opak, świat dziwów i dziwotworów, cudów i cudactw, zawsze był sednem i podstawą duchowego pokarmu małałatków, od asyryjskich milusińskich poczynając, a na naszych kończąc. Dzieci bzdurzą i – że tak powiem – chcą być bzdurzone. Potem im to przechodzi. Któremu nie przejdzie – zostaje poeta<sup>46</sup>.

Jak z tego wynika, absurd i zabawa słowami w wierszach Tuwima dla dzieci nie były przypadkowe. Wynikały z jego obserwacji mowy dziecięcej i samorodnej twórczości najmłodszych. Chociaż nie wszyscy twórcy skłonni

---

<sup>46</sup> J. Tuwim, *W oparach absurdu*, w: A. Słonimski, J. Tuwim, *W oparach absurdu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 15–16.

są do teoretycznych uzasadnień własnego pisarstwa, można jednak ogólnie powiedzieć, iż jednym z najistotniejszych czynników, które umożliwiły nonsensowi długą karierę w wierszach dla dzieci, był – dostrzeżony także przez innych poetów – dziecięcy sposób myślenia i reagowania na otaczający świat.

Do oswojenia społeczeństwa z językowymi eksperymentami przyczyniły się też niewątpliwie przenikające z Zachodu nowe kierunki w literaturze i sztuce, jak futuryzm, dadaizm czy nadrealizm. Pierwszy, buntując się przeciw elementarnym regułom komunikacji językowej, preferował między innymi układy dźwiękonaśladowcze oraz wykorzystywanie brzmieniowych podobieństw wbrew elementarnej logice i znaczeniom wyrazów, jak np. słynny *But w butonierce* Brunona Jasieńskiego. Drugi z kolei kwestionował koncepcję spójności dzieła jako całości znaczeniowej i eksponował strumień wolnych skojarzeń oraz przypadkowych powiązań pomiędzy wyrazami, czego dalekie echo znajdzie się później w *Lokomotywie* Tuwima. Nadrealiści z kolei głosili pochwałę niekonsekwencji, dziwności oraz dowolności, wywołującej efekt zaskoczenia. Przejawiali też skłonności do groteski, parodii, absurdalnych skojarzeń i humoru opartego na grze słów i kalamburach, a więc do poetyckich właściwości, chętnie później wykorzystywanych przez Brzechwę i jego kontynuatorów. Nietrudno bowiem zauważyć, że tego rodzaju eksperymenty, jak zauroczenie słowem, samym jego brzmieniem i skłonnością do absurdalnych zestawień wyrazów, korespondują doskonale z dziecięcym stosunkiem do języka. Odnalezione w wierszach przyjmowane są jako bliskie i swojskie i jako takie niosą dziecku bezinteresowną radość.

Nie bez znaczenia do przygotowania warunków sprzyjających upowszechnieniu twórców o zabarwieniu absurdalnym był też wpływ przekładów z literatury obcych, zwłaszcza z angielskiej, w której nonsens najwcześniej został podniesiony do rangi sztuki i uzyskał niejako pełne prawa obywatelskie w literaturze uniwersalnej. W Polsce absurdalna fantastyka, groteska i abstrakcyjny humor angielski z trudem docierały do większości „zdroworozsądkowo” i schematycznie myślących „realistów”. Pierwsze symptomy zmian na obszarze literatury dla dzieci pojawiły się dopiero w latach trzydziestych. Dość wspomnieć, że pierwszy polski przekład *Alicji w Krainie Czarów* (1865) Lewisa Carrolla ukazał się dopiero w roku 1910 pt. *Przygody Alinki w krainie cudów* tłumaczki ukrywającej się pod pseudonimem „Adela S”. Następne wydania w wolnym tłumaczeniu Marii Morawskiej pojawiły się w latach 1932 i 1938. Zaś część druga *Po drugiej stronie lustra* (1871) w przekładzie Janiny Zawiszy-Krasuckiej ukazała się w roku 1936 pt. *W zwierciadlanym domu*. W tym też roku do polskich dzieci dotarł pierwszy przekład operujących nonsensem i groteską bajek Kornela Czukowskiego w tłumaczeniu Władysława Broniewskiego.

Wprawdzie groteskowe wiersze dla dzieci w latach międzywojennych pisali sporadycznie różni poeci, jak np. Konstanty Ildefons Gałczyński (*Strasna zaba*), Tadeusz Hollender (*O tresowanym śledziu*) czy Stefan Themerson (*Był gdzieś, haj! Taki kraj*), to jednak za pionierów omawianego nurtu zostali uznani – jak już wiadomo – Julian Tuwim i Jan Brzechwa. Im też w zasadzie przypadła rola głównych kodyfikatorów jego poetyki.

**Julian Tuwim** (1894-1953) – jeden z najwybitniejszych polskich poetów XX wieku, tłumacz i satyryk. Studiował na Uniwersytecie Warszawskim prawo i polonistykę. Był współtwórcą grupy poetyckiej „Skamander”. Współpracował z wieloma czasopismami i kabaretami. Opublikował wiele zbiorów wierszy (m.in. *Czyhanie na Boga*, *Sokrates tańczący*, *Siódma jesień*, *Rzecz czarnoleska*, *Biblia cygańska*, *Treść gorejąca* i in.), poematy *Bal w operze*, *Kwiaty polskie*, zbiór tekstów satyrycznych *Jarmark rymów*, opracował też kilka innych książek, jak np. *Czary i czarty polskie*, *Pegaz dęba*, *Polska nowela fantastyczna*. Dla dzieci, poza wierszami opublikowanymi w „Wiadomościach Literackich”, wydał w roku 1938 cztery tomiki: *Lokomotywa*, *Stoń Trąbalski*, *Zosia Samosia i inne wierszyki*, *O panu Tralalińskim i inne wierszyki*, a po wojnie zbiorek *Cuda i dziwy* (1949), parę wierszy w czasopismach oraz groteskową opowieść *Pan Maluśkiewicz i wieloryb* (1950). Na charakter jego eksperymentów poetyckich i „zabaw” z językiem miały wpływ zarówno wczesne zainteresowania lingwistyczne, jak i późniejsza twórczość satyryczna i kabaretowa. Wprawdzie jego twórczość dla młodych czytelników jest pod względem ilościowym nader skromna (w sumie 37 wierszy), ale dla późniejszej poezji wielce znacząca.

Liczne walory wierszy omawianego nurtu, w tym także cenne wartości wychowawcze i edukacyjne, niemal z reguły rzadko kiedy były jasno zwerbalizowane i w ten sposób niejako narzucone młodemu odbiorcy. Najczęściej poprzez nawiązania do żywej mowy dziecięcej i dziecięcych praktyk słowotwórczych tkwiły zasugerowane w strukturze tekstu, czekając na swego odkrywcę.

## Kształtowanie warstwy brzmieniowej

Przyjrzyjmy się zatem najbardziej charakterystycznym zjawiskom, rozpoczynając od **warstwy brzmieniowej**, szczególnie bliskiej dziecku bawiącemu się dźwiękami mowy już od najwcześniejszych dni swego życia. Zapewne

wówczas nie tylko zabawa jest celem naśladowania głosów najbliższego otoczenia, ale próba nawiązania kontaktu z najbliższymi oraz wyrażanie swoich pragnień i emocji. Tak więc nietrudno zauważyć, że pierwsze kontakty językowe dziecka z otoczeniem polegają na powtarzaniu zasłyszanych dźwięków, którymi dziecko określa zauważony przedmiot lub zjawisko. Ponieważ jego możliwości językowe są jeszcze nader skromne, wszystko to, co chciałoby wyrazić, zawarte jest w krótkich symbolicznych słowach o charakterze dźwiękonaśladowczym.

W związku z tym o uprzywilejowaniu warstwy brzmieniowej w wierszach dla dzieci pisze między innymi Jerzy Cieślowski w *Wielkiej zabawie*:

Jednym z podstawowych środków wypowiedzi stylistycznych w wierszach dla dzieci jest onomatopeja. Jej komunikatywność, to że trafia już nawet do bardzo małego odbiorcy, jest wynikiem właściwego dzieciom pseudonimowania przedmiotów. Jak pierwszym słowem dziecka było: *mu-mu* czy *hau-hau*, nazywające zwierzę, tak dziś jest: *tu-tu*, symbol oznaczający jazdę czy sam samochód<sup>47</sup>.

Z tego powodu onomatopeiczność była szczególnie mocno eksponowana przez Juliana Tuwima, zwłaszcza w wierszu *Ptasie radio*, np.:

Halo, halo! Tutaj ptasie radio w brzozowym gaju,  
Nadajemy audycję z ptasiego kraju.  
Proszę, niech każdy nastawi aparat,  
Bo sfrunęły się ptaszki dla odbycia narad: [...]  
Pierwszy – słowik  
Zaczął tak:  
„Halo! O, halo lo lo lo lo!  
Tu tu tu tu tu tu tu  
Radio, radijo, dijo, ijo, ijo,  
Tijo, trijo, tru lu lu lu lu  
Pio pio pijo lo lo lo lo lo  
Plo plo plo plo plo halo!”

Na to wróbel zaterlikał:  
„Cóż to znowu za muzyka?  
Muszę zajrzeć do słownika,  
By zrozumieć śpiew słowika.  
Ćwir ćwir świrk!  
Tu nie teatr  
Ani cyrk!  
Patrzcie go! Nastroszył piórka!

---

<sup>47</sup> J. Cieślowski, *Wielka zabawa...*, s. 355.

Daje koncert jak kiepurka!  
Dość tych arii, dość tych liryk!  
Ćwir ćwir czyrik,  
Czyr czyr ćwirik!”[...]”<sup>48</sup>.

Uzyskanie efektów onomatopeicznych nie zawsze polega na zastosowaniu w wierszu wyrazów dźwiękonaśladowczych. Często podobny skutek osiąga poeta dzięki odpowiedniej instrumentacji głoskowej. Tę metodę zastosował Tuwim w *Lokomotywie*.

**Instrumentacja głoskowa** jest to celowe ukształtowanie warstwy dźwiękowej wypowiedzi w celu nadania jej specjalnych wartości brzmieniowych i znaczeniowych. Polega ona na zgrupowaniu specjalnie dobranych słów, w których te same lub podobne głoski powtarzają się w bliskim sąsiedztwie lub w odpowiednim porządku. Często też związane określone sylaby podkreślone są akcentem. Szczególnym przypadkiem instrumentacji głoskowej jest onomatopeja oddająca za pomocą dźwięków mowy różne pozajęzykowe zjawiska akustyczne.

Wers, oddający odgłos powoli ruszającego parowozu, zbudowany został z czterech stóp zwanych amfibrachami (s S s). W każdej z trzech pierwszych akcent pada na sylabę posiadającą walor dźwiękonaśladowczy – „szy”.

**Stopa** – w sylabotonicznym systemie wersyfikacyjnym najmniejsza powtarzająca się rytmiczna część wiersza o stałym układzie sylab akcentowanych i nieakcentowanych. Do najbardziej popularnych stóp w wierszach polskich należą: stopy dwusylabowe: trochej (S s) i jamb (s S) oraz trójsylabowe: amfibrach (s S s), anapest (s s S) i daktyl (S s s).

Ruszyła maszyna po **szynach** ospale  
s S s / s S s / s S s / s S s

---

<sup>48</sup> W niektórych wydaniach powojennych (m.in. J. Tuwim, *Dzieła*, t. 1, cz. 2, *Wiersze*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1955, s. 326) wers: *Daje koncert jak kiepurka!* został zastąpiony innym, mianowicie: *I wydziera się jak kurka!* Czyżby poeta uznał, że aluzja nie jest już czytelna dla współczesnego dziecka? Być może była to po prostu interwencja ówczesnego cenzora, zważywszy, że Jan Kiepurka po wojnie pozostał na emigracji i nie należało go nawet w takiej formie przypominać. W wydaniach późniejszych (choć nie wszystkich, np. *Lektury odległe i bliskie*, red. S. Frycie, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1991, s. 453) przywrócono wersję pierwotną, np. w *Antologii poezji dziecięcej*, red. J. Cieślowski, Wrocław 1980, s. 173.

Inny sposób, oddający z kolei odgłos pędzącego pociągu, polega na zrytmizowaniu wersów zbudowanych z krótkich wyrazów, powtarzających się w określonej kolejności, np.

Tak to to, tak to to. tak to to, tak to to.

albo:

A co to to, co to to, kto to tak pcha.

Warstwa dźwiękowa w wierszach dla dzieci jest zazwyczaj silnie sfunkcjonalizowana, tzn. związana z innymi warstwami znaczeniowymi utworu. Tak jest w obu wskazanych przykładach. W *Ptasim radiu* onomatopeja ilustruje głosy ptaków, w *Lokomotywie* odgłosy pociągu, a więc zjawiska ukazane w świecie przedstawionym. Niekiedy związana jest ściśle z fabułą bajeczki, jak np. w wierszu Jana Brzechwy *Zegarek*, gdzie powtarzający się w refrenie wyraz *tak-tak* z jednej strony naśladuje tykanie zegarka; z drugiej zaś – jako partykuła twierdząca – mimowolnie potwierdza wszystkie obraźliwe insynuacje kierowane pod jego adresem: *że spieszy się o trzy minuty, że jest trochę zepsuty, że to zwykła tandeta, że za chwilę na pewno stanie*.

Chciałby tym pomówieniom zaprzeczyć, ale nie może, bo zegarek – jakby powiedziało dziecko – mówi tylko: *tak-tak*.

Zegarek w duchu klnie,  
Bardzo mu to nie w smak,  
Chciałby powiedzieć: „Nie”!  
A mówi: „Tak-tak, tak-tak, tak-tak”.

Takie zespolenie warstwy brzmieniowej z poziomem leksykalnym i fabularnym daje w sumie efekt komiczny oraz w tym wypadku nawiązuje równocześnie do bliskiego dziecku pseudonimowania przedmiotów. Bywa też, że instrumentacja głoskowa, zwłaszcza w wierszach Brzechwy, stosowana jest

**Jan Brzechwa**, pierwotne nazwisko rodowe: Jan Wiktor Lesman (1900–1966) – poeta, satyryk i tłumacz. Z wykształcenia prawnik (ukończył Uniwersytet Warszawski w roku 1924), specjalista w zakresie prawa autorskiego, z zawodu adwokat i radca prawny. W latach międzywojennych wydał parę zbiorów poetyckich (*Oblicza zmyśnione*, *Talizmany*, *Trzeci krąg*, *Piołun i obłok*), ale prawdziwą sławę przyniósł mu dopiero wiersze dla dzieci publikowane w licznych tomikach, jak *Tańcowała igła z nitką* (1938) i *Kaczka dziwaczka* (1939) oraz po wojnie *Ptasie płotki* (1946), *Na wyspach Bergamutach* (1948) i wiele innych zebranych potem m.in. w zbiorach *Brzechwa dzieciom* (1953), *Sto ba-*

jek (1958), *Śmiechu warte* (1964) czy *Oto bajka* (1974). Opublikował również dłuższe utwory, jak *Baśń o korsarzu Palemonie* (1945), *Pan Drops i jego trupa* (1946), *Przygody Pchły Szachrajki* (1946), *Szelmostwa Lisa Witalisa* (1948) oraz opowieści fantastyczne prozą: *Akademia pana Kleksa* (1946), *Podróże pana Kleksa* (1961) i *Tryumf pana Kleksa* (1965). Za swoją twórczość został wyróżniony licznymi nagrodami, m.in. Nagrodą Prezesa Rady Ministrów w roku 1956.

prawie wyłącznie w celu uzyskania efektów dźwiękowych bynajmniej niemotywowanych w warstwie świata przedstawionego. Istnieje autonomicznie, niejako sama dla siebie, bez powodu. Jedynie dla czystej przyjemności wypowiedzianych powtarzających się głosek, np. „ap” w wierszu *Cap na grapie*. Oto fragment początkowy:

Wlazał kotek  
Na płotek,  
    Ujrzał capa na grapie.  
    – Zmykaj, capie,  
    Bo cię podrapię!  
A cap nic – tylko sapie.  
  
Na grapie zebrali się gapie,  
Wszyscy patrzą na capa,  
A kota aż świerzbi łapa.  
    – Zmykaj, capie,  
    Bo cię podrapię!  
A cap nic – tylko sapie [...]

Niektóre tego rodzaju wiersze mocno nasycone zbitkami spółgłoskowymi nawiązują do znanych z dziecięcego folkloru „skrętaczy języka” i mogą stanowić znakomity materiał do kształcenia dykcji, jak np. *Nie pieprz, Pietrze* czy *Dżdżownica*:

Na czczo moszcz dżdżownica pije,  
Moszczem, dżdżem dżdżownica żyje,  
Wśród chaszcz dżdżownica spędza lato  
I chrząszcz dżdżownicę lubi za to.

## Zabawy słowem i znaczeniem

Warstwa brzmieniowa tekstu nie zawsze ma charakter autonomiczny. Najczęściej związana jest strukturalnie z pozostałymi warstwami utworu, a w szczególności z najbliższą jej **warstwą leksykalną**, czyli słowną. W tej

warstwie z kolei poetyckie „igraszki słowne” są najbardziej zauważalne. Tu na czoło zabiegów artystycznych wysuwa się przede wszystkim operowanie homonimami.

**Homonimy** [z grec. *homós* – „jednakowy” i *ónyma* – „imię”, „nazwa”] – wyrazy równobrzmiące, tzn. mające taką samą postać graficzną i brzmieniową, ale różniące się znaczeniem, np. *zamek* (budowla i urządzenie do zamykania), *klucz* (przyrząd do zamykania, szereg lecących ptaków, np. żurawi), *Odra* (rzeka i choroba), *róża* (choroba i kwiat). Przeciwnością homonimów są **synonimy** [z grec. *synónymos* – „równomierny”], czyli wyrazy o tym samym znaczeniu, ale odmiennej strukturze i wymowie, np. *serweta* i *obrus*, *zdjęcie* i *fotografia*, *odzież* i *ubranie* itp. Najwięcej jednak spotyka się słów o jedynie zbliżonym znaczeniu, tzw. **wyrazów bliskoznacznych**.

Przeciwstawianie sobie tych samych słów o odmiennych znaczeniach jest bardzo często źródłem komizmu także w folklorze dorosłych. Tego rodzaju żarty słowne, szczególnie ulubione przez Brzechwę, w jego wierszach doskonale aktywizują wyobraźnię dziecka, pobudzają je do myślenia, do aktywnego odbioru tekstu literackiego, a przede wszystkim zwracają uwagę małego odbiorcy na konwencjonalność języka, na więzi łączące słowo i desygnat. W ten sposób utwory operujące tzw. „igraszkami słownymi” spełniają rolę kształcącą w lekkiej zabawowej formie. Na przykład z wiersza *Sum* odbiorca dowiadyuje się, że

Każdy mógł więc przyjść do suma  
I zapytać: jaka suma?

Ponadto swoistą wartość dodatkową stanowi również w warstwie brzmieniowej powtarzanie cząstki *um*:

Wąs sumiasty jak u suma,  
A sum duma, duma, duma. [...]  
A lin szydzi: "Panie sumie,  
W sumie pan niewiele umie!" [...]

Jest to dla dziecka zjawisko zabawne i zarazem ciekawe, gdy wyrazy o podobnym brzmieniu niosą zupełnie inne znaczenia i trudno doszukać się w tej materii jakiegoś logicznego porządku. Dziecko uczące się mowy, wzbogacające swój zasób słownikowy chciałoby się jednak jakiegoś porządku doszukać. Często wszakże, tworząc nowe wyrazy, posługuje się swoistą i konse-

kwentną logiką, analogią, która w konfrontacji z językiem dorosłych okazuje się – jak wiadomo – często zawodna. Taki istotny dla dziecka problem językowy pojawia się w wierszu Tuwima *Figielek*, zwracającym uwagę na brzmieniowo zasugerowane związki pomiędzy nazwą a rzeczą, pomiędzy rzeczą a czynnością, czy konkretnie w tym wypadku pomiędzy postacią a jej zachowaniem. Jeśli raki się raczą, sowa osowiła, zając zajęczał, a kurczę się skurczyło, to dlaczego baran nie zbaraniał, tylko się rozindyczył, a zbaraniał natomiast indyk? Podobnie w wierszu Józefa Ratajczaka *Miasto na drzewie* zwierzęta również zamieniają się rolami: *Myszy w polu bobrują, bobry w lesie myszkują*. Dlaczego nie odwrotnie? Dlaczego tak się dzieje? Dla dziecka są to pytania – jak pisze Balcerzan – „śmieszne i ciekawe”, które wywołują poruszenie umysłu i w konsekwencji prowadzą do jeszcze poważniejszych pytań „o porządek rzeczy i porządek nazywania rzeczy”<sup>49</sup>.

## „Absurdy” frazeologiczne

W sposób szczególnie charakterystyczny istota nurtu lingwistycznego ujawnia się w licznych operacjach na poziomie leksykalnym, polegających na specyficznym traktowaniu stałych związków frazeologicznych, czyli tzw. frazeologizmów. One to bowiem najczęściej bywają wykorzystywane w praktyce wierszotwórczej. Wynika to z zastosowania przez poetów dziecięcego podejścia do języka. Małe dzieci, uczące się dopiero mówić i wstępnie rozpoznające podstawowe relacje pomiędzy desygnatami (rzeczami, zjawiskami, czynnościami itp.), skłonne są – jak wiadomo już ze wstępnych ustaleń – uznawać, że każdej nazwie powinna odpowiadać jedna rzecz. Śmiechem i zdziwieniem reagują na utrwalone w mowie potocznej dorosłych metafory. Nie godzą się na przenośne znaczenia wyrazów. Gdy słyszą, że zima jest *surowa*, pytają, czy jest też *gotowana*. Próbują dociekać znaczenia frazeologizmów na podstawie sumy znaczeń wyrazów składowych. Nie wiedzą bowiem, że związki te już dawno utraciły swój pierwotny sens, np. *drzeć koty, rzucić okiem, czy wziąć na barana*. W podobny sposób w licznych utworach ku ucieście małych odbiorców ukonkretniane są znaczenia różnych potocznych frazeologizmów. Na ich podstawie budowane są scenki bajeczek, ukazujące podwójne sensory dane go wyrażenia, zwrotu bądź frazy. Następuje interesująca i zarazem zabawna gra znaczenia etymologicznego (pierwotnego) i realnego (współczesnego). Domenę tego rodzaju igraszek stanowi twórczości Brzechwy. Widać to zwłaszcza w wierszu *Baran*:

---

<sup>49</sup> E. Balcerzan, *Odbiorca...*, s. 72.

Przyszedł baran do barana  
I powiada: „Proszę pana,  
Nogi bolą mnie od rana,  
Pan mnie weźmie na barana”.

Baran tylko głową kręci:  
„Nosić pana nie mam chęci,  
Ale znam pewnego wilka,  
Który nosił razy kilka”.

Trwoga padła na barany:  
„Dobrze pomyśl, mój kochany,  
Wiesz, co było swego czasu?  
Nie wywołuj wilka z lasu!”

Baran słysząc to zbaraniał,  
Baran dłużej się nie wzbraniał,  
I – choć rzecz to niesłychana –  
Wziął barana na barana.

Wiersz rozpoczyna się jak tradycyjna bajka zwierzęca. Jak w bajce występują w jego fabule dwa barany. Z ich dialogu nie wynika jednak żaden morał, jakby się tego można było spodziewać. Prośba zawarta w zwrocie pierwszej zostaje, wprawdzie niechętnie, ale jednak spełniona w ostatniej i to wszystko. Istota wiersza polega wszakże na grze słów, na operowaniu dwoma znaczeniami tych samych wyrazów. Jego osnowę stanowią trzy znane frazeologizmy: *wziąć na barana*, *nosił wilk razy kilka* i *nie wywołuj wilka z lasu*. Wymienione postacie, baran i wilk, w warstwie fabularnej, zostały przedstawione jako realni – jeśli można tak w skrócie powiedzieć – bohaterowie bajkowego świata. Ale nie tylko. Drugi raz bowiem w warstwie językowej ich nazwy stanowią podstawowe składniki użytych frazeologizmów. Te same wyrazy użyte są więc w dwóch znaczeniach i to – dla spotęgowania efektu komicznego – w bardzo bliskim sąsiedztwie.

Na podobnej zasadzie zbudowany jest wiersz Brzechwy *Po rozum do głowy*, przedstawiający w warstwie fabularnej rozmowę różnych części ludzkiego ciała. *Bywa tak, że gdy człowiek pogrąży się we śnie, członki ciała nie mogą zasnąć jednocześnie* i wiodą dialog, który wkrótce przekształca się w kłótnię, ponieważ bohaterowie wiersza obrażają się z powodu szargania ich „imion” w potocznych frazeologizmach, np.

[...] Na to łokieć odpowie: „Puszczam mimo uszu  
Waszą głupią uwagę. Ona mnie nie wzruszy”.

„Mimo uszu? Zuchwalec! – zawołały uszy. –  
Łokieć zawsze obmawia nas poza plecami”.

Tu plecy się odezwą: „Mówiąc między nami,  
Uszy się poufała. Gdzie uszy, gdzie plecy?”

Na to szyja zawoła: „Już nie róbcie hecy,  
Nogo, przemów do pleców, zrób to, moja droga!”

„To mi jest nie na rękę” – powiedziała noga.

Ręka się zaperzyła: „Ach ty nogo bosa,  
Znowu ze mną zaczynasz! Pilnuj swego nosa!” [...]

W tym dość długim wierszu wykorzystane zostały ponadto inne jeszcze związki frazeologiczne, jak: *patrzyć przez palce*, *język świerzbi*, *nie być bitym w ciemną* i *pójść po rozum do głowy*. Ostatni z wymienionych tu frazeologizmów pojawi się także w wierszu pt. *Pytalski*, gdzie został uzupełniony dopowiedzeniem utrzymanym w stylu wypowiedzi małego dziecka:

Ojciec zaś poszedł po rozum do głowy  
I kiedy powróci – nie wiadomo.

To, co w języku metaforyczne, w świecie przedstawionym bajeczki zostało ukonkretnione, urealnione. Powstała zatem absurdalna sytuacja zwracająca uwagę dziecka na konwencjonalność języka oraz w zabawowy, komiczny sposób rozwijająca jego zasób językowy. Uświadamianie dziecku umowności zleksykalizowanych frazeologizmów i zapoznanie go ze znaczeniami zmetaforyzowanych sformułowań stanowi cenny walor edukacyjny. Nic więc dziwnego, że poeta nie przepuszczał żadnej okazji wykorzystania w swych utworach bogactwa polskiej frazeologii. Długo można by wymieniać liczne frazy, zwroty i wyrażenia mieniące się dowcipną dwuznacznością i zaskakującymi fabułkami rozwiniętymi na ich podstawie, np. *stawać okoniem (Ryby)*, *czerwony jak rak (Rak)*, *w gorącej wodzie kąpany (Rak)*, *nie uszło komuś na sucho (Żaba)*, *zjeść z kimś beczkę soli (Śledź i dorsz)*, *wybierać się jak sójka za morze (Sójka)*, czy *pleść androny (Androny)*.

W tym ostatnim przykładzie zwracają na siebie uwagę dwa zjawiska. Po pierwsze dwuznaczność słowa „pleść”, które znaczy tyle co „mówić”, zazwyczaj niepoważnie, bez sensu, o sprawach nieistotnych, opowiadać głupoty oraz „wyrabiać coś z wikliny, łyka, sznurka”, np. wyplatać koszyki, kobiałki itp. W tym drugim sensie w wierszu Brzechwy pan Marcin plecie z łyka androny.

Taki andron upleciony  
Jest podobny do koszyka [...]

Powstaje zabawna sytuacja, zwłaszcza że autentyczny odbiorca nie wie, czym w istocie jest ten „andron”. Po drugie zatem mamy tu z kolei apel do

dziecięcej wyobraźni, nawiązanie do skłonności do wymyślania rzeczy niemożliwych, do fantazjowania na temat wyrazu o nieznanym znaczeniu<sup>50</sup>. Do owych tajemniczych „andronów” nawiążą później (świadomie, czy nie – to już inna sprawa) Danuta Wawiłow, wymyślając dziwne stworzenia zrodzone z dziecięcej wyobraźni (*Rupaki*), oraz Joanna Papużyńska ze swoim *Pimsem, którego nie ma*.

## Komizm dwuznaczności słów

Brzechwa starał się wykorzystywać każdą językową dwuznaczność do budowania zabawnych fabulek, prowokacyjnie manifestując sprzeciw wobec dziecięcej zasady „słowo równa się rzecz”, tzn. wobec przeświadczenia, że każdej rzeczy odpowiadać powinna tylko jedna właściwa jej nazwa. Stąd na przykład pewien smok, który dla zdrowia postanowił zostać jarozsem i jadł tylko warzywa, *groch, selery i kapustę, wszystko z wody i nietłuste, żeby kiszki były puste*, po pewnym czasie przeobraził się w inną zgoła postać:

Tak za roczkiem mijał roczek,  
Smok nasz stał się jak wymoczek,  
Wprost nie smok, lecz zwykły smoczek.

Odtąd każda mądra niania  
Dziecku daje go do ssania

(*Smok*)

„Smoczek” zaś to – jak wiadomo – nie tylko „mały smok”, ale także (i przede wszystkim) znana maluchom z autopsji niemowlęcia zabawka do ssania lub gumowa zatyczka, umożliwiająca picie z butelki. W innym znów wierszu (*Koziołeczek*) główny bohater wystraszył się chustki, która przecież *ma wszak cztery rogi*, a on biedaczek *zaledwie dwa*. Dwuznaczność równie zabawna, i nie wymagająca komentarza, pojawia się też w wierszu *Ciotka Danuta*:

Gruba ciotka Danuta  
Robi swetry na drutach.

Już po pięciu minutach  
Dowiedziały się o tym jaskółki,

---

<sup>50</sup> W języku polskim wyraz *androny* występuje tylko w liczbie mnogiej i oznacza „brednie”, „banialuki”, „dyrdymały”, „głupstwa”, czyli rzeczy niewiarygodne, przeczące zdrowemu rozsądkowi. Używany jest tylko w powiązaniu z wyrazami: „prawić”, „opowiadać”, „wygadywać”, a zwłaszcza „pleść”. Pochodzi prawdopodobnie z łaciny. *andrōn* – „korytarz”, „ganek”, lub jako późniejsze zapożyczenie z włoskiego *androne* – „długie korytarze”, „uliczki”.

Gwałt podniosły z wróblami do spółki:  
„Jak to? Ciotka Danuta  
Robi swetry na drutach?  
Na drutach siadają ptaki,  
Lecz ciotka? Skąd pomysł taki?  
A lećcież do niej gromadnie,  
Bo wam ciotka z drutów spadnie!”

Źródłem fabularnych pomysłów Brzechwy były też przysłowia, czasem przytoczone dosłownie, jak np. *zamienił stryjek siekierkę na kijek* (*Stryjek*), lub *kto z kim przestaje, takim się staje* (*Kto z kim przestaje*), innym razem znów lekko zmodyfikowane, np. *mówią odtąd jaskółki, że niedobre są spółki* (*Lis i jaskółka*) czy wreszcie oryginalne, wymyślone przez poetę, np. *Lepsza jest brzydka łata niżli ładna dziura* (*Łata i dziura*)<sup>51</sup>. W każdym wszakże wypadku budowane na ich podstawie przez poetę historyjki ilustrują sens przysłów, podobnie jak w klasycznej bajce, gdzie też często morał był wyrażony w formie przysłowia, np. *zawždy znajdzie przyczynę, kto zdobyczy pragnie* (*Jagnię i wilcy* Ignacego Krasickiego).

Wydobywane z mowy potocznej przysłowia, a zwłaszcza mocno spowszedniałe frazeologizmy, które już dawno zatraciły swoją urodę poetycką, Brzechwa ilustrował w absurdalnych scenkach, podobnie jak czynią to dzieci, buntując się przeciw wieloznaczności potocznych sformułowań i sprawdzając działanie mechanizmu ich metaforyczności na przykład w sytuacjach, gdy słyszą, że *ktoś ma muchy w nosie* albo *idzie komuś na rękę*. Stąd już tylko krok do beztroskiego fantazjowania, zwłaszcza gdy dziecko już wie, jak jest naprawdę i bawi się odwróconym porządkiem rzeczy, operuje nonsensem, wyraca świat „na opak”. Poeta niejednokrotnie do tej skłonności nawiązuje, np. w wierszu *Na wyspach Bergamutach*:

Na wyspach Bergamutach  
Podobno jest kot w butach,  
  
Widziano także osła,  
Którego mrówka niosła,  
  
Jest kura samograjka  
Znosząca złote jajka, [...]

i tak dalej aż do ostatniego dystychu, z którego mały odbiorca dowiaduje się, że

Jest słoń z trąbami dwiema  
I tylko... wysp tych nie ma.

---

<sup>51</sup> Tego przysłowia nie notuje monumentalne dzieło *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, red. J. Krzyżanowski, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.

Znamienne dla Brzechwy jest wszakże częste kwestionowanie podawanych informacji, jakby w obawie, że dziecko utrwali sobie przypadkiem jakiś fałszywy element realnego obrazu świata. Stąd, na przykład, w cytowanym wierszu już na samym początku pojawia się wątpliwość wyrażona przysłówkiem modalnym „podobno”. Zaś na końcu, w ostatnim wersie po wielokropku następuje kategoryczne stwierdzenie, że „wysp tych nie ma”. Podobnie rzecz się przedstawia w wierszu *Sroka*, gdzie łańcuch przewrotnych twierdzeń bohaterki opatrzony jest podważającym ich prawdziwość komentarzem narratora:

Ale nikt tego wszystkiego nie słucha,  
Bo wiadomo, że sroka jest kłamczucha.

Przytoczone wypowiedzi nie zostały jednak sprostowane. To zadanie pozostawia poeta odbiorcy. Są one tak absurdalne (*lód jest gorący, ryby się pasą na łące, trawa jest blaszana*), że nawet małe dziecko bez większego trudu wykaże się poprawną znajomością rzeczy. Nonsense został więc zakwestionowany. Autor wycofał się z absurdu, wskazując jego przyczynę, tj. w tym wypadku przyrodzoną przywarę tytułowej bohaterki wiersza. W podobny sposób w wierszu *Gabrys* Julian Tuwim tłumaczy głupotą zachowania głównego bohatera:

Był raz głupi Gabrys. A wiecie, co robił?  
Kiedy konie żarły, on im owies drobił.

Sitem wodę czerpał, ptaki uczył fruwać,  
Poszedł do kowala, kozy chciał podkuwać

Czapką kwiat nakrywał, kiedy deszczyk rosił,  
Liczył dziury w płocie, drwa do lasu nosił. [...]

Taka motywacja przewrotności przez głupotę musi niewątpliwie satysfakcjonować dziecko, które odczuwa przewagę umysłową nad bohaterem, który ujawnia tak głęboką nieznajomość otaczającego świata. Demaskowanie absurdalnych czynności umacnia dziecko w przekonaniu o własnej wartości, dodaje mu pewności siebie. Z drugiej zaś strony takie odwoływanie się do znanych z dziecięcego folkloru wywracanek bawi odbiorcę absurdalnością stwierdzeń, jak np. w wierszu Tuwima *Cuda i dziwy*:

Spadł kiedyś w lipcu  
Śnieżek niebieski,  
Szczekały ptaszki  
Ćwierkały pieski

Fruwały krówki  
Nad modrą łąką,  
Śpiewało z nieba  
Zielone słońko. [...]

A zobaczyłem  
Ten świat uroczy,  
Gdy miałem właśnie  
Przymknięte oczy. [...]

Tu liryczny bohater zachęca do marzycielstwa, do fantazjowania, do *częste go przymykania oczu*, aby zobaczyć, jak *wszystko się pięknie dzieje i toczy*. Absurdalne zestawienia obrazów w warstwie świata przedstawionego oraz zabawne gry słów w warstwie leksykalnej utworów tracą wszakże swoją absurdalność w warstwie ponadjęzykowej (ponadtekstowej), tzn. na poziomie znaczeniowym nadbudowanym nad całością tekstu.

## Kreacja podmiotu literackiego

W tym miejscu nasuwa się pytanie o kreację podmiotu literackiego. Kim jest – ogólnie rzecz biorąc – owa fikcyjna osoba w utworach Tuwima i Brzechwy? Kto opowiada dziecku zabawne historyjki? Kto je bawi żartami słownymi? Do tej pory był to zazwyczaj poważny, lecz życzliwy dziecku, mentor w bajkach i powiastkach Jachowicza. Później mama-poetka w lirykach Konopnickiej i jej kontynuaterek. Teraz pojawia się nowa „postać”. Podmiot literacki w nurcie lingwistycznym zajmuje miejsce odrębne, chociaż nie stroni od dydaktyzmu ani od liryzmu, czego dowodem chociażby *Spóźniony słowik* Tuwima.

Warto też pamiętać, że niezależnie od różnych igraszek słownych obaj poeci pisali również wiersze o wyraźnym nastawieniu dydaktycznym, np. Julian Tuwim o konieczności pracy każdego człowieka w celu stworzenia wspólnego dobra (*Wszyscy dla wszystkich*) albo o historii powstania stołu (*Stół*). W innych wierszach, jak chociażby *O Grzesiu kłamczuchu* czy *Zosia-Samosia* autor ośmiesza wady i dziecięce słabostki. Wytykanie wad nigdy jednak nie jest złośliwe. Bohaterowie traktowani są z pobłażliwym przymrużeniem oka a ośmieszane ułomności przypisywane są najczęściej osobom dorosłym, jak np. roztargniony pan Hilary (*Okulary*) czy zapominalski Tomasz Trąbalski (*Słoń Trąbalski*). Ten ostatni wiersz zwraca na siebie uwagę przede wszystkim dlatego, że neguje jeden z najwcześniejszych przez dziecko przyswojonych schematów, utwierdzanych przez dorosłych: „jak będziesz duży...”, „jak dorośniesz...” itp. Duży – to znaczy mądry, doskonały, bez wad,

jakie wytyka się zazwyczaj dzieciom. Tu na odwrót. Taki duży słoń, a o wszystkim zapomina. Pamięci słońcovej niestety nie ma.

Wiersz daje więc dziecku radość odkrycia, radość szczerą i nie pozbawioną współczucia dla dużego zapominalskiego, którego nawet maluch przewyższa pod pewnym względem, np. dobrej pamięci. Nie wszystko, co duże i dorosłe, jak w tym wypadku stateczny mąż i ojciec, musi być doskonałe. W ten sposób zapominalstwo zostało ośmieszone, ale tak jakby to nie dziecka dotyczyło.

## Dydaktyzm lingwistyczny

Mistrzem w takim pośrednim piętnowaniu wad okazał się również Jan Brzechwa, u którego bohaterami negatywnymi rzadko są dzieci (np. *Samochwała* czy *Skarżypyta*), częściej natomiast – dorośli. Satyra nigdy nie jest wymierzona w dziecko, ani w bohatera, z którym mały odbiorca mógłby się utożsamiać. Niejako ponad głowę dziecka skierowana jest w osoby dorosłe, jak np. pan Wincenty, co *ten zwyczaj miał, że nieustannie palec ssał* (*Wyssane z palca*) albo panie *Gadalińska z Madalińską z miasta Młyńska* (*Dwie gaduły*). Nawet w bajce alegorycznej w rolach osób krytykowanych i ośmieszanych spotyka się też na ogół postacie dorosłe, jak ów pan pomidor, który ku zgorzzeniu innych warzyw *wlaźł na tyczkę i przedrzeźnia ogrodniczkę* (*Pomidor*), a zwłaszcza pewna kwoka, co *traktowała świat z wysoka* (*Kwoka*). Satyryczność ta bywa jednak bardzo często łagodzona pogodnym uśmiechem, jak w wierszu *Brudas*, w którym Józio-niemyjek zmuszany przez rodzinę do mycia, zamiast zmienić swój wstręt do wody i mydła, opuścił dom *i poszedł mieszkać [...] na Bródno*<sup>52</sup>. Humor, wynikający z zestawienia dwóch jednakowo brzmiących słów o różnych znaczeniach (*Bródno – brudno*), spełnia tu funkcję tonującą krytykę, łagodzącą jej wymowę, ale bynajmniej nie likwidującą wychowawczego sensu. Jak z tego wynika, narrator wierszowanych bajeczek (bo ten gatunek najczęściej w tym nurcie występuje), jeśli uprawia dydaktykę, to robi to pośrednio, a czasem wręcz przewrotnie. W każdym razie w mniejszym zakresie spełnia funkcje dydaktyczne, w większym zaś – literackie. Bliższa jest mu zabawa niż wychowanie. Najczęściej bywa wykreowany – jak sugeruje Jerzy Cieślowski w szkicu *Nadawca – odbiorca* – na wujka „bon vivanta”, bywalca satyrycznych kabaretów, dowcipnego, niekiedy złośliwego, który opowiada siostrzeńcom czy bratankom, zabawne bajeczki, ku ich uciesze, i często ku zgorzzeniu mamusi i babci<sup>53</sup>. Inaczej mówiąc, taki

<sup>52</sup> Bródno – dzielnica mieszkaniowa Warszawy.

<sup>53</sup> Zob. J. Cieślowski, *Nadawca...*

podmiot literacki, zwłaszcza w wierszach Brzechwy, zachowuje się rzeczywiście jak młody wujek, który przyszedł w odwiedziny i bawi się z dzieckiem kalamburami oraz absurdalnymi historyjkami, nie czując się bynajmniej odpowiedzialny za wychowanie nie swojego przecież potomstwa. Nie znaczy to jednak, że zabawne utwory Brzechwy są przez to mniej wychowawcze. Ich dydaktyzm jest tylko z reguły mniej widoczny na poziomie wewnątrztekstowej komunikacji (podmiot mówiący – adresat narracji) i ujawnia się dopiero na wyższym piętrze tejże komunikacji, tzn. na poziomie: autor – odbiorca. Taka konstrukcja podmiotu literackiego (narratora bajek) ma w zamierzeniu autora pozornie odwracać uwagę od celów wychowawczych, tonować ostentacyjny dydaktyzm i łagodzić satyryczność tekstów, które mogłyby czasem boleśnie zranić wrażliwą psychikę małego odbiorcy.

Idee wychowawcze w utworach podawać należy – zdaniem poety – w iskrzącej się, wesołej i lekkiej formie, aby dziecko tego nie dostrzegало, w przeciwnym bowiem wypadku rozsądna myśl autora staje się odpychająca, staje się piłą, której zęby ranią wyobraźnię małego czytelnika<sup>54</sup>.

Jak z tego wynika, pod piórem Tuwima i Brzechwy narodził się, nieczęsto wcześniej spotykany w wierszach dla dzieci, dydaktyzm szczególnego rodzaju, ukryty w zabawnych zawiłościach gier schematami językowymi. Anna Szóstak nazywa go „dydaktyzmem lingwistycznym”, który „kształtuje świadomość językową małych odbiorców poezji”<sup>55</sup>. Nie tylko mimochodem podsuwa oczekiwane wzorce zachowania, ale budzi wrażliwość estetyczną i sprawia, że utwór dla dziecka staje się – według słów Jana Brzechwy – „malowniczym mostem, po którym mali czytelnicy chętnie i niepostrzeżenie przechodzą od swoich ukochanych książek do wielkiej poezji, do literatury klasycznej, a potem – do dzieł pisarzy współczesnych”<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> J. Brzechwa, *O poezji dla dzieci*, „Twórczość” 1955, nr 4, s. 167.

<sup>55</sup> A. Szóstak, *Nurt lingwistyczny...*, s. 32.

<sup>56</sup> J. Brzechwa, *O Kopciuszku, o śpiących królownach i o malowniczym moście*, w: „*Nasza Księgarnia*”. 40 lat działalności dla dziecka i szkoły, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1961, s. 88.

## Lingwistyczna szkoła poetycka

Na wierszach Juliana Tuwima i bogatej twórczości Jana Brzechwy wzorowało się wielu naśladowców i kontynuatorów, jak np. Wanda Chotomska, Jerzy Ficowski, Wanda Grodzieńska, Ludwik Jerzy Kern, Tadeusz Kubiak, Antoni Marianowicz czy Józef Ratajczak. Dzięki większości z nich nurt lingwistyczny przez wiele lat panował niemalże niepodzielnie na dziecięcym rynku wydawniczym. Widoczny był zwłaszcza w pierwszym dziesięcioleciu po przełomie październikowym 1956, a i później nieraz ujawniał się w pojedynczych wierszach różnych poetów. Utrwalał jego popularność niewątpliwie w dużym stopniu autorytet samego mistrza Jana Brzechwy, którego bogata twórczość wielokrotnie była wznawiana w licznych zbiorach, jak np. *Brzechwa dzieciom*, *Bajki i baśnie* czy *Sto bajek*. Sprzyjała mu także nowa polityka wydawnicza, uwolniona po przełomie październikowym 1956 roku od ciasnych rygorów ideowych i uproszczonych schematów artystycznych obowiązujących w mrocznych czasach stalinowskich<sup>57</sup>. Poezja absurdu i igraszek językowych w obszarze literatury dla dzieci stała się odtrutką na narzucaną we wczesnych latach pięćdziesiątych estetykę socrealizmu oraz tendencyjną wymowę ideologiczną. Gdy pękły więzy krępujące swobodną myśl, gdy przestał obowiązywać w praktyce realizm socjalistyczny (choć w oficjalnych wypowiedziach nadal figurował niemal do roku 1989), ze zdwojoną siłą doszło do głosu to, co do tej pory było tępione, głównie za brak deklaratywnej ideowości i rzekomą nieobecność przesłań wychowawczych. Oczywiście, przesłań pojmowanych raczej tradycyjnie i dotyczących tylko norm moralnych oraz powinności społeczno-patriotycznych. Nurt lingwistyczny natomiast, nie kwestionując bynajmniej uznanych wartości ogólnoludzkich, eksponował zwłaszcza zaniechany do tej pory aspekt wzbogacania języka i rozbudzania wyobraźni dziecka – od warstwy brzmieniowej poczynając, poprzez liczne „figielki” słowne, aż do absurdalnych scenek świata przedstawionego na opak.

<sup>57</sup> Zob. H. Skrobiszewska, *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1971, s. 74–77.

## Konstrukcja warstwy dźwiękowej

Modelowanie warstwy fonicznej, a zwłaszcza wykorzystywanie wyrazów dźwiękonaśladowczych i w ogóle operowanie instrumentacją głoskową, wymaga nie tylko większego wysiłku, ale przede wszystkim talentu poetyckiego i doskonałego opanowania warsztatu literackiego, a przede wszystkim wrażliwości na dźwiękowy aspekt tekstu. Dlatego też nieczęsto spotkać można w późniejszych kontynuacjach eksponowanie tej warstwy. Częściej natomiast pojawia się żonglerka słowami i ich znaczeniami. Niemniej jednak – co warto podkreślić – do nielicznych udanych konstrukcji warstwy fonicznej należą między innymi *Niezwykły festiwal* Mieczysławy Buczkówny, wzorowany po trosze na słynnym *Ptasim radiu* Tuwima, oraz niektóre pomysłów i zabawne wiersze Urszuli Kozłowskiej nawiązujące do twórczości Jana Brzechwy. Instrumentacja głoskowa w utworach Kozłowskiej kształtowana jest zwłaszcza na wzór znanych z dziecięcego folkloru „skrętaczy języka”. Świadczą o tym już same tytuły jej wierszy, np. *Bąk i strąk*, *Chrzyszcz i gyszcz*, *Dzik i bzik* czy *Lis i cis*. Na uwagę zasługują też komiczne i po trosze absurdalne *Kaszaloty u lekarza* Wiktora Woroszyńskiego, gdzie poeta znakomicie zestawia podobnie brzmiące sylaby i to najczęściej w wyeksponowanych zakończeniach wersów, np.:

W Koszalinie kaszaloty  
łasowały z kosza lody.  
Taki je stąd napadł kaszel,  
że dmuchały sobie w kaszę.  
Mknęły ziarenka jak szalone!  
Kaszaloty rozżalone  
aż się zalewały łzami  
nad pustymi talerzami.  
Więc, jak stały, w koszulinach,  
kaszaloty z Koszalina  
udały się do lekarza:  
„Kaszel – kaszlem! Ale kasza!  
Niech pan lekarz kaszel leczy,  
bo w przestworza kasza leci!” [...]

Podobnie staranie buduje warstwę brzmieniową utworu Antoni Marianowicz w wierszu *Muszka i karaluzek*:

**Antoni Marianowicz**, właściwie: Kazimierz Jerzy Berman (1924–2003) – poeta, prozaik, satyryk i tłumacz. Przed wojną uczył się w Gimnazjum im. Reja w Warszawie, maturę zdał w roku 1941 na tajnych kompletach w getcie warszawskim i tam też rozpoczął studia na kursach prawniczych. W połowie roku 1942 uciekł z getta i pod przybranym nazwiskiem pracował w Wołominie. Po wojnie ukończył Szkołę Dyplomatyczno-Konsularną przy Ministerstwie Spraw Zagranicznych i rozpoczął pracę w Polskiej Agencji Prasowej oraz w redakcji satyrycznego tygodnika „Szpilki”. Wydał m.in. tomy poezji *Przejrzyste aluzje* (1949), *Na udeptanej ziemi* (1953), *Oceł siedmiu złodziei* (1959), zbiory opowiadań, np. *Opowiadki spod ciemnej gwiazdki* (1955), powieść kryminalną *Igranie z ogniem* (1964) oraz wspomnienia *Pchli targ* (1991), *Życie surowo wzbronione* (1995) i *Wyciąg na szklaną górę* (2002). Dla dzieci wydał m.in. *Kara Mustafa* (1956), *Muchy króla Apsika* (1958), *Kolorowe wagoniki* (1961), *Kremowe abecadło* (1962), *Bawimy się w rymy* (1971), *Czy kto widział...* (1986) oraz przetłumaczył *Alicję w Krainie Czarów* Carrolla i *Wiersze dla Krzysia* Milne'a. Za twórczość literacką został odznaczony Krzyżem Oficerskim, a później Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski.

Raz maleńki karaluszek  
jadąc z muszką do Kuluszek,  
tak na uszko  
rzekł do muszki:  
– Patrzaj, muszko,  
już Ko-  
luszki.

Zła niezmiernie  
rzekła: – Pleciesz!  
To są Skiernie-  
wice przecież.

Czy to owad, czy nie owad,  
trzeba to zaliczyć do wad,  
gdy kto nie wie, gdzie jest,  
ale  
wypowiadać chce się stale.

Dodatkowym walorem jest tu wykorzystanie rymów składanych (*owad – do wad*) i łamanych (*muszko – już Ko-*, *niezmiernie – Skiernie-*) wzmacniających efekt komiczny i najczęściej stosowanych w żartobliwych utworach satyrycznych. W wierszach dla dzieci komizm często – jak w tym wypadku –

łagodzi moralizatorską wymowę. Poeta, zabawiając dziecko zaskakującymi współbrzmieniami wyrazów, niejako przy okazji daje przestrożę, że jeśli się czegoś nie wie, nie należy się wypowiadać. Stąd przyjazny sposób zwracania się do odbiorcy i dyskretne przesłanie wychowawcze.

**Wanda Chotomska** (ur. 1929) – poetka i pisarka, autorka licznych wierszy i opowiadań dla dzieci, jedna z pierwszych i najpilniejszych uczennic w „poetyckiej szkole” Jana Brzechwy. Studiowała na Wydziale Społeczno-Politycznym i Wydziale Dziennikarskim Akademii Nauk Politycznych w Warszawie. Debiutowała w roku 1949 w czasopiśmie „Świat Młodych”, w którego redakcji pracowała potem z przerwami do roku 1971. Pierwszy tomik wierszy *Tere-fere* opublikowała w roku 1958. Nie był on wprawdzie osiągnięciem wysokiego lotu, ale zapowiadał już skłonność do absurdalnych historyjek oraz ekwilibrystyki słownej. Od najwcześniejszych lat tworzyła zgrabne fabułki oparte na zabawnych, zaskakujących skojarzeniach, co wbrew pozorom wcale nie jest łatwą sztuką. Wkrótce ukazały się następne jej tomiki: *Wiersze pod psem* (1959), *Kaczka-tłumaczka* (1968), *Gdyby tygrysy jadły irysy* (1968), *Siedem księżyców* (1970), *Dla każdego coś śmiesznego* (1971), *Dlaczego cieleń ogonem miele* (1973). Pisała również krótkie opowiadania i zabawne historyjki prozą: *Od rzeczy do rzeczy* (1969), *Bajki z 1001 dobranocy* (1972), nawiązujące do słynnego jej cyklu telewizyjnych dobranoczek pt. *Jacek i Agatka*, emitowanych w latach 1962-1973. Jej książka *Drzewo z czerwonym żaglem* została w roku 1976 wpisana na Listę Honorową im. H.Ch. Andersena. Za swoją twórczość Poetka została wyróżniona licznymi nagrodami: Ministra Kultury i Sztuki (1960), Prezesa Komitetu do Spraw Radia i telewizji (1965), Orderem Uśmiechu (1969) oraz Prezesa Rady Ministrów (1976). Jej książki tłumaczone są na wiele języków, a jej imieniem zostało nazwane kilkanaście szkół podstawowych i przedszkoli. Dla uczczenia jubileuszu poetki w roku 2002 została wydana pod redakcją Joanny Papuźnińskiej książka o jej twórczości pt. *Wandalia Chotomistyczne*.

Również Wanda Chotomska w tytułowym wierszu z tomiku *Gdyby tygrysy jadły irysy* doskonale operuje podobnymi sylabami *rys* i *ryz* w różnych wyrazach (*tygrysy*, *irysy*, *gryzł*, *życiorys*). Oto fragment:

Gdyby tygrysy  
jadły irysy,  
toby na świecie nie było źle,

bo każdy tygrys  
irysy by gryzł,  
a mięsa nie.

Jakie piękne życiorysy  
miały wtedy by tygrysy!  
Z antylopą mógłby tygrys  
iść do kina  
i irysy by w tym kinie  
sobie wcinał.

## Nawiązania do rzeczywistości

W dalszym ciągu poetka maluje fantastyczny, bajkowy świat, przypominający jednak niektórymi realiami otaczającą rzeczywistość. Gdyby tygrysy jadły irysy, wtedy zapewne irysów by zabrakło, jak wielu produktów pierwszej potrzeby w latach siedemdziesiątych. Brak irysów w przedstawionej sytuacji jest tak oczywisty, jak ówczesne braki w zaopatrzeniu w cukier, masło czy kawę. Dla współczesnego dziecka taka aluzja do ówczesnej rzeczywistości jest już zupełnie nieczytelna i opisane zdarzenie może się wydać wręcz absurdalne, ale wówczas było inaczej. Poetka informuje o tym tak zwyczajnie i bezpretensjonalnie, jak o codziennym wschodzie i zachodzie słońca. Gdyby więc irysów zabrakło:

W sklepach byłyby napisy:  
„Brak irysów przez tygrysy”.  
Człowiek musiałby w ogonku  
stać i czekać,  
i nie dostałby irysów  
ani deka.

Mógłby pisać w książkach życzeń  
i zażaleń  
i wyjść z siebie, i z powrotem  
nie wejść wcale.

Poza znakomitym ukształtowaniem dźwięków poetka kreśli także absurdalną w tamtych czasach sytuację, nawiązującą do dziecięcej wizji świata i do zasłyszanych wypowiedzi dorosłych. Jeśli zirytowany czymś człowiek czasem – jak to się mówi – *wychodzi z siebie* to powinien też później, zgodnie z dziecięcą logiką, *wejść w siebie*. W wierszu jego położenie okazuje się tak groźne, że może niestety *z powrotem nie wejść wcale*.

## Zabawa absurdem

Podobnie absurdalną scenkę, zauważalną nawet dla małego dziecka, znaleźć można też we wcześniejszym wierszu Chotomskiej *Asy z I klasy*, ze zbioru *Wiersze pod psem*, gdzie napisane na tablicy *Asy ożywione* zostały w zakończeniu wiersza, kiedy woźny:

Wszystkie „Asy” stał gałgankiem  
i wytrzepał je przed gankiem.

Teraz biega po ulicy  
stado Asów z tej tablicy...

Znamienny dla tego nurtu jest również wiersz *Za górami, za lasami*, otwierający tomik *Tere-fere*. Nawiązuje on do dziecięcego wywracania świata „na opak” oraz do absurdalnych wizji świata kreślonych przez Tuwima (np. *Cuda i dziwy*) i Brzechwę (np. *Sroka* i *Na wyspach Bergamutach*). Nonsens w wierszu Chotomskiej polega na pomieszaniu zawodów, narzędzi i czynności:

[...] górnik prał bieliznę w pralni,  
praczka poszła do kopalni,  
kował dmuchał w młot zajadle,  
trębacz zamilkł przy kowadle,  
fryzjer brzytwą mieszał sosy,  
kucharz łyżką ścinał włosy,  
nauczyciel siedział w kasie,  
kasjer uczył dzieci w klasie,  
krawiec igłą kosił łąkę,  
rolnik kosą szył jesionkę [...]

Przyczynę całego galimatiasu i zarazem wyjaśnienie, skąd się wziął taki absurdalny obraz świata, dziecko znajduje w ostatnich dwóch wersach:

Rzeźnik wiersz ten deklamował,  
pokiełbasił wszystkie słowa.

Tematem wiersza wbrew tytułowi okazuje się więc nie opis jakiejś niezwyklej i dziwnej krainy, ale pomieszanie słów przez nieuważnego rzeźnika-deklamatora. Zadaniem dla odbiorcy będzie zatem przywrócenie pierwotnego, poprawnego porządku oraz odczytanie właściwego i metaforycznego sensu słowa *pokiełbasić* związanego przecież z zawodem rzeźnika.

Przy okazji warto w tym miejscu przywołać równie absurdalny wiersz Woroszyłskiego *Przedziwny dzionek*, przypominający *Cuda i dziwy* Tuwima:

Dobrze mi się zaczął dzionek  
przy okienku zabrzmiał dzwonek.

Wstałem lewą ręką  
i zamknąłem okienko.

Weszła przez nie cud-żyrafa  
okrągłutka niby szafa.

Mruknęła po hiszpańsku:  
„Dobry wieczór państwu”.

Potem się unyłem lustrem  
i wytarłem nos w kapustę. [...]

Bawiłbym się jeszcze cudniej,  
lecz zapadła noc w południe. [...]

Tutaj bowiem pomieszanie przedmiotów, zjawisk i czynności również wywołuje radość dziecka i zarazem daje mu satysfakcję z możliwości „odwracania odwróconego”, czyli przywrócenia odrealnionemu światu właściwego porządku.

## Zabawy słowem

Inny ciekawy i dla dzieci zapewne zabawny jest również wiersz Chotomskiej *Kaczka-tłumaczka*, utrzymany w poetyce Brzechwy i nawiązujący tytułem wprost do jego *Kaczki-dziwaczki*:

Do redakcji „Płomyczka”  
przyszła kaczka-tłumaczka  
i przywiozła walizkę  
rękopisów na taczkach. [...]

Proszę oto jest próbka –  
niech pan w piśmie zamieści  
tłumaczenie na kaczy  
ślicznej gęsiej powieści:  
„KWAŚ KWAKAŁA W KWASTWINIE”  
tak się powieść zaczyna...  
Pan redaktor osłupiał:  
– KWAŚ? KWAKAŁA? KWASTWINA?  
Co to znaczy?

– To proste!

Wciąż pan nie wie co znaczy?  
„GĘŚ GĘGAŁA W GĘSTWINIE”  
w tłumaczeniu na kaczy...

Podobną zamianą wyrazów, lub ich części, Chotomska zabawia dzieci również w wierszu *Mysia mowa*. W mysim państwie Mysikiszki król zabronił używania złowieszczego słowa *kot*, które odtąd stało się słowem tabu i w konsekwencji dziecko dowiaduje się, że:

Od tej pory w państwie myszy  
tych trzech liter się nie słyszy.  
Nikt nie pisze już – „kotara”,  
lecz „szczurara” lub „myszara”,  
wszyscy mówią na kotlety  
raz „myszlety”, raz „szczurlety”...  
Nie wierzycie? No to dzisiaj  
posłuchajcie mowy mysiej...

Wprawdzie – ogólnie rzecz biorąc – wiersze Chotomskiej nie zawsze dorównują ekwilibryście słownej mistrzów nurtu lingwistycznego, ale można w nich znaleźć wiele wartościowych i samodzielnych pomysłów łączenia zabawy z nauką i spełniających w ten sposób jeden z podstawowych warunków dobrej twórczości dla dzieci. Jej twórczość jest lubiana przez małych odbiorców ze względu na żywą fabułę, liczne zabawne skojarzenia oraz wieloznaczności słów budujących nonsensowne historyjki, jak np. o przygodach Koziołka, którego człon imienia odnalazł się w nazwach szeregu innych przedmiotów, gdy bohater wiersza zniszczył kozetkę, spadł z dorożkarskiego kozła, wywijał na moście koziołka i skaleczył się kozikiem.

Do tego nurtu nawiązuje również, przywołany już wcześniej, Wiktor Woroszyński, proponując swoim dziecięcym odbiorcom „zabawę w słowa”, z któ-

**Wiktor Woroszyński** (1927–1996) – poeta, prozaik, tłumacz i publicysta. Studiował krótko medycynę a potem polonistykę na uniwersytetach w Łodzi i w Warszawie. Po studiach w Polsce ukończył filologię rosyjską w Instytucie Literackim im. Gorkiego w Moskwie. Pracował jako redaktor w czasopiśmie „Głos Ludu”, „Po prostu” i „Nowa Kultura”. Debiutował tomem poezji *Śmierci nie ma* w roku 1949. Potem wydał jeszcze m.in. *Noc komunarda* (1949), *Pierwsza linia pokoju* (1951), *Ojczyzna* (1953), *Wiersze i poematy* (1955). Napisał też monografie: *O Tadeuszu Borowskim* (1955), *Głowa pod śniegiem* (1964), *Życie Majakowskiego* (1966) i *Życie Sergiusza Jesienina* (1973). Dla dzieci wydał kilka tomików wierszy: *Na frasunki dobre są rysunki* (1959), *Felek i naokoło* (1960), *Dużo śmiechu, trochę smutku, to historia o mamutku* (1961) oraz powieści *I ty zostaniesz Indianinem* (1960), *Cyryl, gdzie jesteś* (1962),

*Podmuch malowanego wiatru* (1965) i *Mniejszy szuka Dużego* (1973). Przetłumaczył również na język polski książkę Kornela Czukowskiego *Od dwóch do pięciu* (1962) oraz przełożył i przystosował dla młodzieży powieść Miquela Cervantesa *Niezwykłe przygody Don Kichota z Manczy* (1983).

rej wszakże wynika na ogół głębszy sens. Podobnie „słowotwórczo”, jak Chotomska w *Koziołku*, wykorzystał poeta imię chłopca w wierszu *Felek*:

Wiecie, dzieci?  
świat jest wielki,  
a na świecie  
same Felki.

Więc:  
dla nówek – pantofelki,  
a na obiad – kartofelki,  
a do lodów są – wafelki,  
a do pieca są – kafelki,  
a do piwa są – kufelki,  
a do śmieci są – szufelki...

Naokoło wielki świat,  
a pośrodku stoję ja:  
nie kafelek,  
nie kufelek  
ani nawet pantofelek,  
stoję ja: po prostu Felek.

Czy rzeczywiście bohater wiersza, wygłaszający tę autoprezentację, stanowi centrum świata? Czy fakt, że jego imię stanowi część składową wielu innych wyrazów, w jakiś specjalny sposób go wyróżnia? Czyż nie jest to delikatne ośmieszenie jego zarozumiałości? Przy okazji zaś postawienie innego pytania, jaki jest związek pomiędzy samą nazwą a przedmiotem, który się pod nią kryje? A także czy tworzenie w dziecięcych zabawach rymów do imion (przezywaneek) ma jakiś sens? Czy jest to miłe dla osoby w ten sposób wyróżnianej? Do tej dziecięcej praktyki ten wierszyk przecież wyraźnie nawiązuje. Nawiązuje też do charakterystycznej dla dziecka zasady dezintegracji większych całości językowych w procesie wzbogacania zasobu słownictwa i wykrywania w nowo poznanych wyrazach innych jeszcze wcześniej poznanych słów. To z kolei może też kusić małego lingwistę do rozkładania takich dłuższych wyrazów na prostsze elementy i doszukiwania się – nie zawsze trafnie – jakiejś ogólniejszej prawidłowości.

W rolę młodego poszukiwacza odpowiedzi na dziwne językowe pytania wczuwa się doskonale podmiot literacki i zarazem bohater wiersza Józefa Ratajczaka *Pytania bez odpowiedzi*:

Czy mysz  
jest w mysikróliku?  
Mam takich pytań  
bez liku,  
lecz kto z was na tym  
zna się?  
Co okoń ma do konia?  
A pasikonik,  
czy wciąż konika pasie?  
Więc ciągnie mnie w las  
natura  
i znów piszę palcem na szybie:  
Czy w kuropatwie jest kura,  
a wiele ryb  
w wielorybie?

Podobnie jak imię „Felek” było częścią kilku rzeczowników w wierszu Woroszyłskiego, tak np. liczebnik „sto” jest elementem składowym wyrazów zgromadzonych w utworze Ludwika Jerzego Kerna *Stonóżka z Pimpifluszek*. Oto jego fragment:

W takiej szkole dla stonózek  
wymagania są dość duże,  
co nie weźmiesz,  
byle co,  
wszystko musi być na STO.  
Każdy matolek  
musi wiedzieć, co to STOłek.  
Każda trzpiotka  
musi wiedzieć, co to STOkrotka.  
Każde lenisko  
musi wiedzieć, co to STOisko.  
Każda uczennica  
musi wiedzieć, co to STOlnica.  
I w ogóle przez cały rok  
nic, tylko STOnka,  
STOp, STOs, STOk.

Czy ów element jest rzeczywiście liczebnikiem, czy istotnie oznacza jakąś liczbę, czy jest tylko zwykłą sylabą pozbawioną własnego znaczenia w danym

wyrazie, to już inna sprawa, dla dziecka w wieku przedszkolnym, czy nawet wczesnoszkolnym jeszcze niemożliwa do rozstrzygnięcia, ale już zapewne zastanawiająca. Jeśli dziecko zna już znaczenie tego słowa, niewątpliwie zrozumie, że główna bohaterka wiersza – jak jej nazwa na to wskazuje – ma „rzeczywiście” *sto nóżek*. Ale nasuwa się też pytanie, co również w takiej liczbie znajduje się w *stołku* albo w *stolnicy*? Są to pytania, na które mały odbiorca będzie się starał odpowiedzieć, słuchając tego żartobliwego wierszyka, w zabawny sposób zwracającego uwagę na budowę wyrazów i na razie jeszcze tylko intuicyjnie podsuwającego dziecku możliwości podziału na różne części, o czym później będzie mowa na lekcjach języka polskiego. Na razie, a więc na przykład w fazie przedszkolnego rozwoju mowy<sup>58</sup>, tego rodzaju utwory jedynie uświadamiają dziecku, że czasem z tych samych elementów mogą być tworzone formacje większe o zróżnicowanych znaczeniach. W tym wypadku liczebnik STO jest w wierszu osią konstrukcyjną i wiąże się ponadto z jego tematem – szkolnymi perypetiami stonóżki. Jest nawet wyróżniony drukiem, co nie zawsze się zdarza w wierszach dla dzieci starszych, gdzie poszukiwanie części konstrukcyjnej jest nieco bardziej utrudnione, jak np. w wierszu Józefa Ratajczaka *Szuka-*

**Ludwik Jerzy Kern** (1921–2010) – poeta, bajkopisarz, satyryk, tłumacz i dziennikarz. Maturę zdał w Liceum Humanistycznym w Łodzi. Debiutował jako poeta w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” w roku 1938. Brał udział w kampanii wrześniowej, a w czasie okupacji hitlerowskiej mieszkał w Warszawie, gdzie utrzymywał się z pracy fizycznej. Po upadku powstania warszawskiego przeniósł się do Krakowa. Po wojnie prawie przez całe życie był członkiem zespołu redakcyjnego tygodnika „Przekrój”. Współpracował też z pismami dla dzieci i młodzieży, m.in. z „Płomykiem” i „Płomyczkiem”. Wydał kilkanaście tomów wierszy satyrycznych, jak np. *Wolne wnioski* (1954), *Spacer z koniem* (1963), *Kernalia* (1969), *Podglądanie rodaków* (1972). Dla dzieci napisał kilkanaście książek wierszem i prozą, np. *Żyrafa u fotografa* (1961), *Ferdynand Wspaniały* (1963), *Proszę słońca* (1964), *Zbudź się, Ferdynandzie* (1965), *Jurek Ogórek* (1965), *Karampuk* (1968), *Mądra poduszka* (1972), *Rower z Rowerowa* (1976), *Wiersze pod choinkę* (1983), *Żółta lokomotywa* (1995) i wiele innych. Był też autorem tekstów znanych piosenek, np. *Cicha woda*, *W kalendarzu jest taki dzień*, *Lato, lato*, *Wojna domowa*, *Nie bądź taki szybki Bill*. Za swoją twórczość został wyróżniony m.in. dwukrotnie Nagrodą Prezesa Rady Ministrów oraz Nagrodą Ministra Kultury, a także odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, Medalem Komisji Edukacji Narodowej, Medalem Polskiej Sekcji IBBY oraz Orderem Uśmiechu.

<sup>58</sup> Zob. M. Przetacznikowa, *Wiek przedszkolny*, w: *Psychologia rozwojowa dzieci i młodzieży*, red. M. Żebrowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1977, s. 455–458.

*nie lwa*, gdzie pierwszy wers utworu zawiera zadanie dla odbiorcy. Wiersz zaczyna się od pytania, jak niejedna znana dziecku zagadka, ale wkrótce okazuje się, że nie chodzi w nim o żaden obiekt świata przedstawionego (telewi-

**Józef Ratajczak** (1932–1999) – poeta, prozaik, tłumacz i eseista. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, a następnie uzyskał stopień doktora na Uniwersytecie Jagiellońskim. Debiutował w roku 1951 na łamach prasy jako poeta. Był jednym z założycieli grupy poetyckiej „Wierzbak”. Wydał m.in. tomy poezji *Niepogoda* (1957), *Zamknięcie krajobrazu* (1960), *Pozy i akty* (1962), *Fraszki i sielanki* (1971), *Wygnanie z mitu* (1971), *Światło z popiołu* (1987), *Liryki małżeńskie* (1988), zbiory opowiadań *Sny w słońcu* (1961) i *Trawa* (1971) oraz powieści *Gniazdo na chmurze* (1970), *O świecie, o zmierzchu* (1974), *Umrzeć, żyć dalej* (1975), *Wianek z baranich kiszek* (1976), *Świętych obcowanie* (1978), *Po nocy noc* (1980). Dla dzieci wydał m.in. tomiki wierszy *Zamki na lodzie* (1966), *Ziarenka maku* (1966), *Zima w oknie* (1967), *Pokój z kukułką* (1967), *Chwile z motylem* (1968), *Między nami zwierzakami* (1971), *Pożegnanie baśni* (1972), *Chochotowe wesele* (1972), *Wierszyki dla Grzesia* (1978), *Wycieczka do ZOO* (1982). Napisał też kilka sztuk scenicznych dla dzieci: *Słowik*, *Noc cudów*, *Królewski statek*, *Zamek na lodzie*, *Mysia wieża Babel*. Za całokształt twórczości dla dzieci otrzymał nagrodę Prezesa Rady Ministrów.

zor, zlew czy chlew), w którym zwierzę o tej nazwie mogłoby się ukryć, ale o krótkie słowo, będące częścią składową innych dłuższych wyrazów.

Gdzie się ukrył lew,  
pomóście mi go znaleźć,  
na lewo jest zlew, na prawo  
telewizor... I może widzę źle,  
lecz lwa tu nie ma wcale.

Więc gdzie się lew ukrywa,  
w jakim słowie się skrył,  
pazury są, jest grzywa,  
a lew – gdzie szczyrzy kły?

Może wlaźł do cholewy,  
w lewkonie, do chlewu, w plewy

lub tak się przestraszył ulewy,  
że sterczy wciąż pod okapem...  
Kto się w tym połapie?

Kto się go znaleźć odważy –  
nie raz, lecz osiem razy?

## Nawiązania do mowy dziecka

Nietrudno zauważyć, iż przytoczony wiersz nawiązuje w istocie do omówionej już wcześniej zasady dezintegracji całości językowych (zob. cz. I, rozdz. 4.), charakterystycznej dla wczesnego etapu wzbogacania zasobu leksykalnego dziecka.

Z kolei do trzeciej zasady „słowo równa się rzecz” nawiązują liczne wiersze operujące właśnie homonimami, z którymi tak trudno pogodzić się dziecku, które uważa, iż każda rzecz bez wyjątku powinna mieć swoją jedyną odpowiadającą jej nazwę. Jeśli są *herbatniki* do herbaty, to powinny być też *kawniki* do kawy. Ponieważ jednak w języku wiele jest wyrazów wieloznacznych, wiersze zabawiające dzieci grą słów i znaczeń są niezwykle popularne. Oto parę przykładów wierszy, w których poeci zestawiają identyczne wyrazy o odmiennych znaczeniach.

Stanisław Grochowiak w *Żarcie*, nawiązującym do znanej bajki Aleksandra Fredry o osiołku, który musiał dokonać wyboru, wykorzystuje w tym celu słowo *konik* w znaczeniu „mały koń” oraz *konik polny*, czyli „pasikonik”:

Konikowi w źłobie dano  
w jednym obrok,  
w drugim siano.  
Konik wzruszył skrzydełkami:  
– Jestem polny,  
zjedzcie sami!

Podobną dwuznacznością wyrazu, oznaczającego zarazem ptaka i grzyba, bawi Włodzimierz Ścisłowski w wierszu *Kurka*:

Cały koszyk kurek  
zebrał w lesie Jurek.  
Spytał mały Grzesio:  
– A koguty gdzie są?

Pozorną zagadkę kryje również wiersz Tadeusza Kubiaka *Nic dziwnego*, będący apelem do dziecięcej wyobraźni oraz podkreślający różnicę pomiędzy koniem żywym i mechanicznym:

W jednym małym  
samochodzie  
mieszka aż  
Pięćdziesiąt  
koni!

Nic dziwnego,  
że go bryczka  
w dwa koniki  
nie dogoni.

Ptak,  
choćby się  
bardzo spieszył  
samolotu  
nie doścignie.

Pomysł – ile  
ptasich piórek  
mieszka  
w metalowym  
skrzydle?

## Homonimy i kalambury

Z homonimami spotkać się można także w wierszu Jerzego Ficowskiego *Niby-ptaki*, być może nie w pełni dziś zrozumiałym dla współczesnego dziecka, które rzadko kiedy może jeszcze spotkać na wsi żurawia studziennego

**Jerzy Ficowski** (1924–2006) – poeta, prozaik, tłumacz i eseista. W czasie wojny żołnierz Armii Krajowej i uczestnik powstania warszawskiego. Po wojnie studiował filozofię i socjologię na Uniwersytecie Warszawskim. Debiutował jako poeta w roku 1946. Wydał m.in. zbiory wierszy *Ołowiani żołnierze* (1948), *Zwierzenia* (1952), *Ptak za ptakiem* (1968), *Odczytanie popiołów* (1979), *Śmierć jednoroźca* (1981) i *Pantareja* (2006). Jako badacz i znawca folkloru cygańskiego napisał szkice *Cyganie polscy* (1953), studium *Cyganie na polskich drogach* (1965) oraz *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje* (1989). Przetłumaczył też i opracował pieśni romskiej poetki Papuszy oraz zbiór baśni cygańskich *Gałązka z drzewa słońca* (1961). Ponadto był również autorem wielu tekstów piosenek (np. *Furman*, *Woziwoda*, *Jadą wozy kolorowe*,

Znajoma uliczka). Dla dzieci wydał m.in. zbiory wierszy *Denerwujek* (1961), *Kolorowy kalendarzyk* (1964), *Urodziny motyla* (1965), *Dom, w którym śmiesz* (1969), *Tęcza na niedzielę* (1971) i *Daję słowo kolorowe* (1973).

(chyba że w jakimś skansenie), częściej natomiast tak samo nazywane duże szklane naczynie w kształcie butelki.

Był żuraw  
całkiem inny niż zwykle żurawie:  
nie latał,  
lecz trwał zawsze w stojącej postawie  
i zamiast w bystrej wodzie  
łović rybki młode,  
pochylał się  
i czerpał nam ze studni wodę.

Był gąsior  
całkiem inny niż zwykle gąsiory:  
nie gęgał  
ani nie był do szczypania skory,  
lecz stał na parapecie  
u słonecznych okien  
czerwony,  
napęczniony malinowym sokiem.

Kiedy latem  
nadejdzie już upalna pora,  
poprosiłbym żurawia,  
poprosiłbym gąsiora –  
niech każdy z nich, co trzeba,  
jak najprędzej poda,  
a orzeźwi mnie  
z sokiem malinowym woda.

Autor tego wiersza nie tylko znakomicie operował homonimami, ale był też mistrzowskim kalamburzystą. Doskonałym przykładem wykorzystania gry słów, zwanej kalamburem, może być jego *Dziwna rymowanka*:

**Kalambur** (z franc. *calembour*) – żartobliwa gra słów polegająca na wykorzystaniu dwuznaczności jakiegoś słowa lub dłuższego wyrażenia, albo częściej na dwuznaczności wynikającej z dwójakiej segmentacji danego wyrażenia na mniejsze jednostki znaczeniowe, np. „karnawał” – jako „kar nawał”, czyli „nawał kar”.

Pewien żarłok nie na żarty  
raz wygłodniał nie na żarty  
i wywiesił szyl na płocie,  
że ochotę ma na płocie.  
Tutaj na brak ryb narzeka,  
bo daleko rybną rzeka.  
Więc się zgłosił pewien żebrak  
i rzekł żarłokowi, że brak  
płoci, karpi oraz śledzi,  
ale rzeki pilnie śledzi  
i gdy tylko będzie w stanie,  
to o świcie z łóżka wstanie,  
po czym ruszy na Pomorze  
i w zdobyciu ryb pomoże...  
Odtąd żarłok nasz jedynie  
zamiast smacznych ryb jedynie.

Podobnie w wierszu *Bajdurka*:

Rzekł lin do suma: – Jak ci się powodzi,  
kiedy na wiosnę przyjdzie czas powodzi?  
– Gdy pełna wody cała dolina,  
świetnie się czuję! – krzyknął sum do lina.  
Któż tę bajdurkę wmówić w nas się stara?  
Ryby to milczki – oto prawda stara.  
Każdy wie o tym, że sum głosu nie ma.  
Zaba rechoce, lecz ryba jest nie ma.

Również w wierszu *Nieporozumienie*, wykorzystuje poeta dwuznaczność  
wyrazów *połów*, *po połowie* i *suma*:

Raz Jaś zobaczył kolegę z wędką.  
– Pożycz mi wędkę, kolego, prędko!  
Ale kolega na to odpowie:  
– Jutro. Bo teraz – już po połowie.  
Jaś pyta: – Co to za dziwne słowa?  
Co – po połowie?  
Jaka połowa?  
Kolega na to: – Nic nie rozumiesz!  
Skończyłem połów:  
pięć sumów w sumie!  
Jaś się po głowie skrobał przez chwilę:  
– Skąd w jednym sumie sumów aż tyle?...

Takie podejście do języka, do jego utartych schematów, najczęściej niezauważalnych przez dorosłych użytkowników, jest dla dziecka niezwykle korzystne, ponieważ stanowi z jednej strony ćwiczenie w myśleniu i używaniu ojczystego języka, z drugiej zaś – jest sposobem informowania o otaczającym świecie w sposób lekki, zabawowy. Jest zachętą do poszukiwania nie tylko prostych logicznych związków między słowem a rzeczą, ale także powiązań wyższego rzędu – pomiędzy konwencjami mowy ojczystej a wiedzą o świecie i o życiu. W takiej poezji, jak stwierdza trafnie Bogusław Żurkowski:

dziecko odnajduje [...] swoją sytuację, tzn. sytuację człowieka dziwiącego się światu i słowom, wymyślającego słowa zarówno na sposób onomatopieczny, jak i swoiście słowotwórczy (naginanie prawideł gramatyki do potrzeb słowotwórczych), nade wszystko zaś styka się tu z rozległą dziedziną wyobraźni. Zamiast jaskrawego utylitaryzmu znajduje twórczą realizację celów kształcącego i poznawczego. Tego rodzaju wiersze poprzez dążność do identyfikacji ze światem dzieciństwa zjednują małego odbiorcę dla sztuki słowa<sup>59</sup>.

## Nawiązania do dziecięcej twórczości

Podsumowując omówienie charakterystycznych przykładów wierszy nurtu lingwistycznego, warto również wrócić uwagę na liczne nawiązania niektórych autorów do folklorystycznych gatunków poetyckich, w których wyraża się dziecięca skłonność do utrwalania swoich spostrzeżeń w wierszowanej formie.

Jednym z wielu takich gatunków jest **bajka łańcuszkowa**, czyli komiczne opowiadanie o rodowodzie ludowym złożone z kilku narastających i powtarzających się ogniw<sup>60</sup>. Jest ona też formą ulubioną przez dzieci i często wykorzystywaną w utworach do nich adresowanych, niekoniecznie wierszowanych, jak np. *Bajka o gęsim jaju* czy *O kurce Żłotopiórce i kogutku Szalapatku* Ewy Szelburg-Zarembiny albo słynna *Rzepka* Juliana Tuwima. Nawiązuje bowiem do najwcześniejszej praktyki dziecięcego wierszowania, kiedy w kolejnych segmentach prymitywnego wierszyka pojawiają się takie same lub podobne sformułowania. Amerykańska badaczka, Lucy Sprague Mitchell, przytacza wierszyk ułożony przez trzyletnią dziewczynkę:

<sup>59</sup> B. Żurkowski, *W świecie...*, s. 39.

<sup>60</sup> Zob. jk [Julian Krzyżanowski], *Bajka łańcuszkowa*, w: *Słownik folkloru...*, s. 33–34.

Ja wpadłam do wody,  
Człowiek wpadł do wody,  
John wpadł do wody,  
Far wpadł do wody,  
Ciocia Carry wpadła do wody.

Ja znalazłam łódkę,  
Człowiek znalazł łódkę,  
John znalazł łódkę,  
Far znalazł łódkę<sup>61</sup> [...].

Nawiązaniem do tego gatunku jest wiersz Ludwika Jerzego Kerna *Pierwszy*, przypominający ponadto *Dziurę w moście* Jana Brzechwy, gdzie parokrotnie była wymieniona lista gości poszkodowanych z powodu tytułowej dziury. W wierszu Kerna głównym bohaterem jest pewien Maciek, którego zachowanie na pochwałę bynajmniej nie zasługuje. Tu również, podobnie jak w utworach Brzechwy czy Tuwima, znamieny jest powtarzający się refren:

Na przystanku, mili moi,  
kilka osób sobie stoi.  
Pani z dzieckiem w poduszeczce,  
staruszczyzna,  
dwie matrony,  
zaraz przy tej staruszczyźnie  
z parasolem pan uczonec,  
jeden z Gdyni aż marynarz,  
muzyk, co do radia gra,  
i artysta, co go z kina  
cała chyba Polska zna...

Kiedy w kolejnych częściach padają pytania, kto pierwszy wsiadł do tramwaju, a później kto zajął tam jedyne wolne miejsce, zawsze okazuje się, że nikt z wymienionych postaci, ale oczywiście Maciek. W konkluzji wiersza pojawia się więc apel do odbiorców, aby gdy kiedykolwiek spotkają takiego chłopca, szepnęli mu mimochodem,

że się starszych puszcza przodem  
i że nigdy nie wypada  
jeśli starsi stoją,  
siadać!

Za to wszystko będą wdzięczni... i tu następuje lista osób, jak w poprzednich ogniach utworu:

---

<sup>61</sup> Cyt. za: K. Czukowski, *Od dwóch...*, s. 308.

mama Maćka,  
tato,  
pani z dzieckiem w poduszczyce,  
staruszczyca,  
dwie matrony... itd.

Wiersz dowodzi, że nie tylko zabawy słowem absorbują uwagę twórców. Nawiązania do wczesnych etapów rozwoju mowy dziecka, operowanie zaskakującymi skojarzeniami oraz nawiązania do form folklorystycznych nie wykluczają bynajmniej dydaktycznego charakteru wielu utworów. Oczywiście walory kształcące i wychowawcze inaczej były zakodowane w strukturze wierszy lingwistycznych, niż to miało miejsce w licznych formach tradycyjnych. Niemniej jednak nawet w tym nurcie – jak widać – zdarza się spotkać niekiedy zwerbalizowaną nauczkę, bo dobra poezja dla dzieci nigdy nie uchyla się od swego wychowawczego posłannictwa.

## Pragnienie innej twórczości

Na zakończenie warto wspomnieć, że wkrótce minęło apogeum popularności omawianego nurtu i już pod koniec lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku rodzi się potrzeba innej twórczości. Dotychczasowa „poezja dla dzieci – jak wspomina Elżbieta Burakowska – uległa *zabrzechwieniu*”<sup>62</sup>. Pojawiało się wiele utworów wtórnych wobec pierwowzoru, powielających wyeksploatowane chwytły i schematy, co bynajmniej nie budziło entuzjazmu, a wręcz prowokowało satyryków do parodiowania nadużywanego stylu. Kilkanaście lat później Leszek Żuliński mówił jeszcze o nadal panującej w poezji dla dzieci *chotomszczyźnie*<sup>63</sup>. Nic dziwnego. Rosło już zapotrzebowanie na inny sposób zaspokajania estetycznych potrzeb dziecka.

---

<sup>62</sup> E. Burakowska, *O nonsense...*, s. 91.

<sup>63</sup> Głos w dyskusji na sesji literacko-naukowej w Błażejewku koło Poznania (4–5 X 1983 r.).

### Pokłosie przeszłości

W wierszach drugiej połowy XX wieku, podobnie jak w okresie dwudziestolecia międzywojennego, wyróżnić można parę charakterystycznych nurtów, które mają swe umocowanie w tradycji literatury dla dzieci oraz w twórczości wybitnych poetów znaczących w dziejach powojennej literatury polskiej, lecz niekoniecznie piszących dla dzieci, jak np. Julian Przyboś czy Tadeusz Różewicz. Niektóre z nich zostały już wcześniej skrótowo przedstawione przy okazji omawiania twórczości ich inicjatorów. Niemniej jednak dla przypomnienia warto o nich raz jeszcze wspomnieć, ponieważ w szeroko rozumianej literaturze współczesnej najczęściej splatają się z sobą, tak że nawet w twórczości jednego autora można znaleźć różne ich realizacje oraz mniej lub bardziej świadome nawiązania do wcześniejszych dokonań poprzedników. W związku z tym teraz zamiast mówić o nurtach, których znamioną cechą jest ciągłość, dłuższa kontynuacja danej tendencji, lepiej posłużyć się pojęciem modelu poetyckiego (według terminologii Alicji Baluch<sup>64</sup> i Jolanty Ługowskiej<sup>65</sup>) lub szkoły poetyckiej, jak proponuje Bogusław Żurkowski<sup>66</sup>.

### Tradycyjne modele

Do tej pory zostały przedstawione następujące modele funkcjonujące również w literaturze współczesnej:

- najstarszy, bo sięgający korzeniami dziewiętnastowiecznych wierszy Jachowicza, model edukacyjny (określenie Jolanty Ługowskiej<sup>67</sup>), reprezentowany między innymi w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku przez twórczość Czesława Janczarskiego;

<sup>64</sup> A. Baluch, *Przestrzeń...*, s. 74.

<sup>65</sup> J. Ługowska, *Metodologiczne...*, s. 150.

<sup>66</sup> B. Żurkowski, *W świecie...*, s. 107–125.

<sup>67</sup> J. Ługowska, *Metodologiczne...*, s. 150.

- model liryczny zapoczątkowany przez Marię Konopnicką i mający w późniejszych okresach wielu kontynuatorów;
- model folklorystyczny szczególnie ulubiony i szeroko propagowany przez Janinę Porazińską;
- model lingwistyczny obecny przede wszystkim w twórczości Juliana Tuwima, Jana Brzechwy oraz ich naśladowców.

Ten ostatni, najbardziej wyraziście zaznaczający się w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku, w późniejszej poezji zaczyna powoli zaniekać. W latach siedemdziesiątych można zauważyć odchodzenie od żartów słownych i absurdałnego obrazowania, a zbliżanie się do refleksyjnej, nastrojowej liryki. Inaczej też buduje się utwory pod względem wersyfikacyjnym. W tym zakresie poezja dla dzieci coraz bardziej nadąża za awangardową poezją uniwersalną. Rozwojową koniecznością staje się sięganie po jej sprawdzone wzory, poszukiwanie nowych sposobów, nowocześniejszych modeli poetyckich, przybliżających dziecku wartości współczesnego świata dorosłych.

## Aspekty nowatorstwa

Nawet pobieżna charakterystyka nowszej poezji dla dzieci wymaga omówienia dwóch jej aspektów – nowatorstwa w zakresie budowy wersyfikacyjnej oraz nowego, odmiennego niż dotąd, ukształtowania podmiotu mówiącego i – co za tym idzie – świeżego spojrzenia na otaczający świat. „Nowatorstwo w poezji dla dzieci – pisze Leszek Żuliński – najczęściej polega na udanym akcie zaadaptowania czegoś, co sprawdziło się w literaturze dla dorosłych”<sup>68</sup>, a więc na wypróbowanym eksperymentalnie odświeżaniu środków języka poetyckiego. Doświadczenia poezji uniwersalnej przenieszone są na grunt poezji dla dzieci w sposób niejako naturalny, co

**Joanna Kulmowa** (ur. 1928) – poetka i pisarka, autorka licznych utworów dla dzieci. Ukończyła Wydział Aktorski w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej i Filmowej w Łodzi, a później Wydział Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie. Przez pewien czas współpracowała z kilkoma teatrami oraz z telewizją. Jako poetka dla dorosłych opublikowała m.in. zbiory wierszy *Fatum na zakręcie* (1957), *Boże umieranie* (1962), *Trefnisiem będąc* (1978), *Suplement mój* (1990), *Moja pełnia, czyli wiersze lubia-*

<sup>68</sup> L. Żuliński, *Między tradycją a współczesnością, czyli rzecz o przeciętnej poezji dla dzieci*, w: *Wartości literatury dla dzieci i młodzieży. Wybrane problemy*, red. J. Papuzińska i B. Żurkowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1985, s. 177.

ne (2000). Dla dzieci wydała kilka tomików, jak *Deszczowa muzyka* (1965), *Śpiew lasu* (1967), *Gdyby...* (1969), *Krześlaki z rozwianą grzywą* (1978), *Zagapienie* (1988) i wiele innych. Napisała również prozę: *Wio, Leokadio* (1965), *Stacja „Nigdy w życiu”* (1967), *Różne rzeczy Hilarego* (1973), *Serce jak złoty gołąb* (1984), *Bajki skrzydlate* (1991). Za całokształt twórczości otrzymała Nagrodę Prezesa Rady Ministrów (1977), Order Uśmiechu (2000), doktorat *honoris causa* Uniwersytetu Szczecińskiego (2010) oraz Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (2012).

wynika też z faktu, że jeden i drugi rodzaj twórczości uprawiają współcześnie ci sami poeci. Pisanie dla dzieci i młodzieży przestało być czynnością wstydliwą w artystycznych kręgach literackich. Poezja dla dzieci stała się obecnie pełnoprawną dziedziną piśmiennictwa narodowego, której nie odmawia się już – jak to bywało w wieku XIX i jeszcze trochę później – uniwersalnych wartości estetycznych. Bywa nawet, że w niektórych wierszach XX-wiecznych poetów, jak np. Joanny Kulmowej czy Jó-

zefa Ratajczaka, granice pomiędzy adresatami dorosłymi i dziecięcymi są mocno zatarte<sup>69</sup>. Znaczy to, że niektóre utwory mogą być z równym powodzeniem przyjmowane przez obie kategorie odbiorców.

Czytane dzieciom, także dorosłym lektorom dostarczają pewnej dozy wzruszeń i refleksji, chociaż nie zawsze tych samych. Wielopoziomowy odbiór uwarunkowany jest przecież dojrzałością emocjonalną, doświadczeniem życiowym czytelnika, a także odpowiednią znajomością reguł języka poetyckiego. Pamięć o odbiorcy ze strony nadawcy wymaga zatem w każdym wypadku wysokiego kunsztu poetyckiego.

## Sprzeczne tendencje

Tworzenie wartościowych tekstów dostosowanych do możliwości percepcyjnych dziecka wymaga ponadto od poety staranniejszego niż w pisarstwie dla dorosłych wyważenia dwóch sprzecznych tendencji: z jednej strony – do osadzania utworu w tradycji pisarstwa dla dzieci, zapewniającej rozpoznawalność specyficznego dzieła sztuki słowa, z drugiej zaś – do niepowtarzalności, dzięki której jest ono oryginalnym aktem twórczym, poszerzającym świat literackich wartości. Zachwianie równowagi, i w związku z tym dominacja jednej lub drugiej tendencji, zawsze przynosi niepożądane skutki.

---

<sup>69</sup> Zob. G. Pietruszewska-Kobiela, *Literatura nie tylko dla dzieci*, w: *Dziecko i jego światy w poezji dla dzieci*, red. U. Chęcińska, Książnica Szczecińska, Szczecin 1994, s. 231.

Nadmierne przywiązanie do tradycji, a więc między innymi do tych samych od wielu lat spowszedniałych i łatwych w odbiorze form wersyfikacyjnych, zapewnia wprawdzie doskonały kontakt z dzieckiem, schlebia jego wcześniej ukształtowanemu gustowi, ale nie rozwija – ani intelektualnie, ani emocjonalnie. Nie uczy niczego nowego, nie pokazuje oryginalnych zjawisk i w konsekwencji prowadzi do upowszechnienia estetycznej przeciętności.

Z kolei przesadne preferowanie wyszukanych i trudnych propozycji artystycznych w zasadzie oczywiście sprzyja oswojeniu „poezji ogólnoczytelniczej”<sup>70</sup>, przybliża do odbioru wierszy dla dorosłych, ale niestety grozi, iż zanim dziecko opanuje bardziej złożone formy, uzna je za naturalne, rozpozna w nich coś bliskiego, może je po prostu odrzucić bez wnikania w ich sens jako nieciekawe i nudne.

## Literackie eksperymenty

Oryginalność i niezwykłość utworów dla dzieci budzą też niekiedy opór starszego pokolenia odbiorców – rodziców i nauczycieli. Niezrozumiałe dla nich kwestie, neologizmy i zaskakujące metafory spotykają się ze sprzeciwem, ponieważ są sprzeczne z ich dotychczasowym systemem wartości i estetycznymi przyzwyczajeniami. Z tego powodu między innymi z ostrą krytyką spotykały się w latach trzydziestych ubiegłego wieku wiersze Juliana Tuwima i Jana Brzechwy, a później w latach sześćdziesiątych eksperymentalne powieści Wiktora Woroszyńskiego (np. *Cyryl, gdzie jesteś?*). Aż takich oporów wobec nowości nie miały natomiast dzieci – ani wcześniej, ani później. To, co wydaje się czasem trudne dorosłym pedagogom, przyzwyczajonym do form tradycyjnych, wbrew pozorom okazuje się często wcale nie tak trudne dla dziecka, dla którego wszystko jest w zasadzie nowe i odkrywcze. Literackie eksperymenty nie burzą przecież całkowicie utrwalonych poglądów na budowę wiersza, ani nie rodzą sprzeciwu wobec nowych, rzekomo trudnych słów, jeśli tylko w przystępny sposób zostały podane ich znaczenia. Dziecko nie ma takich uprzedzeń, po prostu – jak pisze Edward Balcerzan – „nie stać go jeszcze na luksus konserwatyzmu”<sup>71</sup>. W istocie trudno nie zgodzić się z tym błyskotliwym sformułowaniem, niemniej jednak trzeba też pamiętać, że nawet małe dzieci również mają niekiedy swoje upodobania, swoje przyzwyczajenia, z którymi twórca musi się liczyć i które musi brać pod uwagę. Dążenie do odświeżania języka poetyckiego oraz do wprowadzania oryginalnych form artystycznych wymaga przecież dbałości o utrzymanie kontaktu z ma-

---

<sup>70</sup> Określenie Bogusława Żurakowskiego (*W świecie...*, s. 126).

<sup>71</sup> E. Balcerzan, *Odbiorca...*, s. 52.

łym odbiorcą, z jego sposobem widzenia świata. Zwłaszcza trudniejsze propozycje w tym zakresie, bardziej wyszukane metafory czy zaskakujące, choć proste, porównania są wprawdzie pożądane, ale muszą być stosowane z umiarem i z uwzględnieniem pewnych dziecięcych skłonności, ujawniających się między innymi w omówionych wcześniej prawidłowościach wzbogacania słownictwa i w prostych zasadach stosowanych przy nazywaniu obiektów i zjawisk otaczającego świata (zob. cz. I, rozdz. 4). Krótko mówiąc, poeta jest zobligowany do takiego sformułowania wypowiedzi artystycznej, aby mogła być ona bez większego wysiłku przełożona na swoisty, dziecięcy system pojęć.

Do takiej sytuacji, zarysowanej w rozmowie dorosłego z dzieckiem, nawiązuje Jerzy Ficowski w wierszu *Szron*:

Jak pięknie się zrobiło dziś!  
Park pełen białych jest koronek:  
każda gałązka, zeschnięty liść  
są przystrojone białym szronem.

– Skąd wziął się szron taki?

Czy wiesz?

– Nie...

– To rzecz zwyczajna jest i prosta:

bielutką niby mleko mgłę  
zaskoczył mróz.

I tak szron powstał.

Tak zanim noc się stała dniem,  
mróz mgłę przemienił w szron po troszku...

No teraz wiesz już wszystko.

– Wiem!

Ten piękny szron

to jest

mgła w proszku!

## Unowocześnienie poetyki

Co zatem nowego pojawiło się pod koniec wieku XX w literaturze dla dzieci, a zwłaszcza w niezwykle barwnej i bogatej poezji, w której sąsiadują obok siebie różne modele lirycznej wypowiedzi? Przede wszystkim w stopniu wyższym niż dotychczas zaznacza się wpływ nowoczesnej „dorosłej” wersyfikacji, oddalającej się od tradycyjnego, regularnego, na ogół sylabotonicznego, toku wiersza. Obok układu stroficznego, nadal wciąż jeszcze dość popularne-

go, pojawia się także wiersz ciągły (tzw. stychiczny), czasem podzielony na nieregularne, kilkuwersowe jednostki o różnej długości. Coraz częściej można teraz spotkać tzw. „wiersz wolny”, odrzucający podporządkowanie wypowiedzi podmiotu lirycznego jakiegokolwiek z góry założonemu wzorcowi rytmicznemu. Tak ukształtowany swobodnie utwór jest dzięki temu bardziej zbliżony do odpowiednio zrytmizowanej prozy. Uwolniony od tradycyjnych rygorów wersyfikacyjnych przejawia on zarazem ambitny zamiar oswojenia młodego odbiorcy z wielką współczesną poezją narodową. Uwrażliwia dziecko na nowatorskie rozwiązania artystyczne. Zwraca jego uwagę na wiersze jedyne w swoim rodzaju, uczy cenić ich oryginalność i świeżość spojrzenia na otaczający świat.

Sporadycznie wykorzystuje się jeszcze rym oraz próbuje się co raz częściej inaczej niż dotąd kształtować rytmikę. Wyróżnikiem wiersza i zarazem jego podstawową jednostką wersyfikacyjną staje się wers, prawie jak w średniowiecznym wierszu zdaniowym, z tym jednak, że teraz rozczłonkowanie wersowe przestało być uzależnione od granic jednostek składniowych. Ze względu na intonacyjną samodzielność wersów możliwe okazuje się kontrastowe zestawianie wersów dłuższych i krótszych. W tej sytuacji zmienne układy wersów mogą wyzwać nowe efekty. Odpowiednie rozmieszczenie wyrazów w miejscach szczególnie nacechowanych (np. na początku lub na końcu dłuższego wersu, albo w osobnym wersie) wynika z autorskiej interpretacji danego tekstu poetyckiego. Powoduje także zmiany tempa wypowiedzi, co w konsekwencji wiąże się z kształtowaniem odpowiedniego napięcia emocjonalnego. Znakomitym przykładem takiego wiersza emocyjnego jest między innymi *Narciarz* Tadeusza Kubiaka:

Jeżeli nie jesteś tchórzem,  
nie lękasz się gór i skał,  
stawaj na szczycie,  
na górze –  
i w białą dolinę – w cwał!

Słońce i śnieg wokół głowy.  
Wiatr w piersiach zapiera dech.  
Pryska pod niebo Kasprowy,  
Liliowe  
i Kozi Wierch!

Zawrat zawraca na granie.  
Kościelec umyka w głąb.  
W kosówkach muzykowanie  
fletów, waltorni  
i trąb.

Znów zakos!  
Szybciej i szybciej!  
I w dół – jakbyś strzelił –  
szus!  
A w świerkach kobzy i skrzypce  
wiatrem skrzypiące przez chrust.

Już stawy lśnią na dnie kotła.  
Pod nartą – lodowy zgrzyt.  
Tak – nawet na czarcich miotłach  
nie latał  
po górach  
nikt!

Jak z tego wynika, dwudziestowieczny wiersz dla młodego odbiorcy pod względem struktury wersyfikacyjnej nie różni się niczym od wiersza w poezji dla dorosłych. Podobnie tam, jak i tu, wers stanowić może zdanie, część zdania, jeden wyraz (czasem bardzo krótki, np. spójnik), a nawet część wyrazu, jeśli zachodzi taka artystyczna potrzeba. Niewiele różni się pod tym względem, dajmy na to, wiersz Mirona Białoszewskiego, np. *Karuzela z madonnami*, od wiersza Joanny Kulmowej z powieści *Stacja „Nigdy w Życiu”*. Białoszewski w zakończeniu utworu pokawałkowanymi wyrazami oddaje spowalniany ruch karuzeli:

I coraz wolniej karuzela  
Puszcza refren  
I peryfe  
    rafa  
        elickie  
        madonny  
        przed  
        mieścia  
wymieniają  
    konne piętro  
-----  
Wsiadajcie  
    w sześćcio...!

Z kolei Joanna Kulmowa w podobny sposób oddaje dziecięce pożegnanie (*pa, pa, pa...*) oddalającego się pociągu.

Hurra, hurra, hurra,  
zaświeci złote słońce  
obudzi Stację śpiącą.

Podniesie semafony  
niech poprzez dawne tory  
pojadą parowozy!  
Parowozy  
wozy  
paro  
pa pa pa  
rowo paro zy.

## Potrzeba wzruszeń

Drugi aspekt nowszej poezji dla dzieci wiąże się z zarzuceniem w wierszach zabawnych gier słownych i skierowaniem uwagi małego odbiorcy w stronę nastrojowej liryki. Przejawia się to przede wszystkim w podkreślaniu kreacyjnej roli podmiotu lirycznego, którego stanowisko zbliżone jest do dziecięcego punktu widzenia, uwidocznionego już wcześniej w dwudziestoleciu międzywojennym w tzw. nurcie „liryki świata dziecięcego”. Zbliżone nie oznacza jednak – tożsame. Podmiot liryczny przyjmujący teraz dziecięcy punkt widzenia w zasadzie nie udaje już dziecka. Można powiedzieć za Bogusławem Żurakowskim, że „zachowuje status dorosłego poety: [jego] język nie jest naśladowaniem stylu mowy dziecka, lecz po prostu językiem współczesnej poezji”<sup>72</sup>. Najczęściej nie kryje swojej dorosłości, a jedynie stara się patrzeć na świat oczyma dziecka. Stąd w wierszach dla dzieci ujawnia się większa skłonność do refleksji oraz silniejszego zintelektualizowania monologu lirycznego. Taką właśnie lirykę proponują dzieciom między innymi poeci nawiązujący przynajmniej w niektórych wierszach do poetycznej szkoły Tadeusza Różewicza – Józef Ratajczak i Wiktor Woroszyński.

Ten model poezji Bogusław Żurakowski nazywa „podmioto-

**Bogusław Żurakowski** (ur. 1939) – poeta, literaturoznawca, pedagog, krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia w zakresie filologii polskiej ukończył w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Opolu, gdzie wkrótce został zatrudniony na stanowisku pracownika naukowego. W roku 1975 uzyskał stopień doktora, w roku 1993 doktora habilitowanego, a tytuł profesora w roku 2003. Od roku 1980 pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim – początkowo w Instytucie Filologii Polskiej, a od roku 1982 w Instytucie Pedagogiki. Jako poeta publikował swoje wiersze w licznych czasopismach,

<sup>72</sup> B. Żurakowski, *W świecie...*, s. 129.

a następnie wydał w kilku tomikach, m.in. *Taniec bez ludzi* (1962), *Grudy ziemi* (1966), *Ciało i światło* (1978), *Narzecze nadziei* (1980), *Znaki wodne* (2000), *Podobieństwo* (2009). Poza tym jest autorem wielu szkiców, artykułów i innych prac naukowych, np. *Paradoks poezji* (1981), *W świecie poezji dla dzieci* (1981) czy *Literatura – wartość – dziecko* (1999).

wym realizmem<sup>73</sup>. Odnacza się on – podobnie jak w poezji Różewicza dla dorosłych – unikaniem poetyckich ozdobników, pozorną niedbałością artystyczną i upodobnieniem do prozy. O poetyckości wierszy świadczy jedynie sposób wypowiedzania, zasugerowany tekstem mocno niekiedy rozczłonkowanym na wersy i również pokawałkowanym myślowo

z licznymi niedopowiedzeniami. Reprezentatywnym przykładem takiej poetyki może być wiersz Wiktora Woroszyłskiego *Chłopcy z Placu Broni*, nawiązujący do popularnej powieści młodzieżowej Ferencza Molnára pod tym samym tytułem.

To bardzo smutne, że mały Nemecek –  
no, sami rozumiecie...  
Ale bardzo ważne, że mały Nemecek –  
to także rozumiecie! –  
otoczony przez silnych, stojąc przed ich wodzem,  
uparł się tak i zaciął,  
że wolał zostać skąpany w wodzie  
niż przystać do nieprzyjaciół,  
że nie chciał zdradzić, że nie chciał zawieść,  
choć to była zabawa,  
bo czuł, że tak jak w życiu, w zabawie  
wierność – to główna sprawa,  
zresztą, co wam będę powtarzał,  
sami to rozumiecie...  
Szkoda Nemecka. Lecz bardzo ważne,  
że taki był Nemecek.

Wiersz adresowany jest oczywiście do dzieci starszych, które już znają znakomitą powieść węgierskiego pisarza i losy jej głównego bohatera. Stąd niedopowiedzenia i w gruncie rzeczy przemilczenie sprawy najważniejszej. Wiersz odwołuje się do wrażliwości i wiedzy odbiorcy, który głębokich wzruszeń nie lubi uzewnętrzniać w słowach. Podmiot liryczny utworu wykreowany na osobę dorosłą przyjmuje jego punkt widzenia i tworzy wspólną z nim płaszczyznę dialogu.

---

<sup>73</sup> Tamże, s. 122.

## Współczucie dla odmienności

W podobny „oszczędny” artystycznie sposób w innych wierszach wyraża Woroszyłski przychylny stosunek dziecka do odmienności, do tego, co uchodzi za brzydkie, nieprzyjemne, a – dziecięcym sposobem upersonifikowane – niewątpliwie z tego powodu nieszczęśliwe. W tej relacji dziecko wykreowane jest na istotę z natury życzliwą otoczeniu, zwłaszcza – jak w lirykach Konopnickiej – zjawiskom przyrody i przez to całemu światu. Tego rodzaju sympatię wyraża na przykład wiersz *Żaba*:

Żabą się nikt nie zachwyca:  
zielona i tak jakoś hycą,  
nie wiadomo dlaczego – w dal.

I nadęta, i wyłupiasta,  
i nikt żaby nie chce pogłaskać,  
więc mi żaby właściwie żal.

Może też by chciała być ładna  
i zagląda wciąż do zwierciadła:  
– Jeszcze jestem taka szkaradna? [...]

Do tego modelu poezji zbliża się też w niektórych wierszach Danuta Wawiłow, która w *Pokrzywie* kreuje podobną postawę współczującego dziecka:

Stoi pod płótem pokrzywa  
i patrzy na wszystkich krzywo.  
Nikt jej nie lubi na świecie!  
Nikt z niej wianuszków nie plecie  
i do bukietów nie zrywa!  
Każdy ją tylko przeżywa!  
Biedna, ach, biedna pokrzywa!  
Przechodził chłopiec przez drogę –  
pokrzywa cap go za nogę!  
Przebiegło wesołe prosię –  
pokrzywa łup je po nosie!  
Stoi pod płótem pokrzywa,  
okropnie jest nieszczęśliwa.

Wykreowany w utworze podmiot dziecięcy wyraża współczucie dla rośliny, która z natury jest złośliwa, wyrządza, chcąc nie chcąc, krzywdę otoczeniu, ale nie daje jej to zadowolenia i również – jak owa szkaradna żaba – zasługując na odrobinę współczucia. Walory wychowawcze tego rodzaju wierszy, pozbawione pedagogicznej puenty, dalekie od zwerbalizowanego moralizowania, polegają na wyrażaniu przekonania, że dziecko jest w istocie dobre,

a w każdym razie takie współczujące i życzliwe dla otoczenia powinno być, zawsze pozytywnie nastawione wobec osób pokrzywdzonych i dyskryminowanych.

Podobne uczucia wyraża również wiersz *Święta brzoza* Józefa Ratajczaka, utrzymany w żalobnym nastroju:

Świętą brzozę do wsi wiozą.  
Kto zlituje się nad brzozą?

Kto użyczy jej zieleni  
i usiądzie pod nią w cieniu?

Stanie słup pośrodku wioski,  
zdziwiłbym się, gdyby rozkwitł.

Krótki opis zwykłej zwózki drewna do wsi, zdominowany przez pytania retoryczne, charakterystyczne zazwyczaj dla podniosłego stylu wypowiedzi, utrzymany jest tu w tonie, jaki zwykle towarzyszy pokazaniu orszaku pogrzebowego. Tkwi w nim świadomość nieodwracalności śmierci niegdyś zielonego drzewa i ukryty z tego powodu żal. Podmiot liryczny nie naśladuje mowy dziecka, ale przyjmuje niejako jego punkt widzenia i wyraża swoim normalnym językiem dorosłego poety współczucie dla martwego już drzewa. W ten sposób zaciera się, wspomniana już wcześniej, granica pomiędzy poezją dla dorosłych i dla dzieci. W wierszach Ratajczaka często – a w *Świętej brzozie* widać to szczególnie wyraźnie – „dziecko – jak zauważa to trafnie Grażyna Pietruszewska-Kobiela – przemienia się w poetę, [a] poeta staje się dzieckiem”<sup>74</sup>.

## Urok rzeczy niepotrzebnych

Tak wyrażana postawa wiąże się też po trosze z motywem współczucia dla tego, co utraciło swą pierwotną wartość, dla upersonifikowanych starych przedmiotów. Pojawił się on już o wiele lat wcześniej w niektórych opowiadaniach Hansa Christiana Andersena, wyrażających melancholijną zadumę nad przemijalnością dawnego znaczenia, której doświadczają złamana igła, ołowiany żołnierz, stara latarnia, imbryk wyrzucony na śmietnik czy bałwan ginący w promieniach wiosennego słońca.

Zafascynowanie motywem rzeczy niepotrzebnych, odrzuconych, często popsutych, których świetność dawno minęła, we współczesnej poezji polskiej znaleźć można w utworach Mirona Białoszewskiego, który rupieci niezdatne

---

<sup>74</sup> G. Pietruszewska-Kobiela, *Literatura...*, s. 228.

do użytku podnosił niekiedy do rangi symbolu, wyrażając w ten sposób przekonanie o wyższości przedmiotu popsutego nad użytecznym, o wyższości kultury peryferyjnej nad centralną.

Podobny kult drobiazgów, a w każdym razie sentyment do staroci, które do niczego nie mogą się przydać, jest znamieny zarówno dla osób starszych, jak i – z innych zgoła powodów – dla młodszych. O gromadzeniu przez dorosłych niepotrzebnych, zużytych przedmiotów wspomina z rozrzewnieniem Julian Tuwim w pięknym fragmencie *Kwiatów polskich*, opisując szufladę,

Do której się przez lata składa  
Nie używane już portfele,  
Wygasłe kwity, wizytówki,  
Resztki żarówki, ćwierć-ołówki...

O dziecięcym zbieractwie i gromadzonych drobiazgach, które stają się symbolem nieuświadomionych tęsknot i pragnień, pisał z kolei przed laty Leopold Staff w sonecie *Kieszeń*:

[...] O, bajeczna poezjo kieszeni chłopięcej,  
Co kryje w sobie dziwów drogocennych więcej  
Niż dno morza, rupieci różnych skarbcze całe:  
  
Kamyki, sznurki, szkiełka, pióra zardzewiałe  
I kredki kolorowe, gdzie snom jeno znane  
Śpią stubarwne pejzaże nie namalowane.

Tej dziecięcej skłonności poświęcił też niewielki fragment swojej *Wielkiej zabawy* Jerzy Cieślukowski, wskazując, iż jest ona charakterystyczna dla psychiki dziecka, które widzi urok i piękno w kamyku, w kawałku kolorowego szkiełka, w przedmiotach ożywianych marzeniami.

Animacja rekwizytów kuchni, wnętrza starego pudła jest bliska kolekcjonerstwu dzieci, owemu zbieraniu przedmiotów, które „mogą się przydać” [...]. Wystarczy je tknąć pałeczką poezji, aby przywołać je do życia<sup>75</sup>.

Przykładów takiego „ożywienia” niepotrzebnych rzeczy można w poezji dla dzieci znaleźć niemało. Dość wspomnieć „spracowaną i zmęczoną” ścierekę z *Mojej Wólki* Janiny Porazińskiej, niepotrzebny już pogrzebacz po założeniu centralnego ogrzewania z wiersza Wandy Chotomskiej czy krzywą, starą laskę i wysłużoną miotłę ze zbiorku *Denerwujek* Jerzego Ficowskiego<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> J. Cieślukowski, *Wielka zabawa...*, s. 301.

<sup>76</sup> Zob. tamże, s. 302.

Do tego motywu nawiązuje również Anna Kamieńska w tomiku *Stoneczny lizak*, wykorzystując go jednak w celu doraźnie wychowawczym:

Jaś w kieszeni nosi skarby:  
dwie nadłamane farby,  
zużytą stalówkę,  
zardzewiałą śrubkę,  
złotko od cukierka,  
guzik, hak, pół lusterka,  
miedziany groszak,  
a dopiero głęboko na dnie,  
Kto zgadnie?  
Chustkę do nosa.

## Dziecięcy kracjonizm

Innym modelem współczesnej poezji dla dzieci obok „podmiotowego realizmu”, opisanego przez Bogusława Żurakowskiego, na uwagę zasługuje również, wyodrębniony przez Alicję Baluch, „model kreacyjny”<sup>77</sup>, charakterystyczny między innymi dla niektórych wierszy Jerzego Ficowskiego, Doroty Gellner, Józefa Ratajczaka czy przede wszystkim Danuty Wawiłow.

**Alicja Baluch** (ur. 1944) – pisarka, literaturoznawca, krytyk literacki i dydaktyk, profesor Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Ukończyła studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim (1966) i tu rozpoczęła swoją pracę naukową. Następnie przez kilka lat pracowała jako nauczyciela języka polskiego w szkołach krakowskich. Po ukończeniu studiów doktoranckich na WSP (obecnie Uniwersytet Pedagogiczny) w Krakowie została zatrudniona w tej uczelni. Tu uzyskała stopień doktora (1977), doktora habilitowanego (1993) oraz tytuł profesora (1999). Jej dorobek naukowy obejmuje kilka książek, np. *Poezja współczesna w szkole podstawowej* (1984), *Dziecko i świat przedstawiony* (1987), *Archetypy literatury dziecięcej* (1992), *Ceremonie literackie* (1996), *Uważne czytanie* (2000), *Książka jest światem* (2005), liczne prace edytorskie (np. *Sezamie, otwórz się!*) oraz artykuły w periodykach naukowych. Dla dzieci napisała m.in. *Echobajki* (2000), *Narcyz to ja* (2000), *Filozofanki* (2003), *Bezdech* (2004), *Kreska i kraska* (2005).

---

<sup>77</sup> Zob. A. Baluch, *Przestrzeń...*, s. 74.

Kreacjonizm w literaturze odznacza się dążeniem do tworzenia obrazów, będących wytworem swobodnej wyobraźni. W wierszach dla dzieci pojawiające się elementy świata przedstawionego, zmyślane postacie, krótkie, jakby wyrwane z kontekstu, scenki traktowane są jako przejaw przeżywającej jednostki, głównej postaci utworu utożsamionej z podmiotem wypowiedzi poetyckiej. W liryce owe bardzo subiektywnie widziane i przeżywane obiekty doskonale korespondują z dziecięcą skłonnością do fantazjotwórstwa. Takim wytworem dziecięcej fantazji jest na przykład dziecięcy monolog w wierszu *Dla babci* Doroty Gellner:

Siadaj Babciu, siadaj blisko.  
Zaraz Ci opowiem wszystko.  
Prawie całą noc nie spałam,  
Bo prezenty wymyślałam.

Na kanapie się kręciłam,  
Aż dla Ciebie wymyśliłam:  
Z lodu broszkę i korale  
I śniegowe cztery szale.

Dziesięć czapek w śnieżną  
kratkę  
I lodową czekoladkę.  
Jak nie będzie Ci smakować,  
to mnie możesz poczęstować!

Na tej samej zasadzie pojawia się też zmyślane zwierzątko w wierszu Jerzego Ficowskiego *Denerwujek*:

Barwną kredką na papierze  
nasza Krysia coś rysuje,  
jakieś bardzo dziwne zwierzę!  
– Co to?  
– To jest d e n e r w u j e k.

**Dorota Gellner** (ur. 1961) – poetka, prozaik, autorka utworów dla dzieci: wierszy, programów radiowych i telewizyjnych oraz licznych tekstów piosenek. Ukończyła studia bibliotekarskie w Policealnym Studium Informacji, Archiwistyki i Księgarstwa w Warszawie. Swoje utwory publikowała w czasopismach dla dzieci („Miś”, „Płomyczek”, „Ciuchcia”, „Pentliczek”) oraz w tomikach, jak m.in. *Mysia wyprawa* (1985), *Spacer po niebie* (1988), *Mój dom* (1990), *Ziwnik* (1991), *Śpioszki w groszki* (1994), *Czarodziejski świat* (2012) czy *Miasteczko z bajki* (2012). Za swoją twórczość otrzymała Nagrodę Literacką im. K. Makuszyńskiego (1999) oraz Order Uśmiechu (2005).

Dalej następuje opis zwyczajów i zachowania tegoż zwierzątka zakończony kategorięczną odpowiedzią na pytanie osoby dorosłej:

- A czy zwierzak ten na świecie jest naprawdę, Krysiu miła?
- Oczywiście że jest! Przecież ja go sama wymyśliłam!

Dziecięce fantazjotwórstwo pojawia się również w wierszu Joanny Papużyńskiej *Pims, którego nie ma*. Tym razem monologujące dziecko wyobraża sobie nieistniejące zwierzę i próbuje się domyślić, jakby ono wyglądało i jakby się zachowywało, gdyby rzeczywiście było.

## Poetycka wizja świata

Drugą istotną cechą utworów modelu kreacyjnego jest uchwycenie w wierszach dla dzieci świeżego, odkrywczego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość. Jest ono charakterystyczne zarówno dla dziecięcej spostrzegawczości, jak i dla poetyckiej wizji świata. Dziecko i poeta zauważają coś, co dla dorosłego, trzeźwo patrzącego na świat realisty, jest prawie niezauważalne, a w każdym razie pozbawione zaskakującej niezwykłości. Taki bardzo zwyczajny obrazek, ale dopełniony poetycką wyobraźnią, przedstawia Józef Ratajczak w wierszu *Nad stawem*:

Nad stawem gładkim jak szyba  
wyrośli dwa smukłe drzewa.  
Na jednym słowik śpiewa,  
na drugim pluska ryba.

Jedno ku błękitowi  
liście unosi co dzień,  
drugie ukryte w wodzie  
na wędkę można złowić.

Na jednym słowik śpiewa,  
na drugim pluska ryba.  
Nad stawem gładkim jak szyba  
jest jedno czy też są dwa drzewa?

Nietrudno zauważyć, że opis jest rozwinięciem dziecięcego, badawczego zapytania w nagle zauważone zjawisko, które z biegiem czasu zapewne tak spowszednieje, że dorosły już nie zauważy w odbitym w wodzie drzewie nic nadzwyczajnego. Ratajczak stara się patrzeć na otaczający świat oczyma

dziecka. W jego spojrzeniu jest również – mówiąc słowami Jerzego Ficowskiego – „okrucuch dziecięcego zdziwienia światem, żdźbło dziecięcego olśnienia rzeczywistością, odrobina dziecięcych mitotwórczych zdolności”<sup>78</sup>. Przyjmując dziecięcy punkt widzenia, pragnie poeta dostarczyć swemu odbiorcy autentycznych, radosnych przeżyć, będących rezultatem odkrywczego zatrzymania drobnych, ulotnych chwil. Podsuwając takie obrazy, uwrażliwia czytelnika na piękno przyrody, na estetykę poetyckiego obrazowania oraz pomaga dostrzegać niezwykłość w rzeczach banalnych, pomaga wzbudzać zainteresowanie, a niekiedy i zachwyt, dla zjawisk pozornie znanych. Czyni to wszakże nad wyraz delikatnie – precyzyjnie w opisach świata i powściągliwie w eksponowaniu emocji.

## Zmiana wartościującego nacechowania

Kolejnym rysem znamionym – może nie tyle omawianego modelu kreatywnego w czystej postaci, ile w ogóle współczesnej poezji dla dzieci – jest zmiana wartościującego nacechowania dzieciństwa i dorosłości. Już w latach międzywojennych dzieciństwo, jako kategoria psychofizyczna i egzystencjalna, było wyżej waloryzowane niż dorosłość. Zwracał na to uwagę zarówno Bruno Schulz, jak i Janusz Korczak (zob. cz. II, rozdz. 4). Teraz, w nowszej poezji, dziecięcy bohater i wykreowany na dziecko podmiot liryczny są świadectwem dowartościowania młodego odbiorcy, który swoją postawą wobec świata bardzo często dominuje nad dorosłym. Dawniejsza pozycja dorosłego, mentora, nauczyciela czy życiowego doradcy została zakwestionowana. Role mówiącego i słuchającego zostały odwrócone. Dorosłym trudno nadążyć za wyobraźnią dziecka, które często – jak stwierdza Maria Kwiatkowska-Ratajczak – „uczy dorosłego

**Danuła Wawilow** (1942–1999) – poetka, prozaik, tłumaczka, autorka słuchowisk radiowych. Ukończyła studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim oraz rusycystyczne w Moskwie. Jako poetka debiutowała w roku 1961 na łamach dwutygodnika „Współczesność”. Pierwszy tomik dla dzieci *Rupaki* wydała w roku 1977. Potem ukazały się następne jej zbiory wierszy, np. *Strasznie ważna rzecz* (1978), *Wędrownica* (1985), *Dzieci w lesie* (1991). Napisała też kilka prozatorskich utworów, jak np. *Chcę mieć przyjaciela* (1979), *Ten dziwny Eryk* (1981), *Czupiradło* (1997). Tłumaczyła z rosyjskiego poezję i prozę Mariny Cwietajewej, Walentina Katajewa i in. Za całokształt twórczości otrzymała w r. 1987 Nagrodę Prezesa Rady Ministrów.

<sup>78</sup> Cyt. za: B. Żurkowski, *W świecie...*, s.129.

mądręgo przeżywania świata”<sup>79</sup>. Takie odwrócenie ról widać wyraźnie między innymi w wierszu Danuty Wawiłow *Rupaki*, gdzie przedstawiony monolog liryczny jest w całości wypowiedzią dziecka skierowaną do matki. Dawniej to ona opowiadała bajki na dobranoc. Teraz tylko słucha, jakie dziwy opowiada jej pociecha przed zaśnięciem:

Usiądź przy mnie, mamusiu.  
Coś ci powiem do uszka...  
Wiesz, kto do mnie przychodzi,  
jak się kładę do łóżka?  
Takie śliczne, puchate,  
kolorowe jak ptaki...  
Za nic w świecie nie zgadniesz!  
To przychodzą RUPAKI!

Te RUPAKI, mamusiu,  
to są takie zwierzaki –  
trochę jakby kociaki,  
trochę jakby dzieciaki,  
trochę jakby motyle,  
krokodyle czy raki...  
Nie rozumiesz, mamusiu?  
No, po prostu – RUPAKI!

W dalszym ciągu opowiadanie o tych niezwykłych, zmyślonych stworzeniach, ich miejscach pobytu, nawykach i cechach charakteru wraz z pouczeniem, jak się należy zachować w razie spotkania z rupakiem, zajmują centralną pozycję w dziecięcym monologu.

Jeśli spotkasz któregoś  
w kuchni albo w łazience,  
to go możesz pogłaskać  
albo wziąć go na rękę,  
tylko nie mów przypadkiem:  
„Jejku, co za pokraka!”,  
bo ty nie wiesz, jak łatwo  
jest obrazić RUPAKA!

Popatrz, popatrz, już przyszły.  
Jeden siedzi na oknie!  
Oj, przepraszam, mamusiu,  
że tak ziewam okropnie!

---

<sup>79</sup> M. Kwiatkowska-Ratajczak, *Pokazywać to, co ważne*, w: *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*, red. M. Tyszkowa i B. Żurkowski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1989, s. 249.

Jak mi bajkę opowie,  
to powtórzę ci rano...  
Teraz już mnie pocałuj..  
Zaraz zasnę... Dobranoc!

W innym znów wierszu *Taki wielki pies* tejże poetki dziecko zwraca się do ojca, dodając mu odwagi i spełniając swoistą funkcję opiekuńczą, jaka niegdyś była przypisana niejako z natury osobie dorosłej.

Za tym domem stoi buda,  
a w tej budzie jest  
– tylko nie bój się, tatusiu!  
tylko nie bój się, tatusiu! –  
taki wielki pies. [...]  
Tylko nie bój się, tatusiu,  
przecież nas jest dwóch!  
Widzisz, nawet nie zaszczekał!  
Taki wielki, a ucieka!  
Ale z ciebie zuch, tatusiu!  
Ale z nas jest zuch!

W niektórych wierszach Danuta Wawiłow przedstawia przewrotne sytuacje, zrodzone nie tylko z wyobraźni dziecka, ale i z jego poczucia rzeczywistości, co może prowadzić do zaskakujących w swej oczywistości stwierdzeń. Dzieci w jej utworach są szczere i bezpośrednie. Nie akceptują konwencjonalnych pochwał na wyrost ze strony dorosłych. Dostrzegają życzliwy fałsz w zachwytach nad swymi dokonaniem. Nie podejmują odwiecznej umownej gry, w której pytanie o ocenę jest odczytywane jako prośba o pochwałę. Widać to w wierszu *Brzydkie zwierzę*:

– Jak mi ciocia albo wujek  
piękne farby podaruje,  
namaluję na papierze  
takie brzydkie, brzydkie zwierzę...  
– To jest pomysł do niczego!  
Lepiej maluj coś ładnego!  
Nie chcesz? Czemu?... Nie rozumiem...  
– Bo ładnego ja nie umiem!

Nic dziwnego – stwierdza Alicja Baluch – że dorośli czują się w tej sytuacji bezsilni, ponieważ nie są w stanie dorównać wyobraźni dziecka, jego swojej logice myślenia i wypowiedania się<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> A. Baluch, *Przestrzeń...*, s. 86.

## Niewiadoma przyszłość?

Kończąc ten rozdział, i zarazem zamykając część poświęconą wierszom dla dzieci, warto uświadomić sobie jak długa, i nie zawsze prostą drogę, przebyła poezja do nich adresowana – od pierwszych dydaktycznych bajek i powiastek Stanisława Jachowicza aż do diametralnie różniących się postawą wobec odbiorcy wierszy Danuty Wawiłow czy Józefa Ratajczaka. Warto też zastanowić się nad pytaniem, postawionym przez Alicję Baluch, czy taka postawa, „bezwzględnie afirmująca dzieciństwo, jest jednak korzystna właśnie z punktu widzenia dziecka, które chcąc nie chcąc rośnie i w swoim rozwoju szuka oparcia?”<sup>81</sup>. Dzieciństwo przeminie i cóż pozostanie? Trudno nie zgodzić się z autorką pytania, że skoro „kształtowanie przestrzeni międzyludzkiej jest najważniejszym elementem działań wychowawczych”, to „rozwojową koniecznością” stającą przed twórcami literatury dla dzieci „jest poszukiwanie nowego modelu poezji, zdolnego przewyciężyć [...] wyobcowanie dziecka w świecie dorosłych, zdolnego przekazać dziecku wartości świata dorosłych”<sup>82</sup>.

Jaki ten nowy model będzie, jak go artyści słowa zaprogramują i jak zrealizują, trudno w tej chwili prorokować. I nie to jest naszym zadaniem. Zapewne jednak, wnioskując z dotychczasowych tendencji rozwojowych, można przypuszczać, iż nowoczesna liryka dla dzieci w większym niż dotychczas stopniu będzie wskazywać drogę wiodącą ku poezji uniwersalnej, uczyć odczytywania jej artystycznych kodów i uwrażliwiać młodego czytelnika na wartości tkwiące w wytworach ogólnoludzkiej kultury.

---

<sup>81</sup> Tamże, s. 87.

<sup>82</sup> Tamże, s. 87.

## Pytania i polecenia

1. Posługując się dowolnie wybranymi przykładami, omów cechy gatunkowe bajki.

2. Na czym polega dydaktyzm bajek i powiastek dla dzieci? W dowolnym przykładzie wiersza dydaktycznego wskaż element strukturalny istotny dla jego charakteru. Podaj jego nazwę i określ funkcję w utworze.

3. Porównaj teksty kilku bajek Ignacego Krasickiego i Stanisława Jachowicza. Jaką funkcję pełnią morały w ich utworach?

4. Porównaj przytoczone w tekście powiastki Stanisława Jachowicza ze znanymi ci bajkami tego autora. Wskaż podobieństwa i różnice. Sformułuj wniosek wynikający z tego porównania.

5. Dokonaj analizy powiastki Stanisława Jachowicza *Chłopczyk ukarany* i sprawdź, jaką rolę odgrywa w niej miejsce usytuowania morału. Uzasadnij swoje stanowisko.

6. Określ stosunek do dziecka wyrażony w utworach Stanisława Jachowicza i Marii Konopnickiej. Uzasadnij swoje stanowisko, posługując się przykładami znanych Ci wierszy obojga poetów.

7. Wymień po trzy nazwiska poetów reprezentujących główne nurty poezji dwudziestolecia międzywojennego.

8. Na podstawie dowolnie wybranych utworów Janiny Porazińskiej omów najważniejsze cechy wierszy nurtu folklorystycznego.

9. Dokonaj analizy i interpretacji wiersza Juliana Tuwima *Figielek*. Wskaż zasadę kompozycyjną, na której opiera się konstrukcja tego utworu oraz podaj, na czym polega jego główny walor edukacyjny.

Raz się komar z komarem przekomarzać zaczął,  
Mówiąc, że widział raki, co się winkiem raczą.  
Cietrzew się zacietrzewił, słysząc takie słowa,  
Sęp zasępił się strasznie, osowiła sowa,  
Kura dała drapaka, że aż się kurzyło,

Zając zajęczał smętnie, kurczę się skurczyło.  
Kozioł fiknął koziołka, słoń się cały slaniał,  
Baran się rozindyczył, a indyk zbaraniał.

10. Na podstawie wiersza Danuty Wawiłow *Kałużyści* opracuj prezentację, wskazując na nawiązania do dziecięcej inwencji językowej. Omów użyte w utworze neologizmy, wskaż ich etymologię i określ funkcję artystyczną.

Już od rana na podwórzu,  
wśród patyków i wśród liści,  
przykucnęli nad kałużą  
pracowici kałużyści.  
Wygrzebują brud z kałuży,  
niech kałuża będzie czysta!  
Pełne ręce ma roboty  
każdy dobry kałużysta!  
Rękawiczką i chusteczką,  
dwóch błocistów chodnik czyści.  
Obrzucają się szyszkami,  
bardzo dzielni szyszkowisci.  
Dwie kocistki pod ławeczką  
cukierkami karmią kota...  
Świątek piątek czy niedziela  
na podwórku wre robota!

11. Przeczytaj fragment wiersza Juliana Tuwima *Lokomotywa* odpowiedz na zamieszczone pod nim pytania.

Stoi na stacji lokomotywa,  
Ciężka ogromna i pot z niej spływa [...].  
Wagony do niej podoczepiali  
Wielkie i ciężkie, z żelaza, stali,  
I pełno ludzi w każdym wagonie,  
A w jednym krowy, a w drugim konie,  
A w trzecim siedzą same grubasy,  
Siedzą i jedzą tłuste kiełbasy,  
A czwarty wagon pełen bananów,  
A w piątym stoi sześć fortepianów,  
W szóstym armata – o! Jaka wielka!  
Pod każdym kołem żelazna belka!  
W siódmym dębowe stoły i szafy,  
W ósmym słoń, niedźwiedź i dwie żyrafy,  
W dziewiątym – same tuczone świnię,  
W dziesiątym – kufry, paki i skrzynie,  
A tych wagonów jest ze czterdzieści,  
Sam nie wiem, co się w nich jeszcze mieści. [...]

- a) Spróbuj określić rodzaj pociągu, wyłaniający się z przytoczonego opisu. Czy jest to możliwe przy zastosowaniu jednej tylko kategorii? Uzasadnij swoje stanowisko.
- b) Na jakiej zasadzie opiera się nagromadzenie w kolejnych wagonach ludzi, zwierząt i różnorodnych przedmiotów?
- c) Z jakim kierunkiem artystycznym w malarstwie koresponduje przedstawiony opis pociągu? Uzasadnij swoje stanowisko.
- d) Czy jest to obraz prawdziwego pociągu? Spróbuj określić sytuację narracyjną utworu. Do czego odnosi się w rzeczywistości wygłaszany monolog?
- e) Kim jest podmiot mówiący, który taki uduziwniony świat maluje i jaki jest jego stosunek do adresata wypowiedzi?

12. Dokonaj analizy i interpretacji wiersza Doroty Gellner *W lesie*. Wskaż i uzasadnij, do jakiej tradycji wierszotwórczej poetka w nim nawiązuje?

Gdy byłam kiedyś w lesie  
na ścieżkę nagle skoczył  
Strach wielki,  
Strach paskudny,  
Strach, co miał wielkie oczy.

Co mówisz?  
Że to kłamstwo?  
Ach, nie mów tak, mój drogi!  
Wiem, jak wygląda Kłamstwo  
Kłamstwo ma krótkie nogi.  
A Strach miał nogi długie  
i wielkie oczy miał,  
i wcale mi nie kłamał,  
tylko się strasznie bał.

13. Przeczytaj wiersz Juliana Tuwima *Spóźniony słowik* i wykonaj wskazane pod nim polecenia.

Płacze pani słowikowa w gniazdku na akacji,  
Bo pan słowik przed dziewiątą miał być na kolacji,  
Tak się godzin wyznaczonych pilnie zawsze trzyma,  
A tu już po jedenastej – i słowika nie ma!

Wszystko stygnie: zupka z muszek na wieczornej rosie,  
Sześć komarów nadziewanych w konwaliowym sosie,  
Motyl z różną, przyprawiony gęstym cieniem z lasku,  
A na deser – tort z wietrzyka w księżycowym blasku.

Może mu się co zdarzyło? Może go napadli?  
Szare piórka oskubali, srebrny głosik skradli?  
To przez zazdrość! To skowronek z bandą skowroniątek!  
Piórka – głupstwo, bo odrosną, ale głos – majątek!

Nagle zjawia się pan słowik, poświstuje, skacze...  
„Gdzieś ty latał? Gdzieś ty fruwał? Przecież ja tu płacę!”  
A pan słowik słodko ćwierka: „Wybacz, moje złoto,  
Ale wieczór taki piękny, że szedłem piechotą!”

- a) Scharakteryzuj zastosowane w wierszu dwa różne porządki opisywania zjawisk, wskazując użyte wyrazy należące do każdego z nich.
- b) Jaki efekt osiąga poeta, łącząc oba porządki w jednym obrazie świata przedstawionego?
- c) Scharakteryzuj strukturę wersyfikacyjną wiersza, określając najważniejsze jej elementy: długość wersów i ich ukształtowanie rytmiczne, rodzaj rymów i ich układ, stosunek jednostek wersyfikacyjnych do jednostek składniowych itp. Jaki wniosek wynika z tej charakterystyki?
- d) Omów konfrontację struktury wersyfikacyjnej z obrazem świata przedstawionego. Co z takiej konfrontacji wynika? Jaki ma ona wpływ na ostateczną wymowę utworu?
- e) Określ walory wychowawcze analizowanego wiersza.

14. Przeczytaj wiersz Mariana Załuckiego *Pan Słowik* i porównaj go z przytoczonym wcześniej wierszem Juliana Tuwima:

Denerwuje się pan Słowik...  
Już mija dwunasta,  
a tu pani Słowikowa  
wciąż nie wraca z miasta.

On już sprzątnął, pozamiatął  
i pościerał kurze –  
łśni czystością całe gniazdko  
(G-2 niezbyt duże).  
Czas najwyższy, by się wreszcie  
zabrać do obiadu,  
a tu pani Słowikowej  
ciągle ani śladu.  
Co tu robić?  
Co gotować?  
Rozpacz go ogarnia,  
Wczoraj byli Wróbelkowie –  
i pusta spiżarnia...

Wreszcie wraca Słowikowa:

– Nie gniewaj się stary,  
ale straszna dziś kolejka  
była po komary.  
Weź je, oskub i wypatrosz  
i ugotuj w garnku.  
Ja nie mogę – mam dziś koncert  
w Łazienkowskim Parku!

Wszystkie miejsca wyprzedane –  
gałązki i łoże.  
Prasa będzie, recenzenci...  
Sam pan Panek może?  
Jednym słowem wielka gala,  
Nie jakaś chałturka –  
przygotować się więc muszę  
i przyczesać piórka...

Westchnął tylko na to Słowik –  
Przywiął fartuch z listka –  
i do garów!  
Taki los już,  
gdy żona artystka!  
Znana, sławna, rozrywana  
i zarabia krocie...  
A pan Słowik?  
Także śpiewa,  
ale przy robocie.  
Jedną tylko ma on radość:  
tę chwilę upojną,  
gdy Tuwima sobie czyta:  
jak było przed wojną...

- a) Wskaż cechy wspólne i cechy różniące obu wierszy.
- b) Do jakiego odbiorcy są adresowane wiersze – dziecięcego czy dorosłego? Uzasadnij swoje stanowisko.
- c) Wskaż elementy, które decydują o wyborze adresata jednego i drugiego utworu<sup>83</sup>.

15. Wymień i krótko omów najważniejsze cechy strukturalne współczesnych wierszy dla dzieci, które zbliżają je do nowoczesnej poezji uniwersalnej.

---

<sup>83</sup> Pomysł zestawienia obu wierszy oraz niektóre pytania zawdzięczam sugestii dr Anity Gis (*Zrozumieć słowo. Język polski 2*, Wydawnictwo ARKA, Poznań 2000, s. 25–27).





# W świecie fantastyki

*Jeszcze, siostró Pleć-pleciugo,  
O tych baśni mów nam krasie.  
Nie masz nowych klechd w zapasie?  
Stare wznawiaj więc obrazy  
Po dwa razy i sto razy,  
Niech je nasze serca chłoną...*

(Leopold Staff, *Wieczornica*)



Jednym z podstawowych wyróżników epickich opowieści nazywanych współcześnie baśniami jest fantastyczność. Ta cecha lokuje baśń, w tym również baśń dla dzieci, w obszarze literatury fantastycznej. Bywa też, że inne gatunki, w których pojawiają się jakieś motywy cudowne, magiczne, niezwykle czy nadprzyrodzone, określa się niekiedy, nie zawsze słusznie, mianem fantastyki. Aby więc nie błądzić po bezdrożach, od wyjaśnienia tej kategorii

**Gatunek literacki** – jest to zespół reguł, które określają budowę poszczególnych utworów literackich. Jest on jednym z podstawowych elementów porządkowania materiału literackiego. Jest kategorią podrzędną wobec rodzaju (lirycznego, epickiego i dramatycznego) oraz nadrzędną wobec odmiany gatunkowej (np. powieść historyczna, powieść obyczajowa itp.). Gatunek określa sposób budowy utworu, niekiedy bezpośrednio formułowany w postaci odpowiednich zaleceń. Gatunek jest pojęciem historycznoliterackim, związanym z epoką, w której jest realizowany. Zmienia swoją postać pod wpływem konwencji panujących w danej epoce.

warto rozpocząć wędrówkę do zaczarowanego świata baśni dziecięcej. Nie jest to zadanie łatwe, ponieważ sam wyraz w języku potocznym, a zwłaszcza utworzony od niego przymiotnik „fantastyczny”, jest określeniem bardzo wieloznacznym. *Słownik synonimów* podaje ponad sto wyrazów bliskoznacznych zgromadzonych w czterech gniazdach i używanych w paru różnych dziedzinach<sup>1</sup>. W tym wypadku interesować nas będzie tylko pojęcie fantastyki funkcjonujące w literaturze i sztuce.

Fantastyka (z grec. *phantastikón*) należy do tej kategorii zjawisk artystycznych, które są dość łatwo rozpoznawalne, lecz trudno definiowalne.

---

<sup>1</sup> Zob. A. Dąbrówka, E. Geller, R. Turczyn, *Słownik synonimów*, Wydawnictwo MCR, Warszawa 1993.

Każdy czytelnik bez większego wysiłku na ogół intuicyjnie wyczuwa, czy ma do czynienia z utworem fantastycznym czy realistycznym. Sprawa się komplikuje i wątpliwości narastają dopiero wówczas, gdy zachodzi konieczność dokładniejszego zdefiniowania tego zjawiska i pokazania, na czym polega jego istota.

## Świat przedstawiony

Najogólniej rzecz ujmując, powiedzieć można, iż z fantastyką mamy do czynienia tylko i wyłącznie w dziełach, które kreują świat przedstawiony, a więc roztaczają przed odbiorcą jakąś wizję świata. Występuje zatem w literaturze, filmie, komiksie, malarstwie figuratywnym, rzeźbie czy teatrze. Jeśli w utworze brak takiego świata, nie ma w nim również fantastyki. Na przykład fantastyka nie występuje w muzyce, która przecież żadnych obrazów nie kreuje. Może co najwyżej wywoływać u odbiorcy różne skojarzenia, nad którymi wszakże autor, nadawca utworu nie ma żadnej kontroli. Nie ma też żadnej możliwości ich modelowania. Na tej samej mniej więcej zasadzie fantastyka nie pojawia się również w liryce, gdzie można zaobserwować co najwyżej pewne obrazy, będące składnikami zmetaforyzowanej wizji podmiotu lirycznego. Nie zalicza się również do fantastyki realistycznych opisów marzeń sennych<sup>2</sup> czy rojeń chorego, obłąkanego umysłu (np. *Obłąd* Jana Krzysztonia).

Świat przedstawiony dzieła artystycznego – a ściślej utworu literackiego, bo literaturą w dalszym ciągu będziemy się zajmować – jako domenę fantastyki uznają na ogół wszyscy zajmujący się tą kwestią badacze i teoretycy. Na tym stwierdzeniu wszakże jednomyślność się kończy. W ukazywaniu istoty fantastyki już takiej zgody nie ma. W licznych pracach o literaturze fantastycznej spotkać można kilka znaczeń wyrazu „fantastyka”. W związku z tym, czytając opracowania utworów fantastycznych, czy słuchając jakichkolwiek wypowiedzi, w których pojawia się to słowo, trzeba się zastanowić, w jakim znaczeniu zostało ono użyte. Trzeba po prostu zrekonstruować jego sens na podstawie kontekstu, w jakim się znalazło. Jest to podstawowy warunek właściwego zrozumienia czytanego czy słuchanego tekstu. Nie zawsze bowiem autor na początku (choćby to jak najbardziej wskazane) informuje odbiorcę o własnym rozumieniu tego wyrazu. Niekiedy może nawet nie zdaje sobie w pełni sprawy, iż tak popularny wyraz może mieć więcej znaczeń i być powodem mimowolnych nieporozumień.

---

<sup>2</sup> Swoisty wyjątek w tym zakresie stanowi jedynie konwencja snu, według której akcja spójnego opowiadania realistycznego lub fantastycznego rozgrywa się we śnie narratora i zazwyczaj zarazem głównego bohatera utworu (np. *Wyczerpać morze* Jana Dobraczyńskiego).

## Potoczne znaczenie słowa „fantastyka”

W znaczeniu najbardziej rozpowszechnionym, wyrażanym w potocznym języku, za fantastykę uważa się wszystko to, co jest wytworem fantazji, a więc wszelkie zjawiska niezwykle, często nadprzyrodzone, nadzwyczajne, niespotykane nigdy w otaczającej rzeczywistości. Takie rozumienie bywa też mechanicznie przenoszone do literatury i wówczas w popularnym obiegu czytelnictwa to słowo oznacza pewien zbiór utworów przedstawiających takie składniki fikcyjnej rzeczywistości, których odpowiedników próżno by szukać w świecie empirycznym (pozaliterackim). Chodzi tu o takie elementy, które: po pierwsze – traktowane są w sposób oczywisty jako nieprawdopodobne, tzn. nigdy nie istniały, nie istnieją i nigdy w rzeczywistości w opisanym kształcie zaistnieć nie mogą, ponieważ ich występowanie jest sprzeczne nie tylko z wyobrażeniami o świecie empirycznym, ale i z prawami natury, jakie tym światem rządzą, np. latający dywan, wampir, zombi czy wehikuł czasu; po drugie – co prawda były możliwe w przeszłości jako ewentualności, nie kłócące się z naturalnym porządkiem rzeczy, ale się nie ziściły i przez to nie miały wpływu na inne ukształtowanie dziejów, np. zwycięstwo Polski w powstaniu listopadowym (Teodor Parnicki *Muza dalekich podróży*), zwycięstwo nad Niemcami w roku 1939 (Maciej Parowski *Burza*) czy bliźniaczy brat Napoleona I, o którym wspominał Stanisław Lem w *Fantastyce i futurologii*<sup>3</sup>, i po trzecie – nie istniały w przeszłości i nie istnieją współcześnie, lecz mogą pojawić się w przyszłości, ponieważ ich obecność w rzeczywistym świecie nie jest sprzeczna z naturą tego świata, np. lądowanie człowieka na Marsie czy wyprawa poza Układ Słoneczny. Przykładem mogą być w tym wypadku utwory pokazujące podróż człowieka na Księżyc (np. Herbert George Wells *Pierwsi ludzie na Księżycu*, 1901; Jerzy Żuławski *Na srebrnym globie*, 1903), zanim w roku 1969 Neil Armstrong stanął na jego powierzchni, co oczywiście wymienionych powieści bynajmniej fantastyczności nie pozbawiło.

Podstawą wyróżnienia utworów fantastycznych jest więc w tym wypadku proste porównanie rzeczywistości empirycznej z rzeczywistością fikcyjną dzieła literackiego. Na tej samej podstawie próbuje się też niekiedy określać fantastykę w opracowaniach krytycznych jako rozmyślane przedstawienie rzeczy niemożliwych, tzn. sprzecznych z naszym doświadczeniem życiowym i naszą wiedzą o świecie. W taki sposób ujmował fantastykę nawet wybitny pisarz i znawca tej odmiany literackiej, Stanisław Lem, w cytowanym już dwutomowym eseju *Fantastyka i futurologia*. Nie był on w swych poglądach osamotniony. Jednakże taka praktyka jest niestety nie do przyjęcia w badaniach nad literaturą fantastyczną, ponieważ pozostaje w sprzeczności z tezą

---

<sup>3</sup> S. Lem, *Fantastyka i futurologia*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 20.

o autonomicznym charakterze dzieła literackiego. Ponadto rozstrzygnięcie o przynależności danego utworu do zbioru dzieł fantastycznych na podstawie porównywania jego świata przedstawionego z rzeczywistością empiryczną prowadzi z jednej strony do utożsamienia fantastyki z fikcją, która również obejmuje postacie i zdarzenia zmyślane, nie dające się weryfikować przez zestawienie ze światem pozaliterackim (np. w równym stopniu przecież nie ma realnego odpowiednika w rzeczywistości empirycznej, a więc jest wymyślony, Stanisław Wokulski w *Lalce* Bolesława Prusa, jak i szern Awij w *Zwyczajny* Jerzego Żuławskiego); z drugiej zaś – do poczytywania za fantastyczne takich zjawisk, których istnienie nie jest wprawdzie potwierdzone przez empirię, ale które – jako obiekty wiary w danym kręgu kultury – za takowe uznane być nie mogą. W związku z tym – zdaniem Lema – „kryteria, jakie się zwyczajowo stosuje dla ustalenia fantastyczności pewnego komunikatu, są raczej kulturowe aniżeli naukowo-empiryczne”<sup>4</sup>. Nie można bowiem zaliczać do fantastyki utworów, których autorzy, opisując niezwykle zdarzenia, wierzyli w ich prawdziwość lub co najmniej uważali je za prawdopodobne (np. niektóre zdarzenia w dziełach religijnych, w opowieściach hagiograficznych, w utworach na temat zjawisk okultystycznych czy rzeczywistych kontaktów z przedstawicielami pozaziemskich cywilizacji), czyli – inaczej mówiąc – tworzyli we własnym mniemaniu fikcję realistyczną. Tak też – aby właściwie, tzn. zgodnie z intencją autora, odebrać dany utwór – powinien traktować owe zdarzenia czytelnik, niezależnie od tego, czy prywatnie tę wiarę podziela, czy też nie.

## Literacka koncepcja fantastyki

Najbardziej wygodna wydaje się inna koncepcja rozpoznawania fantastyki w literaturze i sztuce, opierająca się na porównywaniu dwóch technik tworzenia fikcyjnej rzeczywistości w utworach literackich.

W myśl tej koncepcji fantastyką nazywa się specyficzny typ twórczości literackiej, budujący świat przedstawiony celowo tak odmiennie od przyjętych wyobrażeń o rzeczywistości, że nie można go w żaden sposób identyfikować z jej obrazami kreowanymi w utworach realistycznych. Znaczy to, że w świecie utworów fantastycznych znajdują się takie elementy (postacie, zjawiska, pojęcia, rekwizyty, zdarzenia itp.), które co prawda nie odpowiadają obowiązującym w danym kręgu kultury kryteriom prawdopodobieństwa, ale **przede wszystkim nie występują w tekstach realistycznych**. Nieprawdopodobieństwo tychże elementów nie jest jednak w tym wypadku wynikiem su-

---

<sup>4</sup> Tamże, s. 19.

biektywnych odczuć odbiorcy, ani jego przekonań religijnych, ale rezultatem konfrontacji świata przedstawionego w danym utworze z czytelniczym doświadczeniem zdobytym podczas lektury utworów realistycznych. Właściwym bowiem układem odniesienia dla fantastycznego świata fikcji literackiej jest w tej koncepcji nie świat rzeczywisty, ale jego odbicie – jak stwierdza Ryszard Handke – w postaci „modelu uogólniającego i ucieleśniającego wzorce literackiej *mimesis* występujące w fabułach typu realistycznego”<sup>5</sup>. W istocie więc nie jest ważne, czy dany element świata przedstawionego trak-

**Mimesis** [z grec. *mímēsis* – „naśladownictwo”] – pojęcie stosowane w sztuce od czasów starożytnych. Według koncepcji Arystotelesa oznacza ono naśladowanie rzeczywistości w dziele artystycznym, lecz nie dokładne, wierne jej kopiowanie, ale swobodne przedstawienie, np. jako piękniejszej lub brzydszej od faktycznie istniejącej.

towany w izolacji od rzeczywistości tekstowej wydaje się czytelnikowi prawdziwy, prawdopodobny, czy też całkowicie zmyślony. Ważne jest natomiast, jak ów element traktowany jest w konkretnym dziele literackim, np. szatan w *Ewangelii według św. Mateusza* (zob. Mt 4, 3-11) jest niewątpliwie postacią realną, nadprzyrodzoną, natomiast w *Mistrzu i Małgorzacie* Michaiła Bułhakowa – postacią fantastyczną.

Rozpoznanie fantastyki w utworze jest ważną wskazówką dla odbiorcy. Jest dyrektywą odbioru określającą sposób zachowania się czytelnika wobec tekstu. W wypadku fantastyki jest on zobowiązany przez konwencję utworu do zawieszenia na czas lektury swej codziennej trzeźwości i do poddania się iluzji, że kreowany świat jest bytem realnym. Z drugiej zaś strony utwór fantastyczny powinien być tak skonstruowany, aby zmuszał czytelnika do czytania z takim samym nastawieniem, z jakim czyta on utwory realistyczne (niefantastyczne), tzn. tak, aby skłaniał do odbioru świata przedstawionego literalnie, jakby to był opisywany świat rzeczywisty. Nie może np. czytając baśń, wątpić w cudowną moc przedmiotów magicznych lub w czasie lektury niesamowitych opowieści kwestionować istnienie duchów czy wampirów. Inaczej mówiąc, czytelnik musi założyć, że fantastyczny świat rzeczywiście istnieje. Założenie to jest konieczne dla prawidłowego odczytania sensu dzieła fantastycznego. Fantastyka bowiem jest takim typem literatury, który swoim wytworom nadaje byt realny w obrębie kreowanej rzeczywistości i tylko w obrębie tej rzeczywistości.

---

<sup>5</sup> R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1969, s. 20.

## Odmiany fantastyki

Tak rozumiana fantastyka w ciągu wielu wieków swego rozwoju, pełniąc różne społeczne i artystyczne funkcje i ulegając tendencjom kolejnych epok historycznoliterackich, wytworzyła parę odmian. Kryterium, według którego wyróżnia się owe odmiany, jest **motywacja**, czyli – inaczej mówiąc – **sposób uzasadniania** zjawisk fantastycznych, które występują w świecie przedstawionym utworu. Na jakiej zasadzie one się tam pojawiają? Jak współistnieją z innymi elementami realistycznymi? Czy ich występowanie budzi lęk lub zdziwienie innych postaci tego świata? Czy może ich istnienie jest zupełnie naturalne i oczywiste? W zależności od odpowiedzi na tego rodzaju pytania można wyróżnić takie odmiany, jak fantastyka baśniowa, fantastyka grozy, fantastyka naukowa i tzw. „fantasy”.

Najstarszą ze znanych obecnie odmian jest **fantastyka baśniowa**, wyróżniająca się tym, że elementy fantastyczne występują w świecie przedstawionym na równi z elementami fikcji realistycznej bez żadnych dodatkowych uzasadnień i nie zakłócają harmonii tego świata, nie naruszają swojej niezwykłości jego wewnętrznego ładu, ani nie niszczą jego spójności. Stanowią natomiast integralną część kreowanej rzeczywistości. Każda cudowność, każda niezwykła, nadprzyrodzona właściwość ludzi, przedmiotów czy zjawisk należy do naturalnego porządku rzeczy i nikogo (ani bohaterów w świecie przedstawionym, ani czytelników tę konwencję akceptujących w czasie lektury) nie dziwi, ani nie przeraża. Fantastyka baśniowa tworzy światy negujące prawa świata empirycznego, a podlegające innym, odrębnym prawom wewnętrznym. Nikogo nie dziwi, że wróżka ma taką, a nie inną moc, która nigdy nie zawodzi. Nikogo nie zaskakuje otwierający się Sezam, skoro zostały wypowiedziane odpowiednie słowa. Nikt też nie pyta, dlaczego dywan lata, ani jak działa mechanizm zamykający Sezamu. Nadzwyczajne właściwości przysługują tym przedmiotom **cudownie**, bez żadnej próby jakiegokolwiek racjonalnego umotywowania. Po prostu w baśni – krótko mówiąc – tego rodzaju uzasadnienia są zbędne. W utworze baśniowym istnieje natomiast wewnętrzna logika uwarunkowań, której – podobnie jak w innych utworach fabularnych – podporządkowane są działania i postawy bohaterów. Ale to już inna sprawa.

Następną odmianą literatury fantastycznej jest **fantastyka grozy**, nazywana też inaczej **fantastyką demonologiczną** [z grek. *daímōn* – „demon”, „zły duch”, „szatan” i grek. *lógos* – „słowo”, „nauka”] lub w skrócie **horrorem** [z łac. *horror* – „dreszcz”, „trwoga”, „strach”]. Jej istotę wyjaśniają dwie konkurencyjne teorie: Rogera Caillois (*Od baśni do „science fiction”, W sercu fantastyki*) oraz Tzvetana Todorova (*L'Introduction à la littérature fantastique*).

Pierwsza z nich głosi, że fantastyka tego rodzaju polega na budowaniu świata przedstawionego na wzór rzeczywistości empirycznej i według praw, jakie tą rzeczywistością rządzą po to, aby w odpowiednim momencie rozwoju akcji (najczęściej w momencie najmniej oczekiwanym) wprowadzić w jego obręb zjawiska, które prawa te kwestionują i nie dają się wytłumaczyć w sposób naturalny, tzn. bez odwołania się do czynników irracjonalnych, nadprzyrodzonych. W ten sposób wprowadzony element fantastyczny o nadprzyrodzonym charakterze rozbija spójny, wydawałoby się realistyczny, obraz świata przedstawionego. Powoduje jego rozdarcie i staje się ostentacyjnym wtargnięciem w uporządkowaną i znaną rzeczywistość. Opowiadanie zazwyczaj rozpoczyna się jak każda opowieść realistyczna ze szczególnym niekiedy podkreśleniem zwyczajności zdarzeń, które zostają zakłócone przez zjawiska powodujące katastrofę, czy to kolejową, ilekroć w pociągu pojawi się tajemnicza postać nieznanego nikomu maszynisty (S. Grabiński, *Smoluch*), czy to lotniczą, gdy przed startem samolot i pilota fotografuje dziwny reporter w białym garniturze (J. Meissner *Biały reporter*). Zaskakująco i tragicznie kończą się również burzliwe romanse bohaterów opowieści Stefana Grabińskiego – Jerzego Szamoty (*Kochanka Szamoty*) i Kazimierza Stosławskiego (*W domu Sary*) za sprawą ich niezwykle kochanek, które w końcu okazują się innymi osobami (istotami), niż się początkowo wydawały obu zakochanym panom. Fantastyka według Rogera Caillois to „przede wszystkim niepokój i zerwanie” z dotychczasową logiką świata przedstawionego, powodujące „rozziew i zgrzyt”<sup>6</sup>, a w konsekwencji – przerażenie postaci, udzielające się również czytelnikowi.

Z kolei według Tzvetana Todorova fantastyka grozy, nazywana przez niego po prostu „fantastyką”, bez uściślającej przydawki, jest specyficznym „stanem przejściowym i ulotnym, jako niezdecydowanie, czy opowiedziane należy do naturalnego czy do nadnaturalnego porządku rzeczy”<sup>7</sup>. Inaczej mówiąc, **polega na wahaniu się** kogoś, kto zna tylko prawa naturalne, wobec dwóch możliwości sklasyfikowania fenomenu pozornie nadnaturalnego (nadprzyrodzonego): bądź do grupy zjawisk naturalnych, choć w swej istocie

**Ontologia** (grec. *on*, *óntos* – „byt” i *lógos* – „słowo”, „nauka”), inna nazwa: **metafizyka** – podstawowy dział filozofii zajmujący wyjaśnianiem rzeczywistości, jej charakteru i struktury. Inaczej mówiąc, ontologia to ogólna teoria bytu.

<sup>6</sup> R. Caillois, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2005, s.9.

<sup>7</sup> S. Lem, *Tzvetana Todorova fantastyczna teoria literatury*, w: S. Lem, *Rozprawy i szkice*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 65.

niesamowitych (tragicznych, okropnych), bądź też – cudownych, ale niebudzących żadnych wątpliwości co do swej natury ontologicznej. Polega na wahaniu między czystą niesamowitością a czystą cudownością. Wahanie to powinno być udziałem zarówno czytelnika, rozumianego jako funkcja implikowana w tekście literackim, jak i co najmniej jednej postaci należącej do świata przedstawionego, w którym takie pozornie nadprzyrodzone zjawisko wystąpiło.

Ilustracją opisaną sytuacji może być na przykład wahanie we wspomnianym już opowiadaniu *Biały reporter* Janusza Meissnera, towarzyszące wyjaśnianiu związku ekscentrycznego dziennikarza z katastrofami samolotów, które on fotografował. Pewne fakty wskazują, iż reporter jest zwiastunem nieszczęścia, inne znów przeczą takiej sugestii. Być może jego pojawienie się przed startem jest przypadkowym zbiegiem okoliczności. Jednak robione przez niego zdjęcia ukazują się później w gazetach. Jest to zastanawiające.

Innym charakterystycznym przykładem, doskonale ilustrującym teorię Todorova, jest opowiadanie *Małpia łapka* Williama Wymarka Jacobsa o zasuszonej małpiej nóżce, która podobno spełnia trzy życzenia, ale – jak twierdzą niektóre osoby znające jej właściwości – lepiej z jej usług nie korzystać. Mimo to jednak pewne starsze małżeństwo postanowiło zaryzykować i poprosić o dwieście funtów, powątpiewając zresztą w skuteczność składanej prośby. Żadaną kwotę jednak ci państwo otrzymali już na drugi dzień, ale jako odszkodowanie za śmierć syna, który zginął w wypadku w fabryce. Czy to zbieg okoliczności, czy może efekt działania przeklętej łapki? Sugestie zawarte w narracji, przemawiające za pierwszą bądź za drugą ewentualnością, rozłożone są tak równomiernie, że wahającej się osobie trudno zdecydować, która z nich jest prawdziwa. Gdyby nie strata najbliższej osoby, spełnienie prośby nie byłoby może dla rodziców tak bolesne i niewiarygodnie logiczne. Następne próby odwrócenia sytuacji za sprawą małpiej łapki przynoszą skutek równie przerażający i równie racjonalnie wytłumaczalny. Jaka jest w końcu natura przedstawionych zdarzeń? Z tym pytaniem wiąże się groza wyłaniająca się spoza realistycznie ukazanych faktów. Gdyby w opisywanym świecie nie było małpiej łapki, przebieg zdarzeń byłby wprawdzie identyczny, ale nie pojawiłaby się sugestia, że jest on wynikiem ingerencji tajemniczych mocy pozaziemskich. Byłoby to opowiadanie o zwykłym nieszczęśliwym wypadku i rekompensacie wypłaconej rodzinie przez pracodawcę. Małpia łapka wszystko skomplikowała, wprowadzając czynnik nadprzyrodzony i powodując wahanie w sprawie jednoznacznego określenia opisywanych zdarzeń. Stało się tak dlatego, ponieważ – jak wiemy – odbiorca fantastyki zawsze jest zobowiązany przez konwencję utworu do poddania się w czasie lektury iluzji, że kreowany świat jest bytem realnym. W wypadku fantastyki grozy zaś wprowadzony czynnik pozornie nadprzyrodzony burzy iluzję rzeczywistości opi-

sywanego świata. Z tego też powodu wszelkie niedopowiedzenia w utworze oraz unikanie jednoznacznych wyjaśnień są – zdaniem Todorova – głównymi oznakami literatury fantastycznej. W momencie, kiedy niepewność i wahanie znikają, ustępując miejsca pewności, zanika również fantastyczność. Utwór przestaje być fantastycznym niezależnie od tego, czy w jego świecie przedstawionym ukazane są krasnoludki, wampiry lub nadświatłne statki kosmiczne. Z chwilą kiedy zamiast wahania pojawia się pewność (bez względu na to, czego ona dotyczy), utwór ulega gatunkowemu przeklasyfikowaniu. Opuścił obszar literatury fantastycznej i sytuuje się w obrębie literatury, której przysługują atrybuty bądź to niesamowitości, bądź też cudowności. W pierwszym wypadku chodzi o kategorię **dreszczowców**, przedstawiających zdarzenia okropne, wywołujące lęk, przerażenie, ale nie budzące żadnych wątpliwości co do możliwości ich wystąpienia w rzeczywistości (np. trzęsienia ziemi, katastrofy morskie lub lotnicze, sadyistyczne zbrodnie). W drugim wypadku chodzi o utwory, w których pojawiające się zjawiska również nie nasuwają żadnych wątpliwości co do swej natury, choć w rzeczywistości empirycznej z całą pewnością nie występują. Do takich zjawisk zalicza Todorov elementy świata baśniowego (np. czarodziejskie różdżki, latające dywany, cudowne pierścienie) na równi z wyposażeniem świata utworów fantastycznonaukowych, które – jego zdaniem – jest tak samo cudowne (nadnaturalne), tyle tylko że racjonalnie objaśnione według praw, jakich współczesna nauka jeszcze nie zna albo nie uznaje. W ten sposób zarówno utwory baśniowe jak i fantastycznonaukowe zostają w przeważającej części wyłączone z obrębu fantastyki, podobnie jak zostały z niej wykluczone (tym razem słusznie) opowieści niezwykle w rodzaju dreszczowców. Teoria Todorova – jak z tego wynika – zbyt mocno ogranicza zakres pojęcia fantastyki do niektórych tylko utworów, w przeważającej części określanych mianem fantastyki grozy.

O ile fantastyka baśniowa ignorowała prawa natury, prawa rządzące światem empirycznym i ustanawiała w ich miejsce własne cudowne zasady kreowanej rzeczywistości, o tyle fantastyka grozy nie przechodzi obok nich obojętnie, ale zdecydowanie i manifestacyjnie się im przeciwstawia. Zjawiska fantastyczne, wymykające się racjonalnej interpretacji, z chwilą pojawienia się w świecie utworu podważają ustalone na początku i zaakceptowane przez bohaterów prawa owego świata i równocześnie podają w wątpliwość powszechne znane czytelnikom prawa świata empirycznego. Przełamywanie ustalonych wcześniej w tekście praw rzeczywistości, wtargnięcie w jej obręb czegoś niezrozumiałego, niezwykle wywołuje przerażenie postaci, które to przerażenie udziela się również czytelnikom, nagle wątpliwym w swojską, stabilną i w pełni poznawalną rzeczywistość. Stąd właśnie groza niewiadomego. Dlatego element fantastyczny, im bardziej niezrozumiały, nieokreślony, tym bardziej straszny, przerażający i niszczący.

## Narodziny fantastyki grozy

Tego rodzaju fantastyka pojawiła się w literaturze europejskiej w drugiej połowie XVIII wieku w powieści gotyckiej. Stanowiła wówczas, oczywiście w swych najlepszych dokonaniach, wyraz wątpliwości, niedosytu i obaw wobec

**Powieść gotycka**, nazywana też **romansem grozy**, jest jedną z odmian osiemnastowiecznej powieści, głównie angielskiej. Przedstawia niezwykle zdarzenia, z reguły fantastyczne, osadzone w średniowiecznych zamkach gotyckich (stąd nazwa). Akcja, często z udziałem istot nadprzyrodzonych, rozgrywa się w atmosferze tajemniczości i grozy. Pierwowzorem tego gatunku była powieść *Zamek w Otranto* Horacego Walpole'a. W Polsce powieści gotyckie pisali m.in. młody Zygmunt Krasiński (*Grób rodziny Reichstalów*, *Pan Trzech Pagórków*) i Anna z Radziwiłłów Mostowska (*Astolda*, *Strach w zamczku*).

upowszechniających się poglądów materialistycznych oraz wszechogarniających naukę i ludzkie życie zimnego, wyrachowanego racjonalizmu. Podważała zaufanie do empirycznych metod opisywania rzeczywistości, wprowadzała niepokój do przeświadczeń o stabilności i poznawalności otaczającego świata.

Utwory operujące fantastyką grozy nigdy nie były przeznaczone ani dla dzieci, ani dla młodzieży. Stanowiły wyłącznie rozrywkę dorosłego odbiorcy. Z tej racji można by w tej publikacji całkowicie pominąć charakterystykę ich gatunkowej przynależności. Mimo to jednak wypadnie jeszcze o nich wspomnieć ze względu na szerzące się w ostatnich latach swoiste zainteresowanie niektórymi elementami horroru (zob. cz. III, rozdz. 6).

Kolejną odmianą fantastyki, charakterystyczną dla wieku XX, a zwłaszcza dla drugiej jego połowy, chociaż jej sporadyczne przejawy można spotkać już o wiele wcześniej, jest **fantastyka naukowa**, określana też angielskim terminem *science fiction*. Wyróżnia się ona tym, że jej sposób motywowania zjawisk fantastycznych polega na zachowaniu pozorów naukowego myślenia. Motywacja w utworach fantastycznonaukowych w przeciwieństwie do poprzednich odmian stwarza iluzję rzeczywistości. Znaczy to, że każde zjawisko fantastyczne objaśnione jest tak, jakby było prawdziwe, często przy pomocy neologizmów, których znaczenia czytelnik może się jedynie domyślać.

**Ciekawostka.** Czy wiecie, że pierwszym polskim utworem fantastycznonaukowym (wówczas jeszcze tak nie nazywanym) jest powieść Michała Dymitra Krajewskiego *Wojciech Zdarzyński życie i przypadki swoje opisujący* z roku 1785? Jej autor, rektor warszawskiego Collegium Nobilium, pisarz, historyk i pedagog, przedstawia podróż balonem na Księżyc. Dokładnie uzasadnia, w jaki sposób balon po uwolnieniu się od przyciągania ziemskiego został przejęty przez siły grawitacyjne Księżyca i osiadł na jego powierzchni.

W przeciwieństwie do fantastyki baśniowej, gdzie nadzwyczajne właściwości przysługują pewnym rekwizytom cudownie, (np. czarodziejska różdżka, nakrywający się stoliczek czy latający dywan), a więc bez jakiegokolwiek racjonalnego wyjaśnienia, w fantastyce naukowej wytłumaczenie, skąd się owe nadzwyczajne właściwości biorą, jest konieczne. Gdyby, na przykład, w utworze fantastycznonaukowym pojawił się z jakichś powodów obiekt pod nazwą „latający dywan”, zapewne przypominałby wyglądem zwyczajny dywan. Czytelnik jednak być może zostałby poinformowany, że w materiał dywanu wpleciona została specjalna metalowa siatka, która po włączeniu odpowiedniego mikrouządzenia, niewidocznego dla postronnego widza, ekranuje przyciąganie ziemskie, co powoduje swobodne unoszenie się dywanu. Jeśli fantastyka baśniowa neguje prawa świata empirycznego, a w ich miejsce tworzy swoiste zasady wewnętrzne, to fantastyka naukowa z kolei owe prawa świata empirycznego starannie imituje. Fantastyczne zjawiska ukazuje, tak jakby były prawdziwe. Jeśli nawet brak w utworze takich objaśnień w ścisłym znaczeniu tego słowa, to zawsze omawiane zjawisko jest traktowane w sposób tak naturalny, jak każde inne przedstawione w powieści realistycznej. Narracja w takim utworze jest tak prowadzona, aby czytelnik odniósł wrażenie, iż wszystkie fantastyczne zjawiska zostały mu w sposób racjonalny wytłumaczone. Stąd niezwykła dbałość o pozory prawdopodobieństwa, o logikę pseudomotywacji i o naukopodobny, niejako naturalny, sposób interpretacji. W utworze realistycznym bohater informujący, na przykład, która jest godzina, nie opowiada przy okazji, jak jest zbudowany i na jakiej zasadzie działa jego zegarek. Nie ma też często pojęcia, nie będąc specjalistą, jakie procesy zachodzą w jego organizmie, gdy zażywa odpowiedni lek. Oczekuje jedynie spodziewanego efektu. W taki sam sposób traktowane są fantastyczne urządzenia i specyfiki w utworach fantastycznonaukowych.

Za przykład takiego objaśnienia może posłużyć opis działania fantastycznego aparatu zwanego Pośpiesznym Stymulatorem Snu w powieści Macieja Kuczyńskiego *Katastrofa*. Opis został niejako mimochodem włączony w dialog pomiędzy operatorką tego urządzenia a inspektorem Browiczem, który po intensywnym śledztwie i dwóch nieprzespanych nocach zdecydował się skorzystać z przyśpieszonej regeneracji organizmu. Oto fragment rozmowy:

– Kyoko Suzuki – przedstawiła się. – Nie mogłam uwierzyć, że inspektor Browicz potrzebuje stymulatora snu.

– Prawdę mówiąc – odparł – zdarza mi się to pierwszy raz. Ile to potrwa?

– Co najmniej dwadzieścia minut.

– Dziesięć wystarczy! Co masz zamiar ze mną zrobić?

– Inspektorze – poprosiła rozkładając na stole walizeczki – proszę się nie targować. Trzy minuty trwa obniżanie poziomu prądów czynnościowych mózgu, potem zastrzyk i osiem minut na rozprowadzenie przez krwiobiegi substancji

usuwających produkty zmęczenia, potem drugi zastrzyk i siedem minut na odżywienie i wzmocnienie tkanek nerwowych i mięśniowych, minuta na masaż elektryczny, minuta na stopniowe przebudzenie, razem dwadzieścia.

Wyciągnięty na plecach patrzył na wieko walizki z napisem: Pośpieszny Stymulator Snu. Kyoko założyła mu na głowę ciasno przylegający do czaszki hełm<sup>8</sup>.

Najczęściej jednak różne fantastyczne urządzenia techniczne czytelnik poznaje w działaniu. Z reguły wcześniej pojawia się nazwa, która niewiele wyjaśnia, a najczęściej buduje jedynie odpowiedni klimat opowiadania.

Tak rozumiana fantastyka naukowa wyrosła z fascynacji możliwościami, jakie oferuje człowiekowi nauka i technika. Literackie realizacje marzeń o potęgze tych dziedzin zmieniających ludzkie życie lokalizowane były zazwyczaj w dalekiej przyszłości oraz w odległych regionach kosmosu. Przyszłość i odległe planety doskonale uzasadniały istnienie różnorodnych fantastycznych urządzeń technicznych, które byłyby możliwe, ale jeszcze nie teraz i jeszcze nie tutaj.

Najnowszą odmianą fantastyki jest tzw. **fantasy**. Tym angielskim terminem zwykło się określać osobliwy rodzaj czystej, nie skrępowanej żadnymi kanonami fantastyki. Ponieważ w swej istocie odmiana ta nawiązuje do fantastyki baśniowej, często też bywa nazywana „baśnią dla dorosłych”, „baśnią współczesną” lub „baśnią nowoczesną”<sup>9</sup> w odróżnieniu od baśni tradycyjnej, którą wiąże się zazwyczaj z literaturą dla dzieci. Fantasy to po prostu fantastyka bez uściślających przydawek, a więc taki typ literatury fantastycznej, który po części łączy w sobie cechy wszystkich znanych już wcześniej odmian, ale z żadną z nich do końca się nie identyfikuje. W literaturze dla dzieci różnice między baśnią (nazwijmy ją tradycyjną, choć niekoniecznie o ludowym rodowodzie) a fantasy zaciera obowiązujący niemal powszechnie kanon szczęśliwego zakończenia oraz wyraziste ze względów wychowawczych rozróżnienia pozytywnych i negatywnych bohaterów. Fantasy dla dorosłych nie zawsze te warunki spełnia. W rozwiązaniach fabularnych w stopniu o wiele wyższym naśladuje prozę realistyczną.

Jeśli trzy pierwsze odmiany fantastyki zostały wyodrębnione na podstawie sposobu motywowania zjawisk fantastycznych w świecie przedstawionym, to czwartą, omawianą tu fantasy, wyróżnia się głównie na podstawie jej cech drugorzędnych. W istocie swej jest to więc **specyficzny gatunek fantastyki baśniowej, ale wyposażony w elementy, które kwestionują**

---

<sup>8</sup> M. Kuczyński, *Katastrofa*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1972, s. 73.

<sup>9</sup> Zob. K. Kulickowska, *Fantastyka i metafora*, w: *Baśń i dziecko*, red. H. Skrobiszewska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978, s. 53–54.

**baśniowy determinizm** i którego cudowności przełamywane są elementami z opowieści fantastycznonaukowych i utworów realistycznych, nierzadko także zaczerpniętych z opowieści grozy.

**Determinizm** (łac. *determino* – „ograniczam”) – zasada filozoficzna, według której te same przyczyny wywołują te same skutki. Każde zjawisko jest więc wyznaczone przez określone warunki, w jakich się ono pojawia. Pogląd, że wszystkie zjawiska podlegają, nieuchronnym, z góry określonym prawidłowościom.

W sumie najbardziej charakterystyczne cechy tej odmiany to: po pierwsze – podstawienie w miejsce nauki praktyk magicznych, poddanych jednak rygorom myślowym, jakie w science fiction przypisuje się nauce; po drugie – usytuowanie zdarzeń w odległej legendarnej przeszłości lub w innym wymiarze czasoprzestrzennym o cechach ziemskiej dawności, z reguły wykreowanej na wzór średniowiecza; po trzecie – sięganie po motywy do podań, legend, mitów, baśni, sag bohaterских i innych dawnych utworów oraz przetwarzanie ich na wzór realistycznych opowieści; po czwarte – skłonność do budowy światów wyposażonych w miarę kompletnie we wszystkie parametry znane z opowieści realistycznych oraz po piąte – brak wspomnianego już wcześniej ścisłego determinizmu znamiennego dla świata utworów baśniowych, w których przypadki losowe były niedopuszczalne i nigdy nie zaistniały. Tutaj baśniowa cudowność miewa różnorodne ograniczenia. W świecie fantasy mogą pojawić się siły, wobec których nawet czary okazują się bezsilne, a cudowne środki też niekiedy zawodzą. Bywa, że lekko nadłamana czarodziejska różdżka, czy niezbyt wyraźnie wypowiedziane zaklęcie powodują skutki odmienne od oczekiwanych. Tego rodzaju wypadki zdarzają się często w popularnym cyklu powieści Joanne K. Rowling o przygodach Harry'ego Pottera (np. *Harry Potter i kamień filozoficzny*, *Harry Potter i komnata tajemnic* i inne) adresowanym do nieco starszych czytelników.

Fantasy w polskiej literaturze fantastycznej pojawiła się pod koniec XX wieku. Powrót do baśniowości w tym czasie jest znamieny i przypomina podobne tendencje u schyłku dwóch poprzednich stuleci – narodziny fantastyki grozy w wieku XVIII oraz zwrot ku sferom irracjonalnym w wieku XIX. Koniec poprzedniego stulecia również na gruncie literatury fantastycznej zaznacza się wyraźnie zmianą zainteresowań. Technologiczno-kosmiczna fantastyka naukowa, zimna i zrationalizowana, królująca niepodzielnie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, już nie zadowalała ani czytelników, ani twórców, którzy poszukują innych tematów i nowych rozwiązań artystycznych. Okazało się bowiem, że odmiana ta po kilkadziesiąt lat swego rozwoju okazała się konwencją mało pojemną, nie mogącą sprostać

wszystkim problemom, przed którymi stawia człowieka współczesna cywilizacja. Wśród niezwykłości technicznych gdzieś na raketowych szlakach zagubiła człowieka, zapomniała o jego wnętrzu, o jego duchowości. Stąd też w fantasy powrót do magii, będącej odwiecznym sposobem wyjaśniania świata, ale także – co ważniejsze – powrót do źródeł ładu moralnego, tak potrzebnego we współczesnym zrelatywizowanym świecie i tęsknota do wartości wyższych, transcendentalnych, zagubionych w pościgu za dobrami materialnymi. Tęsknota ta objawia się w pokazywaniu zmagania dobra ze złem, szlachetności z nikczemnością. Wprawdzie nie zawsze, jak w tradycyjnej baśni, w planie fabularnym zwycięża bohater szlachetny, odważny i sprawiedliwy, wprawdzie często siły dobra ulegają przemocy i podłości, ale w sensie moralnym racja zawsze jest po ich stronie.

## Baśń i bajka

Fantastyka baśniowa pojawia się w licznych utworach należących do różnych gatunków literackich, ale najczęściej utożsamiana jest z **baśnią**, od której wywodzi swą nazwę oraz cechę wyróżniającą, jaką jest – cudowność świata przedstawionego. Baśń, w twórczości dla dzieci często potocznie nazywana bajką, co nie jest trafnym określeniem, to gatunek o bogatym, prาดawnym rodowodzie ludowym. Wszakże jego współczesna nazwa funkcjonująca w terminologii literaturoznawczej liczy sobie niewiele ponad półtora wieku. Pierwszy raz użył jej w tym znaczeniu poeta, folklorysta, zbieracz pieśni i opowieści ludowych, Roman Zmorski (1822–1867) w tytule zbioru *Podania i baśni ludu w Mazowszu z dodatkiem kilku śląskich i wielkopolskich* (1852). W ludowym języku wiejskim, jak również „w świadomości ludu wiejskiego – jak stwierdza znawca tego gatunku, Ryszard Waksmund – termin *baśń* zupełnie nie istniał, zastępowany przez takie określenia jak *bajka*, *bajda* czy *gadka* z wyraźnym odcieniem lekceważenia, gdyż w serii przekazów wieczornicowych traktowane one były jako mniej ważny przydatek do poważniejszych opowieści o treści religijnej, wierzeniowej oraz zaczerpniętej z osobistych doświadczeń narratora”<sup>10</sup>.

**Ciekawostka.** Warto wiedzieć, że folklorysty wszystkie wytwory słownej twórczości ludowej, a więc opowiadania spotykane w anonimowych przekazach ustnych, nazywają **bajką**, dodając do tego wyrazu przymiotnik uściślający nazwę danej opowieści. I tak znane z terminologii literaturoznawczej gatunki otrzymują w nazewnictwie folklorystycznym następujące określenia: bajka, jako krótki utwór wierszowany opatrzone morałem, czyli bajka literacka, to – **bajka zwierzęca** (lub **b. ezopowa**), baśń (albo inaczej – klechda) to – **bajka magiczna** (lub **b. fantastyczna**), legenda to – **bajka religijna**, podanie to – **bajka ajtiologiczna** [z grek. *aitia* – „przyczyna” i *lógos* – „słowo”, „nauka”]. Ze względu na budowę wyróżnia się ponadto **bajkę łańcuszkową**, składającą się z kilku ogniw, powiązanych ze sobą w określonym porządku (np. stopniowanie złych nowin).

<sup>10</sup> R. Waksmund, hasło *Baśń*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1992, s. 91.

Współcześnie gatunek ten jest obiektem zainteresowania, co najmniej dwóch dziedzin naukowych – literaturoznawstwa i folklorystyki. W terminologii pierwszej dyscypliny jest on nazywany **baśnią**, z kolei w terminologii drugiej – **bajką magiczną** lub **bajką fantastyczną**.

W tym opracowaniu, ponieważ jego przedmiotem jest literatura dla dzieci, w dalszym ciągu posługiwać się będziemy terminologią literaturoznawczą, czyli inaczej mówiąc, ten rozdział i następane poświęcone będą omówieniu baśni – najpierw ludowej, później literackiej.

Współcześnie **baśń** pojmowana jest – według *Słownika terminów literackich* – jako

jeden z podstawowych gatunków epickich ludowej literatury; niewielkich rozmiarów utwór o treści fantastycznej, nasyconej cudownością związaną z wierzeniami magicznymi, ukazujący dzieje ludzkich bohaterów swobodnie przekraczających granice między światem poddanym motywacjom realistycznym a sferą działania sił nadnaturalnych. B[aśń] utrwaliła w sobie zasadnicze elementy ludowego światopoglądu: wiarę w nieustającą ingerencję mocy pozaziemskich, antropomorficzną wizję przyrody, niepisane normy moralne, ideały więzi społecznych i sprawiedliwych zachowań<sup>11</sup>.

Nie od razu jednak pojawiła się ona w opisanym kształcie. Baśń, jak każdy inny gatunek literacki, zmieniała swoją postać, doskonaliła formy ustnego przekazu, zanim została spisana i w ten sposób utwalona w ostatecznej, zasłyszanej wersji. Ta jej postać staje się z kolei podstawą licznych literackich opracowań. Wątki ludowych opowieści bywają niekiedy przekształcane, skracane lub nawet uzupełniane innowacjami, wprowadzanymi dla osiągnięcia aktualnego celu artystycznego lub ze względu na wiek i psychiczną dojrzałość dziecięcego odbiorcy. Stąd liczne opracowania baśni dla dzieci i ścisły związek tego gatunku z literaturą dla najmłodszych. Pierwotna baśń bowiem nie była dla nich przeznaczona. Była wyłącznie literaturą dla dorosłych.

## Geneza baśni ludowej

Uważa się na ogół, że baśń, uznawana za podstawowy gatunek epickiej literatury ludowej, wywodzi się z **mitu**, czyli z opowieści wyrażającej wierze-

---

<sup>11</sup> js [Janusz Sławiński], hasło *Baśń*, w: *Słownik terminów...*, s. 61.

nia pierwotnej społeczności. Pierwszą jej formą była tzw. **prabaśń** (czyli **baśń mityczna**), również odzwierciedlająca wierzenia pierwotnego człowieka, jego pojęcia o otaczającym świecie, zwłaszcza o przyrodzie i o stosunkach międzyludzkich. Od mitu różniła się tylko świeckością. Nie przekazywała bowiem prawd świętych, nie określała obiektów wiary. Jej wątki, niekiedy podobne do opowieści sakralnych, miały przede wszystkim charakter ludyczny. Stąd jej popularne określenia, takie jak „mit w miniaturze” (Claude Lévi-Strauss<sup>12</sup>), „zlaicyzowany mit” (Gilbert Durand<sup>13</sup>) czy „rozigrana córa mitu” (Fridrich von der Leyen<sup>14</sup>).

Istnieje też pogląd, reprezentowany między innymi przez Susane Langner (*Nowy sens filozofii*) i Władimira Toporowa (*Mify narodov mira*), według którego w pierwotnej społeczności baśń pełniła funkcje prymitywnej literatury i rozwijała się równocześnie obok innych form wypowiedzi, takich jak mit, pełniący funkcję archaicznego religii, oraz podanie, będące załącznikiem pierwotnej historii.

Trzecie stanowisko w tej sprawie zajmowali między innymi w Anglii Andrew Lang, w Niemczech Wilhelm Wundt, a w Polsce Tadeusz Sinko, którzy twierdzili, że baśń jest starsza i pierwotniejsza od mitu<sup>15</sup>. Jak było naprawdę, trudno dziś dociekać. Jedno wszakże wydaje się pewne – oba gatunki w zamierzchłych czasach ściśle się ze sobą spletały. Zdesakralizowane opowieści mitologiczne zmieniały się w baśnie, a z kolei inne baśniowe wątki – jak twierdzi Fridrich von der Leyen – przenikały do mitów, „nadając im nowy blask”<sup>16</sup>.

## Baśń wśród innych gatunków

Gatunki zbliżone do baśni i spokrewnione z nią poprzez element cudowności wydzielił według trzech kryteriów (sakralność, cudowność i czas) Władimir Toporow<sup>17</sup>. Jego ustalenia można przedstawić w następującym ujęciu tabelarycznym:

---

<sup>12</sup> C. Lévi-Strauss, *Analiza morfologiczna bajki rosyjskiej*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 272.

<sup>13</sup> G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 107.

<sup>14</sup> F. von der Leyen, *Mit i baśń*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 307.

<sup>15</sup> Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 1996, s. 13.

<sup>16</sup> Cyt za: A. Czabanowska-Wróbel, tamże.

<sup>17</sup> Zob. tamże, s. 12.

	<b>Sacrum (świętość)</b>	<b>Profanum (świeckość)</b>
Cudowność (fantastyczność)	<b>MIT</b> Czas początków, np.: „Na początku był...”, „Na początku Bóg stworzył...” itp.	<b>BAŚŃ</b> Ponadczasowość (pozasobowość), czas nieokreślony, np.: „Dawno, dawno temu...”, „Był sobie raz...” itp.
Niecudowność (realność)	<b>LEGENDA</b> Czas historyczny, na ogół oznaczony, np. <i>Legenda o św. Aleksym, Żywoć św. Wojciecha</i> .	<b>PODANIE</b> Czas historyczny, rzadko kiedy oznaczony, np. <i>Przemko i Ludgarda, Założenie Poznania</i> .

Na tym pierwotnym etapie rozwoju baśni nie była jeszcze opowieścią w pełni ukształtowaną. W swej istocie stanowiła tylko luźny zlepek motywów i epizodów, nie powiązanych w żaden łańcuch przyczynowo-skutkowy. Brak jej było uporządkowanej kompozycji poszczególnych zdarzeń. Innymi słowy – nie miała jeszcze systematycznie zorganizowanej fabuły.

Dopiero w drugiej fazie rozwoju baśni przyjmuje formę uschematyzowanej opowieści. Od tej pory można mówić o **baśni ludowej** lub **baśni folklorystycznej**. Baśń tego rodzaju ma już uporządkowaną fabułę, która jest ustnie przekazywana przez ludowych opowiadaczy. Z tego powodu jej kompozycja odznacza się jasno określonym układem węzłowych zdarzeń fabularnych, ułatwiającym zapamiętanie nawet po jednorazowym wysłuchaniu. Sytuacja komunikacyjna przekazu baśni przypomina bowiem współczesne formy towarzyskiej zabawy w postaci opowiadania żartów, czyli popularnych kawałów, które również muszą być wyraziście skomponowane z uwzględnieniem zasadniczych punktów węzłowych, aby można je było powtórzyć własnymi słowami, nie tracąc przy tym zawartego w nich dowcipu.

## Struktura baśni ludowej

Ponieważ baśń ludowa jest opowieścią „żywą” realizującą się w trakcie wypowiedzi, trudno mówić o jej utrwalonych wyznacznikach narracyjnych. Po prostu – nie ma narracji. Jedynymi w tym zakresie wyróżnikami są tradycyjne początki i zakończenia, które pełnią funkcję delimitacyjną. Wydzielają bowiem tę opowieść z całego toku wypowiedzi narratora, zaznaczają jej granice i zwracają uwagę odbiorcy na literackość, fikcyjność, umowność kreowanego świata. Oto kilka charakterystycznych początków:

Dawno, dawno temu...

W dawnych, dawnych czasach żył król...

Był sobie niegdyś stary król i miał trzech synów...

Za siódmą górą, za siódmą rzeką był sobie raz...

Z kolei tradycyjne zakończenia to najczęściej:

Młody król i królowa żyli potem ze sobą długo i szczęśliwie.  
Król i królowa i ich lud mnogi pędzili żywot tak błogi, że tego ani piórem opisać,  
ani pieśnią wyśpiewać, ani baśnią wybajać.  
A królewna z tym chłopakiem ślub wzięli, i już koniec.  
A potem było wesele i ja tam byłem, miód i wino piłem.  
Dwie dziurki w nosie i skończyło się.

Oczywiście zarówno początki, jak i zakończenia bywały często modyfikowane w zależności od sytuacji, w jakiej dana baśń była opowiadana. Niemniej jednak zawsze zgodnie z konwencją, która nakazywała wyraźnie zaznaczyć granice baśniowej opowieści.

Poza tym niekiedy też bywają w swobodną narrację wplatane stałe, ważne formuły magiczne, bez których wypowiedzenia akcja nie mogłaby się rozwijać, np.:

Złota rybko, złota rybko,  
Usłysz me wołanie,  
Żona moja mnie przysyła,  
Byś spełniła jej żądanie!  
*(O rybaku i jego żonie)*

Lustreczko, lustreczko, powiedz przecie,  
Kto najpiękniejszy jest na świecie?  
*(Śnieżka)*

Pozwól mi, myśliwcze, jeszcze życia użyć!  
Dam ci za to dwoje młodych, co ci będą służyć.  
*(Bajka o dwóch braciach)*

Dopiero mniej lub bardziej wierny zapis fabuły baśniowej nadaje jej określony kształt narracyjny. Utrwała żywą opowieść w jednej wersji, którą można przyrównać do owada zabalsamowanego w kawałku bursztynu.

## Baśniowa fabuła

Najważniejsza w baśni ludowej jest **fabuła**, która w postaci wyraziście uporządkowanego schematu bywa przekazywana z pokolenia na pokolenie. Fundamentalną jej formą jest akcja, a więc ciąg powiązanych z sobą w jeden łańcuch przyczynowo-skutkowy działań bohaterów, nastawionych na osiągnięcie zamierzonych celów. Tak rozumianą fabułę zbadał i dokładnie opisał

etnolog i folklorysta rosyjski, Władimir Propp (1895–1970) w książce *Morfologia bajki* (1928).

W jego koncepcji najmniejszym, podstawowym ogniwem fabuły jest **zdarzenie**, czyli swego rodzaju zdanie fabularne, dające się porównać ze zdaniem jako podstawową jednostką składni językowej. Tu również mamy do czynienia z postacią (podmiot) wykonującą jakąś czynność (orzeczenie i dopełnienie) w określonym miejscu i czasie (okoliczniki miejsca i czasu). Ośrodkiem zdarzenia, jego głównym niezbywalnym elementem, jest **czynność**, czyli – według terminologii Proppa – **funkcja**. Termin ten Propp rozumie jako „postępowanie osoby działającej, określane z punktu widzenia jego znaczenia dla toku akcji”<sup>18</sup>.

Postacie działające, czyli bohaterowie, zmieniają się w zależności od konkretnych utworów. Podobnie pojawiające się w nich przedmioty magiczne i inne rekwizyty fabularne też zazwyczaj są odmienne. Funkcje jednakże (czyli czynności, działania) zawsze są stałymi, niezmiennymi elementami fabuły, „niezależnie od tego, kto i jak je spełnia”<sup>19</sup>, jak również bez względu na czasowniki, którymi bywają wyrażone. Oto przykład funkcji przekazywania w baśniach rosyjskich:

1. Król ofiarowuje junakowi orła. Orzeł unosi młodzieńca do innego królestwa.
2. Dziad daje Suczence konia. Koń unosi Suczenkę do innego królestwa.
3. Czarownik darowuje Iwanowi łódkę. Łódka unosi Iwana do innego królestwa.
4. Królowa ofiarowuje Iwanowi pierścień. Junacy z pierścienia unoszą Iwana do innego królestwa<sup>20</sup>.

Jak z tych czterech przykładów wynika, zmieniają się osoby działające, w tym wypadku dawcy (król, dziad, czarownik, królowa), bohaterowie obdarowani (junak, Suczenko, Iwan) oraz magiczne środki lokomocji (orzeł, koń, łódka, pierścień), ale w każdym wypadku, w każdej baśni czynność dawania jest ta sama.

Z kolejnych ustaleń badacza wynika, że liczba tak rozumianych funkcji jest stała i wynosi we wszystkich baśniach **31 (trzydzieści jeden)**. Oto ich pełna lista:

1. Odejście z domu, np. wyjście do pracy, wyprawa wojenna, wyjazd w celach handlowych; szczególną formą odejścia jest śmierć rodziców;

2. Otrzymanie zakazu lub nakazu, np. „nie wychodź z domu”, „nie otwieraj skrzyni”;

---

<sup>18</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1976, s. 59.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże, s. 57. Podkreślenie moje – A.S.

3. Naruszenie zakazu lub nakazu, np. często bohater ulega namowom antagonisty (przeciwnika);

4. Wywiadywanie się, np. antagonistą usiłuje zdobyć informację o bohaterze;

5. Udzielenie informacji, np. macocha otrzymuje odpowiedź od lusterka, że pasierbica, która mieszka w dzikim borze, jest piękniejsza;

6. Podstęp, np. przeciwnik stara się oszukać bohatera, nakłaniając go do wykonania jakiejś czynności (wiedźma proponuje przyjęcie pierścionka, macocha daje pasierbowi zatrute placki);

7. Wspomaganie, czyli uleganie podstępowi, nieświadoma pomoc wrogowi, np. zgoda na propozycję: oddaj to, czego nie masz w domu;

8. Szkodzenie, np. przeciwnik wyrządza krzywdę (smok porywa królową, chłop wykrada magiczną szkatułkę, macocha wypędza z domu pasierbicę). Szczególnym wypadkiem jest brak czegoś (np. potrzebny jest środek magiczny, albo koń czy szablę, które trzeba zdobyć);

9. Pośrednictwo, czyli oznajmienie o szkodzie (nieszczęściu) i w związku z tym np. apel o pomoc, wysyłanie bohatera w celu zdobycia czegoś itp.;

10. Początek przeciwdziałania, czyli np. wyrażenie zgody na udzielenie pomocy;

11. Wyprawa, np. bohater opuszcza dom;

12. Próba. Bohater zostaje poddany próbie, np. ktoś prosi bohatera o pomoc (szczupak prosi o uwolnienie);

13. Reakcja bohatera – pozytywna lub negatywna (np. bohater wyświadcza przysługę);

14. Przekazanie. Bohater otrzymuje magiczny środek, który pozwoli mu później wykonać powierzone zadanie;

15. Przemieszczenie przestrzenne. Bohater zostaje przeniesiony w miejsce, gdzie znajduje się obiekt jego poszukiwań;

16. Walka. Spotkanie z przeciwnikiem i bezpośrednia walka lub zawody, w których bohater posługuje się sprytem umożliwiającym zwycięstwo;

17. Znamię. Występuje wtedy, gdy bohater jest ranny;

18. Zwycięstwo bohatera w walce lub w zawodach, np. przeciwnik zostaje zabity, wróg zostaje wypędzony itp.

19. Likwidacja szkody lub braku, czyli osiągnięcie celu wyprawy, np. zdobycie poszukiwanego przedmiotu, uwolnienie uwięzionego;

20. Powrót bohatera;

21. Prześladowanie bohatera, np. wcześniej pokonany prześladowca lub bliska mu osoba dogania bohatera, chcąc mu wyrządzić krzywdę;

22. Ocalenie. Bohater unika prześladowania najczęściej dzięki ucieczce lub oparciu się pokusie, na którą wystawia go osoba magicznie przemieniona w inną postać;

23. Przybycie do domu. Czasem bohater nie daje się rozpoznać;
24. Nieuzasadnione roszczenia, np. bracia bohatera podają się za zwycięzców i usiłują zabrać jego nagrodę;
25. Trudne zadanie. Bohater otrzymuje trudne zadanie do wykonania;
26. Wykonanie.
27. Rozpoznanie. Bohater zostaje rozpoznany na podstawie otrzymanego znamienia lub wykonanego trudnego zadania;
28. Zdemaskowanie uzurpatora, przeciwnika podającego się za bohatera;
29. Transfiguracja. Bohater przybiera inną postać w rezultacie działania magicznego pomocnika;
30. Ukazanie wroga.
31. Wesele. Bohater żeni się z królowną, otrzymuje połowę królestwa lub zostaje wynagrodzony w inny sposób<sup>21</sup>.

Oczywiście nie wszystkie funkcje tu wymienione i szczegółowo opisane przez Proppa, występują w jednej fabule baśniowej. W jednym utworze jest ich zaledwie kilka, ale ich następstwo w toku akcji, czyli kolejne pojawianie się w opowieści, jest zawsze stałe. Również każda następna funkcja wynika z poprzedniej, zwłaszcza gdy występują parami: zakaz – naruszenie zakazu, walka – zwycięstwo, prześladowanie (pościg) – ocalenie itp.

## Role postaci baśniowych

Do każdej funkcji (czyli zdarzenia) przypisane są jakieś postacie działające bądź też podlegające działaniu jako obiekty działań innych postaci. Postacie te mają do odegrania w planie fabularnym, czyli w akcji baśniowej, kilka ról. Liczba tych ról jest również stała i określona. Według Proppa jest ich **7 (siedem)**, tj. bohater, przeciwnik, uzurpator, postać poszukiwana, donator, osoba wysyłająca, pomocnik.

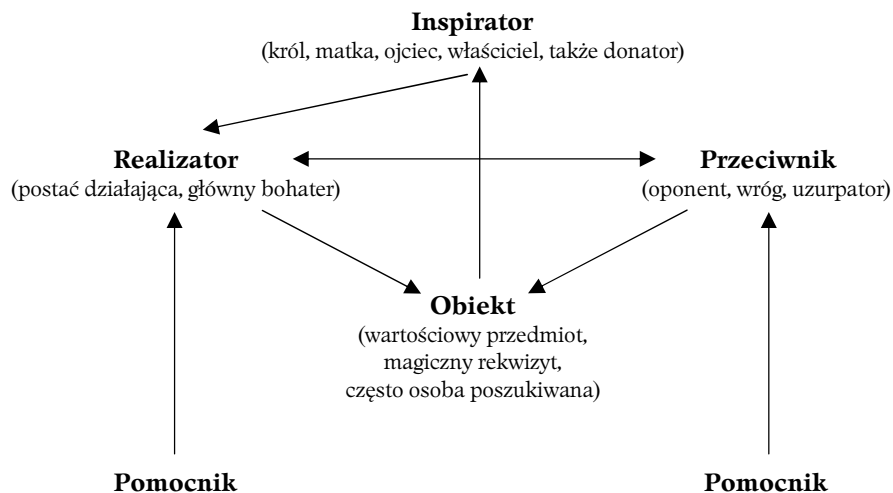
W planie fabularnym niektórzy bohaterowie danej baśni mogą grać kilka ról, np. król jest zarazem osobą wysyłającą i donatorem, przeciwnik może okazać się również uzurpatorem itp.

Opierając się na koncepcji postaci działających w dramacie, opracowanej przez Etienne Souriau (*200 tysięcy sytuacji dramatycznych*)<sup>22</sup>, można również w baśni ludowej liczbę ról nieco zredukować i stosunki między postaciami w nich obsadzonymi przedstawić w formie schematu:

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 67–121.

<sup>22</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Koncepcja sztuki teatralnej Etienne Souriau*, „Dialog” 1958, nr 6.



Jak z tego schematu wynika, fabuła baśni ludowej ma strukturę bardzo prostą, łatwą do zapamiętania i do odtworzenia. Bohaterowie są raczej nosicielami funkcji, aktorami grającym przydzieloną im rolę, a nie zindywidualizowanymi charakterami. W roli inspiratora, a więc osoby, od której decyzji rozpoczyna się zazwyczaj łańcuch baśniowych zdarzeń, pojawia się najczęściej postać zlecająca innej osobie jakieś zadanie do wykonania (np. matka wysłała Czerwonego Kapturka do babci). Ona też nagradza bohatera po wykonaniu zadania. Do niej należy obiekt, który zdobywa w jej imieniu wysłany w tym celu bohater. Realizator, czyli wykonawca, jest najważniejszą postacią działającą, pokonującą różne trudności, zmagającą się z przeciwnikiem, który również pragnie zawładnąć obiektem. Zarówno bohater, jak i jego przeciwnik, korzystają często z usług różnych pomocników. Postacie te oraz przedmioty magiczne w zasadzie niewiele mają cech indywidualnych, sobie tylko właściwych. Te cechy z reguły zależą od inwencji opowiadacza, który na poczekaniu opowiada daną fabułę. Posiadają jedynie atrybuty, tzn. cechy niezbywalne, które umożliwiają im odegranie swojej roli do końca opowiadanej historii. Atrybuty te związane są przede wszystkim z rolą, a nie z postacią. I tak: **Inspirator** jest zawsze sprawiedliwy, **Realizator** – dzielny, uczciwy i odważny, **Przeciwnik** – zły i podstępny, **Obiekt** – wartościowy, uosabiający dobro, piękno lub moc magiczną. **Pomocnicy** z kolei obdarzeni są cechami pozytywnymi lub negatywnymi, w zależności od tego, komu służą.

Taki schemat baśni będzie później wykorzystywany także w innych gatunkach literackich, charakteryzujących się żywą akcją. Nic więc dziwnego, że wystąpi on przede wszystkim dość często w baśni literackiej, wzorowanej

przecież początkowo na baśni ludowej. Podobnie zbudowana będzie też fabuła ballady ludowej<sup>23</sup>, a nawet popularnych utworów kryminalnych<sup>24</sup> i fantastycznonaukowych<sup>25</sup>.

## Schematyzm i światopogląd baśniowy

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w swej wymowie ideowej baśń ludowa również charakteryzuje się daleko posuniętym schematyzmem, zwłaszcza w zakresie wyrazistego i uproszczonego przeciwstawiania dobra i zła. Nie jest ona bynajmniej tylko realistyczną opowieścią o trudnym życiu prostego ludu, chociaż nie stroni od pokazywania krzywdy, nieszczęść i ludzkiej niegodziwości. Jest wyrazem ludowego światopoglądu, wyrażającego tęsknotę do wyidealizowanego sprawiedliwego świata, jaki mógłby być, gdyby wszelkie przejawy zła zostały z niego wyeliminowane. Stąd w baśniach tak częste nagradzanie czynów szlachetnych i karanie wszelkich niegodziwości. Równowaga moralna świata, zachwiana jakimś złym czynem na początku opowieści, zostaje zawsze przywrócona pod koniec utworu.

W najwcześniejszej fazie swojego rozwoju niewątpliwie była baśń, jako prymitywna opowieść o niezwykłych zdarzeniach, jednym z pierwszych sposobów ogarnięcia i zrozumienia tajemnic otaczającego świata, często groźnego i niezrozumiałego dla pierwotnego umysłu. Podobnie jak mit i legenda była wyrazem poszukiwania jakiegoś porządku, określonych reguł, objaśniających rzeczywistość i nadających interpretowanemu zjawiskom uchwytny sens i cel istnienia. W ten sposób ograniczała niejasną sferę lęku, łagodziła liczne obawy wiarą w zbawczą moc opiekuńczych sił nadprzyrodzonych, stojących na straży sprawiedliwości i szlachetności. W fantastycznych zdarzeniach szukała swoistego zadośćuczynienia za doznawane krzywdy fizyczne i moralne.

Ponadto baśń ludowa utrzymywała także specyficzną, bliską nawet współczesnemu dziecku, wizję świata przyrody, przydając jego zjawiskom cechy istot żywych (animizacja), a zwłaszcza właściwe człowiekowi (antropomorfizacja, personifikacja), co znajduje między innymi swoje odbicie w licznych frazeologizmach, np. *wiosna nadchodzi, księżyc zagląda przez okno, płacząca wierzba pochyla głowę nad stawem*.

---

<sup>23</sup> Zob. J. Jagiełło, *Polska ballada ludowa*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975.

<sup>24</sup> Zob. S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej*, przeł. M. Petryńska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976.

<sup>25</sup> Zob. A. Smuszkiewicz, *Stereotyp fabularny fantastyki naukowej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1980.

Posługując się słowami Ryszarda Handkego, można powiedzieć, iż baśń „stanowiła jeden z pierwszych modeli świata, w którym bezład i nieprzewidywalność zdarzeń zastąpił porządek oparty na założonej przyczynowości”<sup>26</sup>.

Tak z różnych wyobrażeń o świecie i życiu oraz z wierzeniowych przekonań rodził się gatunek, który obok mitu i legendy, w sposób bardziej swobodny, rozrywkowy tworzył podstawy ludowego światopoglądu i z biegiem czasu kształtował się w opozycji do filozoficznych poglądów warstw wykształconych.

---

<sup>26</sup> R. Handke, *O pewnym materii pomieszaniu, czyli między baśnią a „science fiction”*, „Teksty” 1975, z. 5, s. 52.

**Zamierzchłe dzieje baśni**

O pierwszym i najważniejszym etapie rozwoju baśni ludowej niewiele można powiedzieć. Obejmuje on bowiem ogromną epokę baśni mówionej i przekształcanej przez opowiadaczy według własnych poglądów i zapewne według oczekiwań słuchaczy. Wtedy to baśń się dopiero rodziła i zaspokajała potrzeby psychiczne i artystyczne swoich odbiorców. Każda większa czy mniejsza społeczność miała swoje ustne przekazy, które długo musiały czekać na utwalenie w piśmie. Mimo że w wielu kulturach pismo znane było dość wcześnie, ludowe bajania nie zasługiwały – zdaniem warstw wykształconych – aby im poświęcać pracowicie lepiące gliniane tabliczki, później cenny papirus czy pergamin. Ważniejsze teksty wymagały utwalenia. Dlatego pierwsze zapisy baśni pojawiły się dość późno.

**Baśnie starożytnego Wschodu**

Ponieważ najbardziej znane i najstarsze zapisane utwory tego gatunku wywodzą się z literatury indyjskiej i perskiej, przez dłuższy czas utrzymywało się przekonanie, że kolebką baśni są kraje Środkowego Wschodu. W wyniku późniejszych badań folklorystycznych i etnograficznych okazało się, że baśniowe opowieści ludowe znane były także w innych kręgach kulturowych. Niemniej jednak warto pamiętać, że wspomniane indyjsko-perskie baśnie zostały najwcześniej utwalone w przedmuzułmańskiej literaturze irańskiej jako zbiór pt. *Tysiąc opowieści*. Bliższa nam wersja, później przetłumaczona i nieco zmieniona w X wieku w Bagdadzie znana jest już jako arabska *Księga tysiąca i jednej nocy*. W połowie XII wieku zbiór ten dotarł do Egiptu, gdzie został na nowo literacko opracowany i po tych przeróbkach uznany za zabytek egipski. Tak więc ten żywy potem jeszcze przez całe stulecia w Europie zasadniczy kanon baśni arabskich ukształtował się w pełni dopiero w średniowieczu. W tym też czasie na skutek wojen krzyżowych i innych kontak-

tów ze Wschodem niektóre baśniowe opowieści zaczęły odtąd sporadycznie przenikać do Europy.

Pierwsze pełne europejskie wydanie *Księgi tysiąca i jednej nocy* ukazało się jednak dość późno, bo dopiero w latach 1704–1717, kiedy Antoni Galland opublikował ją po francusku w dwunastu tomach. Ze względu na niemal powszechną znajomość języka francuskiego w sferach kulturalnych ówczesnej Europy baśnie te od razu zyskały sobie ogromną popularność w wieku XVIII oraz w stuleciach następnych. Wkrótce *Księga* przetłumaczona na liczne języki stała się jednym z najbardziej znanych zbiorów opowieści ludowych w literaturze światowej. Wiele postaci, motywów i wątków, opracowywanych dla wiekowo zróżnicowanych czytelników, a także nie zawsze prawdziwych wiadomości o starożytnym Wschodzie (np. o przepychu i niezwykłych bogactwach, o życiu pełnym cielesnych rozkoszy) z tego właśnie źródła weszło do kultury literackiej współczesnych narodów, a nawet do potocznego słownictwa. Liczne postaci, jak Szeherazada, Aladyn, Sindbad czy Ali Baba, oraz motywy, jak demon, dżin, talizman, Sezam, lampa i pierścień Aladyna, latający dywan, wonności Wschodu czy arabskie awantury, na stałe zadamowiły się w języku i kulturze europejskiej.

## Arabska *Księga* w Polsce

*Księga tysiąca i jednej nocy* była także dość wcześnie znana w Polsce. Jej pierwszy przekład pt. *Awantury arabskie lub Tysiąc nocy i jedna* dokonany przez Łukasza Sokołowskiego z francuskiej wersji Gallanda, ukazał się w Warszawie już w latach 1767–1769. Kolejne jego wznowienia pojawiły się między innymi w latach 1805 i 1819, a w roku 1841 wydano już następne, nowsze tłumaczenie Jakuba Adamczewskiego. Ponadto publikowano także oddzielnie pojedyncze baśnie, spośród których szczególnie popularna była *Opowieść o Aladynie i zaczarowanej lampie*. Wszystkie były tłumaczeniami i przeróbkami z języka francuskiego. Dopiero w roku 1973 ukazał się pierwszy wierny przekład z oryginału arabskiego w dziewięciu tomach dla czytelnika dorosłego.

Najciekawsze i najbardziej wartościowe polskie adaptacje wschodnich opowieści dla dzieci i młodzieży powstały w okresie Młodej Polski. Wyszły one spod pióra Bolesława Leśmiana i Kornela Makuszyńskiego. Zwłaszcza opracowania pierwszego z wymienionych zasługują na szczególną uwagę. Z ogromnej liczby opowieści (zgodnie z tytułem: 1001), spiętych jednym opowiadaniem ramowym o pięknej córce wezyra Szeherazadzie i o sułtanie Szachrijarze, wybrał Leśmian zaledwie czternaście. Opowieść ramowa określa jedynie sytuację narracyjną, w której pojawiają się kolejne baśnie. Otóż

**Bolesław Leśmian**, prawdziwe nazwisko rodowe: B. Lesman (1878–1937) – wybitny polski poeta, prozaik, eseista i tłumacz. Stryjeczny brat Jana Brzechwy. Studia prawnicze ukończył w Kijowie. Przez kilka lat przebywał za granicą, m.in. w Paryżu, gdzie zapoznał się z francuskim wydaniem *Baśni z tysiąca i jednej nocy*. W latach międzywojennych pracował jako urzędnik notarialny w Hrubieszowie i Zamościu. Przede wszystkim jednak poświęcił się pracy literackiej. Na jego twórczość składają się m.in. 4 tomy oryginalnych wierszy: *Sad rozstajny*, *Łąka*, *Napój cieniasty* i *Dziejba leśna*. Dla dzieci i młodzieży opracował 3 zbiory baśni: *Klechdy sezamowe* (1913), *Przygody Sindbada Żeglarza* (1913) i *Klechdy polskie* (1956).

pewien sułtan Szachrijar, który zniechęcony ród niewieści, poślubia coraz to inną małżonkę, którą rano, zaraz po pierwszej spędzonej z nią nocy, skazuje na śmierć. W tej sytuacji, gdy kolejną żoną na jedną noc zostaje piękna Szeherazada, postanawia ona opóźnić wykonanie wyroku. Opowiada więc mężowi co noc jedną interesującą baśń, którą przerywa zawsze nad ranem w najciekawszym miejscu. Sułtan, chcąc się dowiedzieć puenty i wynikającego z opowieści morału, odkłada egzekucję na dzień następny. Tak przez tysiąc kolejnych nocy trwa ciąg coraz to piękniejszych opowieści, aż w końcu władca zmienia swój stosunek do kobiet. Mądra narratorka, która już zdążyła urodzić trzech synów, zosta-

je wreszcie ułaskawiona i odtąd jako jedyna żona i władczyni żyje szczęśliwie przy boku męża.

Spośród tych opowieści sześć z nich (*Baśń o rumaku zaklętym*, *Ali Baba i czterdziestu zbójców*, *Rybak i geniusz*, *Opowiadanie króla Wysp Hebanowych*, *Baśń o Aladynie i o lampie cudownej* oraz *O pięknej Parysadzice i o ptaku Bulbulezarze*) zostało opublikowanych w zbiorze *Klechdy sezamowe* (1913), a następne siedem okolone opowieścią ramową stanowi cykl pt. *Przygody Sindbada Żeglarza* (1913).

Nie są to wierne tłumaczenia, ale znakomite przeróbki baśni wschodnich twórczo wzbogacone polskimi lub białoruskimi elementami ludowymi, jak góra Cmentarnica, Dąb Samograj i Struga Złotosmuga w baśni o Parysadzice, zaczerpnięte być może z *Bajarza polskiego* Antoniego Glińskiego<sup>27</sup>. Można więc powiedzieć, że są to opowieści o charakterze adaptacyjnym, jedynie oparte na oryginalnych motywach wschodnich z zachowaniem arabskiego kolorytu lokalnego i – co najważniejsze – przystosowane do odbioru przez młodego czytelnika. W tym zakresie poeta uprościł nieco główne wątki, zmniejszył liczbę postaci lub inaczej rozdzielił ich funkcje. W *Przygodach Sindbada Żeglarza* usunął, na przykład, tragarza Hindbada, który w oryginale był charakterologicznie przeciwstawiony głównemu bohaterowi. Niektóre

<sup>27</sup> Zob. V. Wróblewska, *Przemiany...*, s. 150.

funkcje usuniętej postaci w Leśmianowskim opracowaniu pełni Diabeł Morski, którego z kolei nie ma w wersji arabskiej. Tu zaś uosabia ukryte pragnienia Sindbada i nakłania go do dalekich podróży i poszukiwania przygód. Niemniej jednak, mimo pewnych uproszczeń, opracowania poety ze względu na dość silne nasycenie refleksyjnością i dodanie im filozoficznej wymowy niekiedy zdecydowanie przerastają skromne możliwości percepcyjne młodszych odbiorców. Godne podkreślenia są wszakże fragmenty humorystyczne, które starszy, lepiej wykształcony czytelnik odbierze jako parodie schematycznego wzorca baśniowego, młodszy zaś – tylko jako zabawne fragmenty umilające lekturę.

## Baśnie arabskie dla dzieci

Z kolei inny charakter mają *Awantury arabskie* (1913) Kornela Makuszyńskiego. Są to oryginalne utwory nie liczące się z pierwowzorem. Wschodnie opowieści posłużyły pisarzowi jedynie za inspirację. Nie zapożyczał gotowych motywów, ani nie przystosowywał ich do warunków odbiorczych młodego polskiego czytelnika, ale je stwarzał, zachowując orientalną stylizację, czego przykładem może być *Ósma podróż Żeglarza Sindbada*, której nie ma w arabskim oryginale. Poza tym jako oryginalna właściwość tych opowieści zwraca na siebie uwagę – jak stwierdza Violetta Wróblewska – „ironiczno-sarkastyczny sposób wypowiedzi o wyraźnym nacechowaniu moralizatorskim i krytycznym w stosunku do przedstawianego świata”, czego potwierdzeniem „jest nietypowa dla baśni wschodnich pesymistyczna wymowa tekstów, wynikająca z przekonania o istnieniu niesprawiedliwości społecznej, której źródłem jest ludzka głupota i nieuczciwość”<sup>28</sup>.

Adaptacje baśni arabskich do użytku młodego czytelnika następcząco nie mały kłopotów, ponieważ ich oryginalne wersje, podobnie jak wielu innych baśni ludowych, nigdy nie były do dzieci adresowane. Stąd w ich fabułach wiele scen okrutnych i przesyconych erotyzmem. Z tego powodu bardzo niewiele utworów pojawia się w przeróbkach dla młodego odbiorcy (najwyżej 10–12). Do nielicznych wyjątków należy wydany w Warszawie w roku 1925 zbiór 26 baśni opracowanych przez Jerzego Wittlina i Józefa Zoreckiego. Po wojnie na większą uwagę zasługują baśnie przetłumaczone z niemieckiego przez Krzysztofa Radziwiłła i Janinę Zeltzer wydane w Warszawie w roku 1960. Najnowsze opracowanie dla dzieci dziesięciu najbardziej znanych baśni wschodnich jest dziełem Błażeja Kuszelskiego (*Baśnie z tysiąca i jednej nocy*, 2010), który posłużył się pierwszym polskim pełnym tłumaczeniem

---

<sup>28</sup> Tamże, s. 142.

*Księgi wprost z języka arabskiego*, wydany w Warszawie w 1973 roku pod redakcją Tadeusza Lewickiego. W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku ukazało się kilka stylizowanych opowieści o Ali Babie Zdzisława Nowaka. Poza imieniem głównego bohatera niewiele mają one wspólnego z arabskim oryginałem. Nastawione są przede wszystkim na przekaz tendencji wychowawczej wyrażonej morałem w zakończeniu opowieści. Głoszą pochwałę wiernej przyjaźni oraz konieczność niesienia pomocy ubogim i niezaradnym.

## Ludowe baśnie europejskie. Charles Perrault

Pod wpływem docierających do Europy baśni arabskich narodziło się zainteresowanie rodzimymi opowieściami ludowymi. Europejskie wątki baśniowe zaczął spisywać po raz pierwszy, żyjący na przełomie XV i XVI wieku Włoch, Giovanni Francesco Straparola, autor zbioru pt. *Rozkoszne noce*. W jego ślady poszedł sto lat później jego rodak Giambattista Basile, który opracował zbiór *Baśni nad baśniami*, wydany już po śmierci autora w latach 1634–1636. Baśnie te nie zyskały jednak popularności, ponieważ pisane były mało zrozumiałym i trudnym dialektem neapolitańskim.

Szersze powodzenie zdobyły sobie dopiero słynne utwory Charlesa Perraulta pisane po francusku na podstawie opowieści zaczerpniętych z rodzimego folkloru. Ten klasyczny – jak dziś można powiedzieć – zbiór baśni europejskich wydał autor w roku 1697 w tomie pt. *Historie i baśnie z dawnych czasów z pouczeniami moralnymi*. Znany jest on jednak przede wszystkim pod tytułem *Opowieści Babci Gąski*, bo taki napis widniał na rysunku na stronie tytułowej. Zbiór ten zawierał kilka znanych od tej pory na całym świecie baśni (m.in.: *Śpiąca królowna*, *Mały Czerwony Kapturek*, *Kot w butach*, *Wróżki*, *Kopciuszek*, *Frant z czubkiem*, *Paluszek*, *Ośła skórka*), a także mniej popularnych, jak *Sprytna księżniczka*, *Sinobrody* czy *Śmiechu warte życzenia*. Oczywiście były to opowieści pisane dla rozrywki dorosłych słuchaczy i czytelników. Mimo to autor łagodził niektóre sadystyczne wątki wersji ludowej. Oszczędził na przykład czytelnikom krwawych szczegółów pożarcia przez wilka babci, a potem wnuczki w *Małym Czerwonym Kapturku*. W zakończeniu zaś zawarł przestrozę pod adresem młodych dziewcząt, aby nie dawały się zwieść słodkim słówkom obcych ludzi. Niemniej jednak i tak w jego wersji pozostało sporo okrutnych scen i wątków nieodpowiednich dla młodego wieku. Należą do nich między innymi pochodząca z rodu wilkołaków królowa-matka, która każe zamordować swoje nieletnie wnuczka i przyrzędzić z nich potrawę (*Śpiąca królowna*), okrutny możnowładca mordujący swoje kolejne żony i przechowujący trupy w tajemniczej komnacie (*Sinobrody*), król, który zapłonął kazirodczą miłością do swojej córki (*Ośła skórka*),

czy odrażający potwór pożerający dzieci (*Paluszek*). W opracowaniach dla dzieci tego rodzaju drastyczności były później łagodzone (np. w *Oślej skórcie* w opracowaniu Januszewskiej zamiast córki występuje pasierbica) albo usuwane całkowicie (np. *Sinobrody*) lub częściowo skracane, jak np. *Śpiąca królewna*.

W Polsce baśnie Perraulta ukazały się w przekładzie Hanny Januszewskiej w dwóch wersjach: dla dorosłych *Bajki Babci Gąski* (1961) i dla dzieci *Bajki* (1971). W pierwszym zbiorze jest ich, jak w oryginale, jednaście. Zostały przetłumaczone dość wiernie, bez omijania drastycznych momentów. Z kolei tomik dla dzieci, objętościowo skromniejszy i uświetniony przez Janusza Grabiańskiego znakomitymi akwarelowymi ilustracjami o lekko rozmytych konturach, zawiera tylko osiem opowieści. Brak tu wierszowanej baśni o trzech życzeniach (*Śmiechu warte życzenia*), *Sinobrodego* oraz *Sprytniej księżniczki*, a *Śpiąca królewna* jest skrócona do połowy i pozbawiona części drugiej. Wilkołak w *Paluszku* został natomiast potraktowany humorystycznie i jawi się jako postać nie tyle groźna, co śmieszna. Warto tu dodać, że wszystkie baśnie Perraulta opatrzone zostały dowcipnymi wierszowanymi morałami (niekiedy nawet podwójnymi), co Januszewska zachowała, zmieniając oczywiście owe morały w wersjach dla dzieci i dla dorosłych. Starła się jednak w każdym wypadku utrzymać swoisty klimat oryginału.

Najnowszy przekład Mileny Kuszelskiej, pt. *Bajki*, ukazał się w roku 2010. Zawiera on dziewięć baśni tych samych, co w opracowaniu Januszewskiej oraz *Sinobrodego*, w którym wszystkie drastyczności zostały mocno złagodzone. Tłumaczka zrezygnowała też z wierszowanych morałów, które starała się podać bardziej dyskretnie prozą w ostatnich zdaniach. Dla utrzymania klimatu wprowadziła natomiast do tekstu sporo wierszyków. Ponadto oryginał potraktowała jako doskonałą kanwę do własnych baśniowych opowieści, którym dodawała czasem swoje oryginalne zakończenia, jak np. w *Czerwonym Kapturku*, gdzie wilk w końcu zostaje wegetarianinem.

Popularność *Opowieści Babci Gąski* Charlesa Perrault oraz *Księżki tysiąca i jednej nocy* wydanej przez Antoniego Gallanda spowodowała we Francji modę na czarodziejskie opowieści, chętnie czytane w arystokratycznych salonach.

## Piękna i Bestia

Spośród licznych osiemnastowiecznych „baśni literackich układanych ku salonowej rozrywce przez wykształcone damy”<sup>29</sup> i publikowanych w różnych zbiorach, największą popularnością cieszyła się *Piękna i Bestia* (1740)

---

<sup>29</sup> A. Nikliborc, *Od baśni...*, s. 21.

napisana przez Gabrielę de Villeneuve. Baśń ta wytrzymała próbę czasu i niekiedy bywa nawet uważana za jedną z pierwszych europejskich baśni literackich, mimo że jej główny wątek zaczerpnięty jest z opowieści ludowej, znanej między innymi również w paru wersjach w Polsce. Roman Zmorski umieścił podobną wersję pt. *Straszny potwór* w swoim zbiorze *Podania i baśni ludu w Mazowszu* (1852), a pod koniec XIX wieku Karol Mątyás opublikował inny nieco tekst tej baśni w „Wiśle” pt. *O jednej pannie, która potwora pokochała*. Warto więc przyjrzeć się jej dokładniej, zwłaszcza że motyw *Pięknej i Bestii* doskonale zadomowił się w tradycji kultury światowej, o czym świadczy chociażby oparte na jego podstawie kilkanaście filmów, przedstawienie w Teatrze Lalek we Wrocławiu według opracowania Stanisława Grochowiaka oraz kilka popularnych gier fabularnych.

Pierwotne opracowanie tej baśni Anna Nikliborc streszcza następująco:

Pewien kupiec, wracając do domu z podróży, obiecał grożącej mu Bestii, że ofiaruje jej pierwszą istotę, jaką napotka w domu. Myślał o psie, który wybiegnie na powitanie pana, lecz była to niestety jego najmłodsza córka, dziewczyna piękna, uczciwa i odważna. Mimo protestów ojca kazała się odwiedzić do zamku potwora, gdzie została obsypana darami i potraktowana jak księżniczka. Odrażający potwór szczerze przywiązał się do swej niewolnicy, która bardzo tęskniła za domem i wymogła na Bestii pozwolenie na parodniowe odwiedziny ojca. Wizyta przeciągnęła się wskutek namów całej rodziny, ale wreszcie dziewczyna powróciła i zastała Bestię ginącą z tęsknoty i żalu. Zdjęta litością złożyła pocałunek na odrażającym cielsku i siła jej dobrego serduszka zdjęła zły czar z pięknego młodzieńca, który stanął przed nią szczęśliwy i zakochany<sup>30</sup>.

W kilkanaście lat później w związku z rosnącym zapotrzebowaniem na teksty dla młodych czytelników po opracowanie Gabrieli de Villeneuve sięgnęła inna francuska pisarka, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Przystosowała je do odbioru przez dzieci i wydała w pierwszym tomie swego *Magazynu dzieciennego* w roku 1757. Ta wersja znana jest w Polsce od roku 1785, kiedy jej anonimowy przekład pt. *Zaprzędana przez ojca* umieścił Daniel Vogel w zbiorze *Polska ksiązka do czytania* wydanym we Wrocławiu.

Wersja ta przeznaczona dla dzieci, a ściślej – dla dziewcząt, jest nie tylko, jak pierwowzór, pochwałą dobrego, czułego serca, które potrafi zmienić potwora w pięknego młodzieńca, ale ponadto została wyposażona w inne jeszcze mocno zaakcentowane walory wychowawcze. Oto niektóre z nich:

---

<sup>30</sup> Tamże, s. 22.

– Najmłodsza i najpiękniejsza córka bogatego kupca, Pulcheria [z łac. *pulchra* – „piękna”] została przeciwstawiona dwom siostrom złym i lekko-myślnym, myślącym tylko o zabawie i strojach. Podczas gdy siostry spędzały czas na balach i innych przyjemnościach, najmłodsza wolny czas spędzała na czytaniu dobrych książek.

– Gdy ojciec na skutek nieprzychylnego splotu okoliczności traci cały majątek, popada w biedę i musi teraz ciężko pracować, tylko Pulcheria pomaga mu jak może i nawet w tym codziennym trudzie znajduje zadowolenie.

– Po pewnym czasie koło fortuny się odwraca. Uważany za zaginiony statek z towarami szczęśliwie przypląwa do portu. Gdy kupiec wyrusza w podróż po odzyskaną własność, starsze córki proszą, „aby im sukien, kornetów, wachlarzów i innych fraszek nakupił”<sup>31</sup>. Tylko Pulcheria początkowo niczego nie chce, przypuszczając, że odzyskane towary mogą na sprawunki dla sióstr nie wystarczyć. Nie chcąc jednak ich urazić swoim postępowaniem, prosi tylko o jedną różę.

– Brak też opisu Bestii, który mógłby dziecko przestraszyć. Narrator zaznacza tylko, że bestia była tak straszna, że kupiec „ledwo od strachu nie umarł”.

– Nie ma również wzmianki o pocałunku odczarowującym. W tej wersji Pulcheria jedynie przyrzeka zostać żoną potwora i to wystarcza, aby królewicz został odczarowany.

Na końcu opowieści zjawia się wróżka, która swego czasu ukarała królewicza i teraz wypowiada słowa, będące morałem baśni:

Pulcherio [...], szacowałaś bardziej cnotę niż urodę i rozum, zasłużyłaś na to, abyś te wszystkie przymioty w jednej znalazła zebrane osobie. Będziesz wielką królową. Spodziewam się, że tron cnót twych nie umniejszą. Wy zaś, moście panie – rzekła do dwóch sióstr Pulcherii wróżka – ponieważ zamiast cnoty, pełne złości jesteście, staniecie się statuami, ale jednak pod postacią kamieni, w które się obrócicie, rozumu waszego nie utracicie. Będziecie przy bramie pałacu siostry waszej stały, karę zaś tę dlatego wkładam na was, abyście na szczęście siostry waszej ustawicznie patrzyły. Nie odmienię stanu waszego dotąd, póki winy waszej nie uznacie, ale się bardzo boję, abyście na zawsze w tej postaci nie zostały. Pychę, gniew, łakomstwo, gnuśność łatwo poprawić można, ale zaźdrości i złości trudno wykorzenić<sup>32</sup>.

Opracowanie *Pięknej i Bestii* jest – jak nietrudno się domyślić – przejawem tendencji do kierowania baśni do dziecięcego odbiorcy, oczywiście po

---

<sup>31</sup> *Zaprzeczona przez ojca*, w: I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura...*, s. 370.

<sup>32</sup> Tamże, s. 380.

odpowiednim ich przystosowaniu do percepcyjnej możliwości wrażliwej psychiki dziecięcej oraz ze szczególnym zwróceniem uwagi na wychowawczą wymowę utworów. W tym samym czasie wzrosło też w Europie zainteresowanie samorodną kulturą ludową i w związku z tym rozpoczęło się poszukiwanie i spisywanie różnych opowieści folklorystycznych. Na plon z tego pola nie trzeba było zbyt długo czekać.

## Działalność braci Grimm

Już na początku wieku XIX dwaj bracia, uczeni filolodzy niemieccy, Jakub i Wilhelm Grimm zaczęli wydawać popularne do dziś baśnie europejskie. Pierwszy ich zbiór ukazał się w latach 1812–1815 w dwóch niewielkich tomikach. Następnie, wzbogacany o nowe teksty w kolejnych wydaniach, w roku 1857 osiągnął liczbę dwustu baśni. Podejście braci Grimm do zasłyszanych opowieści było zupełnie inne niż pionierów w tym zakresie, Charlesa Perraulta i Gabrieli de Villeneuve. Nie rozrywce miało służyć żmudne spisywanie i opracowywanie wątków ludowych. Ich wysiłek skierowany był na dokumentowanie anonimowej twórczości i na tworzenie podstaw folklorystyki europejskiej. Grimmowie, opracowując wątki baśniowe, starali się odtworzyć najdoskonalszą formę pierwowzoru, tj. najbardziej prawdopodobną i wierną postać ludowej opowieści. Wykorzystując kilka źródeł (niekiedy już opowieści drukowanych, między innymi korzystali z tekstów Perraulta), scallali różne wersje w jeden spójny tekst.

Ponieważ bracia Grimm wydali swój pierwszy zbiór pod tytułem *Baśnie dla dzieci i domu* (*Kinder- und Hausmärchen*), spotkał się on z ostrą krytyką. Wiele tekstów, zdaniem recenzentów, absolutnie nie nadawało się do czytania dzieciom. Bracia bronili się, twierdząc, że antologia przeznaczona jest nie tylko dla dzieci, a nawet przede wszystkim dla dorosłych. Pomieszczone w niej utwory to zapisane opowieści ludowe, w których z natury wiele jest scen, mogących budzić zastrzeżenia ze względu na obfitość okrucieństwa i erotyzmu. Dlatego też – jak zapewniali w *Przedmowie* do wydania z roku 1819 – przygotowując zbór do druku, starali się z oryginalnych tekstów „usunąć wszelkie wyrażenia niestosowne dla dziecięcego wieku”<sup>33</sup>. Mimo to sporo ich jeszcze pozostało. Można przypuszczać, że zapewne zwracali uwagę nie tyle na krwawe i okrutne sceny, ile na elementy obsceniczne i nieprzyzwoite aluzje niezgodne z ówczesną pruderyjno-mieszcząską kulturą protestancką. Ponadto warto pamiętać, że w owych czasach straszenie dzieci było nawet uznawane za skuteczny środek wychowawczy, zwłaszcza w tym kręgu

---

<sup>33</sup> *Baśnie braci Grimm*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989, t. 1, s. 6.

kulturowym. Dość wspomnieć okrutne wierszyki Heinricha Hoffmanna ze zbioru *Der Struwwelpeter* (1847), które były tłumaczone na wiele języków europejskich i wielokrotnie wznawiane (zob. cz. II, rozdz. 1).

Istotnie baśnie Grimmów – jak i inne teksty ludowe, w tym także polskie zapisy folklorystyczne<sup>34</sup> – obfitują w sceny okrutne. Sporo w nich sadyzmu, krwawego odwetu, oszustw i przebiegłości oraz aluzji erotycznych, które dopiero w przeróbkach dla dzieci zostały usunięte lub złagodzone. Oto parę przykładów:

Czarownica, która tuczy chłopca jak prosię na zabicie, zostaje przez sprytną dziewczynkę oszukana, a następnie spalona w piecu (*Jaś i Małgosia*). Siostry przyrodnie Kopciuszka obcinają sobie palce i pięty, aby dopasować stopy do pantofelka i wyjść za mąż za księcia. Za ich obłudę i złośliwość gołębie wydziobują im oczy (*Kopciuszek*). Pewna macocha, chcąc zagarnąć cały majątek dla swej córki, ucina pasierbowi głowę wiekiem skrzyni, a następnie z jego ciała przyrządza potrawkę dla męża. W końcu zostaje ukarana, gdy młyński kamień miażdży jej głowę (*Krzak jałowca*). Będący niewątpliwie pozytywnym bohaterem, krawczyk oszustwem i podstępem wzbudza podziw dla swoich wyczynów i osiąga życiowy sukces (*O dzielnym krawczyku*).

W ten sposób objawiła się pochwała ludowego sprytu, nierzadko oszustwa i zaradności, a także okrutnego odwetu za doznaną krzywdę. Taka społeczna wymowa pierwotnej surowej wersji ludowej jest nie do odczytania przez dziecko, które może przyjąć tylko zewnętrzną warstwę zdarzeniową opowieści i zrozumieć jej sens jako wskazówkę do takiego postępowania w życiu, niezgodnego ze współczesnymi normami moralnymi. Nawet wówczas, gdy zło zostaje potępione, złoczyńca słusznie ukarany, krwawe sceny zemsty ze względu na psychiczną wrażliwość dziecka również nie budzą aprobaty wychowawców młodego pokolenia, zwłaszcza że kolidują z chrześcijańskim nakazem miłosierdzia, przejętym nawet przez świeckie zasady kultury zachodnioeuropejskiej, której wyrazem jest między innymi zniesienie kary śmierci w wielu cywilizowanych krajach. Nic więc dziwnego, że podobne okrutne wątki, sceny i inne momenty bywają w wersjach dla dzieci łagodzone i modyfikowane.

## Baśnie Grimmów w Polsce

Recepcja baśni Grimmów w Polsce rozpoczyna się już w XIX wieku od wydawania sporadycznie pojedynczych tekstów. Na szerszą skalę jednak zaczęły się ukazywać dopiero w tłumaczeniu Cecylii Niewiadomskiej od roku

---

<sup>34</sup> Zob. H. Kapelański, *Postowie*, w: tamże, t. 2, s. 397.

1895, kiedy wydawnictwo Gebethnera i Wolffa opublikowało pierwszy polski zbiorek *Baśnie dla dzieci i młodzieży*, zawierający 16 najbardziej popularnych tekstów. Wkrótce rozwinęła się tendencja do ich tłumaczenia i przetwarzania – jak pisze Helena Kapętuś – „na wszystkie możliwe sposoby, wierszem i prozą, z morałem i bez, na smutno i na wesoło, polonizując je bez troski, a nieraz dziwacznie”<sup>35</sup>. Po prostu wielu autorów, bo trudno ich niekiedy nazwać tłumaczami, klasyczny, opracowany już tekst traktowali jako sam folklor, jako własność niczyją, źródło inspiracji dla swoich opowieści, które poza tytułem nie miały z oryginałem wiele wspólnego<sup>36</sup>. Najnowszy pełny przekład wszystkich dwustu baśni braci Grimm jest dziełem Elizy Pieciul-Karmińskiej. Wydany został w oficynie „Media Rodzina” w Poznaniu w roku 2010. Jest staranny, wierny oryginałowi, ale raczej nie dla najmłodszych dzieci, ze względu na sporą liczbę scen drastycznych, które w poprzednich tłumaczeniach były często łagodzone lub zmieniane.

Znamienną cechą pierwszych opracowań ludowych wątków dla dzieci było przybliżenie baśniowych realiów do polskiej rzeczywistości. Fabuła w większości pozostawała w ogólnych zarysach niezmienniona, ale wyposażona w koloryt lokalny. Spośród tego rodzaju opracowań na szczególną uwagę zasługują dwie wersje baśni o Kopciuszku przybliżone dzieciom przez Janinę Porazińską. Po raz pierwszy pisarka przedstawiła ten wątek w formie wierszowanej w baśni pt. *Kopciuszek* (1929). Dość wiernie zachowała tu zasadniczy schemat fabularny. Zmieniła natomiast całkowicie koloryt lokalny. Akcję swego utworu umieściła w zamierzchłej przeszłości na ziemiach polskich w okolicach Krakowa na dworze wdowy Sobkowej, mieszkającej z dwiema córkami i sierotą Kasią. Bohaterki biorą udział w balu na Zamku Wawelskim, gdzie w Kopciuszku zakochuje się polski książę. Do tych realiów poetka dostosowuje również język utworu, nasycając warstwę leksykalną licznymi archaizmami i dialektyzmami. Przy tym trzeba też podkreślić, że warstwa językowa jest doskonale zrytmizowana i zorganizowana brzmieniowo. Po raz drugi ten sam wątek opracowała Porazińska już po wojnie, tym razem prozą w opowieści pt. *Popieluszka* zamieszczonej w zbiorze *Za górami za lasami* (1952). Pisarka wprowadziła odmienne, chociaż też polskie, realia oraz inaczej ukształtowała losy głównej bohaterki. Dziewczyna jest sierotą zatrudnioną w dworku szlacheckim. Bogatego panicza poznaje na wiejskiej zabawie. Tego rodzaju zmiany pozwoliły autorce ukazać życie i obyczaje obu środowisk – dworskiego i wiejskiego, elementy tradycji, folkloru oraz wyeksponować pozytywne cechy ludowych bohaterów.

---

<sup>35</sup> Tamże, s. 401.

<sup>36</sup> Zob. tamże, s. 403.

Wprawdzie niektórzy krytycy z uznaniem wypowiadali się o tego rodzaju ukonkretnianiu ludowych wątków przez nadawanie im regionalnego charakteru, lecz trzeba też pamiętać, że baśń jest gatunkiem uniwersalnym. Formuły początkowe umownie wskazują, że jej zdarzenia rozgrywają się – jak twierdzi André Jolles – „wszędzie i nigdzie”, „zawsze i nigdy”, więc nadawanie im ryśwów historycznych i lokalnych prowadzi do zubożenia ich znaczenia<sup>37</sup>.

Podobnie później baśniom ludowym nadawał koloryt polski również Wacław Sieroszewski. Pisząc raczej dla starszych dzieci, *Dary wiatru północnego* (1934), akcję umieścił na Podhalu i uwzględnił w niej z całym realizmem przysłowiową „nędzę galicyjską”. Od niej zaczyna się też ciąg przygód głównego bohatera. Wiatr północny rozwiął ostatnią garść mąki biednej wdowy i jej syn, Tomek udaje się w podróż w poszukiwaniu owego Wiatru, który w końcu wynagradza wyrządzoną szkodę, ofiarowując bohaterowi czarodziejski młynek mielący zboże, nakrywający się obrusik, kózkę wystukującą kopytkiem złote dukaty. Są to motywy zaczerpnięte z baśni europejskich (np. *Stoliczku, nakryj się!* ze zbioru Grimmów), a zwłaszcza skandynawskich, w tej opowieści zestawione w jeden spójny utwór o znamionach baśni literackiej. Zanim, jak w każdej baśni ludowej, wszystko dobrze się skończy, bohater doświadczy wielu przygód, zostanie ukarany za niewłaściwe wykorzystanie darów wiatru północnego, zmieni swe postępowanie i wówczas dopiero otrzyma zgodnie z konwencją baśniową odpowiednią nagrodę.

Stosunkowo najobszerniejsze wydanie baśni Grimmów w najlepszym tłumaczeniu Marcelego Tarnowskiego ukazało się w Łodzi w roku 1925. Później było ono wielokrotnie wznawiane z niewielkimi modyfikacjami, mającymi na celu ich przystosowywanie do dziecięcego odbioru przez usuwanie scen budzących zastrzeżenia natury pedagogicznej. Najpełniejszy zbiór dwustu baśni poprawiony i uzupełniony tłumaczeniami Emilii Bielickiej z posłowiem Heleny Kapetūs ukazał się dopiero w roku 1982 nakładem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej.

Warto też w tym miejscu wspomnieć o luksusowym wydaniu w roku 1938 przekładów dokonanych przez Irenę Tuwim, z barwnymi ilustracjami Mariana Walentynowicza. Były one mniej wierne wobec oryginału, ale za to ozdobione poetyckimi wstawkami oraz uzupełnione polskimi realiami.

## Modyfikacja baśni ludowych

Spółród innych przekładów i opracowań baśni Grimmów na uwagę zasługuje też osobliwie zmodyfikowana wersja Ewy Szelburg-Zarembiny z lat pięćdziesiątych XX wieku, kiedy to baśń i fantastyka w ogóle nie były w Pol-

---

<sup>37</sup> Zob. A. Jolles, *Proste formy*, przeł. R. Handke, „Przegląd Humanistyczny” 1965, z. 5, s. 79.

sce mile widziane. Domagano się nawet gruntownej rewizji tego rodzaju utworów nieodpowiednich dla współczesnego dziecka wychowywanego na przyszłego budowniczego socjalizmu. W tym duchu opracowała poetka kilka baśni wydanych w zbiorze *Kije samobjije i inne baśnie* (1954). Tom zawiera, poza utworem tytułowym, także między innymi baśnie o Kocie w Butach, o Czerwonym Kapturku, o Kopciuszkuzku, o Rybaku i złotej rybce i o szklanej górze. Są to wierszowane przeróbki o całkowicie zmienionych zakończeniach i zupełnie innej wymowie ideowej. Jednakże mimo nasycenia ich współczesną tendencją odznaczają się pewną powściągliwością i taktem. Prawdy podawane są prosto i bezpretensjonalnie, co sprawia, że mimo dość narzucającej się moralistyki, wartość tych baśni jest dość wysoka. Oto parę przykładów zmiany fabuły w celu osiągnięcia współczesnej wymowy ideowej:

W *Baśni o Kopciuszkuzku* bohaterka na propozycję małżeństwa z królewiczem i zostania królową „rzekła cicho, ale wyraźnie”:

– Proszę, niech król mi to powie:  
w jakim zawodzie są wykształceni królowie?  
I czy królewicz Gwoździak ma pracę? Co robi?  
Na utrzymanie swoje i żony czy on zarobi?

Nie uzyskawszy zadowolającej odpowiedzi, zamiast królewicza za męża wybiera pracowitego szewczyka. Z kolei w *Baśni o Kocie w Butach* Jasiek rezygnuje z łatwych korzyści płynących z oszustwa:

– Złą przysługę chcesz mi oddać, przyjacielu kocie!  
Są tu ludzie, co stracili siły na robocie  
w służbie tego czarownika, który żył z ich pracy.  
Oni wezmą sobie wszystko. [...]  
– Jestem zwykłym młynarczykiem i biednym sierotą,  
nie chcę w błąd wprowadzać ludzi, choćby i za złoto.  
Dosyć ciebie już słuchałem, oszustw nie chcę więcej.  
Zapracuję na nas obu. Patrz, mam silne ręce.

Zrozumiała też swój błąd pazerna początkowo żona rybaka z baśni *O rybaku i złotej rybce*, skoro zwraca się w końcu do męża:

Słuchaj, miły, czasu szkoda,  
tyś już stary, ja niemłoda,  
rażnie weźmy się do pracy,  
tak jak wszyscy tu rybacy.  
Naprawimy czółno, sieci,  
przygarniemy cudze dzieci,  
co nie mają ojca, matki.  
Będzie gwarno w ścianach chatki.

Podobnie dzieje się w innych utworach. W *Baśni o Szklanej Górze* królewna wychodzi za mąż za Stacha hutnika, a czarodziej posłuchał dobrej rady i urządził cyrk ku zadowoleniu mieszkańców nowego miasta wzniesionego ze szkła.

Jak z tego wynika, autorce przyświecały szlachetne tendencje. Chciała nade wszystko wyeksponować moralną wartość pracy, jako źródła wszelkiej pomyślności, życiowego sukcesu i osobistego szczęścia. Mimo to nasuwają się spore wątpliwości: czy koniecznie trzeba starym wątkom dopisywać nową wymowę ideową. Może lepiej w tym celu wymyślić nową oryginalną fabułę? W starych ludowych baśniach tkwią bowiem szlachetne idee, uniwersalne prawdy o człowieku, o jego życiu, o psychice, o zachowaniu w różnych egzystencjalnych sytuacjach. Przed szkodliwą ingerencją w kształt opowieści baśniowych przestrzegał Bruno Bettelheim w dziele *Cudowne i pożyteczne*. Nawet ilustrowanie baśni uważał „ze względu na istotne potrzeby dzieci” za niewskazane, ponieważ pozbawia czytelnika swobody „snucia własnych wyobrażeń wizualnych”<sup>38</sup>. Również zniekształcenie baśni *Trzy małe świnki*, przez nadanie imion młodszej, średniej i najstarszej, powoduje utratę głębszej pierwotnej wymowy, ponieważ – jak pisze Bettelheim – „Nawet zupełnie małe dziecko zdaje się rozumieć, że trzy świnki to naprawdę jedna i ta sama świnka w różnych stadiach rozwojowych swego życia – co w baśni sugerowane jest przez fakt, że każda ze świnek odpowiada wilkowi dokładnie tymi samymi słowami [...]”<sup>39</sup>.

Niestety niektóre opracowania wątków ludowych są tak daleko posunięte, że w istocie swej przypominają już baśń literacką. Wyróżnia je tylko pierwotny rodowód głównego wątku baśniowego.

## Polska baśń ludowa

Od ponad stu lat podstawowy kanon baśni dla dzieci zdominowany jest przez adaptacje wątków ze zbiorów braci Grimm i Parraulta. Nie znaczy to, że nie ma polskich baśni o ludowym rodowodzie. Są one wszakże mniej znane, rzadziej przystosowywane do możliwości dziecięcego odbiorcy, chociaż ich zbieranie na terenach dawnej Rzeczypospolitej rozpoczęło się mniej więcej w tym samym czasie, co na zachodzie Europy. Pierwsze zbiory polskich baśni ludowych były zatem plonem romantycznych poszukiwań korzeni literatury narodowej. Entuzjaści wszelkich przejawów kultury ludowej, zwłaszcza ano-

---

<sup>38</sup> Zob. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, t. 1, s. 127.

<sup>39</sup> Tamże, s. 102.

nimowej twórczości słownej, zaczęli je zbierać, spisywać opracowywać, a później wydawać drukiem, kładąc w ten sposób podwaliny pod rozwój polskiej folklorystyki. Pierwsze zbiory to przede wszystkim: *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego i Rusi* (1837) Kazimierza Władysława Wójcickiego, *Powieści wielkopolskie* (1840) Ryszarda Berwińskiego, *Powieści ludu spisane z podań* (1842) Karola Balińskiego, *Podania i baśni ludu w Mazowszu* (1852) Romana Zmorskiego, *Bajarz polski* (1852) Antoniego Józefa Glińskiego czy *Powieści i podania ludowe* (1869) Józefa Chociszewskiego. Wprawdzie tego rodzaju opowieści Violetta Wróblewska nazywa „literackimi baśniami o wyrazistym ludowym rodowodzie”<sup>40</sup>, niemniej jednak właśnie ze względu na ów „wyrazisty rodowód” warto o nich wspomnieć już w tym miejscu. Autentyczne zapisy folklorystyczne baśni ludowych bez żadnej literackiej „obróbki”, zachowujące właściwości języka wiejskiego opowiadacza, pojawiają się dopiero w drugiej połowie XIX wieku. Pionierem w tym zakresie był Oskar Kolberg, który w roku 1857 rozpoczął wydawanie swego monumentalnego dzieła pt. *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, zabawy, pieśni, muzyka i tańce*, w którym zamieszczał również dosłownie zanotowane baśnie różnych regionów. Jego śladem podążyli też inni zbieracze ludowych opowieści, jak np. Roman Zwoliński (*Z powieści i pieśni górali beskidowych*, 1889) czy Lucjan Malinowski (*Powieści ludu polskiego na Śląsku*, 1900–1903). Obszerny wybór baśni z wymienionych zbiorów z zachowaniem oryginalnego ludowego języka ukazał się dość późno, bo dopiero w roku 1989 w tomie pierwszym *Księgi bajek polskich* pod redakcją Heleny Kapełus. W przedstawionym kształcie nie jest to bynajmniej zbiór dla dzieci, ale może stanowić interesujący materiał dla obdarzonych talentem narracyjnym nauczycieli.

## Uprzedzenia do baśni i fantastyki

Pod koniec XIX i na początku XX wieku brakowało jednak opracowań przygotowanych specjalnie dla dzieci, a baśń w surowym ludowym kształcie była uważana za gatunek dla nich nieodpowiedni, głównie z dwóch powodów. Po pierwsze, dlatego że pierwotnie, co oczywiste, nie była dla dzieci przeznaczona. Obfitowała w wątki erotyczne, a często i sadystyczne. Malowała portrety okrutnych potworów, wilkołaków, nierzadko operowała obrazami ociekającymi krwią. Po drugie zaś dlatego, że była opowieścią fantastyczną, zmyśloną i w dosłownym sensie nieprawdziwą. Zarówno w epoce oświecenia, kiedy rodziła się literatura dla dzieci i młodzieży, jak również i później w okre-

---

<sup>40</sup> V. Wróblewska, *Przemiany...*, s. 46.

sie trzeźwego, realistycznie nacechowanego pozytywizmu, wydawała się nie do przyjęcia. Nawet jeśli nie zawierała nic, co w danej obyczajowości uważane byłoby za zdrożne czy okrutne, to – zdaniem ówczesnych pedagogów – za bardzo rozpalala wyobraźnię i odrywała umysł dziecka od realnej codzienności, od rzeczywistości otaczającego świata. Dawniej przeciwnikami baśni byli między innymi Jan Jakub Rousseau oraz znana w swoim czasie i bardzo popularna pisarka dla dzieci, Stefania Felicjta de Genlis, która potępiała całkowicie wszelką fantastykę, uważając ją za niemoralną i wypaczającą prawdziwy obraz świata. Przesiąknięty ideami racjonalizmu i utilitaryzmu, polski pozytywizm również niechętnie odnosił się do fantastyki w ogóle, a do baśni w szczególności.

Najwybitniejszy krytyk literacki tego okresu, Piotr Chmielowski, uważał, że utwory fantastyczne mają wpływ destrukcyjny na dziecko, ponieważ chwala głupotę i propagują wiarę w diabły i czarownice. Fantazję – jego zdaniem – należy rozbudzać przez obserwację zjawisk przyrody. Podobne zdania wygłaszał również pisarz naturalista, Adolf Dygasiński, który później złagodził nieco swój radykalny pogląd, opracowując *Cudowne bajki* (1896) przeznaczone raczej dla dzieci starszych i młodzieży. Z kolei wybitny pedagog, Jan Władysław Dawid – znany jako pionier polskiej pedagogiki eksperymentalnej – wyraźnie określał dolną granicę wieku, poniżej której baśni nie powinny być dzieciom udostępniane. Twierdził, że dopiero dziecko dziesięcioletnie jest na tyle rozwinięte umysłowo, aby mogło odróżnić prawdę od fałszowania rzeczywistości.

Nawet poetka i pisarka, słynna Deotyma (Jadwiga Łuszczewska), autorka popularnej powieści *Panienka z okienka*, głosiła:

Fantazja [...] to władza, którą trzeba u dzieci raczej hamować niż rozwijać; wszelkie bajki i rzeczy niepewne, mącające proste pojęcie o świecie, lepiej odłożyć na późniejsze lata, gdy już umysł umie odróżniać przypuszczenie od prawd<sup>41</sup>.

Znamienny jest również fakt, że opublikowaną w „Wieczorach Rodziny” w 1880 roku baśń *O Waligórze i Wyrwidębie* ze zbioru Wójcickiego redakcja opatrzyła takim ostrzeżeniem:

Czyż potrzebujemy wam mówić, że nie ma w tym ani śladu prawdy? Jest dowodem braku oświaty, jeśli ktoś takie dziwaczne wypadki może uważać za prawdziwe<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Cyt. za: K. Kuliczowska, *Literatura...*, s. 78.

<sup>42</sup> Cyt. za: tamże, s. 77.

## Oswajanie fantastyczności

W takim klimacie, jako zjawisko nowe, rehabilitujące fantastyczność ukazuje się pierwsza polska baśń literacka Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* (1896). Wcześniej nieco, w roku 1895, pojawia się też wspomniany już pierwszy obszerniejszy zbiór baśni braci Grimm w przekładzie Cecylii Niewiadomskiej. Fakty te spowodowały niewątpliwie wzrost zainteresowania baśnią o rodowodzie ludowym. Teraz dopiero na szerszą skalę powstają pierwsze ich opracowania, na ogół jednak swobodnie przekształcane i dla dzieci raczej nieodpowiednie. One wszakże na początku XX wieku stały się inspiracją dla oryginalnych opowieści fantastycznych zaliczanych do baśni literackich. Twórcy fantastycznych opowieści dla dzieci o charakterze baśniowym mniej dbali o opracowanie ludowych wątków, częściej natomiast sięgali po pojedyncze motywy, wykorzystując je jako materiał literacki do swoich oryginalnych opowieści. Tak czynił między innymi wspomniany już pisarz naturalista i pedagog, Adolf Dygasiński, w *Cudownych bajkach*, sięgając na przykład po motywy trzech braci i szklanej góry (*Jaskier, Kos, Cierniak i Tęcza*) oraz trudnych zadań, które musi bohater wykonać, aby osiągnąć sukces (*Jasiek Ćwieczek*). Podobnie czynił Kornel Makuszyński, chociaż z większym dystansem w stosunku do oryginału i z pewną dozą swobodnego humoru, w zbiorze *Bardzo dziwne bajki* (1916), splatając w jedną całość motywy z różnych baśni ludowych, na przykład o pięknej i zarozumiałej królewnie pogardzającej konkurentami, o królewnie uwięzionej na lodowej górze czy o księciu zamienionym w łabędzia (*Bajka o królewnie Marysi, o czarnym łabędziu i o lodowej górze*). Później w taki swobodny sposób wykorzystywały też motywy polskich baśni ludowych Hanna Januszewska (*Z góry na Mazury*) i Janina Porazińska (*Czarodziejska księga*).

Wśród takich opracowań na szczególną uwagę zasługują, przystosowane dla dziecięcego odbiorcy, baśnie ludowe Jana Kasprówicza *Bajki, klechdy i baśnie* (1902), zaczerpnięte z wcześniejszych zbiorów (m.in. Wójcickiego), oraz *Klechdy polskie* Bolesława Leśmiana, które powstały około roku 1913 na zamówienie Jakuba Mortkowicza, ale na skutek nieporozumień z wydawcą nie zostały wówczas wydane i po śmierci poety zaginęły. Odnalezione dopiero po drugiej wojnie światowej w Argentynie, ukazały się w Londynie w roku 1956, a później w Warszawie w roku 1959. Mortkowicz miał zapewne na myśli przystępny, atrakcyjny zbiorek dobrze się sprzedających utworów dla dzieci, zaś Leśmianowi (o czym pisał w listach do przyjaciół) marzyło się dzieło o poważniejszym charakterze. Studiował w tym celu tomy etnograficznego czasopisma „Wisła” i „Lud” Oskara Kolberga. Interesowała go bowiem anonimowa spuścizna kulturowa prostego ludu. Czerpane stamtąd motywy fantastycznych istot w rodzaju kulawców, rusałek, dziwożon czy zmór, na-

wiedzących ludzi we śnie, grają w istocie rolę impulsu twórczego dla własnej wizji autora. Odznaczają się sugestywnym, baśniowym klimatem znamennym dla poetyki Leśmiana, charakterystycznym także dla jego poezji. W *Klechdach* fascynowała poetę przede wszystkim pierwotna estetyka i poetyka twórczości folklorystycznej oraz jej społeczna i filozoficzna wymowa. Jak wiele znakomitych baśni literackich *Klechdy* są też utworem wielowarstwowym. Zauważył to już ich recenzent, Michał Głowiński, stwierdzając, że dla dzieci zrozumiała jest „najbardziej zewnętrzna warstwa”, natomiast ich pełny „urok i bogactwo [...] może pojąć czytelnik, który posiada już pewien zasób kultury literackiej, który choć trochę zna lirykę Leśmiana i potrafi zdobyć się na dystans w stosunku do obiegowych wyobrażeń fantastycznych”<sup>43</sup>. Są to więc utwory dość trudne również ze względu na język znakomicie stylizowany na gwarową opowieść ludową. Nic więc dziwnego, że zupełnie rozminęły się nie tylko z oczekiwaniem wydawcy, a także z możliwościami percepcyjnymi młodego czytelnika i zapewne – jak przypuszcza Joanna Papuzińska – gdyby nie wysoka ranga całej twórczości Leśmiana, „pograżyłyby się w zapomnieniu jak wiele baśni młodopolskich”<sup>44</sup>. Dodajmy wszakże, iż pamięć o nich trwa w większej mierze w opracowaniach naukowych twórczości poety, niż w recepcji baśni dla dzieci.

Do najnowszych polskich baśni dla dzieci należy zbiór pt. *Cudowna studzienka*, opracowany przez Joannę Papuzińską z ilustracjami Elżbiety Wasiczyńskiej, który ukazał się w 2013 roku, nakładem wydawnictwa „Media Rodzina”. Utwory w nim zamieszczone są wprawdzie znane z wcześniejszych wydań, ale w tej edycji została uwspółcześniona ich pisownia oraz wyjaśnione niektóre archaizmy. Autorka zbioru uczyniła to jednakże z umiarem, aby „czytelnik mógł poczuć smak staropolskiej mowy”<sup>45</sup>. Dołączone przypisy stanowią ponadto cenną pomoc dla czytających i objaśniających baśnie dzieciom.

---

<sup>43</sup> M. Głowiński, *Laboratorium wyobraźni*, „Twórczość” 1960, nr 2. Cyt. za: M. Grabowska, *Polskie baśnie literackie*, w: *Księga bajek polskich*, t. 2. Wybór, wstęp i opracowanie M. Grabowska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 14.

<sup>44</sup> J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1989, s. 38.

<sup>45</sup> J. Papuzińska, *Posłowie*, w: *Cudowna studzienka. Baśnie polskie*, wybór i oprac. J. Papuzińska, Wydawnictwo „Media Rodzina”, Poznań 2013, s. 365.

**Nowa odmiana gatunkowa**

Nowa forma baśni, nazwana później dla odróżnienia od opowieści folklorystycznych baśnią literacką, pojawiła się i rozwinęła w Europie w wieku XIX, kiedy niewątpliwie pod wpływem popularności baśni braci Grimm wzrosło zapotrzebowanie na fantastyczne opowieści dla dzieci, przystosowane do ich możliwości percepcyjnych i nie budzących aż tylu wątpliwości i zastrzeżeń natury pedagogicznej. Pojawiały się w owym czasie oryginalne utwory sporadycznie tylko nawiązujące do baśni ludowych, rzadko czerpiące materiał ze skarbnicy folkloru, a jeśli nawet, to poddając go specyficznej autorskiej obróbce i interpretacji. Rodziła się odmiana opowieści, która wkrótce zdominowała niemal całą prozatorską twórczość dla dzieci. Czym ona się wyróżnia?

**Wyróżniki baśni literackiej**

Baśń literacka jest to utwór fantastyczny, zachowujący istotne cechy fantastyki baśniowej (a więc między innymi cudowność, harmonijną koegzystencję świata fantastycznego i realistycznego, baśniową motywację i baśniową ideologię wyrażającą się w zwycięstwie dobra nad złem, piękna nad brzydotą, mądrości nad głupotą itp.), ale odbiegający często w swej strukturze od schematów baśni ludowej. A jeśli nawet ów schemat zachowuje i jeśli nawet często czerpie też pewne motywy z anonimowych opowieści ludowych, to i tak w szczegółach różni się od swej poprzedniczki. Jest bowiem utworem przeznaczonym do czytania i w związku z tym jego autor nie musi dbać o przejrzystość i prostotę fabuły, ani o schemat ułatwiający zapamiętanie tekstu.

Baśń literacka stanowi zwarte dzieło literackie o niepowtarzalnym charakterze, które wyraża poglądy autora znanego z imienia i nazwiska, jego postawę wobec świata i znamienne rysy osobowości twórczej. Takie dzieło może odznaczać się też wielowątkowością, skomplikowanymi zdarzeniami fabu-

larnymi, pogłębionym rysunkiem psychologicznym postaci, które teraz są już konkretnymi charakterami, a nie tylko typowymi wykonawcami roli narzuconej przez schemat fabularny. W baśni literackiej w związku z tym może pojawić się też podtekst filozoficzny, czasem aluzje literackie, wymowa satyryczna itp. Z reguły bywają to utwory wielowarstwowe, z których zależnie od swego wykształcenia odbiorca może odczytać więcej lub mniej. Dzieci z reguły chwytają warstwę fabularną, interesują się zdarzeniami, akcją, zaś dorośli odczytują niekiedy coś więcej, ze względu na większą kulturę literacką, erudycję i możliwość wielorakich życiowych skojarzeń.

Takie charakterystyczne cechy mogą nosić też oczywiście niektóre autorские opracowania wątków folklorystycznych, np. dość swobodne adaptacje Charlesa Perraulta, inkrustowane ponadto licznymi wstawkami wierszowanymi, czy w większej mierze *Piękna i Bestia*, ciesząca się w swoim czasie największą popularnością i niekiedy uważana za jedną z pierwszych europejskich baśni literackich<sup>46</sup>. W szczególnych wypadkach rozróżnienie baśni ludowej i baśni literackiej jest więc raczej kwestią umowną, bez większego wpływu na znaczenie czytanej właśnie dziecku konkretnej opowieści, jeśli oczywiście nie jest to wierny zapis relacji ludowego opowiadacza. Takie zaś nie są przecież do dzieci adresowane. Z tego też powodu można toczyć raczej jałowy spór, od którego tekstu rozpoczynają się dzieje omawianej tu odmiany gatunkowej. Jego ustalenie, gdyby się to nawet udało, byłoby jedynie historycznoliteracką ciekawostką.

## Baśnie Hansa Christiana Andersena

Za jednego z pierwszych i zarazem najwybitniejszego twórcę baśni literackiej uważany jest duński pisarz, poeta i dramaturg, Hans Christian Andersen (1805–1875). Spod jego pióra wyszły znakomite i powszechnie znane na świecie baśnie, pisane niejako mimochodem na marginesie pisarstwa dla dorosłych. Zaczął je wydawać w roku 1835 pod tytułem *Baśnie opowiedziane dzieciom*. Do roku 1872 napisał ich w sumie około 150 i opublikował w 24 tomikach. Chociaż nie traktował ich zbyt poważnie, to właśnie one przyniosły mu światową sławę i zdobyły gorących wielbicieli nie tylko wśród dzieci, ale i wśród dorosłych. Sam pisarz zresztą protestował przeciw jednoznacznemu wiązaniu jego twórczości z pisarstwem dla dzieci. Wkrótce też, od siódmego tomiku poczynając, skrócił tytuł swojej baśniowej serii, usuwając z niego słowa: *opowiedziane dzieciom*.

---

<sup>46</sup> Zob. A. Nikliborc, *Od baśni...*, s. 21.

Baśnie Andersena, stanowiące obecnie klasyczne pozycje światowej literatury dla dzieci, w Polsce były publikowane w czasopiśmie, na ogół w anonimowych przekładach, mniej więcej od połowy XIX wieku, np. *Dziecko umierające* (1844) czy *Szaty królewskie* (1852). Sporadycznie ukazywały się też tłumaczenia Felicjana Faleńskiego, Fryderyka Lewestama, Lucjana Siemieńskiego, Władysława Syrokomli czy Elizy Orzeszkowej, najczęściej z języka niemieckiego. Pierwszy obszerniejszy zbiór nieznanego tłumacza pt. *Powiastrki podług Hansa Christiana Andersena* ukazał się dopiero w roku 1890. Wkrótce największą popularność zdobył sobie wielokrotnie wznawiany wybór pt. *Baśnie* (1899) w tłumaczeniu Cecylii Niewiadomskiej. W latach międzywojennych najbardziej znane tłumaczenia były dziełem Stefanii Beylin i Jarosława Iwaszkiewicza. Pełne wydanie baśni w ich przekładzie ukazało się najpierw w sześciu tomach pt. *Zbiorowe wydanie baśni Andersena* w roku 1931, a później w trzech tomach w roku 1956. Z tych zbiorów zazwyczaj czerpano teksty do niezbyt obszernych książeczek dla dzieci, na ogół bogato ilustrowanych, między innymi przez Jana Marcina Szancera, Janusza Stanego i Andrzeja Strumiłłę. Najnowszego przekładu, tym razem po raz pierwszy bezpośrednio z języka duńskiego, dokonała Bogusława Sochańska, dyrektorka Duńskiego Instytutu Kultury. Kompletny trzytomowy zbiór 167 baśni w jej tłumaczeniu ukazał się pt. *Baśnie i opowieści* w 200-lecie urodzin Andersena nakładem Wydawnictwa „Media Rodzina” w Poznaniu w roku 2005. W tym samym roku również to Wydawnictwo opublikowało jednotomowy wybór pt. *Baśnie*, zawierający 29 najbardziej znanych utworów wybitnego Duńczyka.

Warto więc zastanowić się, co wyróżnia jego utwory na tle innych baśni o rodowodzie ludowym i co zdecydowało, że zdobyły sobie sympatię małych i dużych czytelników na wszystkich kontynentach.

## Nowy rodzaj fantastyki

Przed wszystkim podkreślić trzeba, że pod piórem Andersena rozwinął się nowy rodzaj fantastyki, wyrastającej z otaczającej rzeczywistości. Realia życia codziennego zostały wyposażone w cudowne właściwości, które zmieniają ich charakter i szary świat upiększają delikatną barwą baśniowości. Jego wyobraźnia potrafiła uniezwykłać codzienne przedmioty i z prozaicznych zdarzeń wydobywać perełki prawdziwego poetyckiego wzruszenia. Punktem wyjścia wielu utworów są motywy zwyczajnych przedmiotów, zazwyczaj rzeczy odrzuconych, już nikomu niepotrzebnych, których świetność dawno minęła. Te porzucone i zapomniane, nierzadko popsute przedmioty, są teraz oryginalnie animowane na wzór bliskiej dziecku techniki „ożywiania” zabawek i innych

otaczających je drobiazgow. Dzięki poetyckiemu talentowi autora stają się bohaterami wzruszających, ale i zastanawiających, opowieści. Raz jeszcze przeżywają swoją niezwykłą, najczęściej już ostatnią przygodę. Taką niecodzienną podróż odbywa między innymi zakochany w papierowej baletnicy cynowy żołnierz bez jednej nogi, który ostatecznie ginie w ogniu razem ze swą ukochaną (*Dzielny cynowy żołnierz*). Podobny los spotyka złamaną, bezużyteczną igłę, która odbywa wielką podróż w rysztoke (*Igła do cerowania*) czy imbryk, który puszył się swą doskonałością wśród stołowej zastawy, aż spotkało go nieszczęście i z obtłuczoną szyjką, pozbawiony ucha został odstawiony do kąta. Jego drugie życie jako doniczki do pięknego kwiatu też nie trwało długo (*Imbryk*). Pozostają jedynie wspomnienia, a wszystko inne przemija, o czym przypomina melodyjka wydzwaniana przez garnek w *Świniopasie*:

Ach, kochany Augustynie,  
Wszystko minie, minie, minie!

(tłum. Stefania Beylin)

Nawet najpiękniejsze chwile życia nie trwają długo. Błyskotliwe sukcesy okazują się krótkotrwałe i w końcu niosą gorycz odrzucenia i zapomnienia. Takie cudowne chwile przeżywa też choinka, wyrwana z naturalnego środowiska, pięknie wystrojona w wigilię Bożego Narodzenia, lecz w końcu trafia na śmietnik (*Choinka*). Jest to nie tylko baśń dla dzieci, ale i gorzka, ironiczna, wielowarstwowa opowieść dla dorosłych o iluzoryczności chwilowego sukcesu. Jak z tego wynika, utwory Andersena utrzymane w baśniowej atmosferze nie zawsze kończą się szczęśliwie, jak w tradycyjnej baśni ludowej. Smutne zakończenia budzą refleksje nad przemijaniem życia, nad ulotnością blasków tego świata, skłaniają do zadumy nad kolejami własnego losu. Tego rodzaju refleksje nie mogą być wprawdzie udziałem dzieci młodszych, z czego autor zdawał sobie doskonale sprawę, umieszczając w zakończeniu opowieści *Len* takie słowa:

Dzieci nie słyszały tego, a gdyby nawet słyszały, nie zrozumiałyby na pewno. Ale dzieci niekoniecznie muszą wszystko rozumieć.

(tłum. Stefania Beylin)

## Nawiązania autobiograficzne

W wielu utworach można też znaleźć motywy czerpane z własnego życia pisarza, wyrażające bolesne niezrozumienie otoczenia, odczuwaną krzywdę i osamotnienie. Takie odniesienia autobiograficzne można zauważyć między

innymi w *Kwiatach małej Idy*, gdzie wizję wspaniałego balu kwiatów pomaga bohaterce rozwinąć student o rysach autora. Dziewczynka bardzo go lubiła, bo „znał cudowne opowieści i wycinał takie śmieszne obrazki”. Nie lubił go natomiast nudny radca i „zrzędził, ilekroć widział, jak robi śmieszne, fantazyjne wycinanki”. Jak można „coś takiego wmawiać dziecku”<sup>47</sup>. Niewątpliwie do własnego, niezbyt szczęśliwego dzieciństwa, do trudnych zmagania z przeciwnościami losu nawiązywał też, pisząc *Brzydkie kaczątko*. Historia odrzucenia brzydactwa, nie pasującego do otoczenia, urasta do rangi przypowieści. Jest już utrwaloną w kulturze europejskiej alegorią niezrozumienia w obcym środowisku, ale i wyrazem nadziei – z jednej strony – na późniejsze rozpoznanie prawdziwej wartości, z drugiej zaś – na pełnoletność, rozkwit i wspaniałą dorosłość. Warto tu wspomnieć, że motyw brzydkiego kaczątka bywa często wykorzystywany w powieściach dla dziewcząt, gdzie bohaterki, zazwyczaj niezadowolone ze swego wyglądu w pierwszych latach okresu pokwitania, pokazywane są później w pełnym blasku dojrzałej urody.

## Motywy polemicznie przetwarzane

W niektórych utworach pisarz podejmuje też motywy zaczerpnięte z baśni ludowych, jednak zazwyczaj mocno polemicznie przetworzone. Pokazuje świat podobny, ale w zupełnie nowym oświetleniu, zaś bohaterów w odmiennych życiowych sytuacjach. W taki sposób – daleki od tradycyjnego wyglądu – pokazana jest na przykład czekająca przed bramą zziębnięta i przemoczona księżniczka, która później zwycięsko przejdzie oryginalną próbę i udowodni swoje autentyczne pochodzenie (*Księżniczka na ziarnku grochu*). Inna, znowu niewątpliwie prawdziwa, ale lekkomyślna i bez gustu, już takiej próbie nie sprosta. Zostaje ukarana za niewłaściwe zachowanie poniżej swej pozycji. Zachwyca się jedynie sztucznymi drobiazgami, nie docenia rzeczywistych wartości róży i słowika, odrzuca rękę uczciwego, lecz ubogiego księcia, natomiast goniąc za błyskotkami, całuje się ze świniopasem. Ten wprawdzie okazuje się w końcu księciem, ale już niezainteresowanym pustym i głupim dziewczęciem (*Świniopas*).

Wiele utworów – jak na baśni przystało – ma też oczywiście szczęśliwe zakończenia, chociaż nie zawsze *happy end* związany jest z osiągnięciem życiowego sukcesu. Zazwyczaj wiąże się ze szlachetnością i głęboką wiarą w ludzką dobroć (np. *Królowa Śniegu*), niekiedy z miłością skłaniającą do bezgranicznych i bezinteresownych poświęceń (np. *Mała syrenka*). Najczę-

---

<sup>47</sup> H.Ch. Andersen, *Baśnie*, przeł. B. Sochańska, Wydawnictwo „Media Rodzina”, Poznań 2005, s. 42 i 46.

ściej końcowa nagroda ma wymiar moralny, okupiony ogromnym wysiłkiem, żalem z powodu wcześniejszych przewinień, rezygnacją z wartości mniejszych w imię wartości najwyższych. Taka hierarchia wartości w utworach Andersena wynika przede wszystkim z głębokiej religijności pisarza. Widać to zwłaszcza w zakończeniu *Czerwonych bucików*, gdzie bohaterka, żałując za swoje grzechy, dostała przed śmiercią łaski odkupienia.

Jej serce było tak przepełnione szczęściem, spokojem i blaskiem słońca, że pękło, a dusza popłynęła na słonecznych promieniach do Boga.

(tłum. Bogusława Sochańska)

## Opowiadania realistyczne

Nie wszystkie utwory Andersena są oczywiście baśniami. Pisał również przypowieści, jak np. *Nowe szaty cesarza*, gdzie nie ma zupełnie fantastyki, podobnie jak w realistycznym obrazku *Dziewczynka z zapałkami*. Zarówno jedno jak i drugie opowiadanie tylko ogólną poetycką atmosferą przypominać może baśń. Zwłaszcza pierwsze, które jak baśń się zaczyna: *Przed wielu laty żył sobie cesarz* (tłum. Stefania Beylin), albo: *Dawno temu żył sobie pewien cesarz* (tłum. Bogusława Sochańska). *Dziewczynka z zapałkami* nawet takiego początku nie ma. Pierwsze zdanie zapowiada współczesną opowieść realistyczną – tak w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza: *Było bardzo zimno; śnieg padał i zaczynało się już ściemniać; był to ostatni dzień roku, Wigilia Nowego Roku*, jak i w tłumaczeniu Bogusławy Sochańskiej: *Było okropnie zimno, padał śnieg, nadchodził ciemny wieczór. Był to ostatni wieczór w roku, wigilia Nowego Roku*. I dalej, aż do ostatnich słów opowieść utrzymana jest w konwencji prozy realistycznej. Niejako „fantastyczne” obrazy, które przesuwają się przed oczyma dziewczynki tuż przed śmiercią, też są realistyczne. Choć brzmi to jak paradoks, ale tak jest. Narrator przecież informuje, że *dziewczynce zdawało się, że siedzi przed wielkim, żeliwnym piecem z lśniącymi ozdobami z mosiądzu; ogień tak cudnie płonął, tak mocno grzał*. W świetle drugiej zapałki bohaterka ujrzała wewnątrz jadalni, *gdzie stał stół nakryty śnieżnobiałym obrusem i piękną porcelaną, i gdzie cudownie dymiła pieczona gęś nadziewana jabłkami i śliwkami*<sup>48</sup>. Potem znów zdawało się jej, że siedzi przed najpiękniejszą choinką. I wreszcie w blasku ostatniej ujrzała babcię, która przysłała po nią, by wziąć ją ze sobą do nieba. Wszystko to w myśl konwencji fantastycznej fantastyką nie jest, jak nie są za fantastykę uznawane wszelkie rzeczywiście zdarzające się widzenia sensne, majaczenia

<sup>48</sup> Wszystkie ostatnie cytaty w tłumaczeniu Bogusławy Sochańskiej.

chorego umysłu, traktowane jako subiektywny wyraz psychiki opisywanej postaci. Nie występują bowiem w świecie przedstawionym, ale tylko w umyśle bohatera.

W istocie rzeczy jednak dla zwykłego czytelniczego odbioru mniej ważne są klasyfikacyjne dylematy specjalistów, bardziej znaczące natomiast ideowe przesłania, jakie niosą te utwory, ubrane w barwne kostiumy różnej gatunkowej proveniencji. Ich wspólną cechą jest wrażliwość na krzywdę ludzi biednych i nieszczęśliwych. Pisarz, któremu bliskie było cierpienie i poniżenie, zawsze żywił współczucie dla uciśnionych, szacunek dla szlachetności i dobroci serca ludzi prostych. Piętnował natomiast zakłamanie i fałsz możliwych tego świata. Z drugiej wszakże strony mniej interesowały go różnice społeczne, bardziej natomiast wnikliwa analiza duszy ludzkiej. Ośmieszał wady, odślaniał obojętność i egoizm zarozumiałych głupców. Przeciwstawiał im szczerość, prostolinijność i uczciwość. Pokazywał zalety i wady, cechujące zarówno biednych, jak i bogatych. Można powiedzieć, że twórczość cechuje głęboki humanitaryzm polegający na subtelnej analizie ludzkiej psychiki, na doskonałym intuicyjnym rozpoznaniu dobra i zła oraz ich ocenie z pozycji chrześcijańskiej moralności.

## William M. Thackeray

W ślady Andersena poszło w wieku XIX i XX wielu pisarzy, tworzących znakomite baśnie literackie, nie zawsze wszakże w pełni przeznaczone dla dziecięcego odbiorcy. W każdym razie wymagające wrażliwego i kompetentnego pośrednika, przybliżającego dziecku dość trudne niekiedy teksty, przeznaczone pierwotnie raczej dla młodzieży i dorosłych. Jedną z takich opowieści jest *Pierścień i róża* (1855) angielskiego powieściopisarza, Williama Makepeace'a Thackeraya (1811–1863). W Polsce znana jest od roku 1913, wielokrotnie wznawiana w jedynym – jak dotąd – przekładzie Zofii Rogoszówny i z wierszami tłumaczonymi przez Włodzimierza Lewika. Utwór przeznaczony jest niewątpliwie dla czytelników, którzy już znają sporo innych baśni, a zwłaszcza *Bajki babci Gąski* Charlesa Perraulta. Oni bowiem mogą w pełni rozpoznać wszystkie parodystyczne nawiązania do tego klasycznego zbioru baśni francuskich, z którymi autor podejmuje zabawną i przewrotną grę.

Postacią inspirującą przebieg akcji jest Czarna Wróżka, jedna z tych, które bywają tradycyjnie zapraszane na królewskie dwory, zwłaszcza na chrzciny (np. w *Śpiącej królownie*), z nadzieją, że obdarują chrześniaków cennymi prezentami. Z tą nadzieją zaproszono też pewnego razu Czarną Wróżkę na chrzciny księcia Lulejki, licząc, że „ofiaruje swemu chrześniakowi przynajmniej czapkę-niewidkę, siwka złotogrzywka, bułkę niedojadkę lub jakiś inny

wartościowy podarunek”<sup>49</sup>. Tym razem stało się inaczej. Wróżka doszła do wniosku, że wszystkie jej dotychczasowe „trudy i starania przynoszą zawsze równie tyle szkody, co i dobra”. Wobec tego lepiej „pozostawić wszystko własnemu biegowi rzeczy”. Cóż z tego, że królowna Angelika została obdarowana czarodziejską różą, a księżę Bulbo magicznym pierścieniem. Oczekiwanego szczęścia im te podarunki nie przyniosły. W tej sytuacji wróżka postanawia zmienić swe postępowanie i odtąd ofiarowywać swoim chrześniakom „odrobinę cierpienia”, które wpływa na korzystne ukształtowanie ludzkich charakterów. Tym najcenniejszym – jej zdaniem – upominkiem obdarowuje więc księcia Lulejkę i królową Różyczkę, mocno komplikując ich dalsze życie.

Przedstawione w powieści liczne postaci, zarówno królów, ich dzieci, jak i służalczego dworskiego otoczenia, są doskonale skonstrastowane, nakreślone barwnie – czasem z humorem, czasem z pobłażliwą ironią. Przede wszystkim jednak trzyma w napięciu atrakcyjna akcja z częstymi zmianami sytuacji i odmianami losu bohaterów.

Znakomitym pomysłem, bezprecedensowym w dziejach sztuki wydawniczej, są dwuwiersze żywej paginy. Tzw. „żywa pagina” to oddzielny wiersz umieszczony nad stronicą druku, w którym oprócz numeru strony umieszczony bywa też czasem tytuł dzieła lub rozdziału, a np. w słownikach – pierwsze i ostatnie hasło na danej stronie. W baśni Thackeraya w tym miejscu umieszczone są wierszowane komentarze do zawartości danej strony, np. na stronie, gdzie mowa o podarowaniu pierścienia i róży:

Tak z pierścienia, jak i z róży  
Czasem kłopot bywa duży.

Albo na innych stronach, np.:

Teraz powiem wam na uszko,  
Jak to było z Czarną Wróżką.

Nawet mała – wszyscy wiecie –  
Bywa piękna na portrecie.

Prawda mądra i niezbita:  
Nim podpiszesz – wprzód przeczytaj!

Choć z Lulejki kawał zucha,  
Rósł niestety na leniucha.

Sporo dwuwierszy opiera się na rymach składanych (przynajmniej w polskim przekładzie Włodzimierza Lewika), które jako mniej liczne, za-

---

<sup>49</sup> W.M. Thackeray, *Pierścień i róża, czyli historia Lulejki i Bulby*, przeł. Z. Rogoszówna, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1961, s. 20.

trzymują na sobie baczniejszą uwagę odbiorcy, a ponadto jako zaskakujące swą ekscentrycznością, znakomicie oddają zabawny, humorystyczno-prześmiewczy charakter całej baśni, której komizm jest cechą dominującą.

Nie chcę mieszać się w ten spór ja,  
Gdy szaleje Gburia-Furia.

Rycząc jakby armat salwy,  
Na arenę wpadły dwa lwy.

Ale komizm utworu nie tylko do tego się sprowadza. Między innymi polega też na wyolbrzymianiu cech bohaterów i opisywanych zjawisk, niekiedy aż do postaci karykaturalnej, a także na niewspółmiernych i nieoczekiwanych zestawieniach – z jednej strony na patetycznym podkreśleniu godności i funkcji bohaterów, z drugiej zaś na ich zabawnych nazwiskach znaczących, np. Bombastini (poeta), Pigulini (lekarz) czy Rondelino (kucharz). Nie wspominając już o galerii postaci o nazwiskach kojarzonych z warzywami, jak Pomidorini, Szparagino, Buraczelli czy Kapustini, chociaż z ogrodnictwem nie miały one nic wspólnego. Nic więc dziwnego, że baśń zyskała sobie wkrótce popularność w całej Europie, stając się ulubioną lekturą młodych czytelników.

## Lewis Carroll i jego *Alicja*

Do XIX-wiecznych baśni angielskich zalicza się również, chociaż nie wszyscy znawcy tematu zgadzają się z takim gatunkowym zakwalifikowaniem<sup>50</sup>, dwie powieści Lewisa Carrolla – słynną *Alicję w Krainie Czarów* (1865) i mniej znaną jej kontynuację *Po drugiej stronie Lustra* (1872). Ich autor, uczony matematyk, Charles Dodgson (1832–1898) napisał je na marginesie swojej działalności naukowej i wydał pod pseudonimem.

Oryginalny, niezwykle i zaskakujący pod względem językowym tekst stał się ambitnym wyzwaniem dla tłumaczy, którzy wielokrotnie brali na warsztat tę obszerną baśń literacką. To sprawiło, że *Alicja w Krainie Czarów* znalazła się wśród utworów najczęściej przekładanych na inne języki. Doczekała się również kilku przekładów na język polski, chociaż do literatury polskiej trafiła dość późno. Jej pierwsze tłumaczenie pt. *Przygody Alinki w krainie cudów* ukazało się dopiero po czterdziestu pięciu latach w roku 1910. Było ono

---

<sup>50</sup> Np. Wiesław Krajka w swej rozprawie nie uwzględnia w ogóle obu powieści Carrolla, ponieważ „w utworach tych [...] oryginalny świat fantazji nie jest – jego zdaniem – budowany na motywach baśniowych (element magiczny pojawia się tylko w kilku epizodach [...]) – ma więc w całej powieści znaczenie marginalne” (*Angielska baśń literacka epoki wiktoriańskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1981, s. 89).

dziełem nieznannej autorki ukrytej pod pseudonimem „Adela S.” Później jeszcze kilkanaście razy powieść była brana na warsztat translatorski polskich tłumaczy. Do najbardziej znanych spolszczeń należy między innymi przekład Antoniego Marianowicza, który sformułował tytuł, od tej pory uznany za kanoniczny, *Alicja w Krainie Czarów* (1955). Ten przekład nie jest zbyt dokładny, ale przystępny dla dzieci i z tego powodu najczęściej wznawiany. Najbardziej wierny oryginałowi jest przekład Macieja Słomczyńskiego *Przygody Alicji w Krainie Czarów* (1965), który przetłumaczył również po raz pierwszy część drugą *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie Lustra* (1972). Niestety jeden i drugi utwór okazał się trudny w odbiorze i bez większego polotu, chociaż niektóre pomysły słowotwórcze tłumacza zasługują na wysokie uznanie. Spośród późniejszych przekładów na szczególną uwagę zasługują wersje Roberta Stillera (1986), Jolanty Kozak (1999) i Bogumiły Kaniewskiej (2010). Ta ostatnia zwłaszcza odznacza się nie tylko wiernością wobec oryginału, ale przede wszystkim językiem łatwym i zrozumiałym dla dziecka.

Sprawdzianem translatorskiego warsztatu i zarazem poetyckiego polotu są niewątpliwie przekłady licznych absurdalnych wierszyków oraz gier słownych. Zestawiając analogiczne fragmenty w tłumaczeniu Stillera<sup>51</sup> i Kaniewskiej<sup>52</sup>, widać wyraźną różnicę na korzyść Kaniewskiej, której wersja jest prostsza, bardziej finezyjna, bliższa dziecku i łatwiejsza w czytaniu. Np.

Cali w złocistym popołudniu  
Sunieśmy sobie z wolna,  
Gdyż praca wioseł w małych garstkach  
Niewprawna jest i mozolna  
I z małym skutkiem sili rączka,  
Sterować nami niezdolna.  
(tłum. Robert Stiller)

Wtopiona w złote popołudnie  
Łódka leniwie sunie,  
Dziecięce ramię trzyma wiosła  
I dłoń, co mało umie,  
Na próżno stara się i trudzi,  
Bo ster jej nie rozumie.  
(tłum. Bogumiła Kaniewska)

---

<sup>51</sup> L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów i Po drugiej stronie Lustra*, przeł. R. Stiller, Wydawnictwa „Alfa”, Warszawa 1986.

<sup>52</sup> L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów. Po drugiej stronie Lustra*, przeł. B. Kaniewska, Wydawnictwo „Vesper”, Poznań 2010.

Albo inny przykład z drugiej części:

Dziecko bez jednej na czole chmurki,  
Z oczyma, w których dziwota!  
Czas wprawdzie z górki mknie na pazurki  
I dzieli nas pół żywota,  
Lecz twarz ci uśmiech miłości rozjaśni,  
Gdy miłość wręczy ci dar tej baśni.  
(tłum. Robert Stiller)

Dziecinko o pogodnych oczach  
I twarzy rozmarzonej,  
Chociaż nas dzieli pół żywota,  
Minuty niezliczone,  
Słodkim uśmiechem baśń powitaj –  
Serdecznym darem niech rozkwita.  
(tłum. Bogumiła Kaniewska)

Kongenialny przekład obu części *Alicji* jest chyba niemożliwy. Jest to bowiem fantastyczne dzieło operujące paradoksalnymi sformułowaniami oraz kontrastowymi zestawieniami zjawisk do siebie nieprzystawalnych. Specyficzny dowcip utworu wynika głównie z jawnej, wręcz zaskakującej, niedorzeczności, z nielogicznych skojarzeń, obrazających poczucie zdrowego rozsądku przeciętnego odbiorcy.

Główna bohaterka, mała Alicja, we śnie przenosi się do niezwyklej, fantastycznej krainy. Konwencja snu nie jest tu tylko – jak to czasem bywa – ramą dla realistycznej opowieści. Nie jest też ciągiem luźnych, migawkowych obrazków czy majaczeń umierającej z zimna dziewczynki, jak w *Dziewczynce z zapalkami* Andersena. Senne marzenie Alicji jest rozbudowanym samodzielny obrazem świata – na ogół spójnym, chociaż złożonym z elementów, które w rzeczywistości pozaliterackiej nigdy ze sobą nie sąsiadują. Tu zaś różne wątki realnej codzienności spletają się ze sobą w sposób nieoczekiwany, co tworzy specyficzny klimat nie spotykany w dotychczasowych baśniach dla dzieci. Wbrew tytułowi (*Alice's adventures in Wonderland*), a zwłaszcza na przekór nazwie krainy „Wonderland” (kraina cudów, czarów, zaczarowana kraina) żadnych cudów, ani czarów w tej powieści nie ma. Pełno w niej natomiast zdumiewających dziwności i absurdalnych transformacji, adresowanych do zróżnicowanych odbiorców. Maciej Słomczyński w przedmowie do swojego przekładu z roku 1956 stwierdza:

Jest to nie tylko wspiana bajka dla dzieci, ale także arcydzieło opisu działania ludzkiej podświadomości. [...] *Alicja* dla dzieci jest opowieścią pełną niezwyklej przygód, zdumiewających bohaterów, zabawnych

wierszyków [...] Alicja dla dorosłych jest [...] arcydziełem, którego myślą przewodnią jest analiza umysłu ludzkiego, pogrążonego we śnie<sup>53</sup>.

Alicja we śnie, o czym czytelnik jeszcze nie wie, podążając za dziwnie, bo po męsku, ubranym Białym Królikiem, wchodzi zaciekawiona do jego norki, a następnie niespodziewanie pionowym tunelem wpada do krainy, będącej pod panowaniem króla i królowej Kier. Tu spotyka najróżniejsze postacie, zarówno prawdziwe jak i znane z literatury. Tu też przeżywa niezwykle przygody i spotyka sytuacje, jakie nigdy w normalnym życiu się nie zdarzają. Podobnie, jak to występuje w absurdalnych wierszykach, wzorowanych na sowizdrzalskim folklorze. Prawa natury zostały tu bowiem zakwestionowane, a wizja świata budowana jest na zasadzie luźnych, nonsensownych skojarzeń, jak np. dopasowywanie wzrostu do warunków pomieszczenia, karmienie niemowlęcia pieprzem, zamiana dziecka w prosię, a królowej w owcę czy gra w krokieta przy użyciu żywych zwierząt – jeży jako kul i flamingów jako młotków. Taki świat przedstawiony nawiązuje – jak nietrudno zauważyć – w sposób oczywisty do dziecięcych „wywracaneek” czy tzw. „na opaków” (zob. cz. I, rozdz. 3). Przede wszystkim jednak daje zamierzone efekty komiczne. Rozsmakowanie się w tych efektach wymaga jednak od czytelnika swobodnego, świeżego spojrzenia na otoczenie i niecodziennego poczucia humoru. Często więc takie zabiegi łatwiej przemawiają do wyobraźni dziecka, trudniej zaś do dorosłego odbiorcy, zwłaszcza realistycznie nastawionego wobec literackich gier intelektualnych, myślącego „trzeźwo” i nie wybiegającego wyobraźnią ponad poziom przyziemnej rzeczywistości.

Podjmując grę z przewrotnym autorem, czytelnik jest niejako zobowiązany do zawieszenia na czas lektury swego życiowego zdrowego rozsądku i do poddania się beztroskiej zabawie dźwiękami mowy, bez doszukiwania się sensu w zabawnym bezsensie uduchowionego świata. Chociaż też warto wiedzieć, co dziś jest już raczej nieczytelne, że autor poprzez tak skonstruowany świat pozwala sobie nieraz na różne nawiązania do rzeczywistości, na satyryczne aluzje do rygorystycznych mieszczańskich obyczajów epoki wiktoriańskiej, a zwłaszcza do słynnej angielskiej pedanterii.

Dla dziecięcego odbiorcy wszakże ważniejsze na ogół okazuje się samo brzmienie wyrazu, niż jego znaczenie. Dlatego też szczególną wagę do gier słownych przywiązuje w swoim przekładzie Robert Stiller. Można w nim znaleźć wiele spolszczonych przykładów opartych na zasadach dziecięcej logiki. W szczególności dotyczy to homonimów i tworzenia fałszywych etymologii. Np. Suseł opowiada Alicji o trzech dziewczynkach, które już od *stu dni* mieszkały na dnie *studni*, kotki na wierzbie *miauczały*, a wspomniana wierzba potrafiła

---

<sup>53</sup> Cyt za: A. Nikliborc, *Od baśni...*, s. 43.

czasem w miarę potrzeby *wierzbnać*<sup>54</sup>. Oczywiście – zgodnie z dziecięcą logiką – gdyby mogła *wierzgnąć*, byłaby zapewne nazwana *wierzgą*. Trzeba bowiem pamiętać o dziecięcych skłonnościach do absurdalnych zestawień wyrazów z jednej strony, a z drugiej – do „logicznego” przywracania „właściwych” brzmień i „prawdziwych” znaczeń wyrazom metaforycznym lub wieloznacznym. Wszystko według prawidłowości ujętych w trzech zasadach dziecięcego wzbogacania słownictwa (zob.cz. I, rozdz. 4). Dorosli – jak wiadomo – myślą na ogół inaczej niż dzieci. Posługują się wyrazami, formułkami słownymi, schematami myślowymi, podczas gdy dzieci swoje myślenie wiążą z konkretnymi przedmiotami, elementami otaczającego świata. Dorosli czasem o tym zapominają i teksty adresowane do dziecka oceniają z własnego, dojrzałego punktu widzenia.

Nic więc dziwnego, że powieść *Alicja w Krainie Czarów* oparta na absurdalnym humorze, uznana wprawdzie za klasyczną pozycję literatury dziecięcej, zdaniem niektórych badaczy „rozmija się z możliwościami percepcyjnymi małych czytelników”<sup>55</sup>. Rozmijać się jednak nie musi. Wszystko zależy od nastawienia, chęci i umiejętności „pośrednika lektury”. Jeśli potrafi on wybrać właściwy przekład oraz czytanie poprzedzić (lub ewentualnie uzupełnić) odpowiednim komentarzem, zwracając uwagę na wspomniane już wcześniej „wywracanki” i inne absurdalne wierszyki z wczesnego dzieciństwa, a później zwłaszcza żywą intonacją zdaniową zainspirować właściwy odbiór, *Alicja* może się okazać niezwykłą zabawną przygodą intelektualną.

**Intonacja zdaniowa** – zmiany wysokości tonu w czasie lektury lub własnej oryginalnej wypowiedzi, podkreślające rozczłonkowanie zdania w celu logicznego (bądź ekspresywnego) uwydatnienia jego znaczących elementów składowych.

Wprawdzie nie ma w niej narzucającego się, zwerbalizowanego dydaktyzmu, nie znaczy to jednak, że nie zawiera jakichkolwiek walorów edukacyjnych. Słusznie zaznacza Ewa Rajewska, że „obie części [...], pełne zagadek, gier słownych i paradoksów, uczą podstaw logicznego myślenia”<sup>56</sup>. A to przecież wartość nie do przecenienia. W sumie więc jest to – jak większość baśni literackich – wielowarstwowa opowieść, której lekturą może się delectować zarówno dziecko, jak i dorosły.

<sup>54</sup> Wyraz ten zapożyczył tłumacz od Macieja Słomczyńskiego (L. Carroll, *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie Lustra*, przeł. M. Słomczyński, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1972).

<sup>55</sup> U. Przybyszewska, *Baśnie*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania*, A. Przeclawska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1978, s. 66.

<sup>56</sup> E. Rajewska, *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2004, s. 25.

## Inne wielowarstwowe opowieści

Nie sposób omówić całego bogatego zbioru baśni europejskich, ale o niektórych zjawiskach wypada przynajmniej wspomnieć, ponieważ mocno zadomowiły się w repertuarze czytelniczym polskich dzieci oraz utrwaliły swą pozycję w żywym językowym i kulturowym obiegu. Do takich fantastycznych opowieści należy historia drewnianego chłopca, Pinokia, któremu przy każdym kłamstwie nos się wydłuża coraz bardziej. Jej autorem jest Włoch Carlo Collodi (właściwe nazwisko: Carlo Lorenzini, 1826–1890). Utwór pt. *Przygody Pinokia, drewnianego chłopca* ukazał się w roku 1883, natomiast pierwszy polski przekład – w roku 1912. Opowieść nawiązuje zarówno do starego mitu o Pigmalionie, który zakochał się w wyrzeźbionym przez siebie posągu kobiety, Galatei, ożywionej potem przez Afrodytę, jak i po trosze do znanego z baśni Andersena chwytu ożywiania zabawek oraz innych przedmiotów codziennego użytku. W tym wypadku jest to fantastyczna historia o pajacyku, którego ubogi stolarz wystrugał z kawałka drewna. Ponieważ w swej samotności bardzo chciał mieć przy sobie żywą istotę, siła jego pragnienia ożywiła drewnianą kukiełkę. Ożywiony chłopiec początkowo zachowuje się niesfornie, niegrzecznie, lecz wkrótce po rozlicznych, przykrych przygodach dojrzewa i staje się lepszy, za co od życzliwej wróżki dostaje w nagrodę prawdziwe bijące ludzkie serce. W ten sposób autor ukazał głęboką przemianę, jaka dokonana się w bezdusznym pajacyku, który z biegiem czasu, przeżywając coraz to nową bolesną przygodę, uczył się powoli – jak niejedno kapryśne dziecko – ludzkich uczuć i poprawnego zachowania.

Na początku XX wieku pod piórem Anglika Jamesa Matthew Barriego narodził się inny chłopiec, Piotruś, który zbuntował się przeciw wejściu w świat dorosłych i postanowił na zawsze zostać dzieckiem, żyjącym w zaczarowanym świecie baśni. Opowieść o Piotrusiu składa się z dwóch części: *Piotruś Pan w parku Kensington* (1906) i *Piotruś i Wendy* (1911). Pierwszą część na język polski przetłumaczyła Zofia Rogoszówna pt. *Przygody Piotrusia Pana* (1913), zaś pełne tłumaczenie wyszło spod pióra Macieja Słomczyńskiego dopiero w roku 1958. W części pierwszej Piotruś opuszcza rodzinny dom i jak leśny bożek z mitologii greckiej, Pan, zamieszkuje w londyńskim parku Kensington razem z ptakami i elfami. W części drugiej udaje się na tajemniczą wyspę Nibylandię, gdzie wraz z innymi dziećmi spotyka bohaterów najpiękniejszych książek. Oba utwory są pochwałą beztroskiego dzieciństwa i wyrazem tęsknoty za tym bezpowrotnie utraconym rajem, co w pełni mogą odczuć i zrozumieć jedynie dorośli czytelnicy.

Podobnie wielowarstwowymi opowieściami fantastycznymi, które zyskały światową sławę są *Kubuś Puchatek* (1926) i *Chatka Puchatka* (1928) angielskiego pisarza, dramaturga i eseisty, Alana Alexandra Milne'a (1882–1956).

Oba utwory opowiadają o przygodach rozgrywających się w świecie ożywionych zabawek małego Krzysia, a ściślej – w środowisku pluszowych zwierzątek, z których każde obdarzone jest ludzkimi cechami charakteru, a przy tym także przyzwyczajeniami i drobnymi słabostkami. Autor z niezwykłą spostrzegawczością w fantastycznej formie przedstawił nie tylko mentalność małych dzieci, ale także potrafił dorosłemu czytelnikowi przekazać optymistyczny, aprobujący stosunek do świata i do ludzi.

Na szczególną uwagę polskiego czytelnika zasługuje znakomity, uroczy, chociaż dość swobodny, przekład Ireny Tuwim z roku 1938. Tych walorów nie posiada wierne tłumaczenie części pierwszej *Fredzia Phi-Phi* (1986) Moniki Adamczyk. Przynajmniej polski tytuł Ireny Tuwim (*Kubuś Puchatek*), miękki i ciepły w wymowie, nawiązuje bardziej do angielskiego brzmienia (*Winnie-the-Pooh*), niż do słusznie przewrotnego w oryginale nazwania chłopca imieniem dziewczynki. Monika Adamczyk, chcąc zachować autorski sposób nazywania, imię Winifreda zastąpiła z konieczności zdrobnieniem Fredzia, ponieważ bardziej narzucające się i niewątpliwie zbliżone do oryginału także wymową – imię Winia w języku polskim odnosi się do Jadwigi. W tym przekładzie przywrócone zostały więc prawdziwe imiona i pominięte sformułowania poprzedniej tłumaczki. Wielbiciele wersji utrwalonej w polskiej kulturze nie znajdą tu ani Kłapouchego, ani Kangurzyca, ani Maleństwa. Są natomiast Ijaa, Kanga i Gurek. Nie ma też „małego Conieco”. Na szczęście pozostali „wszyscy krewni-i-znajomi Królika”.

## Modyfikacje baśniowych schematów

Ogromną i zasłużoną popularność zyskał sobie po drugiej wojnie światowej *Mały Książę* (1943) Antoine’a Saint-Exupéry’ego (1900–1944). Jest to pełna poetyckiego uroku fantastyczna opowieść o spotkaniu i rozmowach lotnika z małym przybyszem z odległej planety w czasie przymusowego lądowania na pustyni z powodu awarii silnika. Spojrzenie z innej perspektywy na ludzkie sprawy, pytania o rzeczy, które w rozumieniu ludzkim wydają się oczywiste, nadają głęboki sens tej niezwyklej baśni, tak chętnie czytanej przez dzieci i dorosłych. To świeże spojrzenie na rzeczywistość bliskie jest zdziwieniu małego dziecka, które po raz pierwszy odkrywa świat. W prostej opowieści pisarz wyraził wiele prawd, które weszły do często powtarzanego zbioru „skrzydlatych słów”, jak chociażby to, że „dobrze widzi się tylko sercem. Najważniejsze jest niewidoczne dla oczu”<sup>57</sup>. Nic więc dziwnego, że *Mały Książę* uznany jest za arcydzieło literatury światowej.

---

<sup>57</sup> A. Saint-Exupéry, *Mały Książę...*, s. 65.

Wiele tego rodzaju opowieści fantastycznych, tradycyjnie zaliczanych do baśni, jedynie klimatem świata przedstawionego przypomina dawną baśń ludową czy też późniejszą baśń literacką. Klimat ten tworzą najczęściej fantastyczne istoty, których przygody i obyczaje nawiązują po trosze do ludzkiego sposobu życia opisywanego w opowieściach realistycznych. Wśród takich fantastycznych istot spotkać można między innymi słynnych Pożyczalskich Mary Norton (1903–1992), którym autorka poświęciła kilka powieści, między innymi *Kłopoty rodu Pożyczalskich*, *Pożyczalscy idą w świat* czy *Pożyczalscy na wyspie*. W Polsce utwory te znane są w tłumaczeniu Marii Wisłowskiej. Pożyczalscy to maleńkie ludziki mieszkający pod podłogą zwykłego domu. Od ludzi różnią się tylko wzrostem. Poza tym czują i myślą tak samo, a co najważniejsze posługują się „pożyczanymi” po kryjomu od ludzi potrzebnymi im przedmiotami. Często, sięgając po różne rzeczy, narażają się na liczne niebezpieczeństwa, ale zawsze, jak w baśni, ich przygody wieńczy szczęśliwe zakończenie. Dzieci nie lubią przecież, gdy dzieje się krzywda ulubionym bohaterom, a z Pożyczalskimi nietrudno się zaprzyjaźnić. Jest na to sporo czasu, aby ich poznać i polubić, skoro każda z powieści liczy sobie od 230 do 260 stron. Taka przyjaźń Arietty Pożyczalskiej z pewnym chorym, przykutym do łóżka chłopcem pokazana została również w fabule utworu. Nawiasem mówiąc, to w istocie w wyobraźni tego chłopca (jak w *Zwierzoczkokupiorze* Tadeusza Konwickiego) narodził się pomysł stworzenia owych żywych ludzików i ich rozlicznych przygód. Dzieje bohaterów nawiązują niewątpliwie do doświadczeń małych czytelników (czy częściej – słuchaczy), którzy też niekiedy „zmuszeni są” pożyczać do swoich zabaw przedmioty dorosłych domowników, jak chociażby w znanym wierszu Buczkówny pt. *Most*, w którym *szalik many to jest rzeczka*.

## Dziecięce „sny o potędze”

Niezwykłą popularność w drugiej połowie XX wieku zdobyła sobie szwedzka pisarka Astrid Lindgren. Sławę przyniosła jej oryginalna twórczość, eksponująca wartości aprobowane przez dzieci. Pisarka doskonale kreuje ufantastyczniony świat, jaki rodzi się nieraz w wyobraźni dziecięcej. W pełni akceptuje prawo dziecka do własnego widzenia świata, a zwłaszcza jego tęsknoty do fikcyjnego świata zabawy, co szczególnie jest widoczne w powieści *Dzieci z Bullerbyn* oraz w cyklu utworów o Fizi Pończoszance, znanej też z wersji filmowej jako Pippi Langstrump. Bohaterka uosabia marzenia o niezwykłych przygodach, w których przy pokonywaniu trudności trzeba się wykazać nieraz siłą charakteru, a także niezwykłą siłą fizyczną, którą popisuje się Pippi, podnosząc konia. Szczególne wartości niosą jednak utwory baśni-

we. Nie tylko zaspokajają dziecięce potrzeby psychiczne, zbliżają dziecko do prawdziwej sztuki, ale także podejmują ważne problemy ludzkiej egzystencji, pokazywane w wymiarach dostępnych pojmowaniu świata przez małego odbiorcę. Prezentując sylwetki sympatycznych bohaterów w fantastycznych okolicznościach, kompensują braki realnego dziecięcego życia (np. *Mio, mój Mio*), pozwalają trochę „pożyć” dziecku w świecie zwiewnych elfów (np. *Majowa noc*), rosnących i mówiących lalek (np. *Mirabella*) oraz różnych drobnych istot, uosabiających siły przyrody, jak popiszonki, mroczaki lub mgławce w powieści *Ronja, córka zbójnika*. Baśnie szwedzkiej pisarki celnie trafiają w potrzeby rozwojowe dziecka, stanowiąc dla młodych czytelników fascynującą lekturę.

## W krainie Muminków

W połowie wieku XX szczyty popularności zdobywała, pisząca po szwedzku, fińska pisarka, Tove Jansson (1914–2001). Największą sławę przyniosł jej, napisany w latach 1945–1970, cykl dziewięciu opowieści o małych trollach, nazwanych w polskich przekładach Ireny Szuch-Wyszomirskiej i Teresy Chłapowskiej Muminkami. Cykl ten stanowią następujące pozycje: *Małe trolle i duża powódź*, *Kometa w Dolinie Muminków*, *W Dolinie Muminków*, *Pamiętniki Tatusia Muminka*, *Lato Muminków*, *Zima Muminków*, *Opowiadania z Doliny Muminków*, *Tatus Muminka i morze* oraz *Dolina Muminków w listopadzie*. Istoty te, niepodobne do żadnych znanych dotąd z literatury fantastycznej stworzeń, są zróżnicowane pod względem wyglądu, przyzwyczajzeń i charakterów. Żyją w leśnej dolinie, gdzie wiodą życie będące do pewnego stopnia odbiciem ludzkiej egzystencji. Ich świat podobny do naszego też nie jest idealny i beztroskiego szczęścia im nie zapewnia. Zwłaszcza przyroda bywa groźna i surowa. Śniegi i mrozy życia nie ułatwiają, a niekiedy nawet sprowadzają śmierć na nierozważne zwierzęta. Muminki zapadają wtedy na kilka miesięcy w głęboki zimowy sen, a inne istoty, jak na przykład Włóczykij, wędrują do ciepłych krajów lub jak Hatifnatowie udają się w morską podróż dookoła świata.

Wszyscy bohaterowie cyklu są zróżnicowani charakterologicznie. Mają własne przeżycia, radości i smutki, o których autorka opowiada bardzo prosto, wciągając w lekturę nie tylko najmłodszych, ale i dorosłych czytelników. Rodzina Muminków wyróżnia się łagodnym usposobieniem, łatwowiernością, wynikającą z dobroci serca, gościnnością i życzliwością wobec otoczenia. Tata Muminka jest marzycielem i po trosze filozofem, Mama – wyrozumiała, cierpliwa i tolerancyjna, a Muminek – wesoły i naiwny. Inni mieszkańcy Doliny też mają swoje wady i zalety. Nie zawsze mądrze postępują. Bywają cza-

sem próżni i małostkowi. Ryjek jest dziecinny, leniwy, i tchórzliwy. Włóczykij nie przywiązuje wagi do swego ubioru. Panna Migotka natomiast uwielbia błyskotki i swoje odbicie w lustrze. Paszczaki z kolei pozbawieni są poczucia humoru, a Filifionka – fantazji. Wszyscy jednak traktowani są przez autorkę z pobłażaniem i humorem. Do przeciwności losu na ogół podchodzą ze spokojem i pogodą ducha. Do wszelkich przestróg, nakazów i zakazów odnoszą się z niechęcią, czym zyskują sobie sympatię małych i dużych odbiorców.

## **Smerfy i inne istoty**

Podobną społeczność poza literaturą stworzył też Pierre Culliford (1928–1992), belgijski rysownik tworzący pod pseudonimem Peyo. Spod jego ołówka wyszły Smerfy, małe niebieskie stworzonka, żyjące gdzieś w europejskich lasach, znane z komiksu, a zwłaszcza z telewizyjnego animowanego serialu zrealizowanego w amerykańskiej wytwórni filmów rysunkowych Hanna Barbera. Liczna gromada Smerfów o różnych charakterach, często zabawnych upodobaniach i zdolnościach, żyje sobie spokojnie w wiosce położonej w lesie do czasu, gdy pojawia się jej groźny wróg, czarodziej Gargamel. Od tej pory sympatyczni bohaterowie przeżywają różne niebezpieczne przygody, pragnąc uniknąć podstępów swego prześladowcy.

Przedstawiona tendencja do kreowania miniaturowych, sympatycznych społeczeństw, złożonych z drobnych istot najróżniejszego rodzaju, nie ominęła również Polski. Do najbardziej znanych należą między innymi Tapatiki Marty Tomaszewskiej, Patalonki Jana Drzeżdżona, a ostatnio Myślinki Barbary Kosmowskiej. Ale to już inna bajka.

### Baśń Marii Konopnickiej

Początkowa, romantyczna – jeśli tak rzecz można – faza rozwoju polskiej literatury dla dzieci nie sprzyjała fantastyce. Dominowały w owym czasie bajki i powiastki Stanisława Jachowicza oraz dydaktyczna proza Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Baśń natomiast ukazywała się w druku raczej sporadycznie, jako w miarę wierny zapis surowego wytworu kultury ludowej, bynajmniej nieprzeznaczony dla dzieci. Sytuacja nie zmieniła się również w okresie pozytywizmu. Rozwinęły się wówczas inne gatunki i odmiany tematyczne prozy dla młodzieży, jak powieści i opowiadania obyczajowe, historyczne, podróżnicze, a nawet beletryzacje popularnonaukowe, zbliżone niekiedy charakterem do późniejszej fantastyki naukowej. Do baśni jednak – jak wiadomo z poprzednich rozdziałów – odnoszono się z dużą rezerwą, wręcz z niechęcią. W takiej atmosferze ukazuje się – jakby na przekór ówczesnym poglądom na fantastykę – pierwsza polska baśń literacka *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* (1896) Marii Konopnickiej.

### Geneza utworu

Impulsem do napisania tej obszernej powieści było – jak pisze Janina Porazińska we wstępie do jednego z jej wydań – dwanaście kolorowych ilustracji, przywiezionych przez znanego warszawskiego wydawcę, Michała Arcta, z Niemiec. Aby je opublikować, wydawca zamówił u poetki tekst, który miał być początkowo krótkim dodatkiem do tych obrazków, „jakaś historyjką dla dzieci”<sup>58</sup>. Pod piórem Konopnickiej historyjka rozrosła się jednak w obszerną powieść. Ponieważ do niedawna nie znane było jej pierwsze wydanie

---

<sup>58</sup> J. Porazińska, *Najpiękniejsza książka*, w: M. Konopnicka, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1979, s. 5.

z oryginalnymi ilustracjami<sup>59</sup>, upowszechnił się pogląd, że baśń Konopnickiej jest „oparta głównie na źródłach obcych, prawdopodobnie niemieckich”<sup>60</sup>. Dziś już wiemy, że jest to bardzo wątpliwe. Obrazki mogły oczywiście pobudzić wyobraźnię poetki i stać się inspiracją niektórych motywów, rozwiniętych w powieści w barwne historie, ale o niezaprzeczalnie polskim kolorycie. Ilustracje przedstawiają scenki nietrudne do odszukania w tekście, jak np. małą płaczącą dziewczynkę, księżę zalaną atramentem, śpiewającą żabę pod muchomorem, piękną panią siedzącą na tronie czy szczura w męskim ubraniu, stojącego pokornie na dwóch nogach przed jakimś ważnym zapewne starcem w płaszczu i w koronie. Ponadto na wszystkich obrazkach widnieją postacie karzełków, zajętych różnymi czynnościami. Niewątpliwie ich wygląd wpłynął na ukształtowanie postaci krasnoludka. Takiego właśnie, małego człowieczka z brodą i w czerwonej spiczastej czapeczce, wprowadziła Konopnicka po raz pierwszy do literatury dla dzieci. Taki też od tej pory utrwalił się w zbiorowej świadomości. Wprowadziła, a nie stworzyła, ponieważ krasnoludek (pod różnymi zresztą nazwami regionalnymi) istniał już wcześniej w polskich wierzeniach ludowych. Jako relikw dawnej religii pogańskiej pojawiał się jeszcze sporadycznie w XIX wieku, zwalczany przez księży, przestrzegających wiernych przed pozostawianiem na noc resztek jedzenia dla owych mitologicznych istot. Poetka, wprowadzając krasnoludki na karty swej baśni, uczyniła je składnikami fikcji fantastycznej, obiektami, które mają być realne tylko w obrębie zmyślonej opowieści. W ten sposób ufantastykowała owe sympatyczne istoty. Nobilitowała je i – jak stwierdza Jerzy Cieślikowski – „zdjęła ostatecznie z nich kościelną anatemę”<sup>61</sup>. Pod jej piórem pierwotny mit zmienił się w baśń. Można więc powiedzieć za Anną Czabanowską-Wróbel, że baśń zjawiła się tu „jako zdegradowany, zdesakralizowany mit, poprzez który przeblęskują ślady dawnych wierzeń”<sup>62</sup>.

Jak wiadomo, do baśni w okresie pozytywizmu odnoszono się z dość dużą rezerwą. Publikując jednak czasem fantastyczne opowieści ludowe, zaznaczano zazwyczaj, iż są one zmyśleniem niemającym z prawdą nic wspól-

---

<sup>59</sup> Pierwsze wydanie baśni *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* z roku 1896 zostało odnalezione dopiero w roku 2004 przez polonistkę z Petersburga, dr Olę Gusewą, w petersburskiej Bibliotece Rosyjskiej Akademii Nauk (zob. J. Dunin, *Dalsze poszukiwania krasnoludków z bajki Marii Konopnickiej*, „Guliwer” 2005, nr 2, s. 39).

<sup>60</sup> hk [Helena Kapełuś], hasło *Krasnoludki*, w: *Słownik folkloru...*, s. 189. O krasnoludkach i innych „małoludkach”, kryjących się pod różnymi nazwami, interesująco i obszernie pisze Violetta Wróblewska w książce *„Od potworów do znaków pustych”. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 149–195.

<sup>61</sup> J. Cieślikowski, *Wielka zabawa...*, s. 306.

<sup>62</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń...*, s. 14.

nego. Konopnicka pod koniec XIX wieku już tego nie robi. Swoją powieść o krasnoludkach rozpoczyna ośmiozwrotkowym wierszem, zaczynającym się od słów:

Czy to bajka, czy nie bajka,  
Myślcie sobie, jak tam chcecie.  
A ja przecież wam powiadam:  
Krasnoludki są na świecie.

I wcale nie zamierza z tego stanowczego stwierdzenia się wycofać. Nawet to prowokacyjne przekonanie podpira ważnym dla dziecka autorytetem piastunki, opowiadającej fantastyczne opowieści:

Zresztą myślcie, jako chcecie,  
Czy kto chwali, czy kto gani,  
Krasnoludki są na świecie!  
Spytajcie się tylko niani [s. 9–10]<sup>63</sup>.

Niewiara w świat istot stworzonych przez ludową wyobraźnię i podniesionych do rangi bóstw opiekuńczych jest już tak silna i tak ugruntowana, iż można się spokojnie bawić fantastycznymi opowieściami o ich przygodach. Z drugiej wszakże strony przyznać trzeba, że poetka niekiedy istnienie krasnoludków podaje w wątpliwość. Na przykład, gdy Koszałek-Opalek zakończył opowiadanie pastuszkom dziejów swojego Narodu, pojawia się informacja narratora, że

zniknął w zeszłorocznych trawach, tak że ani Zośka, ani Kasia, ani Stacho, ani Józik, ani Kuba, ani Jaśko Krzemieniec nigdy nie wiedzieli na pewno, czy to wszystko śniło im się tylko, czy też naprawdę Krasnoludek u ogniska w polu z nimi siedział i bajkę im cudną powiadał [s. 32].

Baśń Konopnickiej – jeśli nie liczyć wierszowanego wstępu (*Czy to bajka, czy nie bajka*) oraz prozatorskiego epilogu (*Z całego narodu*) – składa się z dwunastu rozdziałów dość luźno z sobą powiązanych i prezentujących dwa główne splatające się wątki (krasnoludków oraz Marysi i Skrobka), a także parę epizodów, jak np. świerszcza Sarabandy, zarozumiałej żaby Półpanka czy podstępnego lisa Sadełki. Skomplikowana struktura fabularna daleko odbiega od prostego schematu baśni ludowej w stronę opowieści realistycznej. W parze z konstrukcją fabuły idzie nie mniej złożona strategia narracyjna, odmienna od jednolitej opowieści autorskiej.

---

<sup>63</sup> M. Konopnicka, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1979, s. 9–10. W dalszym ciągu tego rozdziału wszystkie numery stron przy cytatach z baśni Konopnickiej odnoszą się do tego wydania.

## Wielogłosowość utworu

Wielogłosowość, czyli tzw. polifoniczność, baśni Konopnickiej, polega na tym, że o jej zdarzeniach fabularnych – jak to wykazał w swoich dwóch szkicach Jerzy Cieślikowski<sup>64</sup> – opowiada kilku narratorów. Można to też ująć inaczej, mówiąc, że jeden narrator stylizuje swoją wypowiedź na wzór paru innych opowiadaczy, nie należących oczywiście do świata przedstawionego. W zależności od historii, którą właśnie opowiada, wciela się w różne role, dostosowując odpowiednio dobór wyrazów, składnię i styl swojej relacji. Narracja polifoniczna jawi się zatem przed oczyma dziecka, tak jakby była dziełem kilku osób, opowiadających na przemian swoją historię. Dzięki zastosowaniu takiej strategii narracyjnej autorka relatywizuje wymowę poszczególnych zdań. Nie chce, aby bezosobowa wypowiedź jednego narratora została na mocy „obowiązującej” jeszcze wówczas konwencji utożsamiona z jej osobistym stanowiskiem i traktowana jako wypowiedź wyroczeni ostatniej instancji. Narrator baśni Konopnickiej jest więc tak wykreowany, aby nie był uważany za bezdyskusyjny autorytet. Wiąże się to niewątpliwie z aspektem wychowawczym utworu. Dzięki tak zorganizowanej subiektywnej narracji trudno doszukać się w tekście jawnej dydaktyki, czyli bezpośrednich pouczeń. Tej zasadzie podporządkowana jest też mowa postaci, co przejawia się w tym, że zdania, ważne z wychowawczego punktu widzenia i logicznie przekonujące, wkładane są w usta bohaterów, a więc osób w gruncie rzeczy omylnych, nie uprawnionych sankcją autorską. Czytelnik, bądź słuchacz, sam ma rozstrzygać o ich słuszności. Poetka wierzy w jego możliwości intelektualne.

O czym i jak opowiadają więc poszczególni narratorzy?

## Realista

Narrator pierwszy, bezosobowo opowiadający swoją historię, to w istocie tradycyjny realista, jak w niejednej powieści pozytywistycznej. Zna doskonale wiejskie obyczaje, ale nieobce są mu też warunki życia w mieście. Nadmienia o tym dyskretnie, bo przecież także do dzieci miejskich adresuje swoją wypowiedź. Rzeczowo, rozsądnie i w wyważony sposób wygłasza swoje sądy oceniające, ale swojej wszechwiedzy bynajmniej nie manifestuje. On to opo-

---

<sup>64</sup> J. Cieślikowski, *Baśń synkretyczna*, w: tegoż *Literatura i podkultura dziecięca*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1975 oraz „*O krasnoludkach i o sierotce Marysi*” *Marii Konopnickiej antycypacją współczesnej baśni wiejskiej*, w: *Baśń i dziecko*, red. H. Skrobiszewska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978.

wiada o gęsiareczce Marysi Kukulance, której gąski lis Sadełko podusił; o krasnoludkach i ich obyczajach oraz o wszystkim, co mieści się w tej samej wiejskiej czasoprzestrzeni, w której rozgrywa się akcja realistycznych nowel Konopnickiej. Warto zauważyć, że nawet imiona dzieci, słuchających przy ognisku opowieści Koszałka-Opałka, są te same, co w jej nowelach: Jaśko Krzemieniec, Stacho Szafarczyk, Zośka Kowalczanka, Józik Srokacz czy Kasia Balcerówna.

## Poeta

Drugi narrator to poeta, który zakłóca rzeczowy tok mowy pierwszego narratora wzruszeniem. Jego mowa jest ozdobna, poetycka, niekiedy wierszowana, zawsze jednak podniosła. Między innymi dotyczy działań niejako magicznych, uświęcających zwyczajne prace wiejskie. Narrator-poeta mówi o tym, jak chłop wykarczował las, zaorał ziemię i obsiał ziarnem. Mówi jednak inaczej niż realista. Wymienione czynności podnosi do rangi misterium. Chłop, który w słowach narratora-realisty był wiejskim biedakiem, nieufnym, podejrzliwym, nierzadko i leniwym, w słowach narratora-poety zyskuje godność i poczucie własnej mocy i wartości. Jawi się jak chłop z utworów symbolistów, jak późniejszy Boryna z *Chłopów* Reymonta w przedśmiertnej scenie siewu, czy jak Czepiec z *Wesela* Wyspiańskiego. Ten narrator opowiada też o zdarzeniach z innej, baśniowej czasoprzestrzeni, zlokalizowanej „za górami, za lasami” i „dawno, dawno temu”. Przedstawia losy sieroty, posługując się przy tym często mową związaną na wzór ludowej piosenki:

Sieroto, sieroto,  
Co masz główkę złotą,  
W oczach błękit nieba,  
Czego ci potrzeba?

Nie trzeba mi srebra,  
Nie trzeba mi złota,  
Jeno onej wierzby  
U własnego płota

Nie trzeba mi chleba,  
Nie trzeba mi wody,  
Tylko tej rodzonej,  
Domowej zagrody [s. 73–74].

Poważnym, podniosłym stylem opowiada też o odejściu krasnoludków na zimę do podziemia i o błogosławieństwie króla Błystka udzielanym Słowiczej Dolinie:

Podniósł się król, tak jako był widzian w ową noc sobótki, w białej szacie królewskiej, w złotej koronie i z brylantowym berłem.

Ale choć w bieli był, taki blask padał na niego od zachodniej zorzy, iż mu się szata złotem i purpurą mieniła na przemian i po twarzy mu ognie szły, a siwa broda jego drżała srebrem.

Wstał oto i podniósł berło.

Uderzyli trębacze w złote trąby krótką pobudką i umilkli.

Król spojrział na lud swój, a skinąwszy berłem, rzekł:

– Drużyno moja wierna! Pracownicy moje! Kończy się dzień wasz i robota wasza. Wieczór idzie, a z nim spoczynek i spokój. Spojrzyjcie na poranek i na południe wasze przy blaskach zachodniej zorzy, albowiem to jest pochodnia, która pokazuje prawdę dnia!

Tu zatrzymał się stary król i była cisza.

A wtem w oddaleniu dał się słyszeć jakoby gwar, szum i bicie młota.

To dzwonnik naprawiał dawno zepsuty dzwon na starej wieży i dawał mu serce. [...]

Wzniósł ręce król stary i wyciągnął je nad uciszoną doliną i błogosławił jej.

Sto rąk, sto ramion podniosło się za nim w różane powietrze, w którym drżała promienista gwiazda królewskiego berła, i błogosławiły temu zakątkowi ziemi.

A potem słońce stoczyło się wielką kulą aż na krawędź świata [s. 181–184].

Ten sam narrator-poeta wspomina też o dalszych losach Koszałka-Opałka, który nie zdążył na wiec w Słowiczej Dolinie i sam jeden pozostał na ziemi:

On siada przy łózczechkach dzieci, gdy usnąć nie mogą, i prawi im o królu Błystku, jego złotej koronie, królewskiej szacie i brylantowym berle; on im rozpowiada o Kryształowej Grocie, o mieczach, o tarczach, o rycerzach; on im mówi o wielkiej wiosennej wyprawie na Skrobkowym wozie, o skarbach ukrytych, o drużynie wiernych towarzyszków i o Marysi sierotce [s. 185].

## Gawędziarz

Trzeci narrator z kolei ma rodowód ludowy. Kazimierz Wyka, pisząc o *Chłopach* Reymonta, nazwał go „wiejskim gadułą”<sup>65</sup>. Opowiada on językiem naiwnego gawędziarza o zdarzeniach zaczerpniętych z folkloru, jak na przykład historię o Podziomku:

Miała raz jedna baba we wsi małego Jaśka. Śliczny był chłopaczek.

Włoski jak lenek, oczęta jak chabry, ustka jak poziomka. A zdrów był i wesoły niby rybka w wodzie.

---

<sup>65</sup> J. Cieślowski, *O krasnoludkach...*, s. 36.

Już to musiało mu coś bardzo dolegać, jeśli zapłakał czasem; a choć dopiero pół roku żył na świecie, uśmiechał się do matki, wyciągał rączyny i tak się trzepotał jak ptaszek.

Ale matka rzadko kiedy przy nim posiedziała, tylko raz w raz do sąsiadek na gawędy biegła. Tu stanie, tam siądzie, a jak się zagada, to i o garnkach nie pomytych, i o chustach nie popranych, o wszystkim przy owym gadaniu zapomni, nawet o Jaśku.

Wpadły raz Krasnoludki do izby, patrzą: drzwi otwarte, gospodyni nie ma, prosięta po kątach ryją, a dziecko w kołysce płacze.

Zaraz je chwycili, do swojego podziemia zanieśli, a swego Podziomka, brodę mu pięknie zgoliwszy, w kolebkę włożyli.

Przychodzi matka, patrzy, co za dziecko takie? Głowa jak dynia, twarz pomarszczona, oczy na wierzchu, a nogi krótkie jakby u kaczącia.

Przelękała się baba.

– Tfu! Na psa urok! – mówi i oczy przeciera, bo myśli, że jej się tak tylko wydaje.

A ten jak nie wrzaśnie: – Jeść!

– Jaśku! – mówi matka. – Jaśku! – A on patrzy tylko na nią spode łba i krzyczy: jeść i jeść! [s. 39–40]

## Autorka

Czwartym narratorem, ujawniającym się w ostatnim zdaniu powieści, jest narrator autorski. Informując o losach Koszałka-Opałka, który *siada przy łóżeczkach dzieci, gdy usnąć nie mogą*, stwierdza: *On i mnie raz, podczas bezsennej nocy zimowej, opowiedział tę całą historię, którą tu spisałam* [s. 185. Podkreślenie moje – A.S.]. Nietrudno zauważyć, że jak w zakończeniach baśni ludowej, tak również w tym ostatnim zdaniu ujawnia się narratorka-Konopnicka.

## Nawiązania do folkloru

Zresztą takich nawiązań do folkloru jest w tej powieści więcej. Wprawdzie jest to oryginalna w swoim kształcie artystycznym baśń literacka, ale zbudowana na wielu zapożyczeniach z wierzeń ludowych, baśni i pieśni folklorystycznych. Odbiorca odczytany (a także osłuchany) w szerokim repertuarze baśniowym z łatwością skojarzy niejedno fantastyczne zdarzenie, jak chociażby zamianę śmieci w złoto i odwrotnie. Często motywy i wątki ludowe poetka rozwija i wzbogaca. Między innymi tradycyjny w baśni ludowej motyw pokrzywdzonej sieroty uzupełniła zupełnie nowymi realiami i wprowadziła odmienne zakończenie. Mianowicie, Marysia nie zostaje nagrodzo-

na ręką królewicza, ale znajduje dom rodzinny w chacie ubogiego chłopa. Nagrodą dla sieroty nie są skarby i zaszczyty, ale zwyczajna ludzka dobroć i przyjaźń, a więc to, za co kiedyś w baśni ludowej bohaterowie byli nagradzani.

Z folkloru też zaczerpnięty został przede wszystkim główny motyw krasnoludków, które poetka wyposażyła w bogaty i piękny rodowód, daleko wybiegający poza skromne opowieści z wierzeń ludowych. Ich dzieje opowiada pastuszkom przy ognisku Koszałek-Opalek, Nadworny Historyk Króla Jegomości Błystka:

Drzewiej nie nazywali my się Krasnoludki, ale – Bożęta. Nie mieszkali my też pod ziemią, pod skałkami albo pod korzeniami drzew starych, jako mieszkamy teraz, ale po wsiach, w chatach, razem z ludźmi. Dawno to było, przedawno! [...] To były czasy!... Nad polami, nad wodami szumiały wtedy lipowe gaje, a w nich mieszkał jeden stary, stary bożek, imieniem Światowid, który na trzy strony świata patrzył i nad całą tą krainą miał opiekę.

Ale co domostw, dobytku i obojętności, to pilnowały Bożęta, które też i Skrzatami dla ich małości zwano.

„Każda chata ma swego skrzata” – mawiał lud w te stare czasy, a nam też dobrze było i wesoło, bo my przy wszelkiej robocie pomagali gospodarzom naszym [s. 22–24].

## „Prostowanie” podań historycznych

W swoją długą opowieść wplata Konopnicka podanie o powstaniu państwa polskiego, o założeniu Gniezna, o Lechu i jego mądrym panowaniu, o Wandzie, *co nie chciała Niemca*, o Popielu, o Piaście i Rzepisze oraz wiele innych. Niektóre podania „prostuje”, podając wersje „prawdziwe”, zapisane w krasnoludkowych księgach. Robi to wszakże z zamierzoną niepewnością, aby dać dzieciom okazję do samodzielnych przemyśleń i nie utwierdzać ich w słuszności jednej tylko wersji. Przykładem takiego podejścia do starych podań ludowych może być opowieść o Popielu, którego ponoć myszy zjadły, co nie jest prawdą według Koszałka-Opalka, który tak prostuje tę historię:

– Różnie to tam powiadają o tych myszach, tak i tak. Dawne to czasy i dziś nikt nie dojdzie już, jak było. Ale że w naszych księgach stoi, że to nie myszy były, tylko właśnie Bożęta, które się w mysie kożuszki przybrawszy, iż zima była tęga, a widząc, jako ten Popiel ze wszystkim źle panował, hurmem się z mysich nor na niego rzuciły i tak go poturbowały, że to na śmierć.

Tak stoi w naszych księgach. Czy to prawda, czy nieprawda, trudno wiedzieć [s. 26].

Pod koniec opowiada o spełnieniu się prastarej przepowiedni, według której gdy Bożęta usłyszą pieśń od zachodniej strony *o wielkim i mocnym Panu, o Panu nieba i ziemi*, będą musiały *z chaty we świat iść i miejsca jasnym skrzydlatym duchom ustąpić* [s. 30]. Odtąd, ponieważ bardzo biedny żywot wiodły, ludzie zaczęli je nazywać Ubożętami. W tym miejscu trzeba też podkreślić, że Konopnicka doskonale włączyła pogańskie bóstwa opiekuńcze w krąg wiary chrześcijańskiej. W czasach, kiedy rozgrywa się akcja utworu, krasnoludki są już nie tylko usługowymi pomocnikami ubogich, ale i wykonawcami wyroków Bożej sprawiedliwości. Otwarcie przyznają się też do wiary w Boga zarówno w słowach (np. *Ratuj, bracie Podziomku, jeśli w Boga wierzysz!* – s. 53), jak i w praktykowaniu chrześcijańskiego miłosierdzia, gdy – na przykład – ubogiemu szczurowi, Wiechetkowi zostaje darowana jego wina [s. 165].

## Akcenty wychowawcze

Takich momentów wychowawczych wspartych atrakcyjną akcją utworu jest oczywiście więcej. Nie ma specjalnego powodu, aby je tu wszystkie wskazywać. Wystarczy uważnie przeczytać całą baśń, aby się przekonać, że zawarte w niej akcenty wychowawcze przerosły swoją epokę i nadal są aktualne. Głosi ona bowiem pochwałę pracowitości, dorabiania się wytrwałym wysiłkiem, zgodnego solidarnego współdziałania. Potępia zaś chciwość, egoizm, zarozumiałość, lenistwo i wiele innych wad, przypisanych najczęściej postaciom drugiego planu, jak lis Sadełko, żaba Półpanek czy szczur Wiechetek. W postaciach zwierzęcych zespalają się często funkcje rodem z baśni ludowej i z klasycznej bajki, w której lis jest zawsze alegorią chytrości i przewrotności. Konopnicka jednak idzie dalej. Indywidualizuje cechy charakteru i ocenę moralną czynów swoich bohaterów. Lis Sadełko jest co prawda postacią typową, jak w bajce zwierzęcej, ale krzywda, jaką wyrządził sierotce Marysi, jego perfidna gra, jaką zastosował, zwabiając naiwnego życiowo, dobrodusznego Koszałka-Opałka do współpracy, czyni zeń postać o żywym, wyrazistym rysunku, budzącą odrazę i oburzenie. W podobny pośredni sposób – przez ukazywanie moralnych skutków czynów zarówno złych, jak i dobrych – charakteryzuje autorka wszystkich bohaterów, pobudzając odbiorcę do wyprawiania samodzielnych wniosków. Unika bezpośredniego moralizowania i bardzo dyskretnie – podobnie jak w powiastce *Stefek Burczymucha* – akcentuje momenty wychowawcze. Taka technika nasycania baśni szlachetną, nienarzucającą się dydaktyką okazała się prekursorska w stosunku do późniejszej prozy dwudziestowiecznej.

## Wielowarstwowość

Powieść Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, jak każda baśń literacka, jest utworem wielowarstwowym, adresowanym zarówno do dziecka jak i do odbiorcy dorosłego, który będzie ją zapewne czytał małym słuchaczom. O jej – co najmniej dwóch poziomach znaczeniowych – świadczy w pierwszym rzędzie opis krasnoludkowych obyczajów. Istoty te według poetki – o czym w przekazach folklorystycznych nigdy nie było mowy – zimę spędzają pod ziemią, a na wiosnę wychodzą na powierzchnię, by służyć ludziom. Jest to znaczenie pierwsze, uchwytnie nawet dla małego dziecka, które przyjmuje ten fakt jako obyczaj fantastycznych małoludków. Czytelnik dorosły, wykształcony powinien jednak skojarzyć go z mitem o Persefonie, która też zimę spędza u męża Hadesa w świecie podziemnym, a na wiosnę powraca do swej matki Demeter. Dla polskich czytelników końca wieku XIX, kiedy Polska była w niewoli pod trzema zaborami, parokrotnie użyty w tekście synonim krasnoludka *członek narodu* jest sygnałem naprowadzającym niewątpliwie na kolejne znaczenie, będące patriotyczną aluzją. Otóż naród, który przeżył swą świetność, schodzi do podziemia, chroniąc się przed groźną zimą, ale powróci na pewno na powierzchnię, zbudzi się do życia, gdy nastanie stosowna pora, gdy zaświeci słońce wolności. Podobnych aluzji jest w tekście oczywiście więcej. Jedną z nich jest informacja o dalszych losach Koszałka-Opałka, który jako jedyny pozostał na powierzchni ziemi, aby głosić „pieśń gminną” i przypominać dawną świetność swego Narodu”:

Wielkiej swojej „Historii Krasnoludków” pewno nigdy już nie napisze. Co mu, co i światu po księdze takiej, którą ogień spalić, a wiatr rozwiać może? On sobie znalazł lepszą, żywą księgę [s. 185].

Nietrudno usłyszeć w przytoczonych słowach echo *Pieśni Wajdeloty z Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza:

Płomień rozgryzie malowane dzieje,  
Skarby mieczowi spustoszą złodzieje –  
Pieśń ujdzie cało, [...].

W innym miejscu znów pojawia się fragment *Pieśni filaretów* Antoniego Edwarda Odyńca (*Precz, precz od nas smutek wszelki*), którą śpiewa rozradowany Koszałek-Opałek po posiłku i wypoczynku u gościnnego chomika [zob. s. 16].

Kończąc krótkie omówienie powieści Konopnickiej, trzeba mocno podkreślić, że poetka, nobilitując fantastykę ludową i wprowadzając ją na karty swego utworu, spowodowała wzrost zainteresowania baśnią dla dzieci. Poka-

zała, jak można pisać, wychodząc poza realistyczne granice dziecięcego świata. Jak rozbudzać wyobraźnię małych odbiorców i równocześnie wzbogacać utwór o nowe pokłady znaczeniowe, w pełni możliwe do odczytania przez dorosłych i odślaniające swój głębszy sens przy ponownej lekturze. Konopnicka stała się więc prekursorką nowoczesnych, wielowarstwowych baśni dwudziestowiecznych.

## Baśń młodopolska

Początek XX stulecia przynosi polskim dzieciom zarówno baśnie tłumaczone z języków obcych, jak i sporo oryginalnych tekstów rodzimych autorów. Dla młodych czytelników adresowane są wówczas takie baśnie literackie, jak np. *Córka wodnicy* Bronisławy Ostrowskiej czy *Bajka o Kasi i królewiczu* Lucjana Rydla. W tym czasie jednak słuszna skądinąd tendencja do zrywania z natrętną pozytywistyczną dydaktyką doprowadziła z kolei do przesady w drugim kierunku, tj. do nadmiernego przeestetyzowania i do nadużywania niezrozumiałej dla dziecka symboliki i przesadnej poetyzacji. Takie stanowisko pisarzy młodopolskich wynikało z zafascynowania dzieckiem i rozpoczynającym się „stuleciem dziecka”, którym miał być XX wiek. Młody odbiorca – jak pisze Anna Czabanowska-Wróbel – „ich zdaniem przewyższał dorosłego czytelnika wrażliwością, wyobraźnią i nie racjonalnym, lecz intuicyjnym pojmowaniem”<sup>66</sup>. Nic więc dziwnego, że młodopolscy baśniopisarze – jak zapewnia Papuzińska – „wnieśli do literatury dziecięcej dążenie do piękna w słowie i w obrazie, kult doznań zmysłowych – wzroku, słuchu, dotyku, świadome operowanie nastrojem”<sup>67</sup>. Ale z drugiej strony takie podejście do literatury dziecięcej spowodowało, że baśń młodopolska o artystycznych ambicjach zaowocowała co prawda kilkoma znakomitymi tekstami, które jednak rozminęły się niemal całkowicie z założonym dziecięcym adresatem. Jako zbyt trudne i artystycznie wysublimowane nigdy nie weszły do kanonu lekturowego młodego czytelnika. Do takich tekstów należy między innymi świetna skądinąd, z talentem napisana, urocza baśń poetycka Lucjana Rydla *Bajka o Kasi i królewiczu*.

## Baśnie dwudziestolecia międzywojennego

Bardziej przystosowane do dziecięcej percepcji okazały się późniejsze utwory z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Wśród nich na uwagę za-

---

<sup>66</sup> A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń...*, s. 73.

<sup>67</sup> J. Papuzińska, *Zatopione...*, s. 38.

sługuje zwłaszcza jedna z najpiękniejszych baśni polskich *Kłopoty Kacperka, góreckiego skrzata* Zofii Kossak-Szczuckiej. Fabuła utworu osadzona jest w realiach historycznych i geograficznych, w pejzażu przyrody beskidzkiej, z którą pisarka żyła się po paru latach pobytu na Śląsku Cieszyńskim.

Osiedliła się tu bowiem w Górkach Wielkich koło Skoczowa po wygnaniu przez rewolucję sowiecką i po stracie swego domu w Nowosielicy na Wołyniu. W dworku, w którym zamieszkała, umieściła też rozgrywającą się współcześnie akcję swojej baśniowej opowieści. Jej tytułowy bohater Kacperek jest jednym z najstarszych skrzatów domowych na Śląsku i zarazem symbolem polskości i wszystkiego, co dobre. Czuwa nad spokojem dworu i przewodzi licznym maleńkim

fantastycznym istotom. Ma z ich powodu kłopotów niemało, ponieważ są to stworzonka niezwykle ruchliwe, żywotne i psotne, trudne do opanowania, ale w sumie sympatyczne.

Tak więc w ogniu pod blachą żyją tłumnie niespokojne igi-igi, w każdym zaś prawie zamku od drzwi siedzi mały, rdzawy kluczek, który ma zgrzytliwy głos, wygląda dziurką od klucza i opowiada jednej stronie, co widział po drugiej. Do domu także ucieka przed deszczem szczypiórek, bardzo pomocny w zapędzaniu drobiu. [...] Przez całą jesień i zimę w piwnicy z jabłkami mieszkają piruski, stworzonka okrągłe i zawsze wesołe. W lecie przebywają na drzewach w sadzie i nierzadko można złapać którego. [...] W fortepianie znowu rozmnażają się chętnie małe i szkodne klawiki, które bardzo często niszczą struny. [...] W skrzynce z węglem mieszkał czarny jak sam węgiel, twardy i swarliwy smolik. Nawet duża beczka na wodę miała towarzysza, który rozweselał jej jałową wodnistą, samotność. Nazywał się trochę cudacznie i z cudzoziemska: akwadon, ale był ruchliwy i uprzejmy. [...] Najwięcej bodaj kłopotów i troski przyczyniały Kacperkowi chytre kanapony, które w swej niepohamowanej żądzy gromadzenia dobytku ścigały do wnętrza kanap wszystko, co się dało. Są to nieznośne stworzonka, których wszędzie pełno. O ich obecności w domu łatwo się przekonać, wsunąwszy głę-

**Zofia Kossak-Szczucka** (1890–1968) – powieściopisarka i publicystka. Wnuczka znanego malarza Juliusza Kossaka. Podstawy wykształcenia zdobywała w domu, a później studiowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz w Szkole Rysunku w Genewie. Pierwszą wojnę światową i wydarzenia rosyjskiej rewolucji, które przeżyła na Wołyniu, opisała we wspomnieniach pt. *Pożoga* (1922). Swoje pisarstwo poświęciła głównie powieści historycznej. Napisała m.in. powieści: *Błogostawiona wina*, *Złota wolność*, *Legnickie pole*, *Krzyżowcy*, *Król trędowaty*, *Bez oręża*. Dla dzieci natomiast – *Kłopoty Kacperka góreckiego skrzata* (1926), powieści *Topsy i Lupus* (1931), *Puszkarcz Orban* (1936), *Gród nad jeziorem* (1939) oraz cykl opowiadań historycznych *Bursztyny* (1936). W roku 1936 otrzymała Złoty Wawrzyn Polskiej Akademii Literatury, a w roku 1966 Nagrodę Państwową I stopnia.

boko rękę w obite boki kanapy. Jeśli znajdzie się tam szpilki, karty nożyczki, narparstek ołówki, nici, listy lub inne przedmioty, od razu można powiedzieć, że mieszka tutaj kanapon.

Siłą praw dawnych skrzat jest przełożonym tych drobniotkich domowników, których połowy nawet nie wyliczam. Dlatego właśnie ma maru, kolczyk czarodziejski. Mimo to jednak, ileż pracy kosztuje utrzymanie ładu wśród tej niesfornej gromady!<sup>68</sup>

W pobliskiej rzece Brennicy mieszka z kolei *gazda rzeczny*, Hlacz Chlustacz.

Tworząc owe fantastyczne istoty, pisarka nawiązuje do dziecięcego widzenia świata i do specyficznego dla maluchów tłumaczenia różnych zjawisk z otaczającej rzeczywistości. Kto zgrzyta w zamku? Kto utrudnia grę na fortepianie? Kto chowa różne drobne przedmioty w szczelinach kanapy? Dziecko znajduje wyjaśnienie, przypisując te czynności niewidzialnym fantastycznym postaciom. Przy ich pomocy Kacperek strzeże góreckiego dworku i jego mieszkańców. Chroni całe otoczenie przed złem, które z kolei uosabiają inne fantastyczne stworki, jak leśny diablik Sato, mieszkający na górze Rzybrzyczce (Zebrzydce), i jego otoczenie: chichotek drzewny, senny awilo, szarozielony żernik, gburowaty ikoro i wielu innych. To ciemne i groźne miejsce opuściły nawet wszystkie zwierzęta z wyjątkiem złośliwej sowy, będącej na usługach Sata.

Główny konflikt przedstawiony w utworze, jak na ogół we wszystkich innych baśniach, dotyczy walki dobra ze złem. Akcja, jak zwykle w baśni ludowej, rozpoczyna się od nieszczęścia. W tym wypadku Kacperek gubi swój kolczyk-talizman maru, dzięki któremu zawdzięcza czarodziejską moc i władzę nad innymi fantastycznymi istotami. Znalazła go usłużna sowa i zaniósła szatankowi Sato. Ten zaś, nie wiedząc, jak się nim posłużyć, postanawia wprowadzić Kacperka i wydobyć od niego tajemnicę działania talizmanu. Wtedy w obronie skrzata występują wszystkie domowe zwierzęta i fantastyczne stworki zamieszkujące górecki dwór. Dochodzi do bitwy ze zwolennikami Sata, która kończy się zwycięstwem obrońców dobra i uwolnieniem Kacperka. Ale zwycięstwo nie przychodzi łatwo, wymaga ofiar i poświęcenia. Ostatecznie jednak odwaga, dobroć i szlachetność zdobywają przewagę nad złem, okrucieństwem, pychą, zachłannością i egoizmem. Przywiązanie do swego przełożonego i solidarność w działaniu zapewniają sukces obrońcom domowego szczęścia. Ale nie tylko to jedno zwycięstwo pokazuje pisarka. Każdy z pozytywnych bohaterów ma jeszcze jedno trudne zadanie do wykonania, bo – jak pisze Krystyna Heska-Kwaśniewicz – „w chwili decydującej okazuje się, że naprzód trzeba pokonać zło wewnętrzne: własną słabość,

---

<sup>68</sup> Z. Kossak-Szczucka, *Kłopoty Kacperka, góreckiego skrzata*, Instytut Wydawniczy „Pax”, Warszawa 1985, s. 10–13.

tchórzostwo, wygodnictwo i lenistwo – później dopiero przychodzi kolej na zwyciężenie zła zewnętrznego”<sup>69</sup>. Waler wychowawczy tak prowadzonej akcji oraz indywidualizacji bohaterów z różnymi słabościami, które muszą przezwyciężać, nie budzi najmniejszych wątpliwości.

Ponadto trzeba też podkreślić, iż baśń o Kacperku doskonale wpisuje się w ogólny program wychowania patriotycznego propagowany w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości. Zalecał on między innymi – o czym była już mowa w poprzednich rozdziałach (zob. cz. II, rozdz. 3 i 4) – podkreślanie swojskości kultury polskiej i jej więzi z przeszłością, podejmowanie tematyki krajoznawczej oraz przedstawianie swoistości różnych regionów scalającego się kraju. W tym duchu przekazuje pisarka sporą porcję wiedzy o przeszłości i współczesności Śląska Cieszyńskiego.

## Baśń Haliny Górskiej

Odwieczny motyw zwycięstwa dobra nad złem przewija się również przez dwanaście opowieści jednej z najbardziej znanych polskich baśni literackich, mianowicie *O księciu Gotfrydzie, Rycerzu Gwiazdy Wigilijnej* (1930) Haliny Górskiej. Utwór, uważany za szczytowe osiągnięcie prozy fantastycznej dwudziestolecia międzywojennego, nawiązuje do modnego wówczas zainteresowania epoką średniowiecza, a ściślej – legendami arturiańskimi, z którymi pisarka zapoznała się podczas studiów na uniwersytecie w Brukseli.

W tej opowieści rycerskiej autorka wykorzystała znane baśniowe elementy: postacie szlachetnego rycerza i pięknej księżniczki, wiedźmy, wilkołaka, elfów oraz różne rekwizyty, jak na przykład czarodziejski pierścień czy cudowne kwiaty ametystu i zaklętej algi.

Narratorem baśni jest nadworny astrolog królewski, Johannes Sara-

**Halina Górka** (1898–1942) – powieściopisarka, publicystka, działaczka społeczna. Uczyła się w gimnazjum przyrodniczo-matematycznym w Warszawie oraz na prywatnych lekcjach u Stefanii Sempołowskiej. Później studiowała socjologię na uniwersytecie w Brukseli. Po powrocie do kraju zamieszkała we Lwowie, gdzie zajmowała się działalnością społeczną i twórczością literacką. Dla dorosłych czytelników napisała m.in. dwie powieści: *Ślepe tory* i *Ucieczki*. Dla dzieci opublikowała baśń *O księciu Gotfrydzie* (1930), a dla młodzieży powieści: *Nad czarną wodą* (1931), *Chłopczy z ulic miasta* (1934) i *Druga brama* (1935). Zginęła zamordowana przez hitlerowców we Lwowie.

<sup>69</sup> K. Heska-Kwaśniewicz, *Najpiękniejsza polska baśń, czyli „Kłopoty Kacperka góreckiego skrzata”*, w: teje, *Tajemnicze ogrody*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1996, s. 55.

bandus, któremu powierzono opracowanie horoskopu dla narodzonego właśnie królewicza. W prologu do dwunastu opowieści przedstawił więc wyniki swoich parodniowych studiów astrologicznych:

Książę Gotfryd Zwycięzca (tak go bowiem wszyscy zwać będą) urodzony jest pod cudownym i tajemniczym znakiem Gwiazdy Wigilijnej. Zostanie on największym rycerzem i pieśniarzem, jaki istniał i istnieć będzie w chrześcijaństwie całym, a w noc Bożego Narodzenia siłą nadludzką i przez żadne potęgi nie zwyciężoną obdarzony będzie. Przeznaczone mu jest życie niebezpieczeństw i chwały pełne.

Dziecięciem małym jeszcze będąc, w zawierusze wojennej rodziców utraci.

Z więzienia, w którym krewny i opiekun go zamknie, przez ptaki oswobodzony, na skrzydłach ich przeleci morze.

W obcym dalekim kraju, nie w jedwabiach i aksamitach, lecz w płótnie zgrzebnym, za owcami chodzić będzie.

Zwabiony przez elfy, niebezpieczeństwa wielkiego dzięki cudownej mocy swych pieśni uniknie.

Górali i pastuszków od okrutnego wilkołaka i wiedźm uwolni.

Córkę wielkiego króla uzdrowi i na dworze jego paziem zostanie.

Ostrogi rycerskie otrzyma, zwyciężąc stu turniejów pokonawszy.

Miecza nie dobywając zamek warowny, na który sam król z całą drużyną porwać się nie ważył, zdobędzie.

Księżniczka mórz podaruje mu pierścień czarodziejski, władzę nad morzem dający.

Wróżka Wiwiana obdarzywszy go ametystem, moc cudowną i tajemniczą mającym.

Do kraju powróciwszy, tyrana, co tronem jego podstępnie zawładnął, wypędzi i długo i szczęśliwie panować będzie.

Najpiękniejszą na ziemi królową z niewoli mocarza, co jednym uderzeniem obala skały, oswobodzi<sup>70</sup>.

Tak więc czytelnik już na początku lektury otrzymuje pełną informację o losach głównego bohatera. Narrator powtórzy ją raz jeszcze w rozbudowanych tytułach każdej kolejnej opowieści. Nie akcja utworu wszakże – jakby z tego wynikało – jest tu najważniejsza. Nie losy Gotfryda mają absorbować uwagę czytelnika, ale sposób, w jaki on swoje cele osiąga. Jak się zachowa we wszystkich trudnych sytuacjach? Jakimi cechami charakteru się wykaże, walcząc z niesprawiedliwością i przemocą, broniąc pokrzywdzonych i uciśnionych? Kolejne opowieści odsłaniają przed czytelnikiem najlepsze ludzkie cechy, cenione w każdej epoce. Tak w głębokim średniowieczu, jak i w najbliższej współczesności. Należą do nich między innymi: odwaga, uczciwość,

---

<sup>70</sup> H. Górska, *O księciu Gotfrydzie rycerzu Gwiazdy Wigilijnej*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1971, s. 7.

skromność, wrażliwość na ludzką krzywdę, siła moralna i duchowa oraz wierność własnemu słowu. Znamienne jest również i to, że pisarka – podobnie jak wcześniej Zofia Kossak-Szczucka – akcentuje mocno pokonywanie własnych słabości. Prowadzi swego bohatera – jak to trafnie ujęła Stefania Wortman – od zwycięstwa nad czarownicami i wilkołakami do zwycięstwa nad samym sobą – poprzez siłę fizyczną do wielkości duszy<sup>71</sup>. W tym właśnie tkwi ukryty sens dydaktyczny tej baśni, wyjątkowej w obszarze literatury dla dzieci.

Jak niemal w każdej baśni literackiej, tak i tu autorka nieraz wykorzystuje aluzje do wcześniejszych utworów, które dorosły czytelnik odnaleźć może w licznych przetworzonych artystycznie motywach, jak na przykład latający dywan z opowieści wschodnich, wróżka Merlina z legend arturiańskich czy taniec elfów z utworów Andersena. Celowo nawiązuje też czasów współczesnych, akcentując podobieństwa niewłaściwych (niekiedy brutalnych i chamskich) zachowań wysoko postawionych osobistości.

Na koniec wreszcie trzeba też wspomnieć o lekko stylizowanym języku, uwydatniającym dawność opowieści, ale bez nadmiernej liczby starszych wyrazów i niezrozumiałych już form gramatycznych. Z konieczności pisarka ograniczyła się jedynie do użycia niektórych archaizmów rzeczowych (np. *giermek*, *halabarda*, *płatnerz*, *trubadur*, *wasal* itp.), wzbogacających zasób leksykalny dziecka. Przede wszystkim jednak starała się przedstawić dzieje, przeżycia i cechy charakteru swego bohatera w sposób poetycki, pobudzający wrażliwość estetyczną małego odbiorcy.

## Pogranicze baśni

Do utworów z okresu dwudziestolecia międzywojennego, które do baśni można zaliczyć jedynie z pewnymi zastrzeżeniami, należą trzy powieści Janusza Korczaka: *Król Maciuś Pierwszy*, *Król Maciuś na wyspie bezładnej* i *Kajtuś Czarodziej*.

**Janusz Korczak** (prawdziwe nazwisko: Henryk Goldszmit, 1878–1942) – pedagog, lekarz pediatra, publicysta i powieściopisarz. Już od czasu studiów na Uniwersytecie Warszawskim poświęcił się pracy w Towarzystwie Dobroczynności oraz twórczości literackiej i publicystycznej (m.in. w „Kolcach” publikował felietony o problematyce społecznej, współpracował też z „Kurierem Warszawskim” i czasopismami „W Słońcu”

<sup>71</sup> S. Wortman, *Od baśni ludowej do powieści fantastycznonaukowej*, w: *Kim jesteś, Kopciuszku*, red. S. Aleksandrak, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1968, s. 135.

i „Szkoła Specjalna”). W latach 1912–1942 był kierownikiem Domu Sierot dla dzieci żydowskich w Warszawie. Pracował także równocześnie w zakładzie wychowawczym dla dzieci polskich w latach 1919–1936. Stworzył system wychowawczy rozwijający samodzielność dzieci, wzorowany na formach organizacyjnych społeczeństwa dorosłych, ze szczególnym wyeksponowaniem roli samorządu dziecięcego. Był też wykładowcą w Instytucie Pedagogiki Specjalnej i w Wolnej Wszechnicy Polskiej oraz autorem pogadarek radiowych wygłaszanych pod pseudonimem Stary Doktor. Swoje poglądy pedagogiczne opublikował w trzech esejach *Momenty wychowawcze*, *Jak kochać dziecko* i *Prawo dziecka do szacunku*. Dla dzieci napisał m.in. dwuczęściową powieść *Król Maciuś Pierwszy* (1923) i *Król Maciuś na wyspie bezludnej* (1923) oraz *Kajtusia Czarodzieja* (1934). Dla starszych czytelników napisał też *Bankructwo małego Dżeka* (1924) i fantastyczną powieść *Kiedy znów będę maty* (1925).

Zginął zamordowany wraz ze swoimi wychowankami z Domu Sierot w obozie koncentracyjnym w Treblince. Rezygnując z możliwości ratunku, udokumentował swoją miłość do dzieci, których nie opuścił do ostatnich chwil życia.

Dwie pierwsze, nawiązujące swym charakterem do utopii, w istocie są uniwersalną, filozoficzną przypowieścią o ludzkiej egzystencji, o różnych postawach wobec życia i otaczającej rzeczywistości, a zwłaszcza o mechanizmach sprawowania władzy i związanej z tym odpowiedzialności. Przedstawiają one

**Utopia** (z grec. *ou* – „nie” i *tópos* – „miejsce”. Miejsce nieistniejące) – gatunek literatury dydaktycznej, przedstawiający obraz idealnie zorganizowanego i sprawiedliwie rządzonego społeczeństwa. Najbardziej znane utopie to *Utopia* Thomasa Morusa, *Państwo słońca* Tommasa Campanelli, *Nowa Atlantyda* Francisa Bacona, a z polskich utworów *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki* Ignacego Krasickiego, *Wojciech Zdarzyński* Michała Dymitra Krajewskiego i *Podróż do Kalopei* Wojciecha Gutkowskiego. Wiele elementów utopii znaleźć można także w wcześniejszych powieściach fantastycznonaukowych.

wizję kraju, w którym rządzą dzieci według swoich pragnień i marzeń o sprawiedliwości. Stworzone przez Korczaka utopijne królestwo, gdzie wszyscy – zarówno dzieci, jak i dorośli – mają równe prawa, było wołaniem wielkiego pedagoga o takie urządzenie świata, aby stał się lepszym i szczęśliwszym.

Główny bohater powieści, społecznik i reformator, król Maciuś musi się zmierzyć z ciężarem i konsekwencjami otrzymanej władzy. Pragnąc lepiej urządzić swoje państwo, napotyka – niestety – na opór obrońców starego porządku i w swoich reformatorskich działaniach ponosi klęskę. Tak jak postać Maciusia jest ucieleśnieniem marzeń o sprawiedliwym władcy, tak los jego reform jest z kolei ilustracją niemal każdego czynu reformatorskiego. Pierwotna szlachetna idea zostaje w praktyce wypaczona z powodu sprzecznych interesów ekonomicznych, egoizmu nowej warstwy rządzącej, czy wreszcie przez zwykłą ludzką podłość i głupotę. Król Maciuś okazuje się bohaterem tragicznym. „Zakończenie powieści *Król Maciuś na wyspie bezludnej* – stwierdza Józef Zbigniew Białek – świadczy o pesymizmie autora, który w tragicznym konflikcie dwóch światów: dorosłego i dziecięcego widzi przegraną dzieci”<sup>72</sup>.

Obie powieści Korczaka to nasycone aluzjami i odwołaniami do realiów współczesnego świata fantastyczne utwory wielowarstwowe, które w pełni może zrozumieć w zasadzie tylko czytelnik dorosły. Dziecko jednakże również na swój sposób może odczuć skomplikowane prawa otaczającego świata, zwłaszcza że język narracji jest genialnie wzorowany na żywej, potocznej mowie dziecięcej. Korczak zazwyczaj używał słów prostych, niekiedy parokrotnie powtarzanych, niewyszukanej składni z przewagą krótkich zdań pojedynczych i złożonych współrzędnie lub jednowyrazowych równoważników zdania, co w sposób charakterystyczny wpływało na ukształtowanie stylistyki jego utworów. Często stosował spójniki na początku zadania lub pojedyncze wyrazy w osobnej linijce, aby zatrzymać na nich uwagę czytelnika oraz uwytklić ich znaczenie. Taki sposób pisania widoczny jest w jego najbardziej znanych utworach, między innymi także w *Kajtusiu Czarodziejku*.

## Marzenia o czarodziejskiej mocy

Fabula *Kajtusia Czarodziejka* wprawdzie odbiega dość daleko od znanego strukturalnego wzorca baśniowego w stronę swobodnie konstruowanej opowieści realistycznej, lecz – zdaniem Jolanty Ługowskiej – o jego baśniowości decydują „takie podstawowe dla tego gatunku motywy, jak: cudowne spełnianie się życzeń, magiczne przedmioty (czapka-niewidka, buty siedmiomilowe), przemiana człowieka w zwierzę czy powołanie do życia sobotóra”<sup>73</sup>. Główny bohater utworu, Antoś, przewzany przez kolegów z powodu

---

<sup>72</sup> J.Z. Białek, *Literatura...*, s. 106.

<sup>73</sup> J. Ługowska, *Bajka w literaturze dziecięcej*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1988, s. 119.

niskiego wzrostu Kajtkiem, jest chłopcem o trudnym charakterze, leniwym, przekornym i zbuntowanym, ciągle wywołującym różne konflikty z otoczeniem, zwłaszcza z dorosłymi, którzy ograniczają jego swawole, wszystkiego zakazują często – jak się mu wydaje – dla samego zakazywania:

- Nie wolno, bo niezdrowo.
  - Nie wolno, bo niebezpiecznie.
  - Nie wolno, bo za wcześniej – bo późno, bo deszcz – nie wolno, bo gorąco.
- Co dzień to samo<sup>74</sup>.

W takiej sytuacji zbuntowane dziecko marzy o fantastycznych możliwościach, które ułatwiłyby mu współżycie z otoczeniem. Utwór zatem nawiązuje do dziecięcych marzeń o czarodziejskiej mocy spełniania wszystkich swoich zachcianek. Gdy chłopiec otrzymuje niezwykle dar urzeczywistniania życzeń, zaczynają się również kłopoty. Przez swoją lekkomyślność i egoizm powoduje sporo poważnych komplikacji. Wprawdzie niekiedy niesie też pomoc w nieszczęśliwych wypadkach, ale w sumie bilans jego czarodziejskiej działalności nie wypada pomyślnie. Nie przemyślane zachcianki przynoszą w efekcie sporo nieszczęść i ludzkiego cierpienia. Wreszcie sam, po licznych przygodach, dochodzi do wniosku, że niełatwo być czarodziejem. Przekonuje się, że im większe ma się możliwości działania, tym bardziej wzrasta też odpowiedzialność za skutki swojego postępowania. Mały czarodziej, spełniając swoje zachcianki, staje się nie tylko sławnym aktorem i zdolnym skrzypkiem, ale wciela się także w różne inne postacie. Każda nowa rola, każda cudownie przekształcona sytuacja niesie jakąś naukę. Zmieniony w psa przekonuje się: *Jak bezmyślny i brutalny może być człowiek. Gdy się nie zastanowi. Gdy czuje, że nie ma słuszości, a przyznać się nie chce*<sup>75</sup>. W postaci drzewa dowiadyuje się, jaki ból sprawia odłamana gałąź. W ten sposób Kajtuś poprzez różne przygody w czasie licznych wędrówek i doznawanie przykrości w wyniku nieprzemyślanych decyzji poznaje także coraz lepiej sam siebie. Doświadczenia życiowe doprowadzają go do wewnętrznej przemiany. Stojąc wreszcie na biegunie ziemi i odpowiadając na tajemnicze słowa, przyrzeka być lepszym:

Ślad człowieka: kopiec samotny z kamieni. Między dwoma kamieniami splotała flaga. Sztandar i mogiła Nieustraszonego. Przystanął. Obnażył głowę.

Cyt!

Słyszcy ciche wyrazy:

– Czuwaj! Bądź karny! Bądź mężny.

---

<sup>74</sup> J. Korczak, *Kajtuś Czarodziej*, Wydawnictwo W.A.B. Warszawa 2012, s. 151–152.

<sup>75</sup> Tamże, s. 216.

Kajtuś odpowiada szeptem.  
Rękę wzniosł.  
– Ślubuję<sup>76</sup>.

Utwór kończy się więc zwycięstwem Kajtusia nad samym sobą. To największe zwycięstwo, o czym przekonywała już nieraz niejedna baśń.

Wskazane wartości filozoficzne i społeczne omówionych powieści, oryginalnie skonstruowany model dziecięcego bohatera oraz nowatorska koncepcja języka, decydują o szczególnej pozycji utworów Korczaka wśród najwybitniejszych dzieł światowej literatury dla dzieci.

## Baśń po roku 1945

Pierwsze lata po drugiej wojnie światowej przyniosły jedną z najwspanialszych baśni literackich dla dzieci, *Porwanie w Tiutiurlistanie* Wojciecha Żukrowskiego. Napisał ją autor w czasie okupacji hitlerowskiej, pracując w ka-

**Wojciech Żukrowski** (1916–2000) – poeta, powieściopisarz, eseista, scenarzysta i krytyk literacki. Studiował prawo i polonistykę początkowo na Uniwersytecie Jagiellońskim, a następnie we Wrocławiu. Walczył w kampanii wrześniowej, zaś w czasie okupacji był żołnierzem Armii Krajowej i działaczem kulturalnego podziemia (m.in. redagował „Miesięcznik Literacki”). Po wojnie wiele podróżował, m.in. jako korespondent wojenny był w Wietnamie, a także w Chinach, Laosie i Indiach. Debiutował konspiracyjnym zbiorem poezji *Rdza* (1943) oraz tomem wierszy dla dzieci *Bal w agrestie* (1944). Zaraz po wojnie wydał dla dorosłych zbiór opowiadań *Z kraju milczenia* (1946), a dla dzieci *Porwanie w Tiutiurlistanie* (1946). Spośród jego bogatej twórczości prozatorskiej na uwagę zasługują zwłaszcza powieści *Dni klęski*, *Okruchy weselnego tortu*, *Kamienne tablice*, *Plaża nad Styksem* i *Zapach psiej sierści*. Dla dzieci napisał m.in. *Słoneczne lato* (1952), *Szabla Gabrysia* (1952) *Poszukiwacze skarbów* (1953), *Ognisko w dżungli* (1955), *Mój przyjaciel stół* (1957). Działał też społecznie w wielu dziedzinach, m.in. jako poseł na Sejm, prezes Związku Literatów Polskich, założyciel i pierwszy przewodniczący Polskiej Sekcji IBBY. Za swoją twórczość i działalność otrzymał Nagrodę Prezesa Rady Ministrów oraz Nagrodę Państwową I stopnia. Dzieci wyróżniły go Orderem Uśmiechu.

<sup>76</sup> Tamże, s. 222.

mieniołomie na Zakrzewku w Krakowie, gdzie obsługiwał kompresor. Ponieważ praca polegała głównie na czuwaniu, aby maszyna pracowała bez zakłóceń, umiał sobie czas, układając opowieść, którą spisywał na odwrotnych, czystych stronach jakiejś starej księgi rachunkowej.

Po powrocie do domu odczytywał napisane fragmenty i ewentualnie modyfikował niektóre zdarzenia według życzeń młodszego rodzeństwa. Ukończona powieść została wydana w roku 1946 i po raz drugi w 1947. Po tych dwóch wydaniach znalazła się wśród ksiązek zakazanych i następna edycja mogła się ukazać dopiero na fali zbliżającej się „odwilży” w roku 1955. Nadeszły bowiem lata nieprzychylnie dla baśni i dla fantastyki. Oto, co pisał później o tych czasach Żukrowski w „Nowych Książkach”:

[...] był okres pięciu lat, kiedy baśń została potępiona i napiętnowana; cioty rewolucji, jak owe pogromczynie nie tylko krasnoludków i aniołków nazywano, stwierdziły, że *Tiutiurlistan* zawiera trucizny idealizmu i fideizmu i należy dzieci od tej baśni odgradzić. Na szczęście mam na dowód zachowane recenzje wewnętrzne, które dobitnie świadczą, że ówczesne czynniki oceniające miały w głowinach sieczkę z cementem<sup>77</sup>.

## Prezentacja bohaterów

*Porwanie w Tiutiurlistanie* rozpoczyna się od prezentacji trojga głównych bohaterów, którym się w życiu nie powiodło i teraz wędrują w świat w poszukiwaniu jakiegoś zajęcia. Oto oni:

Pierwszy kroczy kapral Marcin Pypeć – kogut, którego zwolniono ze służby po ostatniej wojnie. Był bowiem w wojsku trębaczem. Co świt grywał na trąbce pobudkę. Na mundurze kilka spłowiałych wstążeczek od medali – to za czyny waleczne. Ale cóż, starość nie radość. Wypłacili mu skromny żołd i pokazali bramę koszar. [...] Stąpa ciężko, bijąc podkutymi butami. Ostrogi drapią piasek, a stępiony dziób wietrzy przygodę. Wiadomo – stary, osiwiął w bojach wiarus.

Za nim stąpa drobnym, układnym kroczeniem lisica Chytraska. Była boną do dzieci, wychowawczynią u dziedzica Indyka. Zna obce języki – mówi po kaczemu i kurzemu, a jak ślicznie śpiewa!... I jej się nie powiodło, widać zastosowała złe metody pedagogiczne dla młodych indycząt. Wypędzono ją sromotnie. Nie lubi o tej sprawie mówić. Teraz marzy, żeby zostać gospodynią w jakimś zajeździe, kierować kuchnią, przyprawiać pieczenie, patrzeć, jak ciasta rosną. [...]

---

<sup>77</sup> W. Żukrowski, *Wyznania kronikarza Tiutiurlistanu*, „Nowe Książki” 1978, nr 3, s. 71.

Ostatni idzie kot Mysibrat Miauczura, zacny parobek. Był ostatnie dwa lata na służbie we młynie. Ale parę miesięcy temu, po rozmowie z gospodarzem, po której jeszcze kuleje, przekonał się wyraźnie, że z usług jego są niezadowoleni [s. 5–6]<sup>78</sup>.

Już z tych pierwszych kilkunastu zdań wynika, że świat przedstawiony w tym utworze zbudowany jest inaczej, niż to bywa zazwyczaj w baśni ludowej, czy nawet w późniejszej baśni literackiej.

## Zasady konstruowania świata

Odmienność przedstawionego świata polega na tym, że występują w nim elementy z różnych porządków, niejako z różnych światów literackich i pozaliterackich. Elementy te zostały dokładnie przemieszane, a następnie połączone w jedną całość, dającą znakomite groteskowe efekty. Spróbujmy wyodrębnić te porządki.

**Groteska** – kategoria estetyczna, występująca m.in. w utworach literackich, plastycznych, teatralnych i filmowych, charakteryzująca się absurdalnością, wynikającą z braku jednolitych zasad rządzących światem przedstawionym i pomieszaniem w jednym tekście (lub obrazie) różnych porządków motywacyjnych. Najczęściej odznacza się pomieszaniem komizmu z tragizmem oraz zestawianiem elementów należących do różnych systemów (tzn. elementów heterogenicznych, innorodnych), np. pogrzebacz do wzruszania stosu atomowego, słomiana wycieraczka w rękawie kosmicznej. Inne znaczenie wyrazu groteska to rodzaj dekoracyjnego ornamentu roślinnego połączonego z fantastycznymi postaciami ludzi lub zwierząt.

## Realizm

Pierwszy to realistyczny porządek rzeczywistego świata ludzkiego. Należą do niego niektóre postacie (np. Cygan Nagniotek i jego dzieci Kłapon i Drumla, a także obaj królowie – Baryłko i Cynamon – królowna Wiolinka i wielu innych), a także sposoby zachowania postaci pochodzących z innego świata

---

<sup>78</sup> W. Żukrowski, *Porwanie w Tutiurlistanie*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1971, s. 5–6. W dalszym ciągu omówienia tej baśni numer strony w nawiasie bezpośrednio po cytacie odnosi się do tego wydania.

(np. zwierząt ze świata bajki lub baśni). Postacie te po prostu zachowują się jak ludzie i gdyby czytelnik nie wiedział z wcześniejszych partii tekstu, że nimi nie są, mógłby przypuszczać, iż są to rzeczywiście postacie ludzkie. Widać to między innymi w takich zdaniach, jak np.:

Zapadał ciepły, pogodny zmierzch.

Zaraz Chytraska przyklękła, pochwyciła czajnik i pobiegła nad staw. Było już prawie ciemno. Na niebo wysypało się mnóstwo gwiazd, tyle samo mrugało w zwierciadle wody. [...]

Miauczura tymczasem łamał suche gałęzie. Kapral Pypeć przykucnął i wydobyty z zawiniątka krzesiwem próbował zapalić chrust i zeschnięte liście.

Krzemień szczęknął o żelazo, prysnęły iskry i płomyk zaczął szeleścić i trzeszczeć w suchych igłach [s. 7].

Albo w innym miejscu:

Pochwyciła Wiolinę za rękę. Biegli teraz ku drodze. Ostatni sadził kapral, którego tłułka po grzbiecie przewieszona trąbka, przynaglając do żywszych skoków [s. 68].

Cytowane fragmenty są z konieczności krótkie, bo już następne zdania, lub ich części składowe, wskazują porządek innej literackiej rzeczywistości.

## Bajka

Drugi z kolei to porządek bajki zwierzęcej, zwanej też bajką ezopową. Należą do niego postacie takie jak lisica, kot, kogut, koziół i jeszcze parę innych, z tym tylko, że ich cechy są diametralnie różne od tych, jakie przekazała tradycja tej bajki. Lisica zachowała z niej tylko nazwisko Chytraska, zupełnie do niej nie pasujące w tym świecie, gdzie jest postacią niezwykle szczerą, uczynną i życzliwą dla wszystkich. Kot, odwieczny wróg myszy, tu nosi znaczące imię Mysibrat, bo istotnie w tej baśni jest on przyjacielem myszy, a nawet ojcem chrzestnym małego Mysiaka. Kogut pochodzi nie tyle może z bajki, ile z ludowych wyobrażeń o czupurności i swoistej „rycerskości”, którą wyróżnia się na swoim podwórku. Takiego przecież, *co odprawia warty*, [...] *nieruchomie dzierżąc dziób zadarty*, uwiecznił Mickiewicz w *Panu Tadeuszu* (ks. III, w. 7–8)<sup>79</sup>. Taki też pozostał jako stary wiarus w baśni Żukrowskiego.

---

<sup>79</sup> Zob. J. Cieślowski, *Bajeczka dziecięca (próba określenia gatunku)*, w: tegoż, *Literatura osobna...*, s. 87.

## Baśń

Trzeci porządek to świat baśni, z którego wywodzą się różne motywy magiczne, np. czarodziejskie zwierciadło, tu zwane wyobraźnią; motyw „odczarowywania” Wiolinki, zamiana Cyganki w sowę, a także liczne nawiązania do autentycznych baśni ludowych, np. o Kocie w butach, o czerwonym Kapturku, o Kopciuszku czy o księżniczce w żabę przemienionej i wielu innych.

## Świat zabawek

Czwarty porządek stanowi świat ożywionych zabawek rodem z dziecięcej wyobraźni lub przywodzący na myśl zabawki z *Kubusia Puchatka* Alana Alexandra Milne’a. Tu najczęściej są to zabawki mechaniczne, jak np. nakręcający samochodzik:

Niekiedy jakiś automobil, trąbiąc przeraźliwie, przepychał się przez tłum, by przystanąć na najbliższym rogu. Szofer wyskakiwał i, poprawiwszy okulary, ogromną korbą nakręcał sprężynę [s. 123].

## Niezwykła czasoprzestrzeń

Z takich różnorodnych elementów, powiązanych z sobą i sąsiadujących obok siebie, niekiedy nawet w jednym zdaniu, zbudowany jest świat przedstawiony omawianej baśni. Jak wiadomo, w tradycyjnej baśni ludowej (podobnie jak w bajce) zwierzęta mówią ludzkim głosem, reagują i czują jak ludzie (są bowiem alegorycznymi nosicielami ludzkich cech), ale poza tym zachowują się zgodnie ze swoją naturą. U Żukrowskiego takiej konsekwencji nie ma. Czasem postępują jak ludzie, czasem znów jak zwierzęta. Umieszczenie ich zachowań w bliskim sąsiedztwie rodzi liczne sytuacje komiczne, np.:

Gdy już trochę odpoczęli, kapral Pypeć wyciągnął z prawej cholewy fajkę, z lewej kapciuch z pęcherza i długo ją nabijał machorką. Miauczura podał mu usłużnie węgielek. Kogut zaciągnął się kilka razy głęboko, wypuścił dziobem dym [s. 8].

Na uwagę zasługuje również czasoprzestrzeń świata przedstawionego. Zazwyczaj w baśni nie jest ona dokładniej wskazana, ale zawsze związana z jakimś jednolitym, homogenicznym światem, określonym przez zespół rekwizytów charakteryzujących daną epokę, np. średniowiecze w baśni *O księżciu Gotfrydzie* Haliny Górskiej, lub czasy współczesne po pierwszej wojnie światowej w *Kłopotach Kacperka góreckiego skrzata* Zofii Kossak-Szczuckiej. U Żukrowskiego jest inaczej. Tu w jednej czasoprzestrzeni znajdują się

współczesne samochody i pociągi, osiemnastowieczne dyliżanse i średnio-wieczni halabardnicy, pilnujący porządku wspólnie ze współczesnymi policjantami. Takie zderzenie różnych, nieprzystawalnych do siebie rzeczywistości w jednym obrazie daje zabawne efekty groteskowe.

W takiej niezwyklej czasoprzestrzeni rozgrywają się wszystkie zdarzenia fabularne, zarówno związane z głównym wątkiem, jak i z wewnętrznymi, samodzielными historiami, które podbudowują znaczenie zdarzeń głównego wątku, ujawniają cechy charakteru postaci działających, jak i opóźniają nieco bieg głównego nurtu opowieści. Są to przede wszystkim: opowiadanie koguta Pypcia o największej wojnie w historii Tiutiurlistanu, rodowód Mysibrata Miauczury, odwiedziny w Skapicach i jeszcze parę innych.

## Fabuła baśni

Struktura głównego wątku fabularnego jest podobna do opisanego przez Proppa schematu baśni ludowej (zob. cz. III, rozdz. 2). Przebieg tego wątku wyznaczają między innymi następujące węzłowe zdarzenia:

**szkodzenie** – wypadek polegający na uprowadzeniu blablackiej królowny Wiolinki na tiutiurlistańskiej ziemi, co grozi nie tylko „komplikacjami dyplomatycznymi” – jak to określił kapral Pypeć – ale nawet wojną pomiędzy Blablacją i Tiutiurlistanem;

**pośrednictwo** – goniec przynosi wieść o uprowadzeniu i wzywa do pomocy w poszukiwaniach;

**początek przeciwdziałania** – troje głównych bohaterów podejmuje decyzję o podjęciu działań;

**wyprawa** – bohaterowie udają się na poszukiwania;

**walka** – spotkanie z Cyganem Nagniotkiem;

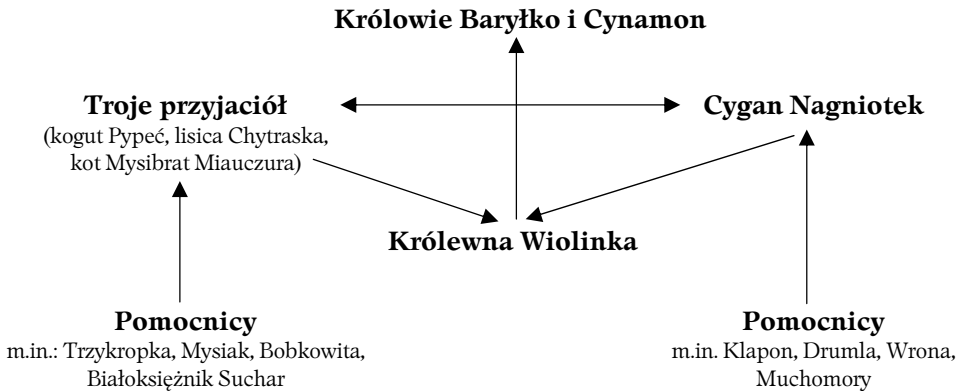
**zwycięstwo** – kogut Pypeć uwalnia się z rąk Cygana;

**likwidacja szkody** – uwolnienie królowny Wiolinki z rąk Cygana.

Osiągnięcie celu zamyka pierwszą sekwencję zdarzeń, ale nie kończy opowieści. Okazuje się, że Wiolinka, moczona przez Cygana w naparze z orzechowych liści, została oszpecona i w takim stanie nie chce wrócić do rodziców. W tym miejscu rozpoczyna się nowa, podobna sekwencja zdarzeń aż do ponownego osiągnięcia celu, tj. do wybielenia cery królowny. Kolejna sekwencja jest związana z aresztowaniem Mysibrata Miauczury i skazaniu go na śmierć. Ratunek przychodzi z niespodziewanej strony. Pod koniec powieści akcja zmierza do punktu kulminacyjnego. Dochodzi do decydującej walki, w której ginie kogut Pypeć z rąk Cygana, a wkrótce również zabójcę spotyka śmierć wymierzona przez demoniczne potworki, gnieżdżące się *w czarnych borach nad rzeką Koszmarką* [s. 200], tj. przez siedem Grzechów Głównych.

## Role postaci baśniowych

Nieodłączną częścią schematu fabularnego jest też układ ról osobowych, przypominający schemat z baśni ludowej, ale w szczegółach odmiennie realizowany.



Bohaterowie wyposażeni są w indywidualne cechy. Akcent położony jest na ich osobisty charakter, często zupełnie inny, niż w baśni tradycyjnej. Królowie, na przykład, mają ograniczoną władzę, pozbawieni są przynależnego im na ogół dostojęstwa. Nie oni też wysyłają bohaterów w celu wykonania zadania i nie oni ich ostatecznie nagradzają. Główni bohaterowie, świadomi patriotów Tiutiurlistanu, sami podejmują działania mające na celu odszukanie Wiolinki. Królowa z kolei – wprawdzie jako obiekt poszukiwań osoba wartościowa – ale w istocie jest dziewczyną kapryśną, brzydką i złą. Dopiero roślinne eliksiry Białoksiężnika Suchara leczą jej zatrute serce, a później przywracają utraconą urodę. W podobny sposób zindywidualizowane są także inne postacie, jak np. koziołek Bobkowita – tchórzliwy, przewrotny, o słabym charakterze. Czasem pomaga, a czasem zdradza. Najbardziej wzbogacone wewnątrz są oczywiście osobowości głównych bohaterów: koguta kaprała Pypcia, lisicy Chytraski, kota Mysibrata Miauczury i Cygana Nagniotka.

Wszystkie funkcje *Porwania w Tiutiurlistanie* mają w zasadzie swoje odpowiedniki w schemacie baśni ludowej, ale ich realizacje są najczęściej przewrotne i polemiczne w stosunku do folklorystycznego pierwowzoru. Dobitnie świadczy o tym chociażby zakończenie i związana z nim nagroda. W baśni ludowej ostatnią funkcją jest **wesele**. Bohater żeni się z królową i otrzymuje połowę królestwa lub zostaje wynagrodzony w inny sposób. Tym razem opowieść kończy się **pogrzebem**. Nagroda ma tu sens moralny, a nie material-

ny. Ponieważ główny bohater ginie śmiercią bohaterską, zostaje odznaczony pośmiertnie orderami Tiutiurlistanu i Blablacji oraz uhonorowany uroczystym pogrzebem. Przede wszystkim jednak jego ciało postanowiono wysłać balonem do nieba, gdzie już przebywa jego dusza.

Balon mknął coraz wyżej i jasne już wszystkim się stało, że nigdy na ziemię nie powróci. Stali więc tak w głębokim milczeniu obaj królowie i pociągająca ostrym noskiem Chytraska. Dalej, przekrzywiwszy głowę, ptasim obyczajem spoglądał okrągłym okiem w niebo Kirkor Epikurek, popłakiwała Wiolinka, Mysibrat, opryszkowie i cały, cały kwiat rycerstwa obu krajów.

Wyraźnie widzieli, choć balon był nie większy od czereśni, jak zaroilo się koło niego od wspaniałych postaci. Bo oto już ulatywał w niebo baśniowe, którym włada Anioł Andersen. Tam po spienionych obłokach żeglują korsarskie fregaty, a kapitan Silver śledzi horyzonty z papugą na ramieniu. Tam Piętaszek kłęczy u stóp Robinsona i Ala wybiega z Krainy Czarów.

Patrzcie! Tam rycerskiego koguta oczekują niecierpliwie wszystkie zmarłe dzieci! Tam, w niebie popsutych zabawek i wiecznej młodości. Widzę, jak witają go wkraczającego w blasku chwały [s. 206–208].

## Charakterystyczne zakończenie

Charakterystyczne jest również zakończenie utworu, w którym pojawia się autorski narrator, opowiadacz, który – jak w baśni ludowej – *też tam był*. Nietrudno w tym zabiegu zauważyć nawiązanie do ostatniego zdania opowieści Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. Wśród tłumy, żegnającego koguta Pypcia, ujawnia bowiem swoją obecność również „autor”:

Długo staliśmy z zadartymi głowami. Nagle z nieba zaczęło spadać jedno, jedyne pióro. Wirowało błyskając w słońcu. Pochwyliłem je mocno w tęskniące dłonie.

I tym piórem, dymiącym jeszcze barwami nieba i wolnością przestworzy – spisałem całą opowieść [s. 208].

## Językowe walory baśni

Wartość baśni Żukrowskiego polega nie tylko na atrakcyjnej fabule, ale i na języku, którym jest ona opowiedziana. Samo zreferowanie zdarzeń fabularnych nie oddaje całego uroku powieści. Jej język jest bowiem nieprzezroczysty i zatrzymuje na sobie uwagę czytelnika, podobnie jak język poezji, zwłaszcza lingwistycznej [zob. cz. II, rozdz. 5 i 6], co widać nawet w nielicznych cytowanych fragmentach. Nasycony jest wyrazami dźwiękonaśladow-

czymi, imionami i nazwiskami znaczącymi oraz motywowanymi sytuacyjnie związkami frazeologicznymi. Często też nawiązuje do prawidłowości, charakterystycznych dla mowy dziecięcej [zob. cz. I, rozdz. 4]. Oto kilka przykładów:

– Nazwy krajów – *Tiutiurlistan* i *Blablacja* – oparte są na powtórzeniu sylab, co przypomina mowę małego dziecka (*tiu, tiu; bla, bla*), a także przekorne, dziecięce przedrzeźnianie.

– Wyrazy w tytule rymują się jak w najprostszej rymowance dziecięcej.

– Psy na widok koguta Pypcia *szarpią się na łańcuchach, warcząc „Żebrrrak, żebrrrrak!” albo obelżywie wołają: „Cham! Cham! Cham!”* [s. 81].

– W *Tiutiurlistanie* w czasie narastającej psychozy wojennej pobito *blacharza*, ponieważ sylaba *bla* w nazwie jego zawodu wskazywała na związki z wrogą *Blablacją* [zob. s. 21].

– Cygan Nagniotek pomstuje na Klapona: *Ty wyrodny synu, nawet cyganić nie umiesz* [s. 178]. Przywrócenie wyrazowi *cyganić* (tzn. „kłamać”) znaczenia etymologicznego i zarazem wykazanie jego fałszu przywodzi na myśl chwyt zastosowany przez Tuwima w *Figielku*, gdzie również nie wszyscy bohaterowie zachowują się pod dyktando swej nazwy, skoro *baran się rozindyczył, a indyk zbaraniał* (zob. cz. I, rozdz. 4). W takich opisach dziecko znajduje bliską sobie etymologię, polegającą na wyprowadzaniu znaczeń wyrazów przez skojarzenie z ich brzmieniem. W podobny sposób zachowuje się w scenie śmierci Cygana Nagniotka siedem Grzechów Głównych, występujących tu w innym nieco składzie, niż w katechizmie Kościoła katolickiego:

Nagle poczuł, że już najbliższy karzeł o sinym i wzdętym obliczu łapie go za nogi i ściąga. To już chyba **Pycha** go **rozpycha**. **Gniew** z czerwoną brodą go **rozniewała**. Doskoczyło **Zabójstwo** i zrzęcznie **zabiło**, a **Nieczystość zanieczyściła** od stóp do głów. Wtedy podbiegło Obżarstwo i zaczęło go obgryzać. Gdy został tylko ślicznie wylizany szkielecik, przywlokło się Lenistwo i jęczało, że już dla niego nic nie ma [s. 200. Podkreślenia moje – A.S.].

Technika budowania świata przedstawionego z elementów języka skonwencjonalizowanego (umownego) jest źródłem absurdałnego humoru, który pełni tu funkcję bardzo ważną ze względu na młody wiek odbiorcy. Humor językowy rozładowuje bowiem napięcie sceny zabójstwa negatywnego bohatera, która bez tej otoczki byłaby zapewne zbyt okrutna. Takich scen złagodzonych humorem jest w utworze więcej, np. scena torturowania kota Mysibrata Miauczury i podstępne wydobycie zeznania.

Cygan zaczął z szyderczą słodyczą:

– My już wiemy, że ty, Mysibracie, jesteś niewinny, ale powiedz tylko jedno, czy kapral Pypeć **miał** coś wspólnego z porwaniem królowny?

Udręczony Mysibrat milczał. Wtedy Nagniotek uderzył pięścią po napiętym jak struna ogonie.

- **Miauuu!** – jęknął po kocie mu skazaniec.
- Przyznał się! – krzyknął triumfalnie kat. – Mówił, że **miał!!!** [s. 147–148. Podkreślenia moje – A.S.].

Do humorystycznych scen należy przede wszystkim, zapadająca w pamięć największa wojna w historii Tiutiurlistanu, prowadzona przy użyciu osobliwej amunicji, jak np. ostrzeliwanie jajkami na twardo, dwufuntowymi szynkami, polewanie lepkiem miodem i innymi wiktuałami, aż po nierycerskie obrzucanie kluskami z makiem. Groteskowo przerysowana opowieść jest ośmieszającą parodią wojny, potraktowaną jak widowisko, na które zaprasza plakat wzorowany na ogłoszeniach imprez sportowych.

**Parodia** (z grec. *parōidia*) – wypowiedź będąca odmianą stylizacji, polegająca na prześmiewczym naśladowaniu cudzego stylu. Np. Franciszek Fenikowski parodiował styl kilku polskich poetów, pokazując, jakby każdy z nich napisał wiersz *Wlazł kotek na płótek*. Najbardziej znane parodie polskich autorów wyszły spod pióra Artura Marii Swinarskiego. Ponadto w potocznym języku słowo „parodia” oznacza też przejaskrawione naśladowanie czyjegoś postępowania, np. gry aktorskiej lub czyichś gestów, mimiki itp.

### Aluzyjność *Porwania*...

Ponadto baśń Żukrowskiego nasycona jest sporą liczbą różnorodnych aluzji do podań i pieśni ludowych, do znanych baśni europejskich (*Kot w butach*, *Kopciuszek*, *Czerwony Kapturek*), do licznych dzieł literackich, jak *Odyseja* Homera, *Satyr* Jana Kochanowskiego, *Reduta Ordon* i *Powrót taty* Adama Mickiewicza, *Ogniem i mieczem* oraz *Potop* Henryka Sieniewicza czy *Biblia cygańska* Juliana Tuwima. Dość wspomnieć, że rodowód Mysibrata Miauczury bierze swój początek od słynnego *Kota w butach* [s. 86], że matka Mysiaka ma w żyłach królewską krew, ponieważ pochodzi z rodu tych myszy, które niegdyś przed wiekami *gdzieś w dalekim kraju*, [...] *zjadły* [...] *niejakiego króla Popiela* [s. 90].

### Wielowarstwowość utworu

Jak z tego wynika, baśń Żukrowskiego jest dziełem wielowarstwowym, które przy czytaniu dzieciom daje również niemało zadowolenia dorosłym lektorom. Krystyna Kuliczowska twierdzi nawet, że *Porwanie w Tiutiurli-*

stanie jest „syntezą wszystkich znanych motywów baśniowych, zespoloną dzięki jedności wizji artystycznej, która wspiera się na poetyckim widzeniu”<sup>80</sup>. Przede wszystkim jednak jest to baśń propagująca szlachetny humanitaryzm z galerią sympatycznych, plastycznie nakreślonych bohaterów. Nawet postacie negatywne potraktowane są z pewną dozą wyrozumiałości. Ponadto utwór zawiera sporo fragmentów bardzo różnorodnych, od ujęć satyrycznych (np. *Skapice*), poprzez humorystyczne (np. *Rynek Miłego Kichnięcia*), aż po wzruszające, jak *Przybycie do Tuleby* czy *Bajkowe niebo*.

Nic więc dziwnego, że powieść znalazła międzynarodowe uznanie i została wpisana w roku 1976 na Listę Honorową im. Hansa Christiana Andersena, na której umieszcza się najwybitniejsze utwory dla dzieci. Wyróżnienie to ze względu na jego rangę nazywane bywa często Dziecięcym Noblem.

**Ciekawostka.** Czy wiecie, że po wielu latach, w roku 1985, wydał Wojciech Żukrowski kolejną powieść fantastyczną, będącą swoistą kontynuacją *Porwania w Tiutiurlistanie*, mianowicie *Na tronie w Blabonie*. Jest to utwór zdecydowanie słabszy oraz adresowany raczej do czytelników dorosłych, którzy pamiętają jeszcze z dzieciństwa znakomity pierwowzór, a zwłaszcza orientują się w sytuacji panującej w Polsce w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Nowa powieść jest przesycona aluzjami politycznymi, które nadają jej niestety publicystyczny charakter i wpływają zdecydowanie niekorzystnie na kształt artystyczny.

## Baśń Jurgielewiczowej

Poza *Porwaniem w Tiutiurlistanie* pierwsze lata powojenne przyniosły również inną znakomitą baśń *O chłopcu, który szukał domu* Ireny Jurgielewiczowej. Napisana w roku 1947 mogła być wydana niestety dopiero po dziesięciu latach w roku 1957, a więc już po tzw. odwilży październikowej, kończącej w Polsce najciemniejszy okres dyktatury stalinowskiej.

Zaraz po wojnie w ferworze budowania nowego ustroju czynniki oceniające utwory i kwalifikujące je do druku nie dopatrzyły się w niej żadnych propagowanych wówczas wartości socjalistycznych.

*O chłopcu, który szukał domu* jest wzruszającą opowieścią przed-

**Irena Jurgielewiczowa** (1903–2003) – prozaik i pedagog. Ukończyła studia polonistyczne na Uniwersytecie Warszawskim, a następnie pedagogikę na Wolnej Wszechnicy Polskiej, gdzie później została wykładowcą. Prowadziła też badania z zakresu dydaktyki nauczania dorosłych i czytelnictwa. W czasie wojny była żołnierzem Armii Krajowej, walczyła w powstaniu warszawskim, a po woj-

<sup>80</sup> K. Kuliczowska, *Epos heroikomiczny o trójce wiernych przyjaciół*, w: tejsze, *W szklanej kuli*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1970, s. 229.

nie wykładała na Wydziale Pedagogiki Uniwersytetu Warszawskiego. Od 1954 roku zajmowała się wyłącznie twórczością literacką. Dla dzieci poza baśnią *O chłopcu, który szukał domu* wydała następujące pozycje: *Historia o czterech pstrczkach* (1948), *Osiem lalek i jeden miś* (1951) i *Kajtek, warszawski szpak* (1958). Największą sławę przyniosły jej powieści dla młodzieży: *Ten obcy* (1961), *Niespokojne godziny* (1964), *Wszystko inaczej* (1968), *Ważne i nieważne* (1971) oraz *Inna?* (1975). Napisała też dwie książki autobiograficzne *Strategia czekania* i *Byłam, byliśmy*. Za twórczość dla dzieci i młodzieży otrzymała Nagrodę Prezesa Rady Ministrów oraz Order Uśmiechu.

stawiającą zniszczenia wojenne i losy rozbitych rodzin, poszukujących swoich bliskich. Opowiada o losach chłopca, bezdomnego sieroty, Piotrusia, którym zaopiekowała się biedna wdowa, opłakująca stratę dwóch swoich córek, Kasi i Trusi, uprowadzonych przez najeźdźców w czasie zawieruchy wojennej do Szarego Kraju. Piotruś, chcąc się odwdzińczyć Kowalowej za jej dobroć i opiekę, postanawia je odnaleźć. Dzięki pomocy wróżki Miłorady dobrowolnie przyjmuje wielkość krasnoludka oraz dodatkowo otrzymuje też zdolność porozumiewania się ze zwierzętami. W tej postaci

wraz ze swoim wiernym psem, Kiwajem, ukryty w jego kudłach, wyrusza na poszukiwania. Po różnych przygodach udaje mu się w końcu sprowadzić zaginione dziewczynki do matki do Zielonej Doliny. Dzieciom w okresie powojennym, podobnie jak później dorosłym, znającym tamte realia, nietrudno się było domyślić, że kraj, w którym znajduje się Zielona Dolina, Białe Miasteczko czy Dom Pod Topołą, to Polska. Z kolei Szary Kraj leżący za Czarnym Lasem i Łagodnymi Górami to Niemcy. Po wielu latach jednak mniej istotne stają się w tym utworze odniesienia do aktualnej rzeczywistości, bardziej natomiast na plan pierwszy wysuwają się znaczące elementy baśniowe. Dziewczęta uprowadzone przez złych ludzi do Szarego Kraju przypominają Kaja porwanego przez Królową Śniegu. Zaś Piotruś – małą Gerdę udającą się na poszukiwania, rozmawiającą z życzliwymi jej zwierzętami i ostatecznie uwalniającą przyjaciela z lodowej niewoli. Baśń nabiera teraz znaczenia symbolicznego. Ukazuje to co najważniejsze niezależnie od czasu akcji i okoliczności, które stały się kanwą wydarzeń fabularnych. Dla dziecka mniej ważne jest teraz, że rozgrywają się w jakimś konkretnym czasie, w jakieś określonej epoce. Obojętne staje się, czy jest to głębokie średniowiecze jak w baśni *O księciu Gotfrydzie*, czy też – jak w tym utworze – są to bliżej nieokreślone czasy powojenne z aluzjami do drugiej wojny światowej. Bardziej istotne natomiast okazuje się to, że opowieść wyraża najgłębsze, ponadczasowe ludzkie uczucia. Jest wzruszającą pochwałą bezinteresownego poświęcenia, wzajemnej pomocy i życzliwości, okazywanej potrzebującym w trudnych chwilach życia.

Piotruś, godząc się przyjąć postać krasnoludka, bo tylko ten sposób umożliwi sprowadzenie dziewcząt do domu, wiele ryzykuje. Może się bowiem okazać, że uszczęśliwiona Kowalowa, nie widząc go w pobliżu i uważając za zaginionego, nie znajdzie i nie wypowie ważnego słowa, odwracającego czar. Piotruś na zawsze pozostałby wówczas krasnoludkiem. Jak w każdej baśni, tak i tu jednak wszystko kończy się dobrze. Wdowa, ciesząc z powrotu córek, przyprowadzonych przez psa Kiwaja, wspomina też Piotrusia. Opowiadając o nim, wypowiada to ważne słowo „synek”, które powoduje, że chłopiec odzyskuje swą dawną postać.

Jak z tego wynika, fantastyczna opowieść Jurgielewiczowej ma wszystkie ważne cechy gatunkowe baśni literackiej, jak nieokreśloność czasu i miejsca, kluczowa rola dobrej wróżki, dokonującej czarodziejskiej przemiany bohatera, pomoc ze strony zwierząt, aluzyjność i nawiązania do rzeczywistości pozaliterackiej, a także wzorowany na baśni ludowej schemat fabularny z węzłowymi zdarzeniami od uprowadzenia córek, poprzez podjęcie decyzji o ich poszukiwaniu, wyprawę z licznymi przygodami aż do osiągnięcia celu i nagrody, którą stanowi przyjęcie Piotrusia jak syna do rodziny Kowalowej. Tak jak w baśni Konopnickiej, tak i tu nagrodą dla sieroty, ważniejszą niż skarby w baśni ludowej, jest znalezienie domu i rodzinnej miłości u obcych, lecz szlachetnych i życzliwych ludzi.

Wartości wychowawczych baśni literackiej pisanej z myślą o dziecięcym odbiorcy trudno przecenić. Na ogół nieskomplikowana fabuła, wyraźny podział postaci na dobre i złe oraz wyraziste oceny ich postępowania sprzyjają formowaniu pierwszych pojęć moralnych, czemu sprzyja również silne oddziaływanie zdarzeń fabularnych na sferę emocjonalną dziecka. Baśnie ponadto uczą odczytywania ważnych prawd o człowieku i jego życiu ze zmyślonych opowieści. Wprowadzają dziecko w bogaty świat fikcji literackiej, rozwijają jego wyobraźnię oraz uwrażliwiają na estetyczne walory sztuki słowa.

## Groteskowe opowieści

Jednym z pierwszych utworów fantastycznych, wprowadzających dziecko w świat literackiego zmyślenia, jest groteskowa opowieść Jana Brzechwy pt. *Akademia pana Kleksa* (1946). Nie jest ona wprawdzie baśnią, ale wypada o niej w tym miejscu parę zdań powiedzieć, ponieważ dotyczy tego właśnie gatunku, konsekwentnie w utworze nazywanego „bajką”. Uświadamia dziecku umowność literackiej opowieści oraz nawiązuje do bliskiej mu zabawy słowem i kreowania absurdałnego świata „na opak”, podobnie jak to się dzieje nieraz w wierszach nurtu lingwistycznego (zob. cz. II, rozdz. 5).

Kanwą opowieści, na której autor umieszcza różne groteskowe sytuacje, jest historia dwunastoletniego chłopca, Adasia Niezgódki, wysłanego przez rodziców na naukę i wychowanie do akademii pana Kleksa, gdzie jej założyciel i opiekun stosuje niezwykle metody pedagogiczne, dalekie od jakichkolwiek znanych dziecku z autopsji. Już same nazwy przedmiotów, jak kleksografia, przędzenie liter, leczenie chorych sprzętów czy kopanie globusa na lekcji geografii, świadczą o niezwykłości nauczania, którego celem nie jest gromadzenie wiadomości, ale *otwieranie głów i nalewanie do nich oleju*. Groteskowy obraz szkoły nawiązuje do dziecięcych wywracanek, luźnych absurdalnych skojarzeń, z których wyłania się niezwykle świat jakby rodem z kolorowego snu.

Gmach akademii mieści się w ogromnym parku otoczonym wysokim murem, w którym umieszczone są furtki prowadzące do innych bajek. Pewnego razu Adaś został wysłany do znanej bajki po zapałki. Bardzo się zdziwił, że pan Andersen, wręczając mu pudełko, powiedział, aby się nie litował nad dziewczynką, ponieważ *wprawdzie jest ona biedna i zziębnięta, ale tylko na niby. Przecież to bajka. Wszystko tu jest zmyślane i nieprawdziwe*<sup>81</sup>.

Mogła zwieść Adasia *Dziewczynka z zapałkami* zbliżona bardzo do realistycznej opowieści. Natomiast zdarzenia z bajki o panu Kleksie nie budzą takich wątpliwości. Bardzo często ich „rodowód” jest czysto językowy, oparty na frazeologizmach, potraktowanych z dziecięcą dosłownością, np. określenie *rzucić okiem* znajduje realizację w postaci „wysyłania oka” do odległych miejsc w celach zwiadowczych.

Część druga *Podróże pana Kleksa* (1961) przedstawia wyprawę głównego bohatera w poszukiwaniu czarnego atramentu, ponieważ jej akcja rozgrywa się w dawnych czasach, kiedy *atrament był jeszcze zupełnie, ale to zupełnie biały, natomiast kreda była czarna*<sup>82</sup>. W podróży przeżywa liczne przygody. Wiele z nich związane jest ze specyfiką języka i zabawnym nazewnictwem, jak *Abecja*, *Bajdocja* czy *Parzybrocja*. Trzecia część z kolei *Tryumf pana Kleksa* (1965) jest opisem przygód Adasia Niezgódki i Ambrożego Kleksa w Alamakocie. Starsi czytelnicy rozpoznają zapewne w tej nazwie jedno z pierwszych zdań w słynnym, wielokrotnie wznawianym *Elementarzu* Mariana Falskiego: *Ala ma kota*, które brzmieniem przypomina nazwę jednego ze stanów USA – Dakota. Autor opowieści o panu Kleksie pamiętał bowiem także o dorosłych, którzy są zazwyczaj lektorami, pośrednikami w lekturze opowieści. W jednym z wywiadów wyraźnie stwierdził, że „jej warstwę baśniową przeznaczają dla dzieci, a satyryczną dla dorosłych”<sup>83</sup>.

<sup>81</sup> J. Brzechwa, *Akademia pana Kleksa*, Wydawnictwo „Siedmioróg”, Wrocław 1990, s. 10.

<sup>82</sup> J. Brzechwa, *Podróże pana Kleksa*, Wydawnictwo „Siedmioróg”, Wrocław 1990, s. 5.

<sup>83</sup> *Bajkopisarz mimo woli*. Z Janem Brzechwą rozmawia Krystyna Nastulanka, „Polityka” 1965, nr 21.

Od roku 1968 wszystkie części wydawane są w jednym tomie pt. *Pan Kleks*. Warto także pamiętać, że trylogia o panu Kleksie zdobyła sobie niezwykłą popularność. Na jej podstawie Brzechwa opracował widowisko sceniczne *Niezwykła przygoda pana Kleksa* wystawione w roku 1963 w Teatrze Narodowym przez Kazimierza Dejmka, a później jeszcze ponad trzydzieści razy – w innych teatrach na terenie całego kraju. W latach osiemdziesiątych i później Krzysztof Gradowski zrealizował trzy pełnometrażowe filmy z Piotrem Fronczewskim w roli tytułowej i jeden – ostatni, częściowo animowany: *Akademia pana Kleksa* (1983, cz 1: *Przygoda księcia Mateusza*, cz. 2: *Tajemnica golarza Filipa*), *Podróże pana Kleksa* (1985), *Pan Kleks w kosmosie* (1988) i *Tryumf pana Kleksa* (2001). *Akademia Pana Kleksa* została również wystawiona w formie musicalu przez Teatr Muzyczny ROMA w Warszawie w roku 2007 w reżyserii Wojciecha Kępczyńskiego z muzyką Andrzeja Korzyńskiego i efektami specjalnymi animacji komputerowej Tomasza Bagińskiego.

## Baśniowy kostium współczesności

Na zakończenie rozdziału warto jeszcze wspomnieć o jednej z nowszych realizacji baśniowego schematu, jaką jest *Wroniec* Jacka Dukaja, wyróżniony Nagrodą Specjalną im. Jerzego Żuławskiego za najlepszy utwór fantastyczny roku 2009. Jest to obszerna powieść, będąca zarazem znakomitym dziełem sztuki edytorskiej, dzięki współtworzącym narrację ilustracjom Jakuba Jabłońskiego oraz staranności zespołu redaktorów Wydawnictwa Literackiego. Szata graficzna nie jest tu – jak to często bywa w książkach dla dzieci – tylko dodatkiem, bez którego tekst literacki doskonale się obywa. *Wroniec* jest więc ponadto trafną ilustracją tezy Jerzego Cieślukowskiego, iż tekst adresowany do dziecka jest „tworem synkretycznym”: „słowem, dźwiękiem, obrazem, gestem – każdym z osobna i wszystkim naraz”<sup>84</sup>.

Książka pt. *Wroniec* jest więc dziełem, synkretycznym, wielotworzywym, literacko-malarskim, utrzymanym w konwencji utworów dla dzieci i napisanym według reguł klasycznej baśni. Jest to opowieść o stanie wojennym w Polsce (1981–1983), widzianym oczyma małego chłopca, Adasia, którego w pewien grudniowy poranek pozbawiono rodziny. Ojca porwał Wroniec – straszne czarne ptaszysko; pozostałych najbliższych zabrała milicja. Więc Adaś – jak to zwykle w baśniach bywa – wyrusza w świat na ich poszukiwanie. Świat okazuje się groźny i wymaga od chłopca nie lada odwagi. A ponieważ Adaś jest chłopcem dobrym, zycliwym dla otoczenia, znajdu-

---

<sup>84</sup> J. Cieślukowski, *W stronę pajdologii...*, s. 232.

je również szlachetnych pomocników, którzy umożliwiają mu przeżycie koszmarne go czasu i odnalezienie swojej rodziny.

Świat, w którym toczy się akcja, ma znamiona rzeczywistego, ale w specyficzny sposób postrzeganego przez dziecko. W jego kreacji plastycznej ujawnia się niezwykle talent Jakuba Jabłońskiego, zaś w wizji literackiej – mistrzostwo Jacka Dukaja. Dziecięce widzenie świata nietrudno zauważyć w personifikowaniu zjawisk i ożywianiu przedmiotów, jak na przykład samochody – *suki*, postrzegane jako stalowe psy z blaszanymi pyskami i błyszczącymi złowrogo ślepiami reflektorów.

Objawia się ono zwłaszcza w dziecięcym nazewnictwie. Tytułowy *wroniec* jest tu najlepszym dowodem, wywiedzionym od skrótowca WRON (Wojskowa Rada Ocalenia Narodowego) z bardzo produktywnym formantem *-ec* (*chłopiec, malec, palec, golec* itp.). Inne neologizmy w tej opowieści też są znakomicie skonstruowane z przekręconych na modłę dziecięcą zasłyszanych wyrazów: *Milipanci* (milicjanci), *Bubecy* (ubek – skrótowiec od UB – Urząd Bezpieczeństwa), *Złomoty* (ZOMO – Zmotoryzowane Odwody Milicji Obywatelskiej). Ta ostatnia nazwa to świetna kontaminacja wyrazów „zło” i „ZOMO”. Do niej nawiązują też *jednostki Momo* (z jednej strony przekręcony skrótowiec ZOMO, z drugiej – tytuł znanego utworu Michaela Ende’go *Momo*). W ten sposób uchwycona została przez autora niezwykle dziecięca wyobraźnia: jeżeli ktoś jest *szpiclem*, to musi mieć coś szpiczastego (np. odpowiednią antenkę na czapce); jeśli jest *członkiem plenum*, to zapewne *się pleni* itp.

Przykłady dziecięcego postrzegania świata nie dowodzą jednak, że *Wroniec* jest przeznaczony dla dzieci. W każdym razie nie wszystkie jego warstwy. Dziecko odbierze – być może ze strachem – groźną warstwę fabularną, ale poza jego zasięgiem pozostaną liczne aluzje polityczne i odniesienia do rzeczywistości. Te odczytać może tylko dorosły, pamiętający stan wojenny i związane z nim realia. On też bez trudu rozpozna, kim jest wśród *pozycjonistów najnajnajoporniejszy* wąsaty pan nazywany Elektrykiem.

Dla kogo więc jest ta baśń?

Nietrudno się domyślić, że dla wszystkich dorosłych, którzy – za radą Joanny Kulmowej – *nie wyrosli z marzenia* i zachowali w swej duszy cząstkę wrażliwego dziecka.

## Przemiana baśniowej poetyki

Dość wcześnie, bo już na przełomie XIX i XX wieku, wraz z rozkwitem baśni literackiej oraz licznym wzrostem fantastycznych utworów dla dzieci, zmienia się powoli struktura gatunkowa klasycznych opowieści baśniowych. Pojawiają się utwory coraz dalsze od baśni w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Wzorem dla kształtowania fabuły oraz układem odniesienia w ocenie walorów artystycznych i dydaktycznych przestają być już dawne baśnie ludowe i ich literackie opracowania. Granice gatunkowe współczesnych utworów fantastycznych dla dzieci coraz bardziej się zacierają, rozmywają, w miarę jak rozluźniają się reguły poetyki baśniowej. Częściej więc utwory dla dzieci, jedynie tradycyjnie w potocznym języku nazywane baśniami (a nawet bajkami), nie spełniają już kryteriów tego gatunku. Zachowują jedynie baśniową fantastyczność, a pozostałe elementy fabuły rozbudowują według

**Konwencja literacka** – to według *Słownika terminów literackich* – „utrwalony w praktyce literackiej zespół norm określających charakter poszczególnych składników utworu, a także sposób ich zorganizowania w większe całości. Konwencjonalizacji poddaje się każdy element utworu, przy czym stosunkowo łatwiej ulegają jej składniki względnie proste (np. epitety, nazwiska bohaterów, połączenia frazeologiczne, poszczególne motywy) lub [...] trudniej złożone zespoły znakowe, których powtarzalność odczuwana bywa nie jako aktualizacja konwencji literackiej, ale jako przytoczenie wcześniejszych rozwiązań (cytat, aluzja). [...] Najprostszym i elementarnym sygnałem konwencjonalizacji jest stałe pojawianie się jakiegoś literackiego rozwiązania w obrębie pewnego historycznie określonego kompleksu utworów. [...] Przeciwnością konwencjonalności jest oryginalność”<sup>86</sup>.

<sup>86</sup> aos [Aleksandra Okopień-Sławińska], hasło *Konwencja literacka*, w: *Słownik terminów...*, s. 260–261.

swobodnej poetyki opowieści realistycznej. W ten sposób im bliżej współczesności, tym bardziej baśniowa konwencja roztapia się w nieprzebranym morzu literatury fantastycznej. Wprawdzie zdarza się, że niekiedy po wielu intrygujących perypetiach tu też wszystko się dobrze kończy, ale pamiętać wszakże trzeba, że szczęśliwe zakończenie w utworach dla dzieci nie jest wyłączną cechą tego jednego gatunku. Zatem trafniej i wygodniej jest teraz mówić raczej o opowieści fantastycznej, niż o baśni, której nazwa wiąże się z gatunkiem bardziej skonwencjonalizowanym.

## Zbuntowana baśń

Po wielu latach Weronika Kostecka nazwie to zjawisko wyłamania się baśniowych opowieści z utrwalonych przez stulecia schematów „buntem baśni”<sup>87</sup>. Pierwsze przejawy owego „buntu” w polskiej literaturze stały się najbardziej zauważalne w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Nie znaczy to jednak, że wraz z pojawieniem się wówczas nowych odmian fantastyki, zanika zupełnie tradycyjna baśń. Utwory oparte na baśniowym schemacie jeszcze długo będą wzorem dla późniejszych autorów.

Warto pamiętać, że żaden nowy gatunek, ani jego odmiana, nie wypiera całkowicie swego poprzednika. Starsza konwencja gatunkowa może w pewnym okresie stać się co najwyżej mniej popularna, rzadziej spotykana, ale istnieje jako możliwość do zrealizowania. W procesie historycznoliterackim każdy gatunek zostaje zachowany w czymś, co Andrzej Zgorzelski nazwał „skarbcem pamięci gatunkowej”<sup>88</sup>. Często wydobyty z tego skarbcza schemat strukturalny odradza się ponownie w innym utworze, zazwyczaj w nieco odmienionym kształcie. Podobnie rzecz się przedstawia z tradycyjną baśnią, której schemat – jak to wiadomo z poprzedniego rozdziału – odżyje chociażby w znanym już *Porwaniu w Tiutiurlistanie* Wojciecha Żukrowskiego.

Sygnalizowane w tytule tego rozdziału pożegnanie z baśnią nie oznacza więc definitywnego z nią rozstania, a jedynie stopniowe odchodzenie od jej schematów fabularnych utrwalonych w świadomości czytelników. Nie oznacza też tym bardziej odejścia od fantastyki. Proza dla dzieci młodszych, niezależnie od struktury gatunkowej, zdominowana jest przecież przez fantastykę. Z kolei baśń w różnych swoich odmianach nie jest jedynym gatunkiem

---

<sup>87</sup> Zob. W. Kostecka, *Niepokorne baśnie. Gra z tradycją i elementy autotematyczne we współczesnej literaturze baśniowej*, w: „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży, red. B. Olszewska i E. Łucka-Zajac, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010, s. 334.

<sup>88</sup> A. Zgorzelski, *Fantastyka. Utopia. Science fiction. Ze studiów nad rozwojem gatunków*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1980, s.183.

wyczerpującym konwencje fantastyczną. Jest tylko gatunkiem najstarszym i dominującym w prozie dla dzieci. Obok niej istnieją gatunki należące także do innych odmian prozy fantastycznej (zob. cz. III, rozdz. 1). Co więcej, nawet w opowieściach zbliżonych do opowiadań realistycznych, o strukturze dalekiej od baśniowych schematów, pojawiają się pojedyncze elementy o baśniowym rodowodzie. Tak więc w tym rozdziale warto się przyjrzeć gatunkom, mieszczącym się w obrębie pozabaśniowych odmian fantastyki, jak opowieści grozy, *science fiction* czy fantasy, a także utworom posługującym się sporadycznie pojedynczym elementem fantastycznym w świecie utworu, w zasadzie poza tym utrzymanym w konwencji realistycznej.

## Fantastyka grozy

Drugą obok fantastyki baśniowej ważną odmianą fantastyki, która pojawiła się stosunkowo dość późno, bo dopiero w XVIII wieku, a więc w tym samym czasie, kiedy na zachodzie Europy rodziła się specjalna literatura dla dzieci, jest fantastyka grozy, czasem popularnie zwana też horrorem. Ta odmiana wprawdzie nigdy nie była kierowana do dziecięcego odbiorcy i można by ją w tym miejscu pominąć całkowitym milczeniem. Są jednak co najmniej dwa powody, aby tego nie robić. Po pierwsze, nauczyciel powinien wiedzieć więcej niż jego uczniowie i znać wszystkie najważniejsze odmiany fantastyki, nawet jeśli nie będzie ich wykorzystywał na lekcjach ani na zajęciach w przedszkolu; a po drugie, dzieci coraz częściej – wbrew ostrym sprzeciwom niektórych pedagogów – sięgają jednak po tego rodzaju utwory. W tej sytuacji nauczyciele, wychowawcy, podobnie jak rodzice, powinni znać zainteresowania i lekturę swoich podopiecznych.

Strach, jako swoisty stan niepokoju, wywołany przez niebezpieczne, często nieznanne zjawisko, a czasem nawet przez samą myśl o czymś groźnym, towarzyszy ludzkości od początku jej istnienia. W różnym nasileniu, określanym słowami takimi jak „obawa”, „lęk”, „przerażenie” czy „trwoga”, jest też obecny w życiu każdego człowieka. Nic więc dziwnego, że również dzieci, spragnione silniejszych wrażeń, nie stronią od groźnych opowieści (zob. cz. I, rozdz. 1). Chcąc zaspokoić ich upodobania, pisarze dostarczają im tekstów o złagodzonej wymowie, które nie tyle straszą, ile raczej oswiają grozę, infantyлизują potwory i nadprzyrodzone zjawiska. Pokazują różne zmyślane bóstwa, demony, wilkołaki i wampiry jako istoty – jak pisze Anna Gemra – „wręcz komiczne albo przynajmniej miłe i przyjaźnie nastawione”<sup>89</sup>. Oswojone monstra bywają teraz wykorzystywane – jak stwierdza cytowana już autorka –

---

<sup>89</sup> A. Gemra, *Oswajanie grozy...*, s. 22.

nawet w celach dydaktycznych czy terapeutycznych, ponieważ pomagają „uczyć tolerancji, empatii, radzenia sobie ze strachem”<sup>90</sup>.

Jednym z takich demonów, wywodzącym się z podań ludowych, jest w *Cudaczku-Wysmiewaczku* (1938) Julii Duszyńskiej *lichu malusie i cienutkie jak igła*. Pierwotnie „lichy” to „według dawnych wierzeń: zły duch, diabeł; ogólniej – coś złego, niepowodzenie, nieszczęście, bieda”<sup>91</sup>. Tu zachowało coś ze swej diabelskiej natury, bo jako *lichy niepoczciwy*, kryjąc się we włosach dzieci lub za kołnierzem, namawia je do niegrzecznych zachowań, do obraźliwości i gwałtownych wybuchów złości. Niełatwo jest przeciwstawić się takiemu demonicznemu skrzatowi, ale jest możliwe jego unicestwienie lub zamiana w *lichy dobre*. Trzeba tylko, aby bohaterka, w której warkoczyczkach *złe lichy* zamieszkało, wytrzymała przynajmniej trzy dni bez obrażania się na kogokolwiek i zaniechała nieopanowanych reakcji. W końcu więc udaje się dokonać przemiany w *lichy dobre*, czyli w *cudaczka-śmiejaczka*, który od tej pory stanowił będzie „uosobienie spontanicznej radości życia”<sup>92</sup>. W sumie książeczka ma charakter wyraźnie dydaktyczny. Autorka ośmiesza dziecięce wady, jak niezaradność czy zarozumiałstwo, ale robi to z życzliwością i humorem umilającym lekturę.

Innym demonem z ludowego folkloru jest swoiście „oswojony” diabeł. Jawi się on tam z reguły jako postać pozbawiona wszelkiej piekielnej mocy, niezdolna nie tylko kusić ludzkie dusze do grzechu, ale nawet dorównać chłopskiej przebiegłości. W opowieściach, takich jak np. *O jednym diable, co u chłopca służył*, *Diabeł i baba* czy *Jak chłop oszukał diabła*<sup>93</sup> został on ośmieszony i przedstawiony jako naiwny wiejski przygłupek. Literatura dla dzieci okazała się dla niego bardziej łaskawa, wyposażając go w parę pozytywnych ludzkich cech, dzięki którym zyskuje nawet sympatię innych postaci utworu.

Takim uczłowieczonym tworem pisarskiej fantazji jest diabelski praktykant, Piszczalka, w powieści Kornela Makuszyńskiego *Przyjaciel wesołego diabła* (1930).

Główny bohater tego utworu, sierota Janek, przyciągnięty przez astronoma Witalisa, poszukując ra-

**Kornel Makuszyński** (1884–1953) – powieściopisarz, poeta i krytyk teatralny. Ukończył studia polonistyczne na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Lwowskiego. Studiował również romanistykę we Lwowie i w Paryżu. Po studiach pisał recenzje teatralne oraz przez pewien czas kierował Teatrem Polskim

<sup>90</sup> Tamże, s. 22.

<sup>91</sup> *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. IV, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1962, s. 122.

<sup>92</sup> J. Papuzińska, *Zatopione...*, s. 75.

<sup>93</sup> Zob. *Księga bajek polskich*, t. 1, wybór, wstęp i oprac. H. Kapełuś, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1989, ss. 234, 304 i 313.

tunku dla tracącego wzrok opiekuna, udaje się w niebezpieczną podróż wymagającą wytrzymałości fizycznej i psychicznej; „poddaje się – jak pisze Dorota Piasecka – z dobroci serca okrutnym próbom w imię najszlachetniejszej miłości do przybranego ojca”<sup>94</sup>. W podróży towarzyszy mu diabełek Piszczatka, pokazany jako postać komiczna, *na kozich nóżkach*, brzydka i nieporadna. Zyskuje jednak życzliwość Janka, który niejednokrotnie ratuje przyjaciela z różnych opresji. Ta przyjaźń, zrodzona w chwilach tragicznych, zawsze z każdej niebezpiecznej przygody wychodzi zwycięsko.

Powieść jest wprawdzie adresowana raczej do nastolatków, ale ze względu na motyw „oswojonego” diabełka warto o niej w tym miejscu wspomnieć, zwłaszcza że po wielu latach ten sam motyw pojawi się w cyklu opowiadań Joanny Papuzińskiej. Pisarka nawiązuje w nim do Rokity, diabła z chłopskich opowieści, mieszkającego w starych wypróchniałych wierzbach. Swego bohatera potraktowała jednakże od samego początku nad wyraz życzliwie, o czym świadczy tytuł pierwszej opowieści oraz jego zdrobniałe imię. Cykl obejmuje trzy utwory: *A gdzie ja się biedniuteńki podzieję* (1972), *Rokiś wraca* (1981) oraz *Rokiś i kraina dachów* (1984). Od roku 1988 cykl ukazuje się w jednym tomie pt. *Rokiś*.

Z tej opowieści młody czytelnik dowiaduje się, że na skutek zmian cywilizacyjnych w dzisiejszym świecie biedny diabeł stracił swoje mieszkanie w starej wierzbie i przeniósł się do miasta. Tu, przygarnięty przez pewnego dziennikarza, zaprzyjaźnił się z jego małą córeczką, Kasią. Ten mały czarny kosmaty i rogaty przybysz ze wsi mówi bowiem, myśli i zachowuje się jak dziecko. Stara się też pomagać w różnych pracach domowych, uczy się czytać i pisać, ale z trudem przystosowuje się do odmiennych warunków, co rodzi różne nieporozumienia. Popęnia też sporo błędów, które jednak zawsze koń-

w Kijowie. W roku 1918 zamieszkał w Warszawie, a później w Zakopanem. Debiutował w roku 1908 tomem wierszy *Połów gwiazd*. W latach międzywojennych zajął się przede wszystkim pisarstwem dla dzieci i młodzieży. Wydał m.in. *Bezgrzeszne lata* (1925), *O dwóch takich, co ukradli księżyc* (1928), *Przyjaciel wesołego diabła* (1930), *Panna z mokrą głową* (1932), *Wyprawa pod psem* (1935), *Awantura o Basię* (1936), *Szatan z siódmej klasy* (1937), *Szaleństwa Panny Ewy* (1940, wyd. w 1957) i inne. Dla dzieci młodszych napisał *Bardzo dziwne bajki* (1916), *Przygody Koziołka Matołka* (1933–1934), *Awantury i wybryki małej matki Fiki-Miki* (1935–1938). Dwie ostatnie pozycje ilustrował Marian Walentynowicz. Za swoją twórczość został wyróżniony Złotym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury oraz Honorowym Obywatelstwem Zakopanego.

<sup>94</sup> D. Piasecka, *Proza Kornela Makuszyńskiego dla młodego odbiorcy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Wrocław 1984, s. 52.

**Stanisław Frycie** (1933–2013) – historyk literatury, pedagog, badacz piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży. Po ukończeniu studiów polonistycznych w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Warszawie w roku 1956 przez kilka lat pracował jako nauczyciel języka polskiego w Liceum Ogólnokształcącym w Wolborzu. Następnie, po uzyskaniu stopnia doktora, wykładał w Wyższych Szkołach Pedagogicznych w Rzeszowie, a później w Piotrkowie Trybunalskim. Równocześnie pracował na różnych stanowiskach w Instytucie Kształcenia Nauczycieli oraz w Instytucie Programów Szkolnych MEN. W latach 1973–1976 był redaktorem naczelnym „Nowej Szkoły”, a w latach 1976–1990 „Polonistyki”. Wydał m.in. dwa tomy *Literatury dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970* (1978–1982), antologię tekstów *Lektury odległe i bliskie* (1991), *Kształcenie literackie w okresie wczesnoszkolnym* (1995) oraz monografię *Maria Kownacka i Małgorzata Musierowicz z serii Portrety literackie autorów lektur dziecięcych*. Ponadto był m.in. redaktorem publikacji zbiorowych, jak *W świecie humanistycznych wartości* (2006) i wspólnie z Izabelą Kaniowską-Lewańską *Kultura literacka w przedszkolu* (1982).

czą się pomyślnie i zabawnie. Spowodowane w ten sposób trudne niekiedy sytuacje moralne zmuszają bohaterów, a przy okazji również czytelników, do zastanowienia nad własną postawą i zachowaniem. Opowieści uczą więc życzliwości i szacunku wobec otoczenia, rozbudzają wyobraźnię i kształcą poczucie humoru. Traktują przy tym dziecko i jego życiowe problemy ze zrozumieniem. Często nawet „jako partnera osób dorosłych, z którym trzeba się liczyć”<sup>95</sup>.

W przedstawionych opowieściach w istocie nie ma prawdziwej grozy. Nie straszą one dzieci, nie wywołują przerażenia. Operują jedynie motywami tej odmiany fantastyki odpowiednio „oswojonymi” i przystosowanymi do wrażliwej psychiki dziecięcej. Ponieważ mało jest w polskiej literaturze dla dzieci nawet takich odpowiednio zaadaptowanych motywów, warto tu wskazać popularny cykl opowieści austriackiej pisarki Renate Welsh o małym wampirku: *Wampiurek*, *Wampiurek szuka żony*

i *Spotkanie z Wampiurkiem*. Tytułowy bohater, znaleziony przez panią Lizzę w pajęczynie, karmiony jest nie krwią, ale mlekiem, przez co nabywa odmiennych właściwości. Teraz jego ulubionym pokarmem staje się ludzka złość, co sprawia, że wszyscy w jego otoczeniu stają się łagodni i życzliwi, a „świat staje się przy nim lepszy”<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> S. Frycie, *Polskie baśnie, bajki i opowieści fantastyczne dla dzieci z lat 1970–1989*, w: *Szamani, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch i K. Gajda, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2001, s. 80.

<sup>96</sup> A. Gemra, *Oswajanie grozy...*, s. 23.

## Fantastyka naukowa

Podobnie jak fantastyka grozy, w prozie dla dzieci traktowana jest również fantastyka naukowa. Inny jest jednak powód przystosowania tej odmiany do możliwości percepcyjnych dziecka. Ponieważ zrozumienie istoty *science fiction*, polegającej na zachowaniu pozorów naukowego myślenia i stwarzaniu iluzji rzeczywistości, jest dla dziecka zbyt trudne, w dziecięcej wersji tej odmiany fantastyki wykorzystywane są jedynie najbardziej znane motywy, jak podróże międzyplanetarne, życie na innych planetach, przybysze z kosmosu, niezwykle wynalazki i wiele innych. Wszystkie wszakże traktowane są w sposób zbliżony do baśniowego pojmowania rzeczywistości, a więc bez wnikania w racjonalne objaśnianie istoty opisywanych zjawisk i urządzeń technicznych. Z tej racji większość fantastycznonaukowych utworów adresowana jest raczej do dzieci starszych i do młodzieży, jak chociażby *Ci z Dziesiątego Tysiąca* (1962), *Oko Centaura* (1964) czy *Mój księżycowy pech* (1970) Jerzego Broszkiewicza. Znamiennej cechą tych utworów jest łączenie dwóch konwencji: baśniowej z fantastycznonaukową<sup>97</sup>, z przewagą oczywiście motywacji baśniowej i użyciem motywów rodem z *science fiction*.

**Jerzy Broszkiewicz** (1922–1993) – powieściopisarz i dramaturg. Studiował w Akademii Muzycznej we Lwowie. Po wojnie mieszkał w Krakowie, przez pewien czas także w Warszawie, gdzie był redaktorem „Ruchu Muzycznego” i „Muzyki” oraz współpracował z wieloma czasopismami (np. „Odrodzenie”, „Teatr”, „Nowiny”, „Przegląd Kulturalny”). Debiutował powieścią *Oczekiwanie* (1948). Potem napisał jeszcze powieść biograficzną o Chopinie *Kształt miłości* (1950) oraz kilka dramatów (np. *Imiona władzy*, *Skandal w Hellbergu*). Dla młodzieży wydał m.in. powieści: *Opowieść olimpijska* (1948), *Jacek Kula* (1952), *Powrót do Jasnej Polany* (1953), *Samotny podróżny* (1973), *Ci z Dziesiątego Tysiąca* (1962), *Oko Centaura* (1964), *Mój księżycowy pech* (1970), a dla dzieci młodszych m.in. *Wielka, większa i największa* (1960) oraz *Kluska, Kefir i Tutejszy* (1967). Za twórczość otrzymał Nagrodę Prezesa Rady Ministrów (1974), a od dzieci w tym samym roku Order Uśmiechu.

Przykładem takiego połączenia może być wspomniana już powieść *Mój księżycowy pech*. Opisał w niej autor przygodę chłopca, który spóźnił się na wycieczkę na Księżyc i teraz próbuje dogonić własną rakieta kosmobus szkolny. Nie mnoży tu pisarz nadzwyczajnych wydarzeń, ani dramatycznych

<sup>97</sup> Zob. M. Wróblewski, *Czytanie...*, s. 134.

powikłań. Fabuła, mimo swej atrakcyjności, ogranicza się w gruncie rzeczy do wydarzeń bardzo codziennych, z tym tylko, że jest to codzienność osadzona w dalekiej przyszłości. Jest to opowieść nie tylko o przygodzie, ale przede wszystkim o odwadze, zaradności, uczciwości i koleżeństwie. Pochwała tych zalet została dokonana w sposób naturalny, daleki od jakiegokolwiek moralizatorstwa, którego dzieci na ogół nie lubią. Nauka moralna została tu prawie niepostrzeżenie wpleciona w warstwę fabularną powieści.

**Marta Tomaszewska** (1933–2009) – pisarka i poetka. Studia ukończyła na Wydziale dziennikarskim Uniwersytetu Warszawskiego, a ponadto studiowała socjologię na Wydziale Filozoficznym UW. Po studiach współpracowała z czasopismami „Walka Młodych”, „Drużyna” i „Płomyk”. Dla dorosłych pisała powieści psychologiczno-obyczajowe, m.in. *Sędzia* (1974), *Peruka* (1974), *Nocą po dniu miłości* (1977), *Szansa* (1978), *Tetraktys* (1991) oraz tom wierszy *Wirująca ciemność* (1979). Dla młodzieży i starszych dzieci wydała powieści: *Gdzie ten skarb?* (1966), *Którędy do Eldorado?* (1967), *Zorro, załóż okulary!* (1969), *A potem po prostu życie* (1970), *Zamach na wyspę* (1973), *Tajemnica białego pokoju* (1977). Równoległe z prozą realistyczną pisała również utwory fantastyczne, np. *Omijajcie wyspę Hula* (1968), *Bal u Zegarmistrza Teofila* (1972), *Porwanie* (1974), *Podróż do Krainy Om* (1979), *Niezwykłe odwiedziny* (1984), *Wielkolud z Jaskini Piratów* (1987), *Królowa Niewidzialnych Jeźdźców* (1988) oraz cykl opowieści o Tapatikach (1974–1984). Dla najmłodszych napisała m.in. opowieści *Potworek* (1983), *Rozmowy z Ancymonkiem* (1987), *Pampuszek w Dolinie Zbiegów* (1988) i *Tego lata w Burbelkowie* (2000). Za twórczość literacką otrzymała w roku 1981 Nagrodę Prezesa Rady Ministrów, a w roku 1966 od dzieci Order Uśmiechu.

Dla dzieci młodszych adresowany jest czteroczęściowy cykl powieściowy Marty Tomaszewskiej o nieludzkiej społeczności Tapatyków, zamieszkujących jedną z planet dalekiego kosmosu, Tapatię: *Wyprawa Tapatyków* (1974), *Tapatiki na Ziemi* (1976), *Tapatiki kontra Mondiable* (1976) i *Powrót Tapatyków* (1984). Mieszkańcy tej planety, jak się okazuje, mają ziemski rodowód, ale z ludźmi nie są w żaden sposób spokrewnieni. Przewyższają nawet ludzi doskonałym przystosowaniem do życia we wszechświecie, po którym mogą się poruszać bez większych przeszkód. Gdy przybywają na Ziemię, dawną kolebkę swoich przodków, znajdują tu przyjaciół w środowisku skrzatów polnych i domowych. Wspólnie z nimi organizują pomoc ludzi zagrożonym przez inne kosmiczne plemię Mondiable. W finale opowieści ludzkość zostaje ocalona, a grożący konflikt rozwiązany drogą pokojową. Mniej istotne są w tym cyklu różne pojazdy i urządzenia kosmiczne, ważniejsze natomiast – kwestie współżycia w rodzinie, w grupie rówieśniczej czy w większych zbiorowościach istot o diametralnie odmiennych kultu-

rach. Istotne są także konflikty międzypokoleniowe w obrębie jednej społeczności etnicznej. Z tak zarysowanej problematyki wynika jasne przesłanie do młodego czytelnika o potrzebie wzajemnej tolerancji i o konieczności poszanowania cudzej odmienności.

Trudno wszakże zgodzić się z twierdzeniem Stanisława Fryciego, iż mimo występowania w przedstawionej rzeczywistości „rekwizytów baśniowych (skrzaty, potwory) oraz zaczerpniętych z literatury fantastycznonaukowej (roboty, pojazdy kosmiczne), jest to w zasadzie cykliczny utwór realistyczny. Problemy, z jakimi stykają się jego bohaterowie, są bowiem problemami współczesnych dzieci”<sup>98</sup>. O gatunkowej przynależności utworu decyduje przecież konstrukcja jego świata przedstawionego, a nie wymowa ideowa. Głębokie prawdy o życiu, o człowieku i jego problemach przekazują czytelnikom także utwory fantastyczne, dalekie od jakiegokolwiek realizmu, jak chociażby *Mały Książę* Saint-Exupéry’ego czy *Porwanie w Tiutiurlistanie* Żukrowskiego. To samo dotyczy również cyklu o Tapatikach.

## Fantasy

Najbardziej zbliżona do fantastyki baśniowej, ale bynajmniej z nią niezośnana, jest stosunkowo najmłodsza odmiana fantastyki, mianowicie fantasy. Wyróżnia się ona nie tyle motywacją, bo ta pozostaje w swej istocie baśniowa, ile specyficznym wyposażeniem świata przedstawionego, gdzie zamiast myślenia racjonalistycznego (jak w *science fiction*) panuje wszechwładnie myślenie magiczne, ale i magia bywa poddana tu swoistej uwspółcześnionej modyfikacji. Przede wszystkim jednak zakwestionowany jest baśniowy determinizm, co sprawia, że baśniowa cudowność ma też różne ograniczenia. Ponadto w odróżnieniu od fantastyki naukowej, w tej odmianie zdarzenia świata przedstawionego najchętniej lokalizowane są w odległej legendarnej przeszłości lub w innym wymiarze czasoprzestrzennym (zob. cz. III, rozdz. 1).

Fantasy w literaturze dla dzieci niewiele różni się od fantastyki baśniowej i w gruncie rzeczy może być traktowana jako nowoczesna odmiana baśni współczesnej. W większej mierze o przynależności do tej odmiany decyduje czytelnicze umowne nazewnictwo, niż istnienie charakterystycznych wyróżników widocznych w utworach dla dorosłych.

Do utworów fantasy dla dzieci zaliczana jest najczęściej znakomita powieść Doroty Terakowskiej *Lustro pana Grymsa* (1995). Zwierciadło kupione w tajemniczym sklepie pana Grymsa okazuje się – podobnie jak w drugiej

---

<sup>98</sup> S. Frycie, *Polskie baśnie...*, s. 85.

**Doroła Terakowska** (1938–2004) – powieściopisarka i dziennikarka. Studia socjologiczne ukończyła na Uniwersytecie Jagiellońskim, a następnie pracowała w redakcjach gazet: „Gazeta Krakowska”, „Przekrój” i „Czas Krakowski”. Z twórczości dziennikarskiej opublikowała zbiór reportaży *Próba generalna* (1986). Jej debiut literacki stanowi fantastyczna opowieść *Babci Brygidy szalona podróż po Krakowie* (1986). Ponadto napisała m.in. powieści: *Władca Lewawu* (1989), *Córka czarownic* (1991), *Lustro pana Grymsa* (1995), *W krainie kota* (1996), *Samotność bogów* (1998), *Tam gdzie spadają anioły* (1999), *Poczwarka* (2001), *Ono* (2003). Znamioną cechą jej twórczości jest kreowanie świata przedstawionego na pograniczu dwóch rzeczywistości: realistycznej i fantastycznej, określanej mianem realizmu magicznego.

części *Alicji w Krainie Czarów* Carrolla – czarodziejskim przejściem do zupełnie innego świata, do fantastycznej krainy na planecie Koral. Nic się jednak nie dzieje przypadkowo. Młoda, trzynastoletnia Agata potrzebna jest w tej krainie, by ratować ją od zagłady. Zaślepiiony żądzą władzy zły król Tutain podbija nie tylko całą rodzimą planetę, ale także kilka sąsiednich. Za ten czyn zostaje jego królestwo pozbawione przez Wielką Istotę Kosmiczną jednego, mianowicie czerwonego, koloru. Utrata tej barwy zagraża istnieniu planety Koral. Krew traci swój naturalny wygląd i – co najważniejsze – nie daje już życiowej energii. Mieszkańcy nie są zdolni do wyrażania swoich emocji, co nieuchronnie prowadzi opisywany świat ku upadkowi. Ponieważ będący w opozycji do władcy czarodzieje dochodzą do wniosku, że ich świat może uratować tylko Agata o płomiennoru-

dych włosach, postanawiają zbudować odpowiednie zwierciadło i za jego pomocą sprowadzić ją tu z odległej planety. Jak w tradycyjnej baśni jej misja kończy się szczęśliwie. Ostatecznie zwycięża dobro i życie na planecie zostaje ocalone. Warto też dodać, że utwór ma wymowę uniwersalną. Zagadnienia moralne i filozoficzne, kierowane do dorosłego odbiorcy, przedstawione są przystępnie także dla młodego czytelnika. Dowiaduje się on o odpowiedzialności za swój kraj, o konieczności sprzeciwiania się złu, o potrzebie buntu w słusznej sprawie przeciwko zdemoralizowanej władzy.

Motyw czarodziejskiego przeniesienia bohaterów do innej rzeczywistości spotkać można także w przygodowej powieści Piotra Patykiewicza *Samotnica* (2013), w której trzech chłopcy w czasie nudnych ferii zimowych dostają się

**Motyw** – elementarna, najmniejsza jednostka konstrukcyjna świata przedstawionego. Motywami mogą być przedmioty, zdarzenia, sytuacje, przeżycia itp., które z innymi elementami tworzą jednostki wyższego rzędu, jak np. wątek, temat czy postać. Podstawową cechą motywu jest jego dwuczłonowość. Można w nim

wyróżnić człon indywidualizujący związany z umiejscowieniem w konkretnym świecie danego utworu oraz człon schematyzujący, który pozwala rozpoznać dany motyw w większej grupie podobnych utworów, np. motyw magicznej różdżki w utworach fantasy. Te same motywy spotykane w różnych dziełach literackich lub filmowych nazywa się motywami obiegowymi (lub wędrownymi), np. motyw sieroty w baśni lub samotnego detektywa w powieści kryminalnej.

za pomocą tajemniczego, szamańskiego bębenka do mroźnej i nieprzyjemnej krainy, gdzie zostają uwikłani w liczne niebezpieczne zdarzenia wśród niezwykłych stworzeń i prymitywnych, posługujących się magią, plemion. Najważniejszym i najtrudniejszym przedsięwzięciem okaże się jednak wydostanie z tego nieprzyjaznego świata i powrót do własnej ziemskiej rzeczywistości.

## Motyw smoka

Jednym z często pojawiających się stworzeń w świecie przedstawionym utworów fantasy jest smok. Wywodzi się on zarówno z dawnej mitologii greckiej, jak i z rodzimych podań ludowych<sup>99</sup>. Spotkać go można w różnych opowieściach mitologicznych jako groźnego i trudnego do pokonania strażnika, np. jabłek w hesperyjskim sadzie, wyroczeni w Delfach, a także złotego runa w Kolchidzie. W tradycji chrześcijańskiej najbardziej znana jest legenda o św. Jerzym, który pokonał smoka, chociaż wśród pogromców tej bestii wymieniany jest też św. Michał. Z polskich opowieści ludowych na uwagę zasługują zwłaszcza te o smoku wawelskim i o warszawskim bazyliuszku. Do światowej literatury fantasy smoka wprowadził John Ronald Reuel Tolkien jako Smauga w *Hobbicie* i we *Władcy Pierścieni*. W jego ślady poszedł polski autor fantasy, Andrzej Sapkowski, który motyw smoka potraktował w odmienny, oryginalny sposób. Przede wszystkim ten gatunek gada mocno zróżnicował. Po pierwsze, przedstawił go zgodnie z tradycją, jako żarłocznego szkodnika w gospodarstwach hodowlanych (przez analogię do dzika na plantacji ziemniaków lub do wilka zagrażającego stadu owiec). *Szczęściem dla rolników nawet wielki gad ograniczał się do jednej, dwóch uczt w kwartale, ale żarł tyle, że mógł zagrozić hodowli*<sup>100</sup>. Po drugie, w innym wypadku pod jego piórem smok stracił swój groźny charakter, a niebezpieczny dla ludzi stawał się

<sup>99</sup> O smoku w tradycji ludowej i w polskiej literaturze dla dzieci pisze m.in. V. Wróblewska w książce „*Od potworów do znaków pustych*...”, s. 103–148.

<sup>100</sup> A. Sapkowski, *Sezon burz. Wiedźmin*, Wydawnictwo SuperNOWA, Warszawa 2013, s. 222.

jedynie w wyjątkowych sytuacjach, gdy musiał bronić siebie lub swego potomstwa. Jednym z takich smoków, mającym ponadto niezwykle zdolność przekształcania się w różne postacie, jest w opowiadaniach Andrzeja Sapkowskiego o wiedźminie Garalcie z Rivii, unikalny złoty smok, Borch Trzy Kawki, występujący najczęściej jako przystojny mężczyzna o rudych włosach. Broni on inne smoki przed rycerzami-rozbójnikami i czarodziejami. Przyjaźni się z wiedźminem, który również staje często w obronie smoków jako gatunku zagrożonego zagładą.

W literaturze polskiej poza przystępnymi opracowaniami podań dla dzieci (np. *Legenda o Smoku ze Smoczej Jamy* Wandy Chotomskiej), smok pojawia się także w oryginalnych fantastycznych utworach dla dorosłych (np. *Tkacz Iluzji* Ewy Białołęckiej). Te groźne na ogół stworzenia w opowieściach dla dzieci zostały niejako „oswojone”, pozbawione groźnych cech, czasem potraktowane groteskowo i z humorem, jak np. w cyklu Stanisława Pagańczewskiego *Porwanie Baltazara Gąbki* (1965), *Misja profesora Gąbki*, *Gąbka i latające talerze* (1979).

Oryginalny sposób „oswajania” smoków przedstawia Małgorzata Musierowicz w opowiadaniach *Czerwony helikopter* (1978), *Ble-ble* (1982), *Kluczyk* (1985) i *Światelko* (1989), wydanych później pod wspólnym tytułem *Bambolandia* (1992). Są to znakomite i zabawne opowieści, których zdarzenia fabularne rozgrywają się na dwóch planach: realistycznym i fantastycznym. Obie płaszczyzny nakładają się i przenikają. Świat pierwszego planu zbudowany jest z realiów, nawiązujących do rzeczywistych faktów z rodzinnego życia pisarki. Nie to wszakże jest najważniejsze, bo czytelnik nie musi znać tych szczegółów, aby znakomicie bawić się przygodami, które z kolei rozgrywają się z reguły w świecie ubarwionym fantastycznymi zdarzeniami z bujnej dziecięcej wyobraźni.

Szczęśliwe, spokojne i uporządkowane życie domowe wydaje się bohaterom opowieści, a zwłaszcza jednemu z nich, Andrzejkowi,

**Małgorzata Musierowicz** (ur. 1945) – pisarka i ilustratorka. Siostra wybitnego poety i tłumacza, Stanisława Barańczaka. Studia w zakresie grafiki użytkowej ukończyła w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny). Debiutowała powieścią dla młodzieży *Małomówny i rodzina* (1975). W jej dalszej twórczości można wyróżnić dwa nurty: dla młodzieży, obejmujący powieści z cyklu nazwanego przez Zbigniewa Raszewskiego *Jeźycjadą*, np. *Szósta klepka* (1978), *Kłamczucha* (1979) i in. oraz nurt dla dzieci, na który składają się krótkie opowieści fantastyczne z cyklu *Bambolandia* (1992), a także kilka innych opowiadań, np. *Co mam* (1980), *Rybka* (1981), *Boję się* (1984), *Tempusek* (1987) i inne. Wszystkie ilustrowane są przez autorkę. Za twórczość literacką została uhonorowana Nagrodą Artystyczną Miasta Poznania (1996) oraz Orderem Uśmiechu (1994).

monotonne i nie do wytrzymania (*Ciągle to samo, wiecznie to samo!*). Potrzeba silnych przeżyć i awanturniczych przygód sprawia, że mały bohater wyrusza w podróż, w której spotyka dzikie, ale sympatyczne zwierzęta, piratów i wreszcie *wielkiego, groźnego smoka*, zjadającego smaczny kapuśniaczek. W ślad za bratem na poszukiwania wyrusza Zosia, podobnie jak mała Gerda na ratunek Kajowi w *Królowej Śniegu* Andersena. W tym celu dziewczynka przekracza granice rzeczywistości i na grzbiecie smoka odbywa dalszą podróż. Spotkawszy małpki, dowiaduje się o kierunku ucieczki brata, za co daje im swoje korale i dochodzi do wniosku, że *o wiele milej jest dawać niż brać*. W jaskini piratów z kolei uczy gospodarzy porządku. Wreszcie odnajduje brata i z całą czeredą gości (ptak Wicio, piraci i smok) powraca do domu, gdzie nikt się nie gniewa, bo dzieci są zdrowe i wesołe, a mama *bardzo lubi gości*. Smok jest wprawdzie łakomy i złośliwy, udaje groźnego, ale w istocie nikomu krzywdy nie robi, a nawet sam potrzebuje pomocy, gdy od cukierków zaczynają mu się psuć zęby. Wszystkiemu jednak można zaradzić. W Poznaniu mieszka bowiem babcia dentystka, u której smok Bambolczyk znajduje potrzebną pomoc. Tak rozpoczyna się cykl opowieści pełnych zdarzeń – czasem groźnych, częściej zabawnych. Dalsze dzieje małych bohaterów splecione przygodami smoczej rodziny przekonują, że *Bambolandia* to zbiór opowiadań o rodzinnym życiu. Wiele w nich przykładów właściwego zachowania oraz dyskretnych pouczeń, do czego może doprowadzić brak dobrego wychowania i nieprzestrzeganie jakichkolwiek przyjętych zasad współżycia. Wartościowe w nich jest także wpajanie dzieciom przekonania, że życie, w odróżnieniu od tradycyjnej baśni, nie jest układem dwubiegunowym, w którym bezwzględne dobro przeciwstawia się równie bezwzględnemu złu. Tutaj, jak w prawdziwym życiu, nie ma postaci jednoznacznie dobrych i jednoznacznie złych. Trafnie zauważyła Joanna Papuzińska, że „niemal w każdym *złym* możemy natknąć się na kropelkę dobra”, a z kolei „*dobrzy* także mają chwile słabości i [...] mogą zawieść w potrzebie lub ulec pokusie zła”<sup>101</sup>. I dalej Papuzińska stwierdza:

Autorka bowiem z pewną przewrotnością komplikuje niekiedy prostą etykę baśni, pokazuje, że dychotomiczny podział na zło i dobro nie zawsze się sprawdza, podobnie jak nie zawsze jest możliwe udzielenie jednoznacznych odpowiedzi (dyskusje o szczęściu, lojalności czy zdradzie). Czasami nieoczekiwane zostaje pokazana „druga strona medalu” – inna interpretacja zdarzenia, nieoczekiwany dylemat moralny (...)<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> J. Papuzińska, *Mieszkańcy „Bambolandii”*, w: *Między „Bambolandią” i „Jeźycjadą”*. *Małgorzaty Musierowicz makro- i mikrokosmos*, red. K. Heska-Kwaśniewicz przy współpracy A. Gomóły, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 162.

<sup>102</sup> Tamże, s. 166.

Jak z tych krótkich uwag wynika, wprowadzenie dawnych, tradycyjnych motywów baśniowych i przygodowych (smok, piraci, spełnianie życzeń itp.) w zupełnie współczesną scenerię uświadamia czytelnikowi (może nie każdemu od razu) ponadczasowość fundamentalnych zasad moralnych i pokazuje, na czym polegać powinna trwała więź „między dawnymi i młodszymi laty”.

Motyw smoka dość dobrze zdomowił się w literaturze dla dzieci. Spotkać go można także współcześnie w opowieściach Beaty Krupskiej (np. *Sceny z życia smoków*) i Joanny Olech (np. *Pompon w rodzinie Fisiów* czy *Pompon na wakacjach*).

## W stronę realizmu

W latach międzywojennych pojawił się na pograniczu polskiej literatury fantastycznej dla dzieci nowy gatunek, którego zasadniczy trzon stanowi realistyczna opowieść z wprowadzonym do jej świata przedstawionego, na ogół jednym, ufantastycznym elementem. Jest nim zazwyczaj sporządzony ręką ludzką, i w cudowny sposób ożywiony, jakiś ludzik, zwierzątko, maskotka lub inna zabawka z drewna, gliny, gałganków czy plasteliny. Taki bohater nierzadko bywa także usytuowany w roli narratora. Jest on bowiem wyposażony w ludzką świadomość oraz możliwość w pełni ludzkiego myślenia i odczuwania. Jako istota z natury niewielka pełni doskonale funkcję substytutu dziecka, z którym mały odbiorca utworu chętnie się utożsamia, z nim uczestniczy w przebiegu akcji, jego losy i zmartwienia przyjmuje za własne i wreszcie – niejako jego oczyma – obserwuje otaczający świat. Szczególnie dużo takich opowieści pojawiło się w latach trzydziestych, zapewne pod wpływem znanego już w Polsce od blisko dwudziestu lat *Pinokia* Carla Collodiego. Można nawet powiedzieć, że wytworzyła się wówczas specyficzna moda na tego rodzaju opowieści.

Jednym z najwcześniejszych polskich utworów zbudowanym na tym schemacie jest *Pamiętnik lalki* (1907) Walentyny Horoszkiewiczowej. Przedstawiła w nim autorka codzienne życie rodziny mieszczańskiej, oglądane oczyma dziewczęcej zabawki.

## *Bohaterski Miś*

Na szczególną uwagę zasługuje jednak bardzo popularne i chyba najbardziej znane w latach międzywojennych opowiadanie pt. *Bohaterski Miś, czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie* (1919) Bronisławy

Ostrowskiej<sup>103</sup>. Jego głównym bohaterem jest – czego nietrudno się domyślić – pluszowa zabawka myśląca i odczuwająca po ludzku. Warto zaznaczyć, że była ona od samych „narodzin” niejako naznaczona patriotycznie. Została bowiem uszyta w wytwórni zabawek we Lwowie w jubileuszowym roku 1910 i tu po raz pierwszy pokazana na wystawie przemysłu artystycznego z okazji pięćsetnej rocznicy bitwy pod Grunwaldem. Tu też została kupiona i подарowana siedmioletniej Halince Niedźwiedzkiej. Maskotka, nazwana przez starszego brata, Stasia, Misiem Niedźwiedzkiem, stała się niejako członkiem rodziny. Jest ona substytutem bohatera dziecięcego, albo – inaczej mówiąc – bohaterem subdziecięcym. Jego przygody i przeżycia są projekcją dziecięcych marzeń odbiorcy.

**Bronisława Ostrowska**, pseud. Edma Mierz (1881–1928) – poetka, tłumaczka, autorka utworów dla dzieci. Debiutowała w roku 1900. Wydała kilka tomów wierszy, m.in. *Opale* (1902), *Chusty ofiarne* (1910), *Aniołom dźwięku* (1913) oraz baśń o patriotycznej wymowie *Córka wodnicy* (1916). Opracowała również oparty ma motywach ludowych cykl *Baśnie polskie*. Dla dzieci publikowała wiersze w czasopiśmie „Z Bliska i z Daleka” i w „Promyku” oraz w tomikach *Książeczka Hanusi* (1906), *Czy nas znacie?* (1920) i *Gwiazdka polskiego dziecka* (1924). Najbardziej znany jej utwór to *Bohaterski Miś* (1919).

**Subdzieciący** bohater, podmiot mówiący lub narrator [z łac. *sub* – „pod”; częśćka wyrazów oznaczająca podstawienie jednej rzeczy w miejsce innej, inaczej „substytut”] – fikcyjna postać zastępująca dziecko w funkcji bohatera lub podmiotu wypowiedzi. Postać, z którą rzeczywisty odbiorca utworu (dziecko czytające lub słuchające) może się utożsamiać w czasie lektury.

Po czterech szczęśliwych latach spędzonych w domu państwa Niedźwiedzkich, w sierpniu 1914 roku Miś zostanie rzucony w wir historycznych wydarzeń. Teraz przechodzi z rąk do rąk, przynosząc szczęście wszystkim swoim kolejnym właścicielom. Jako świadek historii relacjonuje znane z autopsji zdarzenia z różnych frontów pierwszej wojny światowej. Opowiada więc między innymi o okupacji Lwowa przez Rosjan, potem o walkach Legionów Polskich, o pierwszym zwycięskim powstaniu wielkopolskim, o obronie Lwowa, a także o wydarzeniach na froncie zachodnim. Na swej drodze spotyka wybitne postacie historyczne: dowódcę Armii Polskiej we Francji,

<sup>103</sup> Utwór przez wiele lat w czasach PRL-u był skazany na zapomnienie ze względu na swoją antybolszewicką wymowę. Wznowiony został dopiero po transformacji ustrojowej. Nowsze wydania *Bohaterskiego Misia* ukazały się nakładem Wydawnictwa Zysk i S-ka w Poznaniu w roku 2011 oraz Wydawnictwa „Volumina” w roku 2012.

generała Józefa Hallera, kompozytora, pianistę i polityka Ignacego Jana Paderewskiego oraz oczywiście Naczelnika Odrodzonego Państwa Polskiego, Józefa Piłsudskiego. W końcu po wielu przygodach odnajduje ocalałą rodzinę Niedźwiedzkich i powraca na swoje miejsce w dziecięcym pokoiku dawnego lwowskiego mieszkania.

Opisując walkę żołnierza polskiego o niepodległość ojczyzny, Autorka upraszcza wiele faktów, dostosowując je do możliwości percepcyjnych dziecka. Nie pisze przecież podręcznika historii, ale przede wszystkim kładzie nacisk na budzenie uczuć patriotycznych i zainteresowania historią. Kiedy wkrótce młody czytelnik spotka te same fakty, miejsca ważnych wydarzeń oraz nieobce już postacie w innym, poważniejszym ujęciu w podręczniku dziejów ojczystych, rozpozna je zapewne i przyjmie z sympatią, jako miłe wspomnienie dawnej dziecięcej lektury. Celem takich książeczek nie jest zastępowanie podręcznika, ale wyrabianie pozytywnego stosunku do przeszłości, zachęta do samodzielnego poznawania wysiłku minionych pokoleń oraz kształtowanie szacunku do symboli i tradycji narodowej<sup>104</sup>.

Opowieści o ożywionych zabawkach mają zróżnicowany charakter. Podejmują przeróżne tematy i pełnią wielorakie funkcje poznawcze i wychowawcze. Barwną historią obyczajową z dziejów siedemnastowiecznego Krakowa jest *Kichuś majstra Lepigliny* (1924) Janiny Porazińskiej. Autorka przedstawia tu przygody glinianego chłopca, ulepionego przez samotnego garncarza i ożywionego niespodziewanym kichnięciem (stąd jego imię). W ten sposób Kichuś uzyskuje ludzką świadomość i możliwość wypowiedzi. Będąc od początku chłopcem z natury dobrym, obdarzonym „sercem czułym i litościwym” stara się poprawić sytuację rodzinną swego twórcy, a ponadto ingeruje też w losy innych bohaterów. Jego życie i przygody ukazane zostały w scenerii dawnego Krakowa i jego najbliższych okolic, jak Bronowice czy Łobzów, które później stały się dzielnicami miasta. W tej scenerii autorka pokazuje życie mieszczan i rzemieślników krakowskich, a w związku z tym także dawne stroje, obyczaje, a nawet konkretne zabytkowe budowle. W ten sposób tworzy znakomitą odmianę powieści historycznej dla najmłodszych.

W czasach współczesnych rozgrywa się z kolei akcja innych opowieści, jak np. *Przygody gałgankowej Balbisi* (1936) oraz *Historia toczonego dziadka i malowanej babki* (1937) Janiny Broniewskiej, w których pisarka – zgod-

---

<sup>104</sup> Dalsze dzieje bohatera Misia Niedźwiedzkiego opisał po wielu latach inny autor, Bohdan Królikowski w książce *Ten dzielny Miś* (Lublin 1995). Tym razem pluszowy bohater przemierza pola bitew drugiej wojny światowej. Książeczka, rzetelnie opracowana pod względem faktograficznym i doskonale zilustrowana przez Szymona Kobylińskiego, przybliży dziecku losy polskich żołnierzy walczących na różnych frontach.

nie ze swoim lewicowym programem społecznym – opisuje trudne warunki życia ludzi pracy, biedę i ciągłe zagrożenie bezrobociem.

Do najbardziej znanych, wielokrotnie wznawianych utworów, należy *Plastusiowy pamiętnik* Marii Kownackiej, który po raz pierwszy ukazał się w „Płomyczku” w roku szkolnym 1931/1932, a później został wydany w książce w roku 1936. W roku 1957 autorka opublikowała jego część drugą, *Przygody Plastusia*, a w 1963 jeszcze jedno opowiadanie pt. *Plastusiowo*. Główny bohater, mały ludzik, został ulepiony z plasteliny przez Tosię, uczennicę klasy pierwszej. Zamieszkał w jej piórniku i z tej perspektywy wszechstronnie charakteryzuje społeczność uczniowską. Oczyma Plastusia czytelnik ogląda powszedni dzień szkolnej klasy, uczniowskie obowiązki, zabawy i kontakty towarzyskie. W warstwie dla dorosłych *Plastusiowy pamiętnik* propaguje popularne wówczas ideały szkoły aktywnej, akcentującej kreatywne zdolności dziecka, a zwłaszcza rozwijanie sprawności manualnych. Poza niewątpliwymi wartościami pedagogicznymi, ma on także nieprzewidziane wcześniej walory opowieści historycznej. Pokazuje współczesnemu dziecku dawne szkolne życie oraz przedmioty dziś już niespotykane w uczniowskim piórniku, jak stalówka, obsadka czy kałamarz na szkolnym stoliku.

Utworki tego rodzaju przedstawiają różne dziecięce przygody, podróże, napięcia dramatyczne i zaskakujące konflikty oraz zmiany otoczenia, będące okazją do przekazania interesujących wiadomości o życiu w różnych środowiskach (np. akcja *Przygód Plastusia* rozgrywa się na wsi). Autorki ponadto sprawnie i taktownie wplatają w zdarzenia fabularne również czytelne dla dziecka sugestie wychowawcze.

Do tego typu opowieści nawiążą po wielu latach również autorzy z drugiej połowy ubiegłego stulecia. Czesław Janczarski pokaże między innymi przedszkolne „życie” i inne przygody pluszowego niedźwiadka w serii opowieści o Misiu Uszatku: *Przygody i wędrówki Misia Uszatka* (1960), *Nowi przyjaciele Misia Uszatka* (1963), *Gromadka Misia Uszatka* (1964), *Bajki Misia Uszatka* (1967) i *Zaczarowane kółko Misia Uszatka* (1970). Ich główny bohater to trochę zuchwały i ambitny pluszak z oklapniętym uchem, życzliwy dzieciom, o wielkim i wrażliwym sercu, ale – podobnie jak jego pierwowzór z opowieści Alexandra A. Milne’a – o *Bardzo Małym Rozumku*<sup>105</sup>. Nic dziwnego, że już od pierwszej opowieści zdobył sobie sympatię dzieci i dużą popularność w Polsce i na świecie. Przy innej okazji Joanna Papuzińska zwróciła uwagę na podobną kreację naiwnego, niezbyt roztropnego bohatera, którego rozeznanie w rzeczywistości sytuowane jest „celowo poniżej poziomu świadomości dziecięcej, tak aby czytelnik dziecięcy mógł go pouczać

---

<sup>105</sup> A.A. Milne, *Kubuś Puchatek*, przeł. I. Tuwim, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1980, s. 40.

i cieszyć się, że jest jeszcze na świecie ktoś, kto mniej wie od niego i wobec kogo można pełnić opiekuńcze i dydaktyczne funkcje”<sup>106</sup>. Takie przesłanie ma niebagatelny walor wychowawczy. Umacnia w dziecku wiarę we własny intelekt, pewność siebie oraz poczucie własnej wartości.

Z kolei Jolanta Hartwig-Sosnowska w *Gwiazdkowej przygodzie* (1980) opowie o pluszowym niedźwiadku, który ożył w noc wigilijną i wraz z małą dziewczynką, Asią, udał się na wyprawę w poszukiwaniu zaginionego worka św. Mikołaja. Miś, towarzysząc dziewczynce, pełni rolę przewodnika, pomocnika i obrońcy. Jest tym razem substytutem osoby dorosłej, zapewniającej bohaterce bezpieczeństwo w różnych groźnych sytuacjach.

Jako specyficzną odmianę przedstawionych utworów można też uznać historie o myślących i odczuwających po ludzku, czyli swoiście „ożywionych”, przedmiotach codziennego użytku, jak np. *Młynek do kawy* (1934) Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Powieść ukazała się po raz pierwszy w odcinkach w „Płomyczku” w latach 1935–1936. Po wojnie, w latach 1949–1950, była drukowana również w „Płomyczku” w wersji zmienionej, zaktualizowanej i „uwspółcześnionej” pt. *Niezwykłe przygody obywatela Szybkiemielącego*. Od roku 1958 powieść wydawana jest w wersji przedwojennej. Jest to historia pewnego starego młynka, który podsłuchiwał rozmowę gospodarzy, że chcą go wyrzucić na śmietnik i kupić nowy. Chcąc uniknąć takiego losu, jeszcze tej nocy ucieka z domu i od tej pory rozpoczyna się pasmo jego licznych przygód w różnych miejscach (np. w przytułku dla zagubionych przedmiotów, w rozgłośni radiowej, na księżycu, na wyspie Atra, gdzie walczą ze sobą ołowiane żołnierzyki, kierowane przez złych ludzi). Widząc panoszące się na świecie zło, a zwłaszcza krwawe wojny, zakłada Wszechświatowy Klub Dzieci, zwołuje wszystkie młynki całego świata i przy ich pomocy oraz mądrego anioła, Westradamusa, przeprowadza konieczne reformy. Gdy wreszcie na świecie zapanował pokój, młynek powraca do swoich właścicieli, którzy witają go z radością. Wiele w tej opowieści groteskowych scen, absurdalnego humoru opartego na niezwykłych, zaskakujących skojarzeniach.

Motyw „ożywionych” przedmiotów podejmuje również Wanda Chotomska w zbiorze *Od rzeczy do rzeczy* (1969), w którym domowe sprzęty (np. łyżki, czajniki, szklanki, spodeczki itp.), nie porzucając bynajmniej swej „zawodowej” funkcji, opowiadają o sobie. Wspominają historie z własnego dawnego życia, jak np. deska do prasowania, mówiąca o czasach, gdy była jeszcze drzewem. Snują marzenia o przyszłości, jak np. spodeczki, które chciałyby choć raz, wbrew swojej nazwie, powiedzieć *moje na wierzchu*. Wiele zdarzeń opartych jest na dowcipie słownym, np. na urealnionej metaforze, gdy szklanki beztrudno *pękają ze śmiechu*. Utwory prozatorskie Chotomskiej,

---

<sup>106</sup> J. Papuzińska, *Zatopione...*, s. 74.

podobnie jak jej wiersze nurtu lingwistycznego, pobudzają wyobraźnię dziecka, uczą świeżego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość, wdrażają do dostrzegania niezwykłości i oryginalności w codziennych zdarzeniach, a ponadto uwrażliwiają na piękno języka oraz pozwalają zgłębiać tajemnice obiegowych frazeologizmów.

Innym elementem ufantastyczniającym rzeczywistość literackiego świata jest przedmiot o magicznych właściwościach. Wprowadzenie go do akcji utworu nawiązuje do dziecięcych „snów o potędze”. Dzieci, w swej bezsilności z natury rzeczy, a ponadto ograniczane różnymi zakazami dorosłych, chciałyby czasem urzeczywistnić swoje nawet najskrytsze pragnienia, których jednak otwarcie ani wyrazić, ani tym bardziej zrealizować przecież nie mogą. Magiczny przedmiot w opowieści jawi się więc jako projekcja dziecięcych pragnień, niemożliwych do spełnienia. Dzięki niemu w utworze literackim dziecko znajduje owe dążenia „ukazane i zrealizowane, może przeżyć spełnienie zastępcze, identyfikując się z bohaterami przeżywanych dzieł”<sup>107</sup>. Magiczne przedmioty, które umożliwiają bohaterom oddziaływanie na rzeczywistość, znaleźć można zarówno w powieściach dla młodzieży, jak i w opowiadaniach dla dzieci młodszych, np. kostka do gry, kredka, berło, buty, sanki i inne w *Magicznym drzewie* Andrzeja Maleszki czy motocyklowy kask w powieści Macieja Kuczyńskiego *Kask*. Takim przedmiotem jest też między innymi zegar ciotki Eleonory w słynnej powieści dla dziewcząt *Godzina pąsowej róży* Marii Krüger, pozwalający Andzie Szemiotównie (co prawda przypadkowo, bez wyrażonej intencji) cofnąć czas o ponad sto lat. Dla dzieci młodszych ta sama autorka napisała powieść pt. *Karolcia* (1959) o niebieskim koraliku, który spełnia usłużnie wszystkie życzenia dziewczynki, ale także przysparza jej sporo kłopotów, gdy pragnienie jest wyrażone nierozważnie. Powieść uczy więc odpowiedzialności za własne postępowanie i skłania do przewidywania skutków swoich zachcianek. Podobnie jak wcześniej uświadamiał czytelnikom to samo Janusz Korczak w *Kajtusiu Czarodzieju*, tak i tu ośmioletnia Karolcia przekonuje się, że nie można bezmyślnie żądać spełnienia wszystkich życzeń, bo ich urzeczywistnienie może niekiedy spowodować nieprzewidziane komplikacje. Ciąg dalszy zabawnych perypetii tych samych bohaterów czytelnik znaleźć może w powieści *Witaj, Karolciu*, gdzie moc spełniania życzeń ma czarodziejska kredka.

W opowieści Joanny Papuzińskiej *Wędrowcy* (1983) magicznym przedmiotem z kolei jest tajemniczy złoty klucz, który wypadł z rozbitej doniczki z paprotką podczas przedświątecznych porządków. Pozwala on pisarce po-

---

<sup>107</sup> M. Tyszkowa, *Metodologiczne problemy badań nad odbiorem sztuki przez dzieci*, w: *Sztuka dla dzieci szkolnych*, red. M. Tyszkowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1979, s. 82.

wiązać fantastyczne zdarzenia z realiami rzeczywistego świata. Za jego przyczyną, młodzi bohaterowie, Agnieszka i Antoś, wysłani przez matkę po zakupy, z dobrze znanych im ulic zostają przeniesieni do innej czasoprzestrzeni, gdzie przeżywają liczne przygody. Są między innymi świadkami narodzin dziecka, wigilię spędzają na interesujących rozmowach u samotnej babci, a na koniec po wielu perypetiach w tajemniczy sposób odnajdują się „we własnym domu przy wigilijnym stole, zastanawiając się, czy to wszystko zdarzyło się naprawdę, czy tylko w ich wyobraźni”<sup>108</sup>.

Specjalne miejsce wśród magicznych przedmiotów – nie tylko spełniających życzenia dziecięcych bohaterów, ale nawet wciągającym ich w przygodowe zdarzenia i organizującym im atrakcyjne zadania – zajmuje stary samochód, Opel-Kapitan, w powieści Jerzego Broszkiewicza *Wielka, większa i największa* (1960). Powieść składa się z trzech części, przedstawiających trzy przygody dwojga dzieci, Iki i Groszka. Za sprawą wspomnianego weterana szos, który ma swoje tajemnicze kontakty z innymi urządzeniami mechanicznymi, środkami łączności, maszynami elektronowymi i instrumentami astronomicznymi, dzieci najpierw odnajdują uprowadzonego przez kidnapatorów Jacka Kilara i odprowadzają go do domu. W przygodzie drugiej ratują załogę i pasażerów zaginionego na Saharze samolotu. Wreszcie w trzeciej, największej, rozgrywającej się w kosmosie, stają przed wysokim zgromadzeniem mieszkańców układu Vegi i udowadniają, że ludzkość, którą reprezentują, mimo iż jeszcze nie wyzbyła się wszystkich wad, zasługuje na ochronę. Vegowie dochodzą do wniosku, iż jest nadzieja, że wojownicza planeta Ziemia przestanie wkrótce zagrażać bezpieczeństwu Wszechświata i odwołują wcześniej wydany wyrok. W ten sposób Ika i Groszek ratują ludzkość przed zagładą.

## Fantastyczne społeczeństwa

Wspomniana w zakończeniu czwartego rozdziału tendencja do kreowania miniaturowych społeczeństw, jak Muminki czy Smerfy, ujawniła się również w Polsce pod koniec XX wieku. Taką społecznością o kosmicznym rodowdzie były omówione wcześniej Tapatiki, stworzone w cyklu opowieści Marty Tomaszewskiej. W tym samym mniej więcej czasie pod piórem Jana Drzeżdżona narodziły się Patalonki w trzech niewielkich powieściach: *Kraina Patalonków* (1978), *Poszukiwania* (1980) i *Wśród ludzi* (1981). Przedstawił w nich autor sympatyczną społeczność drobnych istot, które na przekór wielu przeciwnościom pragną urzeczywistnić swoje marzenia o dalekich podróżach,

---

<sup>108</sup> S. Frycie, *Polskie baśnie...*, s. 80.

a zwłaszcza o zobaczeniu wielkiej wody, niemal mitycznego oceanu. Wspólnota żyje na ogół w zgodzie i wzajemnie sobie pomaga w niebezpiecznych momentach, jak np. obrona małej dziewczynki przed komarem, jednym z najgroźniejszych potworów tej miniaturowej krainy. Tęsknota do niezwykłości i potrzeba silniejszych przeżyć zmuszają do porzucenia ustabilizowanego życia i do poszukiwania innych form egzystencji. Dzięki zgodnemu współdziałaniu udaje się wprawdzie osiągnąć zamierzone cele, ale takie sukcesy nie dają jednak tym małym ludzikom pełnej satysfakcji, lecz rodzą w nich nowe pragnienia i skłaniają do poszukiwania kolejnych wrażeń. W końcu osiągną pewną stabilizację, ale dopiero wówczas, kiedy nauczą się żyć w otoczeniu innych, zwłaszcza wśród ludzi. Tu jednak spotykają się z nowymi dla nich postawami, zachowaniami i uczuciami, jak obłuda, kłamstwo czy zazdrość. Młodemu odbiorcy fabuła – pełna wprawdzie różnych zdarzeń – może się wydać niezbyt atrakcyjna. Dlatego wymaga cierpliwego lektora i zarazem pośrednika lektury, z którym dziecko mogłoby wymieniać swoje spostrzeżenia i w ten sposób łatwiej poznawać tę sympatyczną miniaturową społeczność. Mogłoby się nawet z nią zaprzyjaźnić, słuchając przez wiele wieczorów długiej trzytomowej historii, podzielonej na krótkie interesująco zatytułowane rozdziały. Ogólnie rzecz ujmując, trzeba jednak stwierdzić, że jest to pozycja dość trudna i wymagająca skupienia uwagi na zdarzeniach, które dopiero po latach odbiorca uzmysłowi sobie jako metaforę ludzkiego losu i zastanowi się nad istnieniem fundamentalnych zasad moralnych, które regulują ludzką egzystencję i nadają sens zwykłemu, prostemu okolicznościom życia.

Odmianą i oryginalną społeczność stworzyła także Barbara Kosmowska w zabawnej i mądrej książeczce pt. *Myslinki*. Bohaterowie tego utworu to niezwykle małe fantastyczne istoty, żyjące niejako w innym wymiarze czasoprzestrzennym, chociaż autorka z uwagi na dziecięcego odbiorcę takiego po-

**Jan Drzeżdżon** (1937–1992) – poeta, prozaik, krytyk literacki, nauczyciel akademicki, badacz kaszubszczyzny. Po studiach polonistycznych w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Gdańsku, później zmienionej na Uniwersytet Gdański, i uzyskaniu stopnia doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy poświęconej międzywojennemu piśmiennictwu kaszubskiemu, wydanej pt. *Piętno Smętka* (1973), podjął pracę naukową w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Słupsku, a od roku 1976 na Uniwersytecie Gdańskim. Dla dorosłych opublikował m.in. tomy opowiadań: *W niedzielny wieczór* (1974), *Upiory* (1975), *Twarz lodowca* (1986), tom wierszy w gwarze kaszubskiej *Sklaniane pôcorë* (1974) oraz powieści, np.: *Oczy diabła* (1976), *Okrucieństwo czasu* (1977), *Rozkosze miłości* (1981), *Twarz Boga* (1984). Dla dzieci i młodzieży napisał powieść *Tajemnica bursztynowej szkatułki* (1977) oraz trylogię o Patalonkach (1978–1981).

**Barbara Kosmowska** (ur. 1958) – poetka, pisarka, literaturoznawca, nauczyciel akademicki. Ukończyła studia filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Tam też w roku 1999 uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych za pracę *Pomiędzy dzieciństwem a dorosłością. O powieściopisarstwie Zofii Urbanowskiej*. Po uzyskaniu stopnia doktora została zatrudniona na stanowisku adiunkta na Wydziale Filologiczno-Historycznym w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Słupsku (obecnie Akademia Pomorska). Debiutowała już jako licealistka wierszami na łamach młodzieżowego czasopisma „Na Przetaj”. Pierwszą powieść *Głodna kotka* wydała w roku 2000. Następna *Teren prywatny* (2001) została nagrodzona w konkursie na „Dziennik Polskiej Bridget Jones”. Z kolei za *Bubę* (2002) otrzymała pisarka główną nagrodę w konkursie „Uwierz w siłę wyobraźni”, a *Pozłacana rybka* została uznana przez Polską Sekcję IBBY za „Książkę Roku 2007”. Poza wieloma utworami dla czytelników dorosłych (np. *Prowincja*, *Gobelin*, *W górę rzeki*, *Hermańce* czy *Ukrainka*) napisała też m.in. kilka dla dzieci i młodzieży, jak np.: *Niebieski autobus* (2004), *Myślinki* (2005), *Buba: sezon ogórkowy* (2007), *Puszka* (2008), *Samotni.pl* (2011), *Dziewczynka z parku* oraz *Sezon na zielone kasztany* (2013).

jęcia nie używa. Daje jedynie do zrozumienia, że ich codzienne życie toczy się obok ludzkiego świata, w rzeczywistości dla ludzi niedostępnej i niewidzialnej, chociaż bardzo podobnej. Myślinki nawet z wyglądu przypominają ludzi. Również jak ludzie się rodzą, żyją, pracują i w końcu umierają, czyli *rozmyślają się* i wędrują do *Myślinowego Ogrodu*, gdzie są szczęśliwe, bo mogą być teraz wszystkim, czym zechcą.

Różnią się jednak od ludzi w kilku szczegółach, zazwyczaj dość charakterystycznych z wychowawczego punktu widzenia. Mają – na przykład – u ręki zaledwie trzy paluszki i tyle im *wystarcza do szczęścia*, bo – jak mówi mama małego Tola – *nie potrzebujemy paluszka do grożenia innym i do dłubania w nosie. Nie chcemy też tego, który zawsze się odchyła, gdy pijemy herbatę z filiżanki*<sup>109</sup>. Ponadto Myślinki są na ogół lepsze, mądrzejsze i *ładniejsze, od ludzi, bo biorą od nich to, co najpiękniejsze: dobre myśli* [s. 7]. Ponieważ – zgodnie ze swoją nazwą – żywią się najlepszymi ludzkimi myślami, chciałyby oczywiście, aby wszystkie ludzkie myśli były szlachetne, zawsze przyzwoite, bo tylko takie są dla nich *smakołykami serca*.

---

<sup>109</sup> B. Kosmowska, *Myślinki*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2005, s. 16. W dalszym ciągu omówienia utworu numery stron w nawiasach kwadratowych odnoszą się do tego wydania.

Zdrowe Myślinki dbały, aby jeść tylko myśli mądre i dobre, gdyż od innych można było się rozchorować i rozmyślić, czyli odejść z myślinkowego świata [s. 9].

Dzieci Myślinków, podobnie jak ludzkie, też nie od razu są idealne. Stają się coraz lepsze z biegiem czasu, dorastania i nabywania wiedzy. Główny bohater opowieści, mały Tolo, również ma parę wad, które będzie musiał w przyszłości w sobie pokonać. Nie lubi – na przykład – swojej koleżanki i z jej powodu rodzą się w nim złe myśli: że jest brzydka, złośliwa i zarozumiała. Ze względu na takie zachowanie bywa często strofowany przez swoją mamę.

Kilkadziesiąt różnych wydarzeń z życia Myślinkowej rodziny, opisanych w czterdziestu niewielkich rozdziałkach, zawiera wiele przykładów i stwierdzeń o wychowawczym charakterze, ale sformułowanych na ogół dowcipnie i przystępnie także dla małego dziecka. Niekiedy nawet pojawiają się sentencje, zawierające mniej lub bardziej znane prawdy, ale dla dziecka niewątpliwie odkrywcz. Zawarte jest w nich ważne dla odbiorcy, chociaż może przez dziecko jeszcze nieuświadomiane, przesłanie wychowawcze, np. *Nie jest istotne, kim jesteśmy, tylko jacy jesteśmy* [s. 7], *nie jest ważne to, co widać gołym okiem, ale to, co ma się w środku* [s. 7], albo *nie ma prawdy, która dogodziłaby wszystkim* [s. 94]. Niektóre z nich zapewne mały odbiorca usłyszy jeszcze nie raz w dorosłym życiu. Bardzo ważne jest więc wyrobienie silnego przekonania, że kłamać nie wolno, jak to się zdarza niestety politykom, ponieważ *wiecznie powtarzane kłamstwo staje się mocniejsze od prawdy* [s. 94].

Niektórzy znawcy literatury dla dzieci i młodzieży skłonni są do tej kategorii antropomorficznych istot włączyć również galerię stworków stworzonych przez Macieja Wojtyzkę w zbiorach *Bromba i inni* (1975) oraz *Bromba i filozofia* (2004). Pierwsza pozycja, prezentująca stworki o dziwnych nazwach (np. Bromba, Fikander, Fum, Glisando, Gluś, Gźdacz, Pciuch. Psztymucel czy Vicewers), składa się z groteskowych opowiadań, zbliżonych do powiastki filozoficznej. Dla młodszych dzieci są one jednak zbyt trudne. Wymagają lektora, który komentując przeczytane fragmenty, potrafi objaśnić niektóre pojęcia, rozbudzić wyobraźnię i wprowadzić dziecko w świat zabawy literackiej. Warto ten trud podjąć, zakładając, że dziecko

**Grzegorz Leszczyński** (ur. 1952) – historyk literatury, badacz i krytyk literatury dla dzieci i młodzieży. Po ukończeniu studiów polonistycznych pod kierunkiem doc. Krystyny Kulickowskiej na Uniwersytecie Warszawskim został asystentem na Wydziale Polonistyki tejże uczelni. W roku 1989 doktoryzował się na podstawie rozprawy *Młodopolska lekcja fantazji*. Na tej uczelni również habilitował się i otrzymał stanowisko profesora. Kieruje Pracownią Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży w Instytucie Literatury Polskiej UW. Wśród licznych publikacji na szcze-

gólną uwagę zasługują jego książki: *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obieg – konteksty* (2003), *Dziecko w kamiennym porządku świata* (2006), *Kulturalny obraz dziecka i dzieciństwa 2 połowy XIX i w XX wieku* (2006), *Magiczna biblioteka. Zbójcekie księgi młodego wieku* (2007), *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna net-generacji* (2010) oraz *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej zredagowany wspólnie z Barbarą Tylicką* (2002).

nie wszystko od razu musi zrozumieć. Wystarczy, że się rozsmakuje w absurdalnych sytuacjach, przywodzących mu na myśl zabawne wywrotki („na opaki”) znane z folkloru podwórkowego. Wkrótce znajdzie w nich między innymi pewne refleksje dotyczące swego postępowania, własnych pragnień i obowiązków wobec innych. Opowieści drugiego zbiorku z kolei sytuują się na poziomie abstrakcji raczej niedostępnym młodszym czytelnikom. Zabawne, okraszone ab-

surdalnym humorem rozważania bohaterów nad pojęciami, takimi jak istnienie, poznanie, myśl, czas czy wolność, jedynie dla starszych mogą być – jak sugeruje Grzegorz Leszczyński – „intelektualną szkołą szukania prawdy, lekcją filozoficznego i egzystencjalnego niepokoju”<sup>110</sup>. Warto więc zachęcać dzieci do lektury opowieści, które są – rzecz można – swoistą kontynuacją dawnego okresu dziecięcej ciekawości, odznaczającego się wielością pytań do rodziców o nazwy, znaczenie, pochodzenie czy przeznaczenie wielu elementów najbliższego otoczenia. Wtedy były to pytania o rzeczy konkretne, teraz autor proponuje pytać o zjawiska abstrakcyjne. W każdym razie podtrzymywanie i pielęgnowanie docieklivosti i chęci poznania jest z wychowawczego punktu widzenia wartością fundamentalną.

## Najwcześniejsze sceniczne formy baśni

Baśń, jak wiadomo z dotychczasowych rozważań, jest w zasadzie opowieścią epicką. Jej podstawowe formy podawcze, jak opowiadanie, opis czy dialog, mieszczą się w obrębie narracji. Jest więc utworem przeznaczonym do słuchania i czytania, ale nie tylko. Fabuła baśniowa może być przekazana dziecku także w innej formie, między innymi ruchem czy gestem podkreślającym i wzbogacającym znaczenia słowa, a niekiedy nawet, jak w pantomimie, zastępującym wypowiedź słowną. W ten sposób już dość wcześnie narodziły się teatralne formy ożywiające przekaz fabuły i zarazem wyrażające myśl przewodnią odgrywanego przedstawienia. Inscenizowanie baśni-

<sup>110</sup> G. Leszczyński, *Za dużo książek*, „Nowe Książki” 2005, nr 1, s. 71.

wych opowieści od dawna było podstawą spontanicznych zabaw dziecięcych. Bawiące się dziecko naśladuje nie tylko działalność dorosłych<sup>111</sup>, ale stara się też odtwarzać zdarzenia z usłyszanego i przeżywanego utworu. W ten sposób zabawa – jak stwierdza Marta Karasińska – „staje się pierwszą formą poznawania świata, próbą jego oswajania i przekształcania”, a także „będąc podstawowym przejawem działania dziecka, określa również reguły jego uczestnictwa w kulturze”<sup>112</sup>. Skłonność dzieci do odgrywania ról z poznawanych opowieści, często z użyciem umownych rekwizytów, okazuje się wyrazem „oczekiwanej” ekspresji teatralnej. Zdarzenia utworu urzeczywistniają się nie tylko w słowach, ale i w gestach. Z tej skłonności między innymi narodziły się formy teatralne wykorzystywane w pracy pedagogicznej. Niemalą rolę w tym zakresie odegrały również wzory czerpane z teatru „dorosłego”.

Tego rodzaju dydaktyczne przedstawienia teatralne organizowane były dość wcześnie w szkołach zakonnych dla młodzieży szlacheckiej, zwanych konwiktami. Szczególne znaczenie wychowawcze miał, zwłaszcza w Polsce, szkolny teatr jezuicki. Na wzór kolegów jezuickich we Francji zwyczaj urządzania przedstawień teatralnych zapoczątkowano w XVIII wieku również w szkole dla ubogich szlachcianek w Saint-Cyr w pobliżu Wersalu. Te przedstawienia były też po części wzorowane na popularnym w owym czasie amatorskim teatrze dworskim<sup>113</sup>. Tak zrodzony teatr dziecięcy potrzebował odpowiedniego repertuaru. Wiele tego rodzaju tekstów odpowiednich do wystawienia na scenie stworzyła autorka słynnych *Wieczorów zamkowych*, Stefania Felicjta de Genlis. Wkrótce, bo już w roku 1787, ukazały się one również we Polsce w czterotomowym zbiorze *Teatr dla użytku młodych, czyli komedie Pani Genlis* w przekładzie Remigiusza Ładowskiego. Wśród jej tekstów scenicznych znaleźć można opowieści z fantastycznymi bohaterami. W komedii pt. *Fłaszeczki* występuje Wróżka, która obdarowuje córki pani Melindy *sercem czułym i wdzięcznym*. Pojawiają się również baśniowe rekwizyty, jak tytułowe flaszeczki z cudownym eliksirem. W jednej znajduje się substancja zapewniająca urodę, w drugiej z kolei – wszystkie przymioty serca i rozumu. Dziewczęta jednak nie mogą otrzymać obu. Muszą wybierać. Wybierając przymioty serca i rozumu, niejako w nagrodę zyskują równocześnie urodę. Tu przy okazji pada też wiele stwierdzeń o wychowawczym charakte-

---

<sup>111</sup> Zob. W. Okoń, *Zabawa a rzeczywistość*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 18–19.

<sup>112</sup> M. Karasińska, *Między baśnią a podwórkiem. Gry literackie w polskim dramacie dla dzieci*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 1998, s. 7.

<sup>113</sup> Zob. A. Nikliborc, *Początki teatru dziecięcego we Francji*, „Studia o Sztuce dla Dziecka”, z. 5, Poznań 1990, s. 29–36.

rze, np. *cnota więcej waży niż uroda*<sup>114</sup>. Całość kończy się przesłaniem: *Nie zapominajcie nigdy, moje dzieci, iż we wszelkich przypadkach życia ułożenie najuczciwsze i najcnotliwsze jest zawsze najpewniejsze i najlepsze*<sup>115</sup>.

## Pierwsze polskie baśnie sceniczne

Ten nurt o dydaktyczno-wychowawczym charakterze długo dominował również w Polsce. Prawie przez cały wiek XIX twórczość dramatyczna dla najmłodszych nie była zbyt popularna. Dzieci oglądały oczywiście sporadycznie organizowane przez różne towarzystwa widowiska patriotyczne, jaśółka ludowe, a także niekiedy inscenizacje popularnych baśni. Tygodnik „Przyjaciel Dzieci”, wychodzący w Warszawie w drugiej połowie XIX stulecia, publikował między innymi także utwory sceniczne, ale na ogół słabe pod względem literackim, pisane przez mało znanych twórców, mających na uwadze jedynie aspekt wychowawczy<sup>116</sup>. Były to prymitywne obrazki realistyczne, piętnujące różne wady i z reguły opatrzone moralną sentencją w stylu Pani de Genlis.

Przełom XIX i XX stulecia też nie wnosi wiele nowości. Repertuar dziecięcych teatrzyków wzbogaca się wprawdzie o wartościowsze utwory baśniowe, nawiązujące do najlepszych europejskich wzorów Charlesa Perraulta, ale w adaptacjach często bez większego polotu. Należą do nich między innymi *Kopciuszek* Zofii Zacharkiewiczówny oraz *Tomcio Paluch* w anonimowym opracowaniu, a także *Zakłęty królewicz* Andrzeja Niemojewskiego oparty na motywie *Wróżek*, gdzie dwie dziewczyny zostają poddane próbie życzliwości i uczynności. Pojawiają się w tym czasie także sceniczne opracowania polskich motywów folklorystycznych, jak chociażby *Małgosia w górach* Janiny Porazińskiej, nawiązujące do tatrzańskiej legendy o rycerzach śpiących pod Giewontem. Z kolei na motywach legendy o słynnym magu z Krakowa oparta jest baśń Stefana Gębarskiego *Pacholik Twardowskiego*. W jednej i drugiej opowieści ważną rolę odgrywają młodociani bohaterowie. W pierwszej uboga Marysia ratuje lekkomyślnego Jaśka, ofiarowując królowej Tatr piękną tkaninę z własnych włosów, w drugiej pacholik Maciuś, nucąc pobożną pieśń *Kto się w opiekę*, ratuje swego pana z diabelskich szponów. Postać ubogiego wiejskiego dziecka o niewinnej duszy stanowiła ulubiony motyw młodopolskich

---

<sup>114</sup> S.F. Genlis, *Flaszeczki*, przeł. R. Ładowski, cyt za: I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura...*, s. 381.

<sup>115</sup> Tamże, s. 391.

<sup>116</sup> Zob. J.E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „złotego klucza”. Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek (1945–1970)*, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek, Teatr Lalek „Arlekin”, Łódź 1999, s. 8.

obrazków dramatycznych. Takiego bohatera można spotkać także w sztuce *Kwiat paproci* Marii Szawłowskiej, w której pisarka „wyraża przekonanie o nadzwyczajnej zdolności postrzegania i odczucia piękna przez dziecko wywodzące się z ludu”<sup>117</sup>.

## Baśń na scenie w latach międzywojennych

Szczególne ożywienie działalności teatralnej dla dzieci nastąpiło po odzyskaniu niepodległości w roku 1918. W dziesięć lat później – jak podaje Józef Zbigniew Białek – na Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu w roku 1929 zgłosiło się bez mała 50 zespołów teatralnych, prezentując ponad 80 przedstawień dla młodych widzów<sup>118</sup>. W tym czasie powstają również pierwsze teatry profesjonalne, jak np. Teatr dla Dzieci i Młodzieży „Jaskółka” czy dwa kukielkowe teatryki „Baj” i „Urwis” w Warszawie, a w ślad za nimi jeszcze kilka następnych, między innymi „Błękitny Pajac” w Poznaniu, „Pomorski Teatr Marionetek” w Kościerzynie czy „Bajka” w Wilnie i pod tą samą nazwą również w Zakopanem.

Tworzenie teatrów dla młodego widza, zarówno lalkowych, jak i „aktorских”, w Polsce Odrodzonej rodziło zapotrzebowanie na wartościowe utwory dramatyczne. Początkowo nie było ich wiele, a ponadto nie zawsze reprezentowały zadowalający poziom artystyczny. W tej sytuacji posługiwano się najczęściej adaptacjami, jak np. *Koncert Półpanka* według baśni Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. Widowisko to było pierwszym przedstawieniem teatryku „Baj”, w którym później inscenizowano także inne baśnie, jak *Jaś i Małgosia* w opracowaniu Artura Oppmana czy *O Czerwonym Kapturku* Janiny Porazińskiej.

Dużą rolę w owym czasie w zakresie propagowania problematyki teatralnej odegrał między innymi miesięcznik Związku Nauczycielstwa Polskiego „Teatr w Szkole”, ukazujący się w latach trzydziestych ubiegłego wieku. Na jego łamach znani publicyści oświatowi (np. Janina Strzelecka, Lucjusz Komarnicki) domagali się dla dziecięcej sceny

**Maria Kownacka** (1894–1982) – pisarka, poetka, autorka sztuk scenicznych, tłumaczka, działaczka oświatowa. Po ukończeniu szkoły średniej pracowała przez pewien czas jako nauczycielka w wiejskich szkołach, a następnie studiowała bibliotekarstwo na różnych kursach. Po odzyskaniu niepodległości osiedliła się w Warszawie, gdzie pracowała przez 20 lat

<sup>117</sup> Tamże, s. 22.

<sup>118</sup> Zob. J. Z. Białek, *Literatura...*, s. 174.

w bibliotece Ministerstwa Rolnictwa. W tym samym czasie zajmowała się też działalnością społeczną (m.in. w Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Żoliborzu i w Robotniczym Towarzystwie Przyjaciół Dzieci) oraz organizowaniem teatrzyku kukietkowego. W czasie okupacji hitlerowskiej zajmowała się tajnym nauczaniem i redagowaniem podziemnych gazetek „Jawnutka” i „Dziennik Dziecięcy”. Po wojnie powróciła do pracy w bibliotece Ministerstwa Rolnictwa, a od roku 1950 poświęciła się tylko pracy literackiej. Debiutowała w roku 1919 opowiadaniem w czasopiśmie „Płomyk” i „Płomyczek”. Dla dzieci napisała m.in. *Kukuryku na ręczniku* (1936), *Plastusiowy pamiętnik* (1936), *Kajtkowe przygody* (1948), *Przygody dzieci z Jasnej Wody* (1950), *Rogaś z Doliny Roztoki* (1957) oraz wiele utworów scenicznych, np. *Cztery mile za piec* (1937), *Orzeszek* (1961) i *Teatrzyk superków* (1970). Wiele utworów poetyckich opublikowała w serii „Poczytaj mi, Mamo” oraz w zbiorach: *Ogródek* (1946), *Świerszczykowy kram* (1949) *Entliczek pentliczek* (1950) i *Kwiatki Małgorzatki* (1950). Za twórczość dla dzieci otrzymała m.in. nagrody miasta Warszawy i Prezesa Rady Ministrów, a także od młodych czytelników nagrodę „Orle Pióro” oraz Order Uśmiechu.

utworów na wysokim poziomie artystycznym, przeciwstawiali się prostemu moralizowaniu, ckliwemu sentymentalizmowi oraz surowemu, baśniowemu okrucieństwu utworów, często nieprzystosowanych do dziecięcego odbioru. W ślad za tymi głosami pojawia się coraz liczniej wartościowy repertuar, znajdujący uznanie w całej Polsce. Kilka sztuk dla teatru „Baj” napisała wówczas Maria Kownacka, np. *O Kasi, co gąski zgubiła* (1929) czy *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królowie i królu Gwoździku* (1935).

Oryginalną baśń *O Kasi, co gąski zgubiła* oparła pisarka na motywie biednej gęsiareczki, zapożyczonym od Konopnickiej. Wyeksponowała w niej związki człowieka z przyrodą, które się wyrażają zwłaszcza we współdziałaniu ludzi, zwierząt i fantastycznych leśnych skrzatów, pomagających wypędzić złą czarownicę. Jak w każdej baśni, tak i tu szczęśliwe zakończenie wszystkich przygód urzeczywistnia się dzięki odwadze, wytrwałości i dobroci bohaterów, pokonujących wszelkie przeszkody i zapewniających zwycięstwo dobra nad złem. Udratyzowane opowieści Kownackiej o ludowym rodowodzie oparte były z reguły na

znanych motywach, ale wzbogaconych przez pisarkę sugestywnymi obrazami i znakomitą konstrukcją głównego wątku scenicznego, odznaczającego się żywą akcją, okraszoną wstawkami lirycznymi. Warto również podkreślić, że wyróżniały się ponadto delikatną, nienarzucającą się stylizacją gwarową i melodyjnością wykorzystywanych pieśni ludowych. Mniejsze, niż w tekstach Janiny Porazińskiej, nasycenie elementami gwarowymi zapewniało jej sztukom większe i dłuższe powodzenie sceniczne.

## Baśń sceniczna w latach powojennych

Nic więc dziwnego, że po teksty Marii Kownackiej sięgano chętnie zaraz po drugiej wojnie światowej, kiedy reaktywowane zostały niektóre sceny przedwojenne, jak „Baj” i „Jaskółka” w Warszawie, a także gdy pojawiły się zupełnie nowe teatry niemal we wszystkich większych miastach, zwłaszcza wojewódzkich. Do najbardziej znanych i najciekawszych zespołów lalkowych zaliczyć można „Groteskę” w Krakowie, „Niebieskie Migdały” w Warszawie, „Banialukę” w Bielsku Białej, „Buratino” w Bydgoszczy, „Miniaturę” w Gdańsku, „Arlekina” w Łodzi, „Pleciugę” w Szczecinie czy „Baj Pomorski” w Toruniu. Wiele teatrów dla dzieci łączy pokazy lalkowe z występami aktorów. Należą do nich między innymi Teatr Lalki i Aktora im. H.Ch. Andersena w Lublinie, „Pinokio” w Łodzi, „Kacperek” w Rzeszowie oraz „Marcinek” w Poznaniu (obecnie Teatr Animacji). Zapotrzebowanie na teksty sceniczne było wówczas bardzo duże.

Wśród oryginalnych fantastycznych utworów powojennych, omówionych między innymi w znakomitej publikacji Jolanty E. Wiśniewskiej *W poszukiwaniu „złotego klucza”*, na uwagę zasługują: *O Wojtku grajku* (1946) Jana Dormana, *Baśń o zaklętym kaczorze* (1955) Marii Kann, a także *Smocza awantura* (1960) Hanny Januszewskiej, opracowana na podstawie podania o smoku wawelskim. Dorman sięgnął po motyw cudownych skrzypiec, znany z baśni braci Grimm, ale opracował go oryginalnie, wprowadzając chętnie wówczas widzianą w fabułach postać biednego dziecka wiejskiego. Pastuszek Wojtek sporządził sobie własnoręcznie skrzypeczki, które później wróżka obdarzyła cudowną mocą rozweselania i zmuszania do tańca wszystkich słuchaczy. Królowna, która usłyszała kiedyś ich dźwięk, po wielu perypetiach w finale utworu wychodzi za mąż za Wojtkę, ale ten nie chce zostać królem. Podobnie, jak Szewczyk Dratewka, odmawia przyjęcia korony i wraz z zakochaną królowną wyrusza w świat, bo skromnie stwierdza, że umie tylko grać, a nie rządzić. Z kolei w opartej na motywach śląskich *Baśni o zaklętym kaczorze* również bohaterka z ludu wyrusza w uciążliwą podróż, wykonuje wszystkie trudne zadania, aby uwolnić od czaru swego ukochanego, zmienionego w kaczora przez złą czarownicę Kasztelanę. Nietrudno się domyślić, że wszystko kończy się szczęśliwie.

Ponieważ potrzeb repertuarowych teatrów dla dzieci nie mogą zaspokoić utwory oryginalne, scenarzyści, a często także sami autorzy, najchętniej sięgają po utwory już sprawdzone na rynku czytelnictwa i przystosowują je do potrzeb scenicznych. W ten sposób adaptowane zostały *Przygody Plastusia* Marii Kownackiej, *Porwanie w Tiutiurlistanie* Wojciecha Żukrowskiego oraz *Baśń o Korsarzu Palemonie* i *Niezwykła przygoda pana Kleksa* Jana Brze-

chwy. Na uwagę zasługują w tym zakresie także współczesnione przeróbki dawnych fabułek baśniowych, np. *Jasia i Małgosi* w oryginalnej adaptacji Brzechwy. Dwoje współczesnych dzieci zabłądziło w lesie i niespodzianie znalazło się w scenerii znanej baśni. Gdy objadają się słodyczami, niespodziewanie zjawia się czarownica i demaskuje całą baśniową mistyfikację. Sama okazuje się magazynierką w znajdującej się w pobliżu fabryce cukierniczej. Tu zaś pilnuje słodyczy, które spadły z ciężarówki, *no a chatka piernikowa to produkcja eksportowa dla nabywców z zagranicy, zwie się Chatką Czarownicy*. Dzieci są trochę rozczarowane, że zniknął gdzieś baśniowy czar, że nawet wilk okazał się tylko ich przywidzeniem, bo *to nie wilk, to pies po prostu, lecz większego nieco wzrostu*.

Jak z tego wynika, podobnie jak to czyniła Ewa Szelburg-Zarembina [zob. cz. III, rozdz. 3] w swoich wierszowanych wersjach znanych baśni, również na scenie pojawiały się postacie wyposażone w świadomość współczesnych obywateli, wysoko ceniących sobie pracę i odrzucających niezasłużone przywileje. Tego rodzaju powojenne adaptacje sceniczne, polegające na współczesnianiu fabuły – i co za tym idzie, również wymowy wychowawczej – Jolanta Wiśniewska nazywa „zdemokratyzowaną odmianą baśni”<sup>119</sup>.

Jak widać więc dość wyraźnie, fantastyczna literatura dla dzieci na przełomie XX i XXI wieku mocno zdystansowała się od dawnych schematów baśniowych. W różnych etapach swoich przemian posługiwała się różnymi formami podawczymi – zarówno narracją epicką, jak i formą sceniczną. Inspirowała się także spokrewnionymi gatunkami, jak powieść grozy, science fiction czy fantasy, a także awangardowymi kierunkami artystycznymi, chętnie posługującymi się absurdem i groteską. Miejmy wszakże nadzieję, że nawet tradycyjna baśń ze swoimi jasnymi, moralnymi przesłaniami też nie powiedziała jeszcze swego ostatniego słowa.

---

<sup>119</sup> J.E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu...*, s. 33.

## Wychowanie dla literatury

Literatura dla dzieci bywa często traktowana, zwłaszcza przez pedagogów, jako wygodne narzędzie wychowania. Dydaktyzm jest niewątpliwie niezbywalną cechą tej odmiany piśmiennictwa (zob. cz. I, rozdz. 2). Utwór literacki adresowany do dziecka jest bowiem doskonałym nośnikiem różnych informacji o świecie oraz wskazówek, jak należy w życiu postępować – jakich zasad się trzymać i jakich reguł przestrzegać. Ten zespół działań pedagogicznych, w których istotną rolę odgrywają teksty sztuki słowa, nazywa się wychowaniem **przez** literaturę. Nie mniej ważny okazuje się również inny zespół czynności, będący niejako drugą stroną tego samego medalu. Takie działania określa się jako wychowanie **dla** literatury. Ten aspekt ma na celu przygotowanie czytelnika do zrozumienia dzieła literackiego, do pokazania, w jaki sposób odczytywać jego znaczenia, nieraz głęboko ukryte. Krótko mówiąc, wychowanie dla literatury to nic innego jak wprowadzanie młodego czytelnika w świat wartości literackich poprzez opatrywanie zastosowanych w utworze chwytów odpowiednim komentarzem tak, aby utwór na własnym przykładzie mówił jak najwięcej o każdym utworze literackim, o komunikowaniu się autora z czytelnikiem, o tym, co zwykle nazywa się grą literacką.

Umiejętność odczytywania reguł tej gry nabywana jest zwykle przez świadomą lekturę najwybitniejszych dzieł klasycznych i współczesnych, a śledzenie rozwoju form artystycznych jest (a w każdym razie powinno być) wspomagane przez szkolną edukację polonistyczną. Dlatego też autor piszący dla czytelników dorosłych zazwyczaj ufa ich możliwościom odbiorczym i nie waha się w związku z tym podejmować polemiki z zastanymi konwencjami, wprowadzać propozycje modyfikujących dotychczasowe środki wyrazu, czy wreszcie oferować własny oryginalny sposób wypowiedzi. Inaczej jest w literaturze dla dzieci. Młody czytelnik, nie znający jeszcze podstawowych reguł, jakimi kieruje się literatura jako sztuka słowa, może nie zrozumieć utworu, albo w ogóle nie zechceć go przeczytać do końca, jeśli proponowana przez autora konwencja jest mu z gruntu obca. Należy mu więc przybliżyć owe re-

guły proponowane przez pisarza, wyjaśnić w przystępny sposób, aby zechciał je przyjąć i przyswoić.

Dzieło literackie, proponujące nową dla czytelnika konwencję wypowiedzi artystycznej, nastawione jest więc nie tylko na przekaz informacji (opisywanie świata empirycznego, roztrząsanie problemów moralnych, wpajanie zasad etycznych itp.), ale także na sposób tego przekazu. Utwór prezentuje wówczas czytelnikowi swoją własną strukturę w stopniu wyższym, niż czyni to każdy inny tekst artystyczny, eksponujący funkcję poetycką.

## Nauka reguł gry

Warto więc nawet w skromnym zakresie zastanowić się, jak tekst literacki adresowany do dziecka uczy reguł gry literackiej, jak przybliży zasady odbioru literackiego dzieła sztuki, jak pokazuje, czym jest literackość i jak należy rozszyfrowywać jej konwencje. Słowem – jak w pewnych utworach (w tym wypadku w prozie dla dzieci) autorzy zmierzają do uzgodnienia kodu literackiego (zob. cz. I, rozdz. 4), nie rezygnując bynajmniej ze swych praw do eksperymentu.

Tak zarysowany problem był już nieraz sygnalizowany w różnych opracowaniach krytycznych i – jak dotąd – najpełniej przedstawiony przez Joannę Papuzińską w *Czytaniach domowych* i w *Inicjacjach literackich*. W tej ostatniej pozycji autorka stwierdza:

można by pokusić się o uogólnienie, iż współczesna literatura dziecięca przyjmuje na siebie funkcję skondensowanego wykładu tradycji literackiej, elementarza kodów, motywów, rozwiązań strukturalnych, które prowadzą czytelnika prosto do lektur współczesnych, z pominięciem literackiej przeszłości, umożliwiając mu obcowanie ze współczesnymi dziełami bez historycznoliterackiej edukacji<sup>120</sup>.

W *Czytaniach domowych* wymienia natomiast szereg tzw. „eksperymentów”, polegających na przeniesieniu na grunt literatury dziecięcej niektórych chwytów formalnych dwudziestowiecznej prozy<sup>121</sup>, której znamioną cechą było między innymi ujawnianie tajników warsztatu pisarskiego. Utwory dla dzieci, wykorzystujące jej doświadczenia, stawały się dla młodego czytelnika swoistą „szkółką literacką”, otwierającą mu drogę nie tylko do niełatwej twór-

---

<sup>120</sup> J. Papuzińska, *Inicjacje...*, s. 138.

<sup>121</sup> J. Papuzińska, *Czytania domowe*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1975, s. 118–119.

czości współczesnej<sup>122</sup>, ale przede wszystkim do literatury w ogóle. Pokazywały, czym jest dzieło literackie i jaka jest jego struktura. Wciągały czytelnika do rozważań nad budową utworu, kształtowaniem losów bohaterów, a więc nad tym wszystkim, co zwraca uwagę odbiorcy na umowność, fikcyjność kreowanego świata. Dotyczy to przede wszystkim utworów z lat sześćdziesiątych XX wieku, niezbyt może typowych dla całej twórczości dla dzieci, ale charakterystycznych dla podjętego tu zagadnienia, a ponadto znamienych również dla okresu, w którym powstały. Chodzi tu głównie o powieści Wiktora Woroszyńskiego *I ty zostaniesz Indianinem* (1960), *Cyryl, gdzie jesteś?* (1962), *Podmuch malowanego wiatru* (1965), *Mniejszy szuka Dużego* (1973), Joanny Kulmowej *Stacja „Nigdy w Życiu”* (1966) i Jerzego Broszkiewicza *Kluska, Kefir i Tutejszy* (1967).

## Wyřeczanie szkoły

Wymienione tu dla przykřadu utwory powstały w okresie, gdy szkolna edukacja polonistyczna nie nadążała jeszcze ani za osiągnięciami literackimi, ani za ustaleniami ówczesnej wiedzy o literaturze. Szkoła nie traktowała wtedy dzieła literackiego jako autonomicznego bytu sztuki słowa, ale jedynie jako proste zazwyczaj odbicie rzeczywistości empirycznej i sprowadzała jego funkcję do egzemplifikacji pozaliterackich (narzuconych z zewnątrz) tez wychowawczych lub do roli barwnych ilustracji pewnych zagadnień poznawczych, najczęściej faktów historycznych<sup>123</sup>.

W tej sytuacji trud przygotowania czytelnika do odbioru literatury, nie tylko zresztą nowoczesnej, awangardowej, podjęć musiała sama literatura. Pisarz niestety nie mógł zaufać nauczycielowi-polonistcie, który z racji swego zawodu powinien być jego ambasadorem w szkolnej klasie. Niedocenianie właściwości literatury i traktowanie jej tylko jako dokumentu, jako obrazu rzeczywistości sprawiło, że ówczesna szkoła radziła sobie na ogół nieźle z utworami realistycznymi, które zresztą niemal wyłącznie figurowały na liście lektur, a wśród nich w klasie piątej *Wielka, większa i największa* Jerzego Broszkiewicza stanowiła pozycję odosobnioną. Gorzej natomiast wypadały analizy utworów łamiących konwencję realizmu i nawiązujących do fantastyki, która wprawdzie nie była już zjawiskiem tak podejrzany, jak w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, gdy traktowano ją jako naganną odskocznicę od rzeczywistości, ale raczej kłopotliwym, ponieważ ani uczniowie, ani nawet

---

<sup>122</sup> Zob. Tamże, s. 122.

<sup>123</sup> Zob. np. W. Szyszkowski, *Analiza dzieła literackiego w szkole*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1959, s. 5.

nauczyciele, przyzwyczajeni do jednostronnych odczytań, nie mieli do niej odpowiedniego klucza interpretacyjnego. Metody sprawdzone na tekstach realistycznych okazywały się tu zupełnie zawodne i nieprzydatne.

## Kłopoty z fantastyką

W tej sytuacji edukacyjnej trud odpowiedzi na podstawowe pytanie, czym jest dzieło literackie, został złożony na barki pisarza, który we właściwy sobie sposób spróbował środkami powieściowymi rozwiązać wątpliwości uczniów i uświadomić im istotę utworu literackiego, a więc to, czego nauczyciele na lekcjach języka polskiego zazwyczaj wyjaśnić nie potrafili. Jerzy Broszkiewicz w *Kefirze, Klusce i Tutejszym* na pierwszych stronach pisze o liście, jaki otrzymał od zdezorientowanych uczniów pewnej klasy piątej. Przeczytał w nim między innymi takie zdanie:

Ale prosimy Szanownego Autora o jedno wyjaśnienie. Jak to było możliwe, że Ika i Groszek rozmawiali z autem „Kapitanem” i samolotem „Jakiem”, i jak to mogło być, że polecili w kosmos na planetę Vega. Czy to był sen, czy rzeczywistość? Bo to przecież nie mogła być rzeczywistość. Więc czy to był sen?<sup>124</sup>.

W następnych zdaniach autor próbuje wyjaśnić, czym jest fikcja literacka, która nie musi odpowiadać dosłownie rzeczywistości obiektywnej:

Historia o Ice i Groszku, która mówiąc szczerze, w życiu nie zdarzyła się nigdy, ale za to w książce zdarzyła się na pewno. Tak więc w książce przedstawiona została rzeczywistość. Tyle że nie rzeczywista, a książkowa. [...] Tak się bowiem dzieje od tysięcy lat, że aby powiedzieć coś bardzo prawdziwego o ludziach i świecie, trzeba zmyślać nie bardzo prawdziwe historie. W uczonym języku nazywa się to „fikcją literacką”<sup>125</sup>.

Cała powieść *Kluska, Kefir i Tutejszy*, będąca egzemplifikacją założeń określonych w przedmowie, oparta jest na oryginalnym pomysłach wyposażenia bohaterów w świadomość, że są oni postaciami fikcyjnymi, uzależnionymi od woli autora piszącego tę właśnie przygodową książkę. Akcja rozpoczyna się od spotkania trojga tytułowych bohaterów, z których Tutejszy – jak się okazuje – jest lepiej poinformowany o ich sytuacji egzystencjalnej i to on

---

<sup>124</sup> J. Broszkiewicz, *Pewien list, czyli coś w rodzaju przedmowy*, w: tegoż, *Kluska, Kefir i Tutejszy*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1973, s. 6.

<sup>125</sup> Tamże, s. 7.

uświadamia pozostałym, kim w istocie są i komu podlegają, od kogo zależą ich losy. W ten sposób zarazem uświadamia odbiorcom fikcyjność utworu i literacki charakter swej własnej egzystencji:

– Właśnie – mówiła Kluska ze spokojem i przekonaniem. – Ja nie mam nic przeciw najbardziej obłąkanym historiom (z wyjątkiem tego, żeby mi wyrosła broda lub ośle ucho), ale chcę najpierw wiedzieć: o co chodzi, komu i dlaczego?

– Ja nic nie wiem – oświadczył Kefir. – Ta, sasanka... tfu! Ta sosenka sama mi jakoś... ten...

– Bardzo inteligentna odpowiedź – uśmiechnęła się Kluska. – Ja, drogie dziecko, wiem, że nic nie wiesz. Ja zwracałam się z pytaniem do kolegi Tutejszego. Co się właściwie dzieje, kochany Tutejszy?

– Źle bardzo – rzekł Tutejszy z nagłym przygnębieniem. – Facet ma nas w rękach. Trzyma nas zresztą nie tylko w łapach, ale także na stronie.

– Na jakiej znowu stronie? – oburzyła się Kluska.

– Na której? – uściślił pytanie Kefir.

Tutejszy przewrócił oczami, jakby chciał zajrzeć w głęb siebie.

– Na której? – powtórzył pytanie. I odpowiedział: – Aktualnie na szesnastej [s. 16]<sup>126</sup>.

## Świadomość fikcyjnego istnienia bohaterów

Również w innych miejscach powieści bohaterowie często mają pretensje do autora o bezceremonialne ich traktowanie, rzucanie w najprzedziwniejsze niebezpieczne przygody i nieliczenie się z faktem, że są postaciami stworzonymi na wzór normalnych współczesnych dzieci. Stąd ich liczne stwierdzenia w rodzaju: *Chyżia można dostać [...] z tymi zakichanymi autorskimi pomysłami* [s. 121] albo:

– Chciałabym się dowiedzieć, k o m u to tak tu się wszystko pokicało? – spytała z furią Kluska.

– Wiadomo, k o m u – rzekł ponuro Kefir.

Tutejszy równie ponuro westchnął:

– Mówiłem, że facet ma nas w łapach!

– O kim mowa? – zainteresował się kapitan Kidd.

– A... o takim jednym... autorze – mruknął z obrzydzeniem Tutejszy. – Siedzi sobie przy biurku jak w wieży z kości słoniowej, a my tu się męczymy i męczymy [s. 84. Wyróżnienia autora]

---

<sup>126</sup> J. Broszkiewicz, *Kluska, Kefir i Tutejszy*, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1973, s. 16. W dalszym ciągu omówienia utworu numery stron w nawiasach po cytatach odnoszą się do tego wydania.

Oczywiście najczęściej bohaterowie zaabsorbowani zdarzeniami fabularnymi, w których biorą udział, zapominają o tym fakcie, tak jak czytelnik pogrążony w lekturze, oczyma wyobraźni śledzący losy postaci, zapomina, że czyta książkę. Od czasu do czasu jednak ktoś z nich przypomina sobie (zwykle w momentach krytycznych) o swym literackim położeniu. Zachowują się więc jak dzieci, które słuchając bajki, poddają się złudzeniu, że to prawda, ale w momentach, gdy ulubionemu bohaterowi grozi niebezpieczeństwo, wówczas nagle przypominają sobie, że to zmyślenie („powiedz, babciu, że to nieprawda, że to na niby”), że to bajka, że nic złego stać się nie może. A co najważniejsze, że można uprosić opowiadającego, jak w przytoczonym fikcyjnym przykładzie, aby odwrócił zły los i uchronił sympatyczną postać od zguby. Tak też jest w momencie schwytania bohaterów omawianej powieści przez piratów. Gdy *kulka gwizdnęła tuż nad spiczastym uchem Tutejszego*, ten nagle przypomina sobie, kim w istocie jest:

- No – powiedział Tutejszy. – Teraz się okaże.
- Co? – westchnęła Kluska.
- Jak nas zamierza traktować ten facet.
- Kapitan?
- Nie – westchnął Tutejszy. – Autor [s. 29–30].

Tego rodzaju wstawki, przerywające bieg akcji, rozładowują napięcie emocjonalne oraz uświadamiają fikcyjność opowiadanej historii. Obdarzenie postaci powieściowych świadomością, że są bohaterami literackimi, pozwala także autorowi zwrócić uwagę na kilka innych spraw związanych z kreowaniem świata przedstawionego, między innymi na konieczność przestrzegania raz przyjętej konwencji i w związku z tym respektowanie faktów opisanych wcześniej.

- T-tak to – wyjaśnił Kefir – że jeśli nawet on ma nas w łapie, to wcale nie jest powiedziane, że ze wszystkim. Pewne rzeczy już się stały: ty jesteś Kluska, a ja jestem Kefir, Tutejszy jest Tutejszy i wszyscy jesteśmy tacy, jacy jesteśmy.
- Mówisz? – Kluska jakby trochę się pocieszyła.
- Mówię – powiedział. – Bo jak ktoś jest taki, jaki jest, może postępować tylko w pewien sposób. Na przykład: Kluska lubi kluski, przygody i matematykę. A ja znowu lubię spokój, muzykę i tak dalej. A Tutejszy w ogóle jest silnie dziwny. I to już się stało. A co się stało, to się tak łatwo nie odstanie [s. 19].

Ponadto bohaterowie posiadają też pewną wiedzę literacką. Znają konwencję literatury przygodowej i na tej podstawie głównie, a nie na podstawie życiowego prawdopodobieństwa, przewidują swoje dalsze losy. Na przykład, w czasie straszliwej burzy morskiej, grożącej zatopieniem okrętu i śmiercią całej załogi, toczy się następujący dialog:

- Nie boisz się?
- Nie!
- Dlaczego?
- Bo książka nie może się skończyć w połowie czwartego rozdziału! – krzyknęła triumfalnie Kluska [s. 101].

## Uświadamianie literackości

Uświadamianiu literackości i wprowadzaniu w arkana sztuki słowa służą także dość często spotykane w narracji auktorialnej bezpośrednie zwroty do czytelnika. Narrator nie ukrywa się w takich przypadkach poza światem przedstawionym, ale sytuuje się niejako ponad nim i wskazuje na jego wyraźne podporządkowanie. Występuje w roli autora, twórcy utworu, który wie wszystko o bohaterach i zdarzeniach, choć nie wszystko i nie zawsze zdradza czytelnikowi w bezpośredniej relacji. Najczęściej ogranicza się do wypowiedzi na temat zachowania i losów postaci lub do komentowania opisywanych zdarzeń. Tego rodzaju zwroty do czytelnika nie są bynajmniej dwudziestowieczną nowością. Ich rodowód sięga początków powieści, kiedy takie „pogwarki z czytelnikiem”<sup>127</sup> były niemal na porządku dziennym. Dziś w prozie dla dzieci taka forma narracji ma na celu podtrzymanie kontaktu z czytelnikami, a zwłaszcza pozyskanie ich sympatii, a przez to skłonienie do uważniejszego czytania, do samodzielnego wyciągania wniosków, snucia domysłów, słowem – do podejmowania zaproponowanej gry literackiej. W takich „pogwarkach” narrator często uprzedza domysły czytelnika, a następnie przekornie kieruje akcją w inną stronę. W ten sposób zabawowe i niejako „na gorąco” formułowane opowiadanie uświadamia czytelnikowi, czym jest utwór literacki – że jest to twór zmyślony, fikcyjny, że historię w nim przedstawioną można opowiedzieć na różne sposoby, a zdarzenia fabularne są wymyślane po to, aby czytelnika zaskoczyć, zaciekawić, wzruszyć lub zabawić.

## Wstawki autotematyczne

Miejszem takich „pogwerek z czytelnikiem” są w powieści Joanny Kulmowej *Stacja „Nigdy w Życiu”* tzw. „semafony”, przy których zatrzymuje się, przyrównana do lokomotywy, akcja utworu, aby autorka miała okazję wprowadzić w sposób niekonwencjonalny swój komentarz, porozmawiać z czytel-

---

<sup>127</sup> Określenie Józefa Bachórze (*Realizm bez „chmurnej jazdy”*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 120).

nikiem, wyrazić swoje przypuszczenia, wątpliwości – poprzekomarzać się z dzieckiem. Z semaforów czytelnik dowiaduje się, że narrator nie opowiada, jak było, ale jak być mogło i jak być może. A w istocie być może tak, jak sobie czytelnik pomyśli. Ten pomyślany byt zdarzeń fabularnych jest ich bytem jedynym, autonomicznym, nieweryfikowalnym przez zestawienie ze światem rzeczywistym. To właśnie pragnie uświadomić autorka swoim czytelnikom, gdy pisze:

Tym razem to ty zatrzymujesz pociąg, chwytając za hamulec, albo nie, zatrzymujesz mnie, chwytając za guzik, bo chcesz mi powiedzieć, że oczywiście wszystkiego się domyślasz, [...]. Doskonale, jak jesteś taki mądry, to kombinuj sobie dalej i jedź tym pociągiem sam. Tylko uprzedzam cię, że ja pojedę w zupełnie inną stronę<sup>128</sup>.

Innymi sposobami, jeszcze bardziej odsłaniającymi warsztat pisarza, niż nasycona zwrotami do czytelnika narracja autorska, posługuje się tzw. proza autotematyczna. Pełni ona wszakże w literaturze dla dzieci inną funkcję niż w literaturze ogólnej, gdzie objawiła się jako konsekwencja kryzysu tradycyjnych sposobów opowiadania i rezygnacji z arbitralnych twierdzeń narratora na temat świata przedstawionego. W prozie dla dzieci natomiast wewnątrz po-

**Autotematyczna literatura** – określenie wprowadzone do krytyki literackiej przez Artura Sandauera na oznaczenie dwudziestowiecznej (choć spotykanej sporadycznie także wcześniej), awangardowej prozy, w której istotę stanowią refleksje autorskie na temat celów i sposobów pisania oraz metod konstruowania dzieła literackiego. Wstawki autotematyczne w utworze ujawniają sekrety warsztatu pisarskiego. Tematem autorskich komentarzy staje się budowa pisanego właśnie utworu (stąd: autotematyzm), to jest tego, który czytelnik w tej chwili czyta. W utworze autotematycznym głównym bohaterem jest narrator pokazany w czasie konstruowania swojej opowieści, o której od czasu do czasu opowiada swojemu czytelnikowi.

wieściowe rozważania na temat powstawania tego utworu, który czytelnik właśnie czyta, oddają bodajże największe usługi w zakresie literackiej edukacji. Autotematyczne wypowiedzi w utworze objaśniają literacki kod, w jakim sformułowane jest dane dzieło. Wstawki autotematyczne bywają najczęściej bądź to rozsiane w formie krótkich dygresji, nie burzących toku akcji, po ca-

---

<sup>128</sup> J. Kulmowa, *Stacja „Nigdy w Życiu”*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1966, s. 303–304.

łym utworze (np. w powieści Wiktora Woroszyńskiego *I ty zostaniesz Indianinem*), bądź też w formie wyodrębnionych fragmentów (np. w utworach takich jak *Cyryl, gdzie jesteś?* Woroszyńskiego czy *Stacja „Nigdy w Życiu”* Kulmowej). W każdym z wymienionych przypadków stanowią one rodzaj autorskiego komentarza do opisywanych zdarzeń, który uświadamia młodemu czytelnikowi fikcjonalność kreowanego świata i autorskie kłopoty przy jego tworzeniu. Informuje o konstrukcji utworu, uzasadnia niekiedy wprowadzenie odpowiednich zabiegów artystycznych i pokazuje ich funkcję. Nierzadko w owych wyjaśnieniach używane są ogólnie przyjęte terminy literaturoznawcze, np.:

Z pewnością zdajecie sobie sprawę, że w tym miejscu zaczyna się główna awantura, jaką mam do opowiedzenia w tej książce. Możliwe, że należało z tym jeszcze poczekać, a z początku wyjaśnić wszelkie okoliczności [...]. Wtedy wszystko stałoby się od razu bardziej zrozumiałe. Z drugiej jednak strony, jak długo można zwlekać z opowiedzeniem tego, co najciekawsze? To już czwarty rozdział, a gdyby tak chciać wszystko po kolei tłumaczyć i opisywać, akcja zaczęłaby się najwcześniej w dziesiątym. Na to chyba nie można sobie pozwolić. Lepiej już później wrócić, jeśli wyda się to konieczne, do tego, co zostało obecnie pominięte, teraz zaś namotać ów główny wątek i pozwolić mu się rozwijać<sup>129</sup>.

W dalszym ciągu pisarz przestrzega tak ustalonych reguł gry, a gdy zachodzi potrzeba powrotu do wydarzeń wcześniejszych, sygnalizuje ich wprowadzenie, np.:

Niestety, teraz znowu muszę zatrzymać bieg akcji, bo po drodze zostało parę rzeczy do wyjaśnienia<sup>130</sup>;

albo:

Czytelnikom należy się w tym miejscu wyjaśnienie. Nie, nie bójcie się, jeszcze wam nie zdradzę wszystkich tajemnic, na to byłoby za wcześnie, jesteśmy dopiero w połowie książki<sup>131</sup>.

Podobne wstawki odautorskie znajdujemy także w powieści Joanny Kulmowej:

Możliwe jednak, że ja wiem coś więcej na ten temat i właściwie powinnam wiedzieć, bo inaczej tak sobie zasupłam wątek, że się z niego przენigdy nie wywinę.

---

<sup>129</sup> W. Woroszyński, *Mniejszy szuka Dużego*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1973, s. 41.

<sup>130</sup> Tamże, s. 113.

<sup>131</sup> W. Woroszyński, *I ty zostaniesz Indianinem*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1967, s. 136.

Więc muszę choćby udawać, że wiem. A wszystko jedno, czy udaję, czy nie, i tak mam prawo nie wyjawiać na razie żadnych tajemnic, bo jeszcze sporo stronic do końca książki<sup>132</sup>.

Autotematyczna wstawka może także sygnalizować zmianę wątku, co nie jest wprawdzie konieczne, ale w tym wypadku uświadamia, że powieść jest konstruowana, że układ jej elementów czy kolejność zdarzeń jest wynikiem namysłu autora, jego świadomej decyzji, podjętej ze względu na założony cel nadrzędny.

W przytaczanych do tej pory przykładach mieliśmy do czynienia z narratorem występującym w roli rzeczywistego autora. Ale autotematyzm może być też cechą narracji stylizowanej (np. na gawędę), gdzie narrator jest postacią fikcyjną, która w trakcie snucia opowieści informuje o swoich pisarskich kłopotach. W takim wypadku narracja rozwija się na dwóch płaszczyznach. Na jednej pojawia się komentarz do wydarzeń przedstawianych na drugiej.

## Dwupłaszczyznowość narracji

Taką strukturę dwupłaszczyznowej narracji wykorzystał Woroszyński w *Podmuchu malowanego wiatru*, będącym parodią powieści awanturniczo-przygodowej z licznymi aluzjami do znanych wątków i schematów konstrukcyjnych. Nieistotne jest w tym wypadku, że owe wątki i schematy mogą być nowością dla młodego czytelnika, który – być może – po raz pierwszy spotyka się z nimi w tej właśnie powieści, ale że są to elementy doskonale wypróbowane w dawniejszej literaturze, a więc takie, które niejako same przez się gwarantują poczytność. Autor pewną ręką sięga do rekwizytorni literackiej, wierząc, że i tym razem sprawdzone schematy nie zawiodą. Dystansuje się jednak od warstwy fabularnej, wprowadzając narratora wykreowanego na starszego człowieka, gawędziarza. Ten zabieg pozwala autorowi ponadto przekazać pewną porcję wiedzy o strukturze i istocie utworu literackiego, o jego konstruowaniu i o kłopotach pisarza zmyślającego fikcyjną opowieść, która w tym wypadku upozorowana jest na autentyk. Szczególnie znamieny dla rozterek narratora jest w tej powieści początek rozdziału jedenastego:

Teraz dopiero widzę, a i wam to nie tajne, jakich napytałem sobie kłopotów, zabierając się dufnie (mimo braku wprawy oczywistego) do tej historii [...]. Nie chcąc Pawła przedstawiać jako mazgaja, rzecz zacząłem od środka; później ku początkom wróciłem; wreszcie oba wątki, wcześniejszy oraz późniejszy, jałem

---

<sup>132</sup> J. Kulmowa, *Stacja...*, s. 108–109.

ciągnąć na zmianę, odrywając się to od jednego, to od drugiego; i choć dla wyróżnienia jeden wątek w czasie przeszłym pisałem, drugi zaś w teraźniejszym, waszej, czytelnicy mili, uwagi od rozdarcia nie uchroniłem [...]. Zmieniam tedy zamiar i choć znów nie umiem przewidzieć, jaka trudność z takiej zmiany wyniknie, decyduję się na urwanie wątku późniejszego, do chwili, gdy wcześniejszy doprowadzę ku jego progom<sup>133</sup>.

Kłopoty z prowadzeniem dwóch równoległych wątków przedstawia tu Woroszyński środkami czysto literackimi. We wcześniejszej powieści, *Cyryl, gdzie jesteś?*, przy współudziale ilustratora, Bohdana Butenki, równoległość wątków zaznaczył w sposób plastyczny. Cztery rozwijające się symultanicznie wątki zostały wyodrębnione innym krojem czcionki i kolorem druku. Zasada ta jest jednak konsekwentnie przestrzegana tylko na początku utworu, zanim czytelnik nie oswoi się z konwencją. Mniej więcej od połowy zaczyna dominować druk zielony, przypisany początkowo do wątku Lutka i Ludki, czyli do wątku głównego, na którym skupia się przede wszystkim uwaga czytelnika. Dominacja ta polega na tym, że w obrębie zielono drukowanego tekstu daje się zauważyć także narrację symultaniczną. Autor – jak się zdaje – przypuszcza, że czytelnik przyzwyczał się już do takiego sposobu pisania i teraz można stopniowo rezygnować z graficznych wyróżników. Rozdział XXIX jest więc w całości podany drukiem zielonym, mimo że akcja nadal rozgrywa się na kilku planach, nie licząc odautorskiego komentarza na samym końcu.

Równoległe do prezentowanych wątków w autotematycznych wstawkach (fioletowe pismo odręczne) autor komentuje niektóre zdarzenia, wplata dygresje o charakterze wychowawczym, ale przede wszystkim „rozmawia” z czytelnikami na temat pisanej książki, wyjaśnia, czym jest konwencja literacka, jak wymyślany jest świat przedstawiony, jakie uprawnienia przysługują autorowi i z jakimi ograniczeniami musi się on liczyć.

Przywołane tu dla przykładu utwory Broszkiewicza, Kulmowej i Woroszyńskiego nie przez wszystkich krytyków literatury dla dzieci przyjęte były od razu przychylnie. Nie kwestionowano na ogół ich wartości, ale ubolewano nad tzw. „trudną formą literacką”. Podkreślano ich związki formalne z dokonaniami literatury awangardowej, rzadziej natomiast zwracano uwagę na odmienną funkcję „eksperymentalnych chwytów” w literaturze dla dzieci, gdzie stawały się doskonałymi środkami służącymi uświadamianiu czytelnikowi literackości literatury oraz wyjaśnieniu „gramatyki” kodu literackiego, a w końcowym efekcie uzgadnianiu „języka” między dorosłym nadawcą a młodocianym odbiorcą.

---

<sup>133</sup> W. Woroszyński, *Podmuch malowanego wiatru*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1965, s. 38–39.

## Tradycjonalizm i nowatorstwo

Pisarze podejmujący trud tworzenia dla dzieci na ogół zdają sobie z tego sprawę i próbują godzić momenty nowości i tradycjonalizmu. O sprawach trudnych, nowych, a wymagających przyswojenia starają się mówić w sposób jasny, możliwie prosty, tradycyjny – rzecz można – bliski młodemu czytelnikowi. Stąd zapewne daleko posunięty tradycjonalizm narracji współczesnej prozy historycznej, obyczajowej czy podróżniczej. Jeśli zaś chcą mówić językiem innym, uczyć odbioru literatury, pokazywać mechanizmy kodu literackiego, wówczas sięgają z kolei po tematy bliskie dziecku, tradycyjne, fascynujące, sprawdzone w swej atrakcyjności. Piszą więc o przygodach wakacyjnych (np. Kulmowa, *Stacja „Nigdy w Życiu”*), o piratach i gangsterach (np. Broszkiewicz, *Kluska, Kefir i Tutejszy*; Woroszyński, *Podmuchał malowanego wiatru*), a nawet o ucieczkach z domu i intensywnych poszukiwaniach, nawiązujących do tradycji utworów detektywistycznych (np. Woroszyński, *Mniejszy szuka Dużego*). Ich strategia pisarska przypomina pierwsze lekcje z samouczka obcego języka, w których mówi się o najbliższych sytuacjach egzystencjalnych. Problemy poważniejsze, bardziej skomplikowane narastać będą w miarę opanowywania leksyki i reguł gramatycznych obcej mowy.

W związku z tym inaczej trzeba spojrzeć na fabułę omawianych powieści, o których często pisze się jako o zbyt trudnych dla dziecka pastiszach,

a nawet parodiach tradycyjnych wątków przygodowych. Ów parodystyczny charakter jest tu jednak wartością drugiego planu, tej warstwy, która adresowana jest raczej do czytelników dorosłych. Zaś narzucający się schematyzm owych wątków, wyraźne uproszczenia w komunikacie skierowanym do dziecka mają nieco inny sens. Wprawdzie rację ma Ryszard Waksmund, gdy pisze, że „awangardowa technika narracji może służyć dobrze pomyślanej fabule przygodowej (np. *Kluska, Kefir i Tutejszy* Broszkiewicza)<sup>134</sup>, ale w tym wypadku, gdy

**Ryszard Waksmund** (ur. 1950) – historyk i teoretyk literatury dla dzieci i młodzieży. Studia w zakresie filologii polskiej ukończył pod kierunkiem prof. Jerzego Cieślakowskiego na Uniwersytecie Wrocławskim. Na tej uczelni uzyskał również wszystkie stopnie naukowe od doktoratu po profesurę. Poza licznymi artykułami publikowanymi w różnych czasopismach naukowych napisał następujące książki: *Literatura pokoju dziecinnego* (1986), *Nie tylko Robinson, czyli o oświeceniowej literaturze dla dzieci i młodzieży* (1987), *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej* (2000). Ponadto opracował kilka antologii, m.in. *Literaturę*

<sup>134</sup> R. Waksmund, *Ewolucja form narracyjnych w literaturze dla dzieci i młodzieży (Zarys problematyki)*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1982, s. 288.

celem nadrzędnym jest uzgadnianie kodu literackiego z odbiorcą, prezentacji fabuły nie służą techniki narracyjne, lecz fabuła, potraktowana wybitnie pretekstowo, służy narracji oraz prezentacji reguł budowania utworu literackiego. Nic więc dziwnego, że niekiedy dostrzec można w stosunku do wyeksploatowanych wątków ślady autorskiej autoironii, np.:

*i podkulturę dzieci i młodzieży (1983, wspólnie z Jerzym Cieślukowskim), Teatr bajki i przygody (1983), Poezję dla dzieci (1987) oraz wybór baśni pisarzy angielskich Ostatni smok (2005).*

Kluska, Kefir i Tutejszy spojrzeli po sobie. A więc tak się rzeczy mają? Należało się spodziewać, że czeka ich tu jakiś nowy pasztet i jakiś problem do rozwiązania.

– No i wymyślił! – mruknął Tutejszy.

– Nie powiem, żeby autor nam się zbyt wysilił – powiedziała ironicznie Kluska. – Nowy Jork i gangsterzy? Nic ciekawego! Sztampa!

– Ostrożniej, Kluska – ostrzegł Kefir, rozglądając się dookoła. – Żeby się tylko nie zrobiło zbyt ciekawie [s. 193–194].

Zdarzenia fabularne, motywy, wątki, postacie zostają sprowadzone do funkcji przykładu z podręcznika poetyki. Fabuła – krótko mówiąc – potrzebna jest po to, aby było można pokazać sposób jej opowiadania. Stąd zapewne jej pastiszowy i parodystyczny charakter, dla dziecka zresztą raczej nieczytelny. Dla dziecka ważna jest atrakcyjność, konieczna w autorskim założeniu dla utrzymania kontaktu z odbiorcą.

# Pytania i polecenia

1. Wyjaśnij różnice pomiędzy potocznym a „literackim” określeniem fantastyki. Wskaż niedostatki potocznego rozumienia na dowolnych przykładach.

2. Jakie znasz główne odmiany fantastyki? Na podstawie jakiego kryterium się je wyróżnia?

3. Przedstaw różnice pomiędzy baśnią ludową (folklorystyczną) a baśnią literacką. Co wyróżnia te dwie odmiany?

4. Przeczytaj fragment trzeciego rozdziału powieści *Pierścień i róża* Thackeraya i wskaż tytuły baśni Charlesa Perraulta, do których autor czyni parodystyczne nawiązania:

[Czarna Wróżka] Myślała często: „Ciekawam, co komu przyjdzie z tego, że jakąś księżniczkę pograżę w stuletni sen, że jakiemuś głupiemu dziewczęciu przyczepię kizkę do nosa, że na mój rozkaz biednej sierotce wypadać będą z ust perły i diamenty, a córce macochy ropuchy i żmije? Wszystkie moje trudy i starania przynoszą zawsze równie tyle szkody co i dobra. Wobec takich wyników warto by dać spokój swoim studiom nad sztuką magiczną i pozostawić wszystko własnemu biegowi rzeczy. [...]”<sup>135</sup>.

5. Na czym polega wielowarstwowość baśni Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*? Wskaż przynajmniej dwa odwołania: jedno do mitologii, drugie do historii Polski.

6. Przeczytaj ostatni rozdział baśni Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* pt. *Z całego narodu* i wskaż w dziejach Koszałka-Opałka aluzję do jednego ze znanych utworów Adama Mickiewicza.

7. Omów główne idee wychowawcze zawarte w baśni Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*. Wskaż wątki, w których idee te wyrażnie się zaznaczają.

8. Na czym polega wielogłosowość baśni Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*? Ilu narratorów można wyróżnić w tym utworze?

9. Wskaż podobieństwa i różnice w narracji *Chłopów* Reymonta i w baśni Konopnickiej.

---

<sup>135</sup> W.M. Thackeray *Pierścień i róża...*, s. 18–19.

10. Przedstaw strukturę świata przedstawionego w baśni Wojciecha Żukrowskiego *Porwanie w Tiutiurlistanie*. Wskaż cztery porządki (zasady) konstrukcyjne nawiązujące do różnych sposobów przedstawiania rzeczywistości w utworach literackich.

11. Omów podobieństwa i różnice w budowie baśni Wojciecha Żukrowskiego *Porwanie w Tiutiurlistanie* oraz baśni ludowej. Zwróć uwagę na schemat fabularny, konstrukcję postaci, zakończenie utworu oraz rodzaj i funkcję nagrody.

12. Przedstaw rolę rekwizytów w baśni Wojciecha Żukrowskiego *Porwanie w Tiutiurlistanie*. W jaki sposób określają one czasoprzestrzeń utworu?

13. Omów główne walory języka baśni Wojciecha Żukrowskiego *Porwanie w Tiutiurlistanie*. Zwróć uwagę na elementy brzmieniowe, leksykalne i frazeologiczne oraz ich nawiązania do mowy małego dziecka.

14. Wskaż w baśni Wojciecha Żukrowskiego *Porwanie w Tiutiurlistanie* aluzje i nawiązania do: a) zabaw dziecięcych i folkloru dziecięcego, b) folkloru ludowego i podań ludowych, c) baśni europejskich, d) dzieł literackich.

15. Porównaj zakończenia baśni Konopnickiej i Żukrowskiego z zakończeniami baśni ludowych. Co je łączy, a co różni?

16. Przeczytaj następujący fragment wypowiedzi Gertrudy Skotnickiej na temat współczesnych adaptacji dawnych utworów dla dzieci i odpowiedz na pytania:

Do świadomości każdego, kto zajmuje się książką dla dziecka, żywo przemawiają konstatacje na temat fali przeróbek, streszczeń, uwspółcześnień i różnych zabiegów adaptacyjnych, które szczególnie dotkliwie uderzyły w literaturę dla najmłodszych, niszcząc jej autentyczne wartości. Adaptacje mają rzesze przeciwników broniących z różnych stanowisk, głównie jednak z pozycji estetyzujących, nienaruszalności tekstu literackiego. Mają jednak także, bodaj czy nie większe, rzesze zwolenników domagających się dla korzyści pedagogicznych ułatwienia odbioru niektórych utworów przez dostosowanie ich treści do możliwości percepcyjnych, a słownictwa do doświadczeń językowych dzieci. Fali adaptacji nikt już nie zatrzyma, zwłaszcza że problem nabrał nowych znaczeń w kontekście „odwrotu” dzieci od książek, szczególnie tych, które straszą objętością i trudnym językiem. Ze wszech miar konieczne wydaje się zastosowanie wobec adaptacji możliwie wysokich wymagań przez wydawców i ostrzejszych kryteriów w ocenach przez krytykę. Działając w tym kierunku, warto pamiętać, że adaptacja nie musi być zła; niekiedy może być, choć to zabrzmia paradoksalnie, lepsza od oryginału<sup>136</sup>.

a) Scharakteryzuj stanowisko Autorki w sprawie adaptacji?

b) Jakie jest Twoje zdanie w sprawie adaptacji dawnych dzieł dla dzieci?

---

<sup>136</sup> G. Skotnicka, *Strategie i toposy*, „Nowe Książki” 2004, nr 3, s. 51.

# Bibliografia opracowań (wybór)

---

## Słowniki biograficzne

- FRYCIE S., ZIÓŁKOWSKA-SOBECKA M., BOJDA W., *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży*, Naukowe Wydawnictwo Piotrkowskie, Piotrków Trybunalski 2007.
- Mały słownik literatury dla dzieci i młodzieży*, red. K. Kuliczowska i I. Słońska, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1964, 1984.
- Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka i G. Leszczyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 2002.

## Historia literatury

- BIAŁEK J.Z., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny. Materiały*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1979.
- FRYCIE S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. I: *Proza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1978.
- FRYCIE S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1970*, t. II: *Baśń i bajka, poezja, książki dla najmłodszych, utwory sceniczne, grafika, czasopiśmiennictwo, krytyka literacka*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1990.
- KANIEWSKA-LEWAŃSKA I., *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864. Zarys rozwoju. Wybór materiałów*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1973.
- KULICZKOWSKA K., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny. Materiały*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1975.
- Kultura literacka w przedszkolu*, cz. I., red. S. Frycie i I. Kaniowska-Lewańska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1982.

## Wybrane opracowania szczegółowe

- ADAMCZYKOWA Z., *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej Towarzystwa Wiedzy Powszechnej, Warszawa 2004.
- BALCERZAN E., *Kręgi wtajemniczenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- BALUCH A., *Poezja współczesna w szkole podstawowej*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.
- BALUCH A., *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1987; wyd. II: Wydawnictwo Waclaw Bagiński i Synowie, Wrocław 1994.
- BALUCH A., *Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 1998.

- BALUCH A., *Czyta, nie czyta (o dziecku literackim)*, Wydawnictwo Edukacyjne, Kraków 1998.
- BALUCH A., *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2003.
- BALUCH A., *Książka jest światem. O literaturze dla dzieci małych oraz dla dzieci starszych i nastolatków*, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 2005.
- Baśń i dziecko*, red. H. Skrobiszewska, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978.
- BETTELHEIM B., *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- BRODZKA A., *Maria Konopnicka*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1965.
- BRZECHWA J., *O poezji dla dzieci*, „Twórczość” 1955, nr 4.
- BURAKOWSKA E., *O nonsense w poezji dla dzieci*, w: *Studia z historii literatury dla dzieci i młodzieży*, praca zbiorowa, wybór W. Grodzieńska, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1971.
- CHĘCIŃSKA U., *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulmowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2006.
- CHRZĄSTOWSKA B., *Lektura i poetyka. Zarys problematyki kształtowania pojęć literackich w szkole podstawowej*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- CHRZĄSTOWSKA B., WYSŁOUCH S., *Poetyka stosowana*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2000.
- CIEŚLIKOWSKI J., *Literatura i podkultura dziecięca*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1975.
- CIEŚLIKOWSKI J., *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1985.
- CIEŚLIKOWSKI J., *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1985.
- CZABANOWSKA-WRÓBEL A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Wydawnictwo UNIVERSITAS, Kraków 1996.
- CZUKOWSKI K., *Od dwóch do pięciu*, przeł. W. Woroszyński, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1962.
- DUNIN J., *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1991.
- Dziecko i jego światy w poezji dla dzieci*, red. U. Chęcińska, Książnica Szczecińska, Szczecin 1994.
- Dziecko i książka. Materiały z ogólnopolskiej konferencji*, red. G. Lewandowicz-Nosal, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2004.
- GAJAK E., *Główne kierunki rozwoju współczesnej dramaturgii dla dzieci i młodzieży*, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1980.
- GAJDZIŃSKA A., *Frazeologizmy jako tworzywo współczesnej poezji*, Oficyna Wydawnicza LEKSEM, Łask 2005.
- GEMRA A., *Oswajanie grozy. Od gotyckiego łotra do zaprzyjaźnionej wampirka*, „Polonistyka” 2011, nr 2.
- GOŁASZEWSKA M., *W poszukiwaniu porządku świata*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1987.
- HAZARD P., *Książki, dzieci i dorośli*, przeł. I. Słońska, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1963.

- HESKA-KWAŚNIEWICZ K., *Tajemnicze ogrody. Rozprawy i szkice z literatury dla dzieci i młodzieży*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1996.
- HUIZINGA J., „*Homo ludens*”. *Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, Warszawa 1985.
- JURKOWSKI H., *Dzieje literatury dramatycznej dla teatru lalek*, Wydawnictwo „Leopoldinum”, Wrocław 1991.
- KACZMAREK L., *Kształtowanie się mowy dziecka*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 1953.
- KARASIŃSKA M., *Między baśnią a podwórkiem. Gry literackie w polskim dramacie dla dzieci*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 1998.
- KAWKA M., *Metatekst w tekście narracyjnym – na przykładzie współczesnych utworów literatury dla dzieci*, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1990.
- KĄTNY M., PACŁAWSKI J., *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Wszechnica Świętokrzyska, Kielce 1996.
- Kim jesteś, Kopciuszku, czyli o problemach współczesnej literatury dla dzieci i młodzieży*, red. S. Aleksandrak, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1968.
- KRAJKA W., *Angielska baśń literacka epoki wiktoriańskiej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Łódź 1981.
- KUBALE A., *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1984.
- KULICZKOWSKA K., *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1970.
- KULICZKOWSKA K., *W świecie prozy dla dzieci*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1983.
- KULKA B., ŚWIĄTEK S., *Literatura dla dzieci i młodzieży. Przewodnik dla studentów filologii polskiej studiów stacjonarnych i zaocznych*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie, Częstochowa 1991.
- Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska i G. Leszczyński, Wydawnictwo Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej, Warszawa 2002.
- LESZCZYŃSKI G., *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*, Wydawnictwo Centrum Edukacji Bibliotekarskiej, Informacyjnej i Dokumentacyjnej, Warszawa 2003.
- Literatura dla dzieci i młodzieży w procesie wychowania*, red. A. Przeławska, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1978.
- Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań*, red. J. Cieślowski i R. Waksmund, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1983.
- ŁUGOWSKA J., *Bajka w literaturze dziecięcej*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1988.
- ŁUGOWSKA J., *W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Wrocław 2006.
- MARCOL K., *Słowo i zabawa. Ustna twórczość dzieci na pograniczu polsko-czeskim*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze i Uniwersytet Śląski w Katowicach, Wrocław 2008.
- Między „Bambolandią” a „Jeżycjadą”. Małgorzaty Musierowicz makro- i mikrokosmos*, red. K. Heska-Kwaśniewicz przy współpracy A. Gomóły, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.
- „Nasza Księgarnia”. 40 lat działalności dla dziecka i szkoły*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1961.

- NIESPOREK-SZAMBURSKA B., *Język wierszy dla dzieci (na marginesie „Świerszczyka”)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1990.
- NIKLIBORC A., *Od baśni do prawdy. Szkice z dziejów literatury zachodniej dla dzieci i młodzieży*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1981.
- OKOŃ W., *Zabawa a rzeczywistość*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- OSTASZ M., *Od Konopnickiej do Kerna. Studium wiersza pajdialnego*, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2008.
- OŻÓG-WINIARSKA Z., *Szkice z literatury dla dzieci*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.
- PAPUZIŃSKA J., *Czytania domowe*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1975.
- PAPUZIŃSKA J., *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1981.
- PAPUZIŃSKA J., *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1989.
- PAPUZIŃSKA J., *Dziecko w świecie emocji literackich*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 1996.
- PIASECKA D., *Proza Kornela Makuszyńskiego dla młodego odbiorcy*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Wrocław 1984.
- PILARCZYK F., *Elementarze polskie od ich XVI-wiecznych początków do II wojny światowej*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2003.
- PISARKOWA K., *Wyliczniki polskie*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław 1975.
- Poezja dla dzieci – mity i wartości*, red. B. Żurkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1986.
- PROPP W., *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Wydawnictwo „Książka i Wiedza”, Warszawa 1976.
- ROJEK T., *Kałamarz z bajkami. Opowieść o Stanisławie Jachowiczu*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1979.
- SEMENOWICZ H., *Poetycka twórczość dziecka*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1979.
- Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch i K. Gajda, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2001.
- SIMONIDES D., *Współczesny folklor słowny dzieci i „nastolatków”*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Wrocław 1976.
- SKROBISZEWSKA H., *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1971.
- SMUSZKIEWICZ A., *Fantastyka i pajdologia. Studia i szkice*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2013.
- „Stare” i „nowe” w literaturze dla dzieci i młodzieży*, red. B. Olszewska i E. Łucka-Zajac, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2010.
- Sto lat baśni polskiej*, red. G. Leszczyński, Fundacja „Książka dla Dziecka”, Warszawa 1995.
- SZEFLER E., *Książka literacka dla dziecka w edukacji wczesnoszkolnej*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Bydgoszcz 1998.
- SZÓSTAK A., *Nurt lingwistyczny we współczesnej polskiej poezji dziecięcej*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, Zielona Góra 2000.
- Sztuka dla dzieci szkolnych. Teoria – recepcja – oddziaływanie*, red. M. Tyszkowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1979.

- Sztuka dla najmłodszych. Teoria – recepcja – oddziaływanie*, red. M. Tyszkowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1977.
- Sztuka i dziecko. Materiały I Biennale Sztuki dla Dziecka*, red. M. Tyszkowa, Poznań 1973.
- TYSZKOWA M., *Pisarstwo Astrid Lindgren wobec potrzeb i zadań rozwojowych dziecka*, „Studia o Sztuce dla Dziecka” 1991, z. 6.
- WAKSMUND R., *Literatura pokoju dzieciennego*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1986.
- WAKSMUND R., *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000.
- Wartości literatury dla dzieci i młodzieży. Wybrane problemy*, red. J. Papuźnińskiej i B. Żurakowskiego, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa – Poznań 1985.
- WIŚNIEWSKA J.E., *W poszukiwaniu „złotego klucza”. Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek (1945–1970)*, Pracownia Dokumentacji Teatru Lalek i Teatr Lalek „Arlekin”, Łódź 1999.
- WRÓBLEWSKA V., *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2003.
- WRÓBLEWSKA V., *„Od potworów do znaków pustych”. Ludowe demony w polskiej literaturze dla dzieci*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014.
- WRÓBLEWSKI M., *„Czytanie przyszłości”. Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2008.
- ŻUCHOWSKA W., *Oswajanie ze sztuką słowa. Początki edukacji literackiej*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- ŻURAKOWSKI B., *W świecie poezji dla dzieci*, Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1981.
- ŻURAKOWSKI B., *Literatura – wartość – dziecko*, Oficyna Wydawnicza „Impuls”, Kraków 1999.

# Indeks nazwisk

Nazwiska wytłuszczone wskazują osoby, których notki biograficzne zostały umieszczone na wyróżnionej stronie podręcznika. Indeks nie obejmuje nazwisk z *Bibliografii opracowań*.

- Adamczewski Jakub 241  
Adamczyk Monika 272  
Ajar Emile 19  
Aleksandrak Stanisław 27, 291  
Anczyc Władysław 71  
Andersen Hans Christian 147, 172, 198,  
259–268, 271, 291, 302, 305, 308, 323,  
339  
Andrzejewski Jerzy 12  
Arct Michał 276  
Armstrong Neil 217  
Arystoteles 23, 70, 219
- Bachórz Józef 25, 347  
Bachtin Michaił 14  
Bacon Francis 292  
Bagiński Tomasz 309  
**Balcerzan Edward** 17, **26**, 28, 29, 119,  
148, 160, 191  
Baliński Karol 254  
**Baluch Alicja** 140, 148, 188, **201**, 205,  
206, 316  
**Barańczak Stanisław** 47, **50**, 52–54, 56–  
58, 148, 149, 322  
Barrie James Matthew 271  
Basile Giambattista 244  
Baudouin de Courtenay Jan 51  
Beaumont Jeanne-Marie Leprince de 71, 246  
Bełza Władysław 44, 63, 97–99, 243, 314,  
315  
Berman Kazimierz Jerzy zob. Marianowicz  
Antoni  
Berquin Arnaud 72, 94  
Berwiński Ryszard 254
- Bettelheim Bruno 253  
Beylin Stefania 260, 261, 263  
**Białek Józef Zbigniew** 125, 127, 128,  
136, **137**, 139, 148, 150, 293, 337  
Białołęcka Ewa 322  
Białoszewski Miron 50, 53, 148, 149, 194,  
198  
Bielicka Emilia 251  
Bieńkowski Zbigniew 148  
Błoński Jan 352  
Bocheński Jacek 71  
Brandys Marian 71  
Brodzka Alina 80, 106, 229  
Broniewska Janina 150, 326  
Broniewski Władysław 37, 153  
**Broszkiewicz Jerzy** **317**, 330, 343–345,  
351, 352  
**Brzechwa Jan** 27, 42, 45, 46, 58, 60, 63,  
101, 102, 114, 115, 120, 139, 148, 150,  
153, 154, **157**, 159, 160–170, 172, 174,  
175, 186, 187, 189, 191, 242, 307–309,  
339, 340,  
Buczówna Mieczysława 119, 147, 170, 273  
Bula Danuta 52  
Bułhakow Michaił 219  
Burakowska Elżbieta 36, 187  
Butenko Bohdan 351
- Caillois Roger 220, 221  
Campanella Tommaso 292  
Campe Joachim Henrich 72  
Carroll Lewis 153, 171, 266, 267, 270, 320  
Chęcińska Urszula 190  
Chęciński Jan 63, 97, 99

- Chłapowska Teresa 274  
 Chmielowski Piotr 105, 255  
 Chmura-Klekotowa Maria 52  
 Chociszewski Józef 254  
 Chopin Fryderyk 217  
 Choromański Michał 12  
**Chotomska Wanda** 42, 63, 169, **172**,  
 174–177, 199, 322, 328  
**Cieślakowski Jerzy** **11**, 12, 27, 31, 33–35,  
 37, 39, 40, 43, 47, 62, 64, 67, 68, 70, 79,  
 81, 82, 92, 103, 104, 120, 132, 134,  
 155, 156, 157, 199, 277, 279, 281, 298,  
 309, 352, 353  
 Collodi Carlo 271, 324  
 Culliford Pierre 275  
 Cwietajewa Marina 203  
 Czabanowska-Wróbel Anna 231, 277, 286  
 Czartoryska Izabela 73, 74  
**Czechowicz Józef** 63, 99, 101, **133**, 139,  
 141, 142  
 Czernik Stanisław 99  
 Czubek Jan 139, 244  
**Czukowski Kornel** **37**, 40, 42, 45, 49, 51–  
 53, 56, 57, 152, 153, 177, 186  
  
 Danek Danuta 253, 292  
 Dawid Jan Władysław 255  
 Dąbrówka Andrzej 215  
 Defoe Daniel 71  
 Deotyma 255  
 Dewey John 136  
 Dębicki Eustachy 71  
 Dobraczyński Jan 216  
 Dodgson Charles zob. Carroll Lewis  
 Dorman Jan 339  
 Doroszewski Witold 314  
**Drzeżdżon Jan** 275, 330, **331**  
 Dukaj Jacek 309, 310  
 Dunin Janusz 67, 277  
 Duszyńska Julia 314  
 Dygasiński Adolf 255, 256  
 Dzwonkowski Jan Jakub 73, 85  
  
 Ende Michael 310  
 Estkowski Ewaryst 34, 72, 124  
  
 Faleński Felicjan 260  
 Falski Marian 126, 308  
  
 Fenelon Franciszek 70  
 Fenikowski Franciszek 304  
**Ficowski Jerzy** 99, 169, **182**, 192, 199,  
 200, 201, 203  
 Fröbel Friedrich Wilhelm 106  
**Frycie Stanisław** 72, 156, **316**, 319, 339  
 Furmanik Stanisław 150  
  
 Gajda Kazimierz 316  
 Galland Antoni 241, 245  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 154, 328  
 Gary Romain zob. Ajar Emile  
**Gellner Dorota** 200, **201**, 209  
 Gemra Anna 21, 313, 316  
 Genlis Stéphanie Félicité de 11, 76, 255, 335  
 Gębarski Stefan 336  
 Gilbert Durand 231  
 Gis Anita 211  
 Gliński Antoni Józef 242  
 Głowiński Michał 13, 257  
 Goethe Johan Wolfgang 30  
 Golding William 19  
 Goldszmit Henryk zob. Korczak Janusz  
**Gołaszewska Maria** 64, **65**  
 Gomółka Anna 323  
 Górnicki Łukasz 24  
**Górska Halina** **289**, 290, 299  
 Grabiański Janusz 245  
 Grabiński Stefan 221  
 Grabowska Maria 257  
 Grimm Jakub 248, 249, 250, 251, 253, 256,  
 258, 339  
 Grimm Wilhelm 248, 249, 250, 251, 253,  
 256, 258, 339  
 Grochowiak Stanisław 44, 181, 246  
 Grodzieńska Wanda 36, 169  
 Grus Kazimierz 55  
 Gutkowski Wojciech 292  
  
 Haller Józef 326  
 Handke Kwiryna 52  
 Handke Ryszard 219, 231, 239, 251  
 Harasymowicz Jerzy 58  
 Hartwig-Sosnowska Jolanta 328  
 Hazard Paul 73, 74  
 Herbart Johann Friedrich 106  
 Herburt Jan Szcześny 73  
**Hernas Czesław** 61–63, 68

- Hillar Małgorzata 121  
Heska-Kwaśniewicz Krystyna 288, 289, 323  
Hoffman Karol 75  
Hoffmann Heinrich 96, 249  
**Hoffmanowa Klementyna z Tańskich** 63, 72, **74**, 75, 85, 86, 276  
Hollender Tadeusz 154  
Homer 70, 71, 304  
Hopfinger Maryla 61  
Horacy 23, 24  
Horoszkiewiczowa Walentyna 324  
Huizinga Johan 32, 33
- Hłakowiczówna Kazimiera** 63, 139, **140**, 141  
Ingarden Roman 65  
Isokrates 23  
Iwaszkiewicz Jarosław 260, 263
- Jabłonowski Jan 71  
Jabłoński Jakub 309, 310  
**Jachowicz Stanisław** 26, 27, 30, 34, 46, 51, 58, 63, 66, 72, 74, 85, **86–90**, 92–101, 103, 105, 107, 108, 110, 117, 121, 122, 132, 166, 186, 206, 207, 276,  
Jacobs William Wymark 222  
Jagiełło Jadwiga 238  
**Jakobson Roman** 15, 21, 47  
**Janczarski Czesław** 63, **99**, 188, 327  
Janowski Aleksander 42  
Jansson Tove 274  
**Januszewska Hanna** 28, 132, 135, 139, **146**, 245, 246, 339  
Jasieński Bruno 153  
Jaworski Stanisław 352  
Jolles André 251  
**Jurgielewiczowa Irena** **305**, 307
- Kaczmarek Leon 51  
Kamieńska Anna 147, 200  
Kaniewska Bogumiła 267, 268  
**Kaniowska-Lewańska Izabela** 31, 34, 70, **71**, 72, 75, 79, 88, 94, 97, 247, 316, 336  
Kann Maria 339  
Kapełuś Helena 249–251, 254, 277, 314  
Karasińska Marta 335, 358  
Karpiński Franciszek 92  
Karpowicz Tymoteusz 148, 149
- Kasprowicz Jan 145, 256  
Katajew Walentin 203  
**Kern Ludwik Jerzy** 42, 169, **179**, 186  
Key Ellen 31, 136, 137  
Kępczyński Wojciech 309  
Kiepusa Jan 156  
Kipling Rudyard 37  
Kniaźnin Franciszek 92  
Kobyliński Szymon 326  
Kochanowski Jan 85, 122, 128, 304  
Kolberg Oskar 123, 254, 256  
Kolumb Krzysztof 72  
Komarnicki Lucjusz 337  
**Konopnicka Maria** 11, 26, 37, 46, 58, 63, 75, 93, 98, 103, **105–108**, 110–112, 114, 115, 118, 120–125, 127, 129, 136, 139, 166, 189, 197, 207, 256, 276–280, 282–286, 302, 307, 337, 338, 354, 355  
Konwicki Tadeusz 273  
**Korczak Janusz** 48, 137, 138, 203, **291–295**, 329  
Korniejczukow Nikołaj zob. Czukowski Kornel  
Kortez [właśc. Cortés Hernan] 72  
Korzyński Andrzej 309  
**Kosmowska Barbara** 63, 275, 331, **332**  
Kossak Juliusz 287  
**Kossak-Szczucka Zofia** **287**, 288, 291, 299  
Kostecka Weronika 312  
Kostkiewiczowa Teresa 80  
Kowalczykowa Alina 25  
**Kownacka Maria** 316, 327, **337–339**  
Kozak Jolanta 267  
Kozakiewicz Mikołaj 47  
Kozłowska Urszula 170  
Krajewski Michał Dymitr 224, 292  
Krajka Wiesław 266  
Krakowowa Paulina 75  
Krasicki Ignacy 66, 85, 88, 89, 164, 207, 292  
Kraśniński Zygmunt 224  
Królikowski Bohdan 326  
Krüger Maria 329  
Krupska Beata 324  
Krzemieńska Lucyna 139  
Krzysztoń Jan 216

- Krzyżanowski Julian 151, 164, 185  
 Krzyżyk Danuta 52  
 Kubale Anna 30  
 Kubiak Tadeusz 169, 181, 193  
 Kuczyński Maciej 225, 226, 329  
**Kulczkowska Krystyna** 26, **27**, 28, 62, 72, 118, 124, 226, 255, 304, 305, 333  
**Kulmowa Joanna** 131, 147, **189**, 190, 194, 310, 343, 347–352  
 Kurczab Jan 47  
 Kurecka Maria 33  
 Kuszczalska Milena 245  
 Kuszczalski Błażej 243  
 Kwiatkowska-Ratajczak Maria 203, 204  
 Kwiatkowski Władysław 231
- Lang Andrew 231  
 Langner Susane 231  
 Lasić Stanko 238  
 Lelewel Joachim 87  
 Lem Stanisław 217, 218, 221  
**Lenartowicz Teofil** 63, **123**–125  
 Lesman Jan Wiktor zob. Brzechwa Jan  
**Leszczyński Grzegorz** 80, **333**, 334, 336, 338  
**Leśmian Bolesław** 241, **242**, 243, 256, 257  
 Lévi-Strauss Claude 231  
 Lewestam Fryderyk 260  
 Lewicki Tadeusz 244  
 Lewik Włodzimierz 264, 265  
 Leyen Fridrich von der 231  
 Lindgren Astrid 273  
 Lorenzini Carlo zob. Collodi Carlo  
 Ludwik XIV 70
- Ładowski Remigiusz 335, 336  
 Ławicki Lucjan 85  
 Łucka-Zajac Elżbieta 312  
 Ługowska Jolanta 148, 188, 293  
 Łuszczewska Jadwiga zob. Deotyma
- Majewski Erazm 77  
**Makuszyński Kornel** 201, 241, 243, 256, **314**, 315  
 Malecka Wanda 34  
 Maleszka Andrzej 329
- Malinowski Lucjan 254  
 Małysz Adam 40  
 Marcol Krystyna 39, 40  
**Marianowicz Antoni** 169–171, 267  
 Markiewicz Henryk 15, 86, 87, 90  
 Martuszevska Anna 19, 25, 68  
 Mátyás Karol 246  
 Meissner Janusz 221, 222  
 Miansarowa Tamara 42  
 Mickiewicz Adam 90, 285, 298, 304, 354  
 Mierz Edma zob. Ostrowska Bronisława  
 Milne Alan Alexander 48, 171, 271, 299, 327  
 Milton John 137  
 Miłaszewska Wanda 150  
 Mitchell Lucy Sprague 185  
 Mochnacki Maurycy 87  
 Molnár Ferenc 20, 196  
 Moniuszko Stanisław 63, 97  
 Morawska Maria 153  
 Mortkowicz Jakub  
 Mortkowicz-Olczakowa Hanna  
 Mortkowiczówna Hanna zob. Mortkowicz-Olczakowa Hanna  
 Morus Thomas 292  
 Mostowska Anna 224  
 Moszczeńska Izabela 31, 137  
**Musierowicz Małgorzata** 50, 63, 316, **322**, 323  
 Muszkowski Piotr 73
- Napoleon I Bonaparte 217  
 Niemojewski Andrzej 49, 336  
 Niemyska-Rączaszekowa Czesława 42  
 Niesporek-Szamburska Bernadeta 52  
 Niewiadomska Cecylia 71, 249, 256, 260  
 Nikliborc Anna 72, 245, 246, 259, 269, 335  
 Niziurski Edmund 63  
 Norton Mary 273  
 Noskowski Zygmunt 105  
 Nowak Zdzisław 244  
 Nowosielski Teofil 94, 95, 97
- Obuchowska Irena 51, 56  
 Ochab Maryna 221  
 Odyniec Antoni Edward 285  
 Okoń Wincenty 33, 335

- Okopień-Sławińska Aleksandra 311  
 Olech Joanna 324  
 Olszewska Bożena 321  
 Oppman Artur 145, 337  
 Orzeszkowa Eliza 260  
**Ostrowska Bronisława** 142, 286, **325**  
 Ostrowski Arkady 42  
 Oszanin Lew 42  
**Ożogowska Hanna** 101
- Paderewski Ignacy Jan 326  
 Pagaczewski Stanisław 322  
**Papuzińska Joanna** 17, 18, 20, 34, 38, 44,  
 65, 66, 81, 163, 172, 189, 202, 257,  
 286, 314, 315, 323, 327–329, 342  
 Parnicki Teodor 217  
 Parowski Maciej 217  
 Patykiewicz Piotr 320  
 Perrault Charles 147, 244, 245, 248, 259,  
 264, 336, 354  
 Pestalozzi Johann Heinrich 106  
 Petryńska Magdalena 238  
 Peyo zob. Culliford Pierre  
 Piaget Jean 136  
 Piasecka Dorota 315  
 Pieciul-Karmińska Eliza 250  
 Pietruszewska-Kobiela Grażyna 190, 198  
 Pilarczyk Franciszek 126  
 Piłsudski Józef 140, 326  
 Pisarkowa Krystyna 39, 42, 81  
 Pizarro Francisco 72  
 Platon 23, 69  
 Pleśniewicz Andrzej 137  
 Plutarch z Cheronei 24, 70  
 Pomorska Krystyna 15  
**Porazińska Janina** 127–132, 135, 137,  
 139, 189, 199, 207, 250, 256, 276, 326,  
 336–338  
 Posadzowa Stefania 150  
 Propp Władimir 234, 236, 300  
 Prus Bolesław 218  
 Prusiecka Józefa 75  
 Pruszkowa Seweryna 75  
 Przeclawska Anna 270  
 Przetacznikowa Maria 179  
 Przyboś Julian 26, 58, 63, 188  
 Przybyszewska Urszula 270
- Radziwiłł Krzysztof 243  
 Rajewska Ewa 270  
 Raszewski Zbigniew 322  
**Ratajczak Józef** 147, 160, 169, 178–180,  
 190, 195, 198, 200, 202, 206  
 Rej Mikołaj 24, 122  
 Reymont Władysław Stanisław 280, 281,  
 354  
 Rogoszówna Zofia 126, 264, 265, 271  
 Rojek Tadeusz 51  
 Rousseau Jan Jakub 30, 106, 255  
 Rowiński Cezary 231  
 Rowling Joanne Kathleen 227  
 Różewicz Tadeusz 134, 188, 195, 196  
 Rusinek Michał 21  
 Rydel Lucjan 286  
 Rymkiewicz Aleksander 42  
 Rzetelska-Feleszko Ewa 52
- Saint-Exupéry Antoine de 48, 132, 272, 319  
 Sandauer Artur 150, 348  
 Sapkowski Andrzej 321, 322  
 Schulz Bruno 137, 203  
 Semenowicz Halina 40  
 Sempołowska Stefania 289  
 Siemieński Lucjan 260  
 Sienkiewicz Henryk 139  
 Sieroszewski Waclaw 251  
**Simonides Dorota** 20, 21, 38, 81  
 Sinko Tadeusz 24, 231  
 Skarżyński Jerzy 85  
 Skorupka Stanisław 51  
 Skotnicka Gertruda 355  
**Skrobiszewska Halina** 21, 27, **28**, 80,  
 169, 226, 279  
 Skwarczyńska Stefania 236  
 Sławiński Janusz 13, 16, 19, 86, 94, 107,  
 148, 149, 230, 352  
 Słomczyński Maciej 267, 268, 270, 271  
 Słonimski Antoni 138, 152  
 Słońska Irena 74  
 Smoczyński Paweł 51  
 Smuszkiewicz Antoni 238  
 Sochańska Bogusława 260, 262, 263  
 Sokołowski Łukasz 241  
 Souriau Etienne 236  
 Stabryła Stanisław 24

- Stachiewicz Piotr 106  
 Staff Leopold 199  
 Stanny Janusz 260  
 Stiller Robert 267–269  
 Straparola Giovanni Francesco 244  
 Strumiłło Andrzej 260  
 Strzelecka Janina 337  
 Swift Jonatan 71  
 Swinarski Artur Maria 304  
 Synowiec Helena 52  
 Syrokomla Władysław 260  
 Szancer Jan Marcin 85, 260  
 Szawłowska Maria 337  
**Szelburg-Zarembina Ewa** 132, 135, 139,  
 143, **144**, 185, 251, 340  
 Szóstak Anna 148, 168  
 Sztudynger Jan 99  
 Szuch-Wyszomirska Irena 274  
 Szwykowski Jan 132  
 Szymkowska Jadwiga 67  
 Szyszkowski Władysław 343
- Ścisłowski Włodzimierz 181  
 Świrek Anna 148  
 Świrszczyńska Anna 147
- Tarnowski Marceli 251  
**Terakowska Dorota** 319, **320**  
 Thackeray William Makepeace 264, 265, 354  
 Themerson Stefan 154  
 Todorov Tzvetan 220–223  
 Tolkien John Ronald R. 321  
**Tomaszewska Marta** 275, **318**, 330  
 Toporow Władimir 231  
 Trojanowska Walentyna 75  
 Turczyn Ryszard 215  
 Tuwim Irena 251, 327  
**Tuwim Julian** 27, 28, 45, 46, 51, 59, 60,  
 63, 66, 99, 101, 120, 139, 147–**154**, 155,  
 156, 161, 165, 168–170, 174, 185, 186,  
 189, 191, 199, 207–211, 272, 303, 304  
 Twain Mark 37  
 Tylicka Barbara 80, 334  
 Tyszkowa Maria 204, 329
- Umiński Władysław 77  
 Urbanowska Zofia 76, 77, 332
- Urbańczyk Stanisław 55  
 Usenko Oleg 41
- Verne Jules 47, 77  
 Villeneuve Gabrielle de 246, 248  
 Vogel Daniel 246
- Waksmund Ryszard** 12, 39, 47, 137, 229,  
**352**  
 Walentyłowicz Marian 251, 315  
 Walpole Horacy 224  
 Wasiuczyńska Elżbieta 257  
**Wawiłow Danuta** 41, 46, 163, 197, 200,  
**203–208**  
 Wells Herbert George 217  
 Welsh Renate 21, 316  
 Winiarski Jakub 29  
 Wirpsza Witold 33  
 Wisłowska Maria 273  
 Wiśniewska Jolanta Ewa 336, 339, 340  
 Wojtyga-Zagórska Wiesława 234  
 Wojtyszko Maciej 333  
**Woroszyński Wiktor** 37, 46, 52, 59, 71,  
 147, 170, 174, **176**, 178, 191, 195–197,  
 343, 349–352  
 Wortman Stefania 291  
 Wójcicki Kazimierz Władysław 254–256  
 Wróblewska Violetta 8, 77, 242, 243, 254,  
 277, 321  
 Wróblewski Maciej 78, 317  
 Wundt Wilhelm 231  
 Wybicki Józef 73  
 Wygotski Lew 33  
 Wyka Kazimierz 89, 281  
 Wyspiański Stanisław 280
- Zacharkiewiczówna Zofia 336  
 Zaleska Maria Julia 76  
 Zamojski Jan 73  
 Zapaśnik Zbigniew 14  
 Zarębina Maria 52  
 Zawisza-Krasucka Janina 153  
 Zeltzer Janina 243  
 Zgorzelski Andrzej 312  
 Zgółkowa Halina 52  
 Zmorski Roman 123, 229, 246, 254  
 Zwoliński Roman 254

Zygmunt I Stary 73

Żebrowska Maria 52, 179

Żmichowska Narcyza 75

Żółkiewski Stefan 61, 126

**Żukrowski Wojciech** 20, 43, 48, **295**–  
299, 302, 304, 305, 312, 319, 339, 355

Żuliński Leszek 187, 189

Żuławski Jerzy 217, 218, 308

**Żurkowski Bogusław** 87, 88, 90, 99,  
101, 110, 148, 185, 188, 191, **195**, 200,  
203, 204

# Indeks pojęć i terminów

Wytłuszczone numery wskazują strony, na których znajdują się dokładniejsze objaśnienia lub charakterystyczne zastosowania. Indeks nie obejmuje pojęć i terminów z przypisów oraz z *Bibliografii opracowań*.

- Adynata **45**
- Akcja **19**, 77, 92, 216, 221, 224, 233, 234, 236, 237, 250, 251, 264, 265, 280, 284, 287, 290, 300, 306, 308, 310, 324, 326, 327, 329, 338, 344, 346–349, 351
- Aksjologia **64**, 65
- Alegoria **87**, 88, 91, 103, 262, 284
- Amfibrach **92**, 156
- Anafora 49, 116
- Anegdota 94
- Animizacja 143, 199, 238
- Antropomorfizacja 143, 238
- Autoteliczność 149
- Autotematyczna literatura **348**
- Bajda **229**
- Bajeczka dziecięca **103**
- Bajka 20, 66, 85, **86–90**, 92–97, 101–103, 106, 122, 132, 152, 161, 166, 181, 204, 207, **229**, 255, 268, 276, 284, 298, 307, 311, 346
- Bajka ajtiologiczna **229**
- Bajka ezopowa **229**, 298
- Bajka fantastyczna **229**, 230
- Bajka literacka **90**, **229**
- Bajka łańcuszkowa **185**, **229**
- Bajka magiczna **229**, 230
- Bajka religijna 229
- Bajka zwierzęca 103, 161, **229**
- Baśń 35, 72, 76, 77, 99, 103, 105, 119, 128, 129, 146, 147, 182, **215**, 219, 220, 223, 225, **230–232**, **234**, 236–266, 268, 270–274, 276–280, 282–291, 293, 295–**300**, 353–355
- Baśń folklorystyczna zob. baśń ludowa
- Baśń literacka 253, 256, **258**, 266, 273, **276**, 282, 285
- Baśń ludowa 69, **229**, **230**, **232**, 233, 236–238, 240, 243, 244, 251, 253, 254, 256, 258, 259, 261, 262, 273, 278, 282–284, 288, 297, **299–302**, 307, 311, 354, 355
- Baśń mityczna zob. prabaśń
- Bliskoznaczne wyrazy **159**, 215
- Determinizm **227**, 319
- Diereza **49**
- Dreszczowiec **223**
- Dydaktyzm **22**, 23, **25**, **26–31**, 34, 63, 81, 86, 98, 101, 102, 104, 107, **108**, 121, 144, **150**, 166, **167**, 168, 207, 270, 341
- Echolalia **59**, **125**, **130**
- Ekikiki **40**, 49
- Epifora 49
- Estetyzm **24–26**
- Fabuła **19**, **20**, 76, 79, 105, 119, 157, 162, 163, 172, 176, 219, 232, 233, **234**, 237, 238, 243, 250, 252, 253, 258, 278, 287, 293, **300**, 307, 311, 318, 331, 334, 339, 340, 352, 353
- Fantastyka 17, 19, 20, 29, 48, 69, 72, 76, 77, 103, 153, **215**, **217–227**, 229, 251,

- 254, 255, 258, 260, 263, 276, 285,  
296, 312, 313, 316, 317, 319, 343,  
344, 354
- Fantastyka baśniowa **220**, 223, 225, 229
- Fantastyka demonologiczna **220**
- Fantastyka grozy zob. fantastyka demonologiczna
- Fantastyka naukowa 48, 220, **224–227**, **317**
- Fantasy 220, **226**, 227, 228, 313, 319, 321, 340
- Fikcja literacka **16**, 219, 307, 344,
- Folklor 11, 14, 20, 29, 32, **35**, 36, 38–42, 45, 49, 50, 59, 61–65, 67–69, 117, 118, **123–128**, 130, 136, 151, 152, 158, 159, 165, 170, 182, 185, 187, 189, 207, 229, 230, 240, 244, 248–250, 254, 257–259, 269, 281–283, 285, 301, 314, 334, 336, 354, 355
- Frazeologizm 55, 82, **160–162**, 164, **238**, 308, 329
- Funkcja autoteliczna wypowiedzi 15, **16**, 33
- Funkcja ekspresywna wypowiedzi **15**, 22
- Funkcja fatyczna wypowiedzi **15**, 16
- Funkcja impresywna wypowiedzi **15**, 16, 22
- Funkcja referencyjna wypowiedzi **14**, **15**
- Funkcja metajęzykowa wypowiedzi **15**, 16, 22
- Funkcja poetycka wypowiedzi **15**, 16, 22, 48, 79, 342
- Gadka 229
- Gatunek literacki 18, 80, **215**, 229, 230, 237
- Genologia **18**
- Glosolalia **42**, **43**, **130**
- Głaskanka **37**
- Gotycka powieść **224**
- Groteska 149, 153, 154, **297**, 300, 304, 307, 308, 322, 328, 333
- Homonimy **159**, **181–183**, 269
- Horror **220**, 224, 313,
- Idiom **55**
- Instrumentacja głoskowa **41**, 125, **134**, **156**, 157, **170**
- Intonacja zdaniowa **270**
- Ironia 89, 107, **109**, 110, 261
- Kalambur 153, 168, 182, **183**
- Klaskanka **37**
- Klauzula **112**, **113**
- Klechda **229**
- Kod **15**, 34, 36, 48, **50**, 51, 119, 342, 348, 351–353
- Kołysanka 12, 36, **128**, **130–134**, **141**
- Konwencja literacka **311**, 346, 351
- Koszalki-opalki **45**
- Legenda 153, 227, **229**, **232**, 238, 239, 289, 336
- Leksykalizacja **55**
- Literackość **13**, 79, 100, 232, 342, 347, 351
- Literackość tekstów dla dzieci **11**, **12**
- Ludyczność **22**, 32, 34
- Metafizyka **221**
- Mętowanie **42**, 43
- Mimesis 219
- Mit 227, **230–232**, 238, 239, 277, 285
- Mnemotechniczny wiersz 100
- Motyw **45**, 81, **87**, 99, 124, 125, **127**, 129, 132, 133, 135, 138, 151, 198, 200, 215, 227, 232, 241–243, 246, 251, 256, 258, 260–262, 266, 277, 282, 283, 289, 291, 293, 299, 305, 311, 315–317, 320, 321, 324, 325, 328, 336, 338, 339, 342, 353
- Motywacja 45, **53**, 165, **220**, 224, 230, 258, 297, 319
- Na Opaki **45**, 269, 334
- Ontologia **221**, 222
- Parafraza 123, **124**
- Paralelizm **127**
- Parenetyka **23**
- Parodia 153, 187, 243, **304**, 350, 352
- Pastisz **89**, 352, 353
- Patataj **37**
- Personifikacja 41, 129, **143**, 238
- Podanie **229**, 231, **232**, 283, 339
- Podmiot liryczny 46, 107, 110, 111, 117, 118, 127, 128, 131, 139, 140, 141, 193, 195, 196, 198, 203, 216

- Podmiot literacki 93, **107**, 110, 120, **166**,  
168, 178
- Podmiotowy realizm 200
- Poezja lingwistyczna **148**, 149, 187
- Powiatka 93, **94–97**, 99, 101, 110, 122,  
132, 166, 207, 276, 333
- Prabaśń 231
- Przezywanka **42**, 59, 177
- Romans grozy **224**
- Rym do imienia **42**
- Rymowanka 29, 35, **41**, 100
- Rymowanka autodydaktyczna **42**
- Science fiction 77, **224**, **227**, 313, 317, 319,  
340
- Semiologia **13**
- Stopa 49, 92, 112, 113, **156**
- Subdzieciący bohater **325**
- Symultanizm **12**
- Synonimy 62, 116, **159**
- Średniówka 89, 92, **112**, 113
- Świat przedstawiony 12, 16, 19, 91, **107**,  
115, 117, 132, 150, 158, 166, 169, 180,  
201, **216**, 218, 219, 221, 222, 229, 273,  
279, 297, 299, 303, 319, 320, 324,  
346–348, 351, 355
- Tekst **11–18**, 21, 25–27, **29**, **30**, 32, 34, **38**,  
40, 42, 43, **46**, 48, **50**, 64, 66, 68–71,  
74, 75, 79, 80–82, 89, 101, 111, 113,  
115, 117, 119, 123–126, 129, 134, 135,  
**139**, 141, 150, 154, **158**, 159, 166,  
168, **170**, **190**, 193, **196**, 207, 216,  
**218**, 219, 240, 243, 245, 246, 248–250,  
258–260, 264–266, 270, 276, 286, 298,  
**309**, 313, 335, 338, 339, **341**, 342,  
344, 351, 355
- Trochej **49**, 92, 112, 156
- Utopia **292**
- Wykrzykanaka **40**, 41, 49
- Wyliczanka 29, 39, **42**, **43**, 81, 152
- Wywracanka **45**, 151, **165**, 174, 269, 270,  
308, 334
- Zabawa **22**, 29, **32–38**, 43, 49, 58, 64, 69,  
70, 74, 81, 96, 102, 119, 120, 127–**129**,  
149, 152, 154, 155, **158**–160, 162, 167,  
174–177, 187, 232, 269, 273, 307, 333,  
355
- Zamawianka **42**
- Zdarzenie fabularne 32, 232, 258, 279, 302,  
322, 327, 346–348, 353
- Żywa pagina 265