

Filoteknos

1
2010

LITERATURA DZIECIĘCA – MEDIACJA KULTUROWA – ANTROPOLOGIA DZIECIŃSTWA
CHILDREN'S LITERATURE – CULTURAL MEDIATION – ANTHROPOLOGY OF CHILDHOOD



Filoteknos

KOMITET REDAKCYJNY / EDITORIAL BOARD

Justyna Deszcz-Tryhubczak
Irena Barbara Kalla
Jolanta Ługowska
Justyna Łukaszewicz
Dorota Michułka
Marek Oziewicz
Elżbieta Skibińska
Nelly Staffa
Bogumiła Staniów
Irena Światłowska-Prędotą

Filoteknos

LITERATURA DZIECIĘCA – MEDIACJA KULTUROWA – ANTROPOLOGIA DZIECIŃSTWA
CHILDREN'S LITERATURE – CULTURAL MEDIATION – ANTHROPOLOGY OF CHILDHOOD

Vol. 1

REDAKCJA / EDITED BY
RYSZARD WAKSMUND



Wrocław 2010

RECENZENCI

Urszula Bonter
Magdalena Jonca
Stanisław Prędoła

SEKRETARZ REDAKCJI

Radosław Potocki-Waksmund

PROJEKT OKŁADKI

Marika Modzelewska

DTP

Aleksandra Ziemiańska

Publikacja ukazuje się dzięki wsparciu finansowemu
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego

© Uniwersytet Wrocławski and Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław 2010

ISSN 2082-9310

Nakład 200 egz.



Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe
50-011 Wrocław, ul. Kościuszki 51a, tel. +48 71 342 20 56, fax 71 341 32 04
<http://www.atut.ig.pl>; e-mail: oficyna@atut.ig.pl

Spis treści

Słowo wstępne	7
Foreword	9
Préface	11
Zur Einleitung	13
JAN VAN COILLIE (Hogeschool – Universiteit Brussel)	
De dans die draken dansen	15
TANJA KRALOVEC-PIMMER (Universität Wien)	
Niederländischsprachige Kinder- und Jugendliteratur im Spiegel deutscher und österreichischer Literaturpreise 2000-2009	36
VIOLETTA WRÓBLEWSKA (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)	
Baba Jaga w polskiej literaturze dla dzieci	56
JOANNA PAPUZIŃSKA (Uniwersytet Warszawski)	
Children's folklore in the stories of Janusz Korczak	70
KRZYSZTOF BAK (Uniwersytet Jagielloński)	
Strategie archetekstualne w twórczości Astrid Lindgren	78
MARCIN RUSNAK (Uniwersytet Wrocławski)	
People who do not die: escape from death in selected works by Lois Lowry	97
SŁAWOMIR BOBOWSKI (Uniwersytet Wrocławski)	
„Windwalker” – piękna i mądra opowieść z życia Czejenów (nie tylko dla młodzieży)	107
MONIKA OSCEK (Universität Frankfurt am Main)	
Interpretationsansatz der Erzählung „Das Mädchen” aus dem Roman „Heimsuchung” von Jenny Erpenbeck	128
MONIKA WOŹNIAK (La Sapienza – Università di Roma)	
Autor bez tekstu – tekst bez autora?	132

NATALIA PAPROCKA (Uniwersytet Wrocławski)

- Rynkowe przygody „Małego Księcia”, czyli o przyczynach
powstania dwunastu polskich przekładów utworu
Antoine’a de Saint-Exupéry’ego 146

BOGUMIŁA STANIÓW (Uniwersytet Wrocławski)

- Research on Children’s Literature, Book, Readership
and Library Science in Poland 159

HANNA WICZYŃSKA (Uniwersytet Wrocławski)

- Le mal-aimé des siècles passés. Un aperçu sur le statut de l’enfant
dans l’Ancienne France 174

Z historii polskich badań nad literaturą dziecięcą | From The History of Studies
in Children’s Literature in Poland:

JERZY CIEŚLIKOWSKI (Uniwersytet Wrocławski)

- A semiotic subject in the children’s submyth 186

Słowo wstępne

Przez długie dziesięciolecia „żelazna kurtyna” dzieliła Europę na dwa różne światy. Odbijało się to nie tylko na ograniczeniach w kontaktach międzyludzkich, ale także na płaszczyźnie kultury i nauki. Na palcach jednej ręki można policzyć konferencje naukowe także z udziałem badaczy literatury dziecięcej, nie mówiąc już o znikomej wymianie idei i doświadczeń badawczych w tym zakresie. Są to zaległości nie do odrobienia. Upadek komunizmu w krajach Europy Wschodniej, czego symbolicznym wyrazem stało się zburzenie muru berlińskiego, otworzył możliwości swobodnej wymiany naukowej i kulturalnej. W coraz większym zakresie zaczęły docierać do nas z Zachodu przekłady z literatury dziecięco-młodzieżowej, zarówno utworów klasycznych jak i najnowszych, ale tej lawinie wydawnictw nie towarzyszyła bynajmniej odpowiedzialna i równie bogata refleksja naukowa, związana chociażby z aktualnymi nurtami badań nad dzieciństwem i literaturą. Pojawiło się wreszcie młode pokolenie badaczy, zwłaszcza z kręgów neofilologicznych, dla którego ta dziedzina aktywności badawczej wydaje się społecznie użyteczna i atrakcyjna. Ma ono zresztą szansę konfrontować swe osiągnięcia na licznych konferencjach krajowych i zagranicznych. Są to jednak działania okazjonalne i nie zawsze finalizowane publikacjami w pokonferencyjnych tomach.

Nic tak nie determinuje i kumuluje wysiłku badawczego między kolejnymi sympozjami w określonej dziedzinie, jak czasopismo naukowe. Kierowani tą ideą, powołujemy do istnienia międzynarodowy periodyk „Filoteknos”, poświęcony twórczości związanej z dzieckiem jako kulturowym punktem odniesienia (adresatem, tematem, inspiracją etc.). Jego tytuł wywodzi się z tradycji oświeceniowego magazynu „Der Kinderfreund” (1775-1782) autorstwa Christiana Felisa Weisse’a, który idąc za wskazaniem Jana Jakuba Rousseau, sytuował dorosłego preceptora w roli przyjaciela dziecka, zmieniając tym samym klimat i styl pisarstwa dla niedorosłych. Co więcej, wprowadził na karty owego magazynu postać magistra Filoteknosa, którego greckie imię znaczyło: der Kinderfreund (Przyjaciół Dzieci). On to wraz z trzema innymi guwernerami brał odpowiedzialność za edukację i wychowanie mieszczańskich dzieci, dzięki czemu periodyk ów, nasycony bogatym materiałem edukacyjnym i literackim, stał się wzorem dla wydawnictw dziecięcych w całej Europie. Francuskim odpowiednikiem tego periodyku stał się „L’Ami des Enfants” Arnauda Berquina, w Polsce tytuł ten, dzięki przekładom z niemieckiego i francuskiego, przyjął się na długie dziesięciolecia w odniesieniu do co najmniej kilku periodyków wieku XIX. Można powiedzieć, że stał się poniekąd emblematem całej europejskiej literatury dziecięcej i wyrazem odpowiedzialnego stosunku dorosłych

twórców i pedagogów wobec dziecka – jego potrzeb, oczekiwań, możliwości i ograniczeń. Dla nas również stać się może ponadnarodowym emblematem w odniesieniu do twórczości naukowej poświęconej literaturze z aspektem dziecięcym. Dlatego też tak, a nie inaczej nazwaliśmy nasz periodyk.

Publikować w nim będziemy artykuły w różnych językach europejskich, w jakich zechcą wypowiedzieć się nasi autorzy – zarówno prace oryginalne, jak i tłumaczone – z myślą o zainteresowanych tą dziedziną studentach i specjalistach. Każdy artykuł nie powinien przekraczać 0,5 aa i zawierać streszczenie, które zostanie przetłumaczone na inne języki: niemiecki, angielski lub polski. W niedalekiej przyszłości, po ukształtowaniu się profilu pisma, zamawiać będziemy artykuły o charakterze monograficznym. Mamy nadzieję, że „Filoteknos” spotka się z dobrym przyjęciem w środowiskach naukowych i że nie odmówicie Państwo swej współpracy, za co z góry dziękujemy.

Ryszard Waksmund

Foreword

The Iron Curtain for many decades divided Europe into two separate worlds, impeding not only interpersonal communication but also cultural exchange and the transfer of scholarly knowledge. Opportunities to organize international conferences or to publish articles in international journals were very few and the study of children's literature was no exception to this. The gap created seemed almost impossible to bridge. But the fall of the communist regimes in East-European countries, symbolized by the fall of the Berlin Wall, has offered unrestrained possibilities to strengthen cultural and academic relations. More and more books for children and young adults, both classics and recent works, are now translated from West-European languages and published in Poland. Yet, this overflow of new titles has not been accompanied by an equally intensive and up-to-date academic debate on childhood and children's literature. Fortunately, this situation is being now changed for the better by young, enthusiastic scholars, mostly representatives of the departments of modern languages, who consider the study of literature for children important and useful. They are given a chance to confront and compare the results of their investigations with the achievements of other researchers at conferences held both in Poland and abroad. These, however, are still quite occasional and are not always followed by the publication of the proceedings.

There is hardly anything that could stimulate their efforts more than an academic journal. This is why we would like to establish "Filoteknos" ("Philoteknos"), an international peer-reviewed periodical dedicated to the examination of all forms of artistic activity that make children and childhood their cultural point of reference (in the form of audience, subject matter, motif, inspiration etc.). The title comes from the tradition of a German Enlightenment magazine "Der Kinderfreund" (1775-1782) edited by Christian Felis Weisse, who, following the recommendations of Jean Jacques Rousseau, insisted on putting the adult preceptor in the role of the child's friend and thus gave the impetus to a change in the style and poetics of children's literature. In his magazine, Weisse used a character of a teacher called Philoteknos, (the name in Greek means "children's friend"), who was responsible, together with three other tutors, for educating and bringing-up bourgeois children. It allowed to fill the magazine with the subject matter of high educational and literary value and as a result made it a model for other periodicals published all around Europe. Its French counterpart was "L'Ami des Enfants" edited by Arnaud Berquin and in Poland the translations from German and French became a basis for several periodicals published over many decades in the 19th century. It may

be said that this magazine became the emblem of the whole of European children's literature and of the adult artists' and pedagogues' responsible attitude towards children and towards all the needs, expectations, abilities and limitations normally attributed to them. Nowadays it can also become an international emblem standing for academic research focused on literature written for or about children and hence the idea for the title of our journal. We intend to publish texts that may be of interest to scholars as well as to students, original as well as translated works, in all European languages that the authors will find convenient for expression. A single article should not exceed 20,000 characters (with spaces) and should be sent together with an abstract which will be translated into Polish, English or German. In the future, after the journal's profile has settled monographic articles will also be ordered. We hope that "Philoteknos" will be given a warm welcome in academic circles. We also hope for your cooperation, for which we would like to thank you in advance.

Ryszard Waksmund

Préface

Pendant de longues décennies, le rideau de fer a partagé l'Europe en deux mondes différents. Ceci a eu des implications non seulement sur la limitation des relations humaines, mais aussi sur la culture et la science. On peut compter sur les doigts d'une main les colloques scientifiques, y compris ceux des chercheurs en littérature enfantine, et les échanges d'idées d'expériences dans ce domaine sont donc restés minimes. Ce sont des pertes irréparables. La fin du communisme dans les pays de l'Europe de l'Est, dont la chute du mur de Berlin est devenue le symbole, a heureusement ouvert des possibilités d'échanges culturels et scientifiques libres. Les traductions de littérature d'enfance et de jeunesse de l'Europe de l'Ouest ont commencé à arriver en Pologne de plus en plus fréquemment, aussi bien celles des oeuvres classiques que celles des plus récentes. Mais cette avalanche de publications ne s'est nullement accompagnée d'une réflexion critique riche et responsable, liée par exemple aux courants récents des recherches sur l'enfance et la littérature. Enfin, une nouvelle génération de chercheurs, surtout des néophilologues, est apparue et a commencé à trouver ce domaine d'activité de recherche sociologiquement utile et attrayant. Ils ont d'ailleurs la chance de confronter les résultats de leurs recherches pendant maints colloques nationaux et internationaux. Mais tout cela reste occasionnel et ne se traduit pas toujours par des publications dans des actes de colloque.

Entre les colloques, rien ne stimule et ne cumule aussi efficacement l'effort de recherche dans un domaine qu'une revue de recherche. Guidés par cette idée, nous fondons une revue internationale, «Filoteknos», consacrée à la création artistique liée à l'enfant en tant que point de référence culturel (destinataire, sujet, inspiration, etc.). Son titre provient de la tradition du siècle des lumières, du magazine «Der Kinderfreund» (1775-1782), dont l'auteur, Christian Félix Weisse, suivant les indications de Jean-Jacques Rousseau, a situé le précepteur adulte dans le rôle d'ami de l'enfant, changeant ainsi le climat et le style de la littérature pour les non-adultes. En plus, il a introduit dans le magazine le personnage de Monsieur Philoteknos dont le prénom grec signifiait, comme «der Kinderfreund», l'Ami des Enfants. Avec trois autres précepteurs, il fut en outre responsable de l'éducation d'enfants de la bourgeoisie, grâce à quoi sa revue, imprégnée d'un riche bagage éducatif et littéraire, est devenue le modèle d'autres publications enfantines dans toute l'Europe. Son équivalent français a été «L'Ami des Enfants» d'Arnaud Berquin. En Pologne, ce titre, par l'intermédiaire des traductions de l'allemand et du français, a été emprunté pour de longues décennies par quelques revues du XIXe siècle. On peut dire qu'il est devenu en quelque sorte emblématique de toute la littérature enfantine

en Europe et l'expression de la responsabilité dans les relations des créateurs et pédagogues adultes à l'enfant, ses besoins, attentes, possibilités et limites. Aussi, pour nous, peut-il devenir symbole supranational de la création critique consacrée à la littérature enfantine. C'est pour cela que nous avons choisi ce nom de revue.

Nous y publierons des articles, aussi bien originaux que traduits, en diverses langues européennes choisies par nos auteurs. Les destinataires visés sont les étudiants et spécialistes intéressés par le domaine. Les contributions ne devront pas dépasser 20 000 caractères (espaces compris) et seront accompagnées d'un résumé traduit en d'autres langues: allemand, anglais ou polonais. Après un temps, quand la revue aura trouvé son profil, nous commanderons des articles à caractère monographique. Nous espérons que «Filoteknos» sera bien accueilli dans des milieux universitaires et que vous ne refuserez pas d'y participer, ce dont nous vous remercions d'avance.

Ryszard Waksmund

Zur Einleitung

Jahrzehnte lang teilte der „eiserne Vorhang“ Europa in zwei verschiedene Welten. Dies erschwerte nicht nur zwischenmenschliche Beziehungen, sondern wirkte sich auch massiv auf Kultur und Wissenschaft aus. Nur selten gab es gemeinsame wissenschaftliche Tagungen von Kinderliteraturforschern, und der Austausch von Ideen und wissenschaftlichen Ergebnissen in diesem Bereich gestaltete sich äußerst bescheiden. Diese Versäumnisse sind nicht nachzuholen. Der Sturz des Kommunismus in den osteuropäischen Staaten, wofür der Berliner Mauerfall symbolisch steht, eröffnete die Möglichkeiten für einen freien wissenschaftlichen und kulturellen Austausch. Immer häufiger wurden Übersetzungen westdeutscher Kinder- und Jugendliteratur in Polen veröffentlicht, dies galt sowohl für Klassiker als auch für Neuerscheinungen. Diese verlegerische Lawine wurde allerdings nicht von einer verantwortungsvollen und nachhaltigen wissenschaftlichen Reflexion begleitet, die z. B. die aktuellen Forschungsrichtungen im Bereich der Kinder- und Jugendliteratur berücksichtigt hätte. Nun ist eine junge Forschergeneration, speziell aus den neuphilologischen Disziplinen, herangewachsen, der dieses Forschungsgebiet in besonderer Weise wissenschaftlich relevant und attraktiv erscheint. Sie hat auch die Chance, die Erträge ihrer Forschungen auf polnischen und internationalen Tagungen zu diskutieren. Diese Aktivitäten sind jedoch keineswegs selbstverständlich und fanden nicht immer die verdiente Aufmerksamkeit durch Veröffentlichungen in Tagungsbänden.

Nichts anderes verbindet und fördert die Forschung zwischen einzelnen Symposien so gut wie eine wissenschaftliche Zeitschrift. Geleitet von dieser Idee möchten wir das – internationale Periodikum „Filoteknos“ ins Leben rufen, das dem Kind als kulturelle – Bezugspunkt (als Adressat, Thema und Anregung) gewidmet ist. Der Titel geht auf die Tradition der Zeitschrift „Der Kinderfreund“ (1775-1782) zurück, dessen Herausgeber – Christian Felix Weiße in der Nachfolge von Jean-Jacques Rousseau den erwachsenen Mentor als Kinderfreund begriff und dadurch den Ton und den Stil der Kinderliteratur wesentlich veränderte. Mehr noch, er führte in dieser Zeitschrift einen Magister Filoteknos ein. Nicht zufällig bedeutet auch dieser griechischer Name auf Deutsch: Kinderfreund. Filoteknos war gemeinsam mit drei anderen Mentoren für die Bildung und Erziehung hauptsächlich bürgerlicher Kinder verantwortlich, wodurch die Zeitschrift – reich an pädagogischem und literarischem Material – zu einem Vorbild für Kinderzeitschriften in ganz Europa wurde. Das französische Pendant des „Kinderfreundes“ war „L'Ami des Enfants“ von Arnaud Berquin. In Polen bürgerte sich dieser Titel dank der Übersetzungen

aus dem Deutschen und dem Französischen für viele Jahrzehnte ein und wurde in einigen Periodika des 19. Jahrhunderts übernommen. Auf diese Weise wurde der Titel der Zeitschrift zum Sinnbild einer gesamteuropäischen Kinderliteratur und zum Ausdruck einer verantwortungsvollen Haltung der Erwachsenen und Pädagogen gegenüber dem Kind, seinen Bedürfnissen, Erwartungen, Möglichkeiten und Grenzen. Auch für uns kann dieser Titel zu einem internationalen Sinnbild für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kinderliteratur werden. Deswegen haben wir unser Periodikum so und nicht anders genannt.

Wir werden hier Beiträge in verschiedenen europäischen Sprachen veröffentlichen, in denen sich unsere Autoren äußern mögen. Es werden sich sowohl Originalbeiträge als auch Übersetzungen für interessierte Studenten und Spezialisten finden. Jeder Beitrag sollte einen halben Druckbogen nicht überschreiten und mit einer Zusammenfassung enthalten, die auf: Deutsch, Englisch oder Polnisch übersetzt wird. Sobald sich das Profil unserer Zeitschrift herausgebildet haben wird – planen wir auch Beiträge mit monographischem Charakter zu veröffentlichen. Wir hoffen auf eine gefällige Aufnahme des „Filoteknos“ in den wissenschaftlichen Kreisen und darauf, daß alle interessierten Wissenschaftler/innen in Zukunft aktiv an ihr mitarbeiten werden. Dazu laden wir Sie herzlich ein.

Ryszard Waksmund

JAN VAN COILLIE ~ Hogeschool – Universiteit Brussel

De dans die draken dansen

KINDER- EN JEUGDPOËZIE IN NEDERLAND EN VLAANDEREN 1950-2010

Je hebt toch wel dat hele grote flatgebouw gezien?
Een draak met zeven koppen woont op nummer 110.
We zijn er zondag heen geweest en hebben hem gevraagd
wat hij het liefst wou eten en hij zei: Ragoût-van-maagd.
Maar aangezien we dat niet konden krijgen in de stad,
heeft hij van ons maar zeven stukjes leverworst gehad.

(Annie M.G Schmidt, 'Draak met zeven koppen' (fragment),
De graaf van Weet-ik-veel, 1957)

O Draak zeg ik kom bij mij er is geen gevaar.
Hij komt mijn kamer in gekropen met zijn
vreselijke klauwen ieder zo groot als een hand
en wij omhelzen elkaar en dansen de dans
die Draken dansen in tijden van oorlog en hij
schiet ervandoor, een brand in de nacht en ik kijk
hem na, misschien dat ik weer naar beneden ga.

(Eva Gerlach, 'Draak' (fragment), *Hee meneer Eland*, 1998)

De ene draak is de andere niet. Bij Annie M. G. Schmidt is de draak een fantasiewezen. Ze plaatst het monster in een flatgebouw en laat het leverworst eten en tv kijken. Bovendien 'vangt' ze het beest in een strak berijmde en metrische vorm. Gerlachs Draak is een veel complexer wezen: hoe kan het monster de ik omhelzen en waarom danst hij 'de dans die Draken dansen in tijden van oorlog'? Waarom krijgt het beest overigens een hoofdletter? De laatste regel van het gedicht roept nog meer vragen op, maar suggereert ook een antwoord: de Draak is niet zomaar een draak, maar een metafoor voor de woede en het verdriet van de ik. Het gedicht drukt beeldend uit hoe de ik alleen op zijn kamer deze vreselijke emoties tot bedaren brengt, iets wat elke puber herkent. De dans met de draak steekt ook in de vorm van het gedicht, waarvan de woorden zich over de versregels slingeren, klankrijk en vrij bewegend en niet langer vastgesnoerd in een korset van rijm en metrum.

Hoe representatief zijn de twee gedichten voor de kinderroepie uit hun tijd en hoe zijn de opmerkelijke verschillen te verklaren? Om deze vragen te

beantwoorden, situeer ik de belangrijkste bundels die sinds 1950 verschenen in hun tijd. Vanzelfsprekend blijft in het bestek van een artikel een dergelijke analyse noodgedwongen beperkt tot de grote lijnen. Evoluties in de literatuur zijn altijd het gevolg van complexe vervlechtingen van persoonlijke factoren en factoren die het persoonlijke overstijgen. Zo is de vernieuwende poëzie van Ted van Lieshout zowel bepaald door gebeurtenissen uit zijn eigen leven (zoals de ontdekking van zijn homoseksualiteit en de dood van zijn vader en broer) als door zijn bewondering voor Annie M.G Schmidt, zijn kennismaking met een nieuw soort kinderpoëzie in de krant waar hij voor werkte en het ruimere literaire klimaat in de jaren tachtig, toen het literaire kinderboek naar het centrum van het systeem¹ was opgerukt.

Een studie van de evolutie van een literair systeem als de kinder- en jeugdpoëzie dient zowel aandacht te hebben voor de vervlechtingen met andere systemen als voor de verschillende instanties die het systeem sturen. Ontwikkelingen binnen de kinderpoëzie worden beïnvloed door veranderingen binnen het eigen systeem, maar ook door evoluties binnen de ruimere kinder- en jeugdliteratuur, de poëzie en (ruimere literatuur) voor volwassenen en bredere maatschappelijke ontwikkelingen (vooral opvoedkundige denkbeelden). Daarbij kunnen evoluties gestimuleerd of afgeremd worden door critici en jury's, bloemlezers (voor poëzie van groot belang), regulerende en subsidiërende instanties (in Nederland en Vlaanderen onder meer Stichting Lezen, Fonds voor de Letteren, Poëziecentrum, Stichting Plint, Jeugd en Poëzie, Stichting Doe Maar Dicht Maar), de media (televisie, kranten en tijdschriften, websites), het onderwijs (vooral via opname van poëzie in schoolboeken en didactische tijdschriften) en ten slotte de uitgevers, die een beslissende rol spelen over wat er op de markt komt.

1950-1970 IK BEN LEKKER STOUT

Annie M.G. Schmidt wordt algemeen beschouwd als de belangrijkste vernieuwer van de Nederlandstalige kinderpoëzie na de Tweede Wereldoorlog. Tussen 1950 en 1960 publiceerde ze elk jaar een bundel waarmee ze de vroegere liefstallige kinderversjes in het spoor van Rie Cramer verdrong. Ze dichtte niet langer over schattige kinderen en lieve diertjes, maar over gekke koningen en prinsessen, vreemde heertjes en dametjes en fantastische wezens als draken, de vogel Bisbisbis of de Orrekiedor. Haar gedichten werden gekenmerkt door ongerijmde humor en een ongebreidelde fantasie, die vaak aangestuurd werd door associatieve rijmvondsten en klankspelletjes:

Meester Van Zoeten
waste zijn voeten

¹ Het begrip 'centrum' komt uit de polysysteemtheorie van onder meer I. Even-Zohar ('Polysystem Theory', in: *Poetics Today*, 1-2, 1979). Deze theorie probeert literaire evoluties te verklaren vanuit interacties tussen verschillende (literaire en andere socioculturele systemen).

zaterdag in het aquarium.
 Onder het poedelen
 zat hij te joedelen
 't liedje van hum-tiedelum-tiedelum!

(uit 'Mr. Van Zoeten', *Het fluitketeltje*, 1950)

Nog sterker vernieuwend dan haar humor en fantasie, was haar uitgesproken solidariteit met het kind. In haar beruchte 'Ik ben lekker stout' typeerde ze een kind zoals het echt was en niet zoals het moest zijn van de volwassenen:

Ik wil niet meer, ik wil niet meer!
 Ik wil geen handjes geven!
 Ik wil niet zeggen elke keer:
 Jawel mevrouw, jawel meneer...
 Nee, nooit meer in m'n leven!
 Ik hou m'n handen op m'n rug
 en ik zeg lekker niks terug!

(uit 'Ik ben lekker stout', *Ik ben lekker stout*, 1955)

Schmidt was niet de enige en ook niet de eerste die humoristische, fantasierijke en licht rebelse kinderpoëzie schreef. In 1947 al debuteerde Han G. Hoekstra met de speelse bundel *Het verloren schaap*. Sterker dan Schmidt was Hoekstra beïnvloed door de oude bakerrijmen, waaruit hij het klankspel en de absurde associaties overnam. Hij werd ook duidelijk beïnvloed door de Engelse auteur A.A. Milne. Zoals Milne geïnspireerd werd door zijn zoontje Christopher Robin, vond Hoekstra inspiratie bij zijn kinderen Joost en Annabetje. Koppige koningen en kinderlijke volwassenen zijn bij beide auteurs terug te vinden. Overigens kenden Schmidt en Hoekstra elkaar: ze werkten allebei voor de krant *Het Parool* (waarin hun eerste kinderversjes verschenen) en traden samen op in het journalistencabaret De Inktvis. Dit cabaret was, net als hun poëzie, illustratief voor het naoorlogse klimaat waarin mensen een sterke behoefte hadden aan humor om de ellende van de oorlog te kunnen vergeten.

In de jaren zestig traden verscheidene dichters in de sporen van Schmidt en Hoekstra. Diet Huber liet zich niet alleen door hen inspireren, maar ook door Edward Lear, waardoor haar poëzie meer nonsens en taalspel bevat. Ze dicht over sneeuweters, de Kwori Wori, papaver en mamaver. Ze is gefascineerd door bijzondere woorden, die ze in haar verzen tot leven brengt zoals in *De snars, de fluit, de sikkepit* (1963):

De snars, de fluit, de sikkepit,
 die zaten in een kolenkit.
 De snars zei tot de andere twee:
 't Verblijf hierbinnen valt niet mee!

Een vergelijkbare fascinatie door merkwaardige woorden blijkt uit *Een liedje voor een cent* (1969) van Miep Diekmann en *Waarom daarom* (1967) van Hans

Andreas. Diekmann dichtte over Akkefietje, Bokkepruik en Pierewaaier en Andreas over de mopperpot en de Wirrewarre. De invloed van Annie M.G. Schmidt is ook duidelijk merkbaar in de fantasierijke verhaaltjes op rijm van J. van Hattum (*Het kauwgumkind en andere kinderverzen*, 1965), Marga Bosch van Drakestein (*Het heksenketeltje*, 1969) en de Vlaamse dichter en journalist Gaston Durnez (*Sire. Verzen voor kleine prinsen*, 1967). In die jaren waren in Vlaanderen ook de versjes van Jan Vercammen (*Ik ben ik*, 1966) en Jan Peeters (*Kattepootjes*, 1960) populair. Beide dichters lieten zich inspireren door de oude bakerrijmen, maar waren veel minder rebels of humoristisch dan Schmidt en Hoekstra.

Naast al dit humoristische geweld bleef de traditionele, liefthallige kinderroepoëzie rustig verder kabbelen in dichtbundels van onder meer Mies Bouhuys, Harriet Laurey en Lea Smulders, al verdween het genre grotendeels tegen het einde van de jaren zestig. Het vertederende kindbeeld spreekt uit titels als *Kindje ben je blij?* (1959) en *Alle voetjes dansen* (1968) van H. Laurey of *De wereld is een wonder* (1962) van M. Bouhuys. In *Knoopje Kapoen* (1955) somt Lea Smulders de traditionele onderwerpen op: 'Er zijn op de wereld al heel veel gedichtjes/ van dansende voetjes, van blijde gezichtjes,/ van jokkende jongens, van mokkende meisjes/ van prik-limonade en slagroom-ijsjes/ van bijen en bloemen en brommende beren/ van deftige dames en mooie menen [...]' Haar deftige dames en mooie menen werden vakkundig verdreven door Schmidts Mr. Van Zoeten en mevrouw van Gelder, met haar beren in de kelder.

1970-1980 BERICHTEN VOOR BEZORGDE KINDEREN

In oktober 1972 verscheen de eerste aflevering van De Stratemakeropzeeshow op de Nederlandse televisie. Voor de liedjesteksten zorgde een collectief van schrijvers met onder andere Willem Wilmink, Hans Dorrestijn en Karel Eykman. Ze schreven ook voor andere populaire televisieprogramma's als De film van Ome Willem en J.J. de Bom, voorheen de kindervriend. De inhoud van de programma's was gebaseerd op brieven van kinderen en bood ruimte aan hun gevoelens en actuele thema's. Dit betekende een revolutie in de kinderroepoëzie: op een onomwonden manier kwamen onderwerpen aan bod als liefdesverdriet, gepest worden op school, bedplassen, gescheiden ouders, leraren die niet deugen en milieuvervuiling. Hoewel de onderwerpen nieuw waren, was de vorm dat veel minder: omdat ze geconcipeerd waren als liedjes, hadden de teksten een traditioneel rijmschema en metrum.

Deze evolutie staat niet los van ontwikkelingen in de maatschappij en in de kinderliteratuur. In de jaren zestig was een generatie opgekomen die weigerde de bestaande orde te aanvaarden: hippies, nozems, provo's, rockers ... Ideeën over opvoeding en de relatie tussen volwassenen en kinderen werden overhoop gehaald. Voor de ontwikkeling van de kinderliteratuur waren vooral de antiautoritaire opvoedingsideeën van belang. Deze pedagogische stroming was ontstaan in Duitsland in de jaren dertig en kende een heropleving op het

eind van de jaren zestig. Ze steunde op drie pijlers: het stimuleren van de spontane strevingen van kinderen, de erkenning van de kinderlijke seksualiteit en de gelijkwaardigheid tussen ouders en kinderen. Kinderen mochten ook niet langer afgeschermd worden van de realiteit of klein gehouden in een wereldvreemde fantasiewereld. Auteurs wilden hen integendeel confronteren met de werkelijke wereld van de volwassenen, ook de harde kanten ervan. De autoriteit van volwassenen werd kwam onder vuur. Typerend is de titel van een van de bekendste boeken van Guus Kuijer, *Grote mensen, daar kun je beter soep van koken* (1976). Werkgroepen en critici eisten dat de jeugdliteratuur progressief, taboedoorbrekend en maatschappijkritisch was.

De bekendste kinderdichter van deze generatie is Willem Wilmink. Uit de titels van zijn eerste bundels spreekt de aandacht voor gevoelens en zijn troostende bedoeling: *Dat overkomt iedereen wel* (1973) en *Berichten voor bezorgde kinderen* (1975). Typisch is zijn solidariteit met buitenbeentjes, van het gepeste rijkeluiszootje tot de mentaal gehandicapte jongen. De strekking van zijn poëzie blijkt duidelijk uit de slotstrofe van 'Dat overkomt iedereen wel':

Dus plas je nog eens in je bed,
geef je moeder dan een zoen,
en zeg maar: 'er zijn er wel meer, hoor moeder,
die dat 's nachts per ongeluk doen'.

De meest provocerende dichter van het Schrijverscollectief was Hans Dorrestijn. Geïnspireerd door zijn eigen ongelukkige jeugd schreef hij over liefdesverdriet, een pechdag en grote mensen die 'graag klein' zien. Gedichten als 'Poep- en piesmenuet' en 'Pieleman' deden veel stof opwaaien: 'Pieleman, pieleman,/ trek er maar eens lekker an.' (*Pieleman, pieleman*, 1979). Ook Karel Eykman doorbrak taboes, al is zijn toon niet bitter maar eerder speels of troostend zoals die van Wilmink. Elke zondagochtend heeft de kleine ik het rijk alleen:

Want dan zijn mijn ouders nog lang niet op de been
En ik heb zo het idee
Dat die samen liggen te vrijen
Dat duurt uren, dat duurt tijen

(*Wie verliefd is gaat voor*, 1982)

Ook in de poëzie voor kleuters was de vernieuwing merkbaar. In 1977 en 1979 publiceerde Miep Diekmann haar baanbrekende bundels *Wiele wiele stap* en *Stappe stappe step*. De eerste werd bekroond met een Gouden Griffel en telt intussen meer dan twintig drukken. Ze schreef niet langer over schattige engeltjes en bengeltjes maar over eigentijdse en eigenzinnige kleuters die jaloers zijn op een nieuwe baby, ruzie maken uit verveling of bang op de roltrap stappen. Daarbij hanteert ze een vrije versvorm en een taal die dicht bij die van de kinderen ligt. Ook bij haar sneuvelen taboes:

ben je een meisje?
een jongen?
ik kan het niet zien,
heb je een touwie?
nee?
ja?
laat 'ns zien?

Ook al had het Schrijverscollectief komaf gemaakt met de traditie van Annie M.G. Schmidt, toch bleef die verder leven in bundels als *Beestenboel* (1973) van Ellen Warmond of *De Veter-eter* (1979) van Diet Huber. Andere dichters namen in hun bundels zowel grappige, fantasierijke gedichten op als verzen over kindergevoelens. In *De kraai is door zijn nest gezakt* (1973) schrijft Nannie Kuiper zowel over een kraai die in het ziekenhuis nieuwe zwanenveren krijgt als over kinderen die zich alleen of verdrietig voelen of aan de kant gezet worden. Net als Han G. Hoekstra is ze beïnvloed door A.A. Milne, wiens kinderverzen ze vertaalt in 1973 en 1974. Na *Waarom daarom* (1967) publiceerde Hans Andreus in de jaren zeventig nog drie dichtbundels voor kinderen. Andreus was een van de bekendste dichters van zijn tijd. Wie zijn gedichten voor kinderen vergelijkt met die voor volwassenen, merkt dat dezelfde thema's terugkomen, maar dat zijn kinderpoëzie hem meer ruimte gaf voor fantasie en taalspel. De meeste van zijn gedichten zijn fantasierijk. Opmerkelijk daarbij is zijn maatschappijkritiek. In gedichten als 'De ingebouwde chronometer' of 'De reiger' uit hij kritiek op de gejaagde volwassenen en de milieuvervuiling. Allicht beïnvloed door de poëzie voor volwassenen maakte hij zich in zijn bundels voor kinderen geleidelijk aan losser van de strakke rijmschema's en metra. Uitzonderlijke maakte hij ook gebruik van beeldspraak, waarmee hij niet alleen gevoelens, maar ook diepere gedachten van kinderen onder woorden bracht. Daarmee liep hij vooruit op ontwikkelingen in de jaren tachtig.

Het ruisen van de zee

Soms denk ik 's nachts in bed:
Hé,
ik hoor het ruisen van de zee.

Maar die is te ver weg
en 't is alleen de snelweg
die zich (vooral in de nacht
van vrijdag op zaterdag) doet horen

als een eindeloze golfslag
aan mijn oren.

1980-1990 ALS IK GOED KIJK, ZIE IK DAT ALLES GEKLEURD IS

Schildpad

Je kunt wel zeggen dit of dat, hij gaat
 zijn eigen gang, herkent je niet en slaapt
 de hele winter lang zo in zijn doos met schors.
 Misschien omdat hij alleen overbleef
 van toen de wereld vol moerassen was
 zonder zeeën zonder bergen.
 Toen het kouder werd
 en nieuwe dieren kwamen
 leek alles anders
 zonder contact en vijandschap.

Je bent blij als hij weer wakker is.

(*Vogeltjes op je hoofd*, 1980)

‘Schildpad’ van Leendert Witvliet laat duidelijk een nieuw geluid horen in de kinderroëzie. De versvorm is vrij, de eindrijmen zijn vervangen door binnenrijmen en de volle rijmen door halve. Het gedicht is ritmisch, maar niet metrisch, de zinnen slingeren zich over de versregels langs enjambementen. Maar het belangrijkste verschil zit hem in de benadering van het onderwerp. De observatie van de schildpad is slechts aanleiding voor een diepere beschouwing van de werkelijkheid en de evolutie. Het contrast tussen de emoties in de voorlaatste en de laatste regel dwingt de lezer tot een eigen interpretatie. Een dergelijke gelaagdheid was nieuw in de kinderroëzie en bracht die met een ruk dichters bij die voor volwassenen. Deze toenadering had vooral te maken met een visie op roëzie die een nieuwe kijk geeft op de gewone dingen. Hoe roëzie werkt, verwoordt Witvliet in het gedicht ‘Reis’ uit zijn bundel *Apen kijken* (1998): ‘En als je terugkomt/ zal het al wat eerder donker zijn/ ’s avonds, in je eigen huis/ zie je alles als voor het eerst,/ zelfs de sterren en wat daarachter is/ zijn anders, worden wakker,/ na elke reis een nieuw heelal.’

Leendert Witvliet debuteerde in *De Blauw Geruite Kiel*, de kinderbijlage van *Vrij Nederland*. Onder redactie van Karel Eykman en Aukje Holtrop speelde die vanaf 1977 een belangrijke rol in de ontwikkeling van de kinderroëzie. Naast Witvliet publiceerden er onder meer Wiel Kusters, Remco Ekkers, Bas Rompa, Johanna Kruit, Ted van Lieshout en Daniël Billiet. Deze vernieuwing merkt ook Hugo Brems op in zijn deel van de Geschiedenis van de Nederlandse literatuur *Altijd weer vogels die nesten beginnen* (2006, p. 587). Hij bestempelt deze generatie als ‘dichters die de roëzie voor kinderen literair emancipeerden.’ Karel Eykman schreef later over het vernieuwende van Witvliets kinderverzen: ‘Eindelijk moderne roëzie van het soort waar ik zelf zo van houd, nu opengebroken naar kinderen toe. Heel helder en sober van taal en tegelijk ook nogal intrigerend geheimzinnig.’ (flap van *Misschien heet ze niet Suzan*, 1989). En Anne de Vries oordeelde in zijn recensie in *NRC Handelsblad* (22 novem-

ber 1980) dat Witvliets verzen met recht 'gedichten voor kinderen en andere volwassenen' genoemd mogen worden. Hiermee refereerde hij aan de ondertitel van de ophefmakende bloemlezing van Kees Fens *Goedemorgen, welterusten* (1975). In die bundel verzamelde de literatuurwetenschapper gedichten voor volwassenen die hij geschikt vond voor kinderen omdat ze vertrekken van een gedeelde verwondering. Hij verwijst hierbij naar Alice van Lewis Carroll die zich mag verwonderen, waardoor ze 'heel bekende dingen ineens wat ongewoon [zal] zijn gaan vinden.' In zijn tweede bloemlezing *Nou hoor je het eens van een ander* (1981) neemt hij zowel gedichten op die voor volwassenen als voor kinderen geschreven zijn. In zijn woord vooraf expliciteert hij dat wat de gedichten verbindt hun bijzondere kijk op de werkelijkheid is. Deze kijk ligt samengebald in een gedicht van K. Schippers dat de titel werd van de succesrijke, met een Gouden Griffel bekroonde bloemlezing van Tine van Buul en Bianca Stigter *Als je goed om je heen kijkt zie je dat alles gekleurd is* (1990). Fens schreef ook de inleiding voor deze bloemlezing, waarin hij nog eens expliciet de grenzen tussen poëzie voor kinderen en volwassenen doorbreekt: 'Er zijn weinig dingen waarover kinderen en volwassenen het zo eens kunnen worden als over gedichten.'

Ook dit doorbreken van grenzen kaderde in een ruimere evolutie binnen de kinder- en jeugdliteratuur met de snelle opgang van het 'literaire kinderboek'. De poëzie liep hierbij voorop. Baanbrekend binnen het proza was *Kleine Sofie en Lange Wapper* (1984) van Els Pelgrom, een gelaagd verhaal dat de koortsdromen verbeeldt van een doodziek meisje, gepresenteerd als een toneelstuk over 'Wat Er In Het Leven Te Koop Is'. Dat het literaire kinderboek snel oprukte naar het literaire centrum werd duidelijk toen *Annetje Lie in het holst van de nacht* van Imme Dros in 1988 de Woutertje Pieterse Prijs kreeg, een prijs die was ingesteld om de literaire kwaliteit van de jeugdliteratuur te bevorderen. Het boek stond vol taalassociaties, woordgrapjes en intertekstuele verwijzingen. Traditionele ingrediënten van kinderboeken als spanning, humor en directe inleefbaarheid raakten op de achtergrond. Auteurs beklemtoonden dat ze niet specifiek voor kinderen schreven maar wel literatuur zonder leeftijd. Daarmee sloot de ontwikkeling van het literaire kinderboek aan bij de discussie die sinds de jaren zeventig in de 'grote' literatuur werd gevoerd tussen voorstanders van een lezergerichte, begrijpelijke en herkenbare literatuur en een 'autonome' literatuur die best hermetisch mocht zijn en een inspanning vragen van de lezer.

De nieuwe poëtica blijkt duidelijk uit de flapteksten van dichtbundels uit de baanbrekende Zonnewijzer reeks, waarin heel wat dichters uit de Blauw Geruite Kiel groep publiceerden: 'Als je oog en oor hebt voor de dingen om je heen, in en dicht bij huis, is er veel waarover je je kunt verwonderen, waar herinneringen aan vast zitten.' (Bas Rompa, *Binnenste Buiten* (1986); 'Iemand heeft eens gezegd dat je door een gedicht een nieuwe kijk op de dingen krijgt. Dan doet het er niet toe of de gedichten gaan over zaken die je eigenlijk wel weet, zoals in deze bundel.' (Fetze Pijlman, *Een ander pad*, 1986); 'Op die ma-

nier kijkt Valentine Kalwij naar de alledaagse dingen om haar heen en ziet net iets meer dan wij zien [...] Telkens zo'n kleine verrassing die je even aan het denken zet.' (Valentine Kalwij, *Neem nu een paardebloem*, 1988).

Niet toevallig heeft Fetze Pijlmans debuut als titel *Voor het eerst* (1984). De bundel is een cyclus die vertrekt bij de natuur, overgaat naar het leven van alledag en eindigt met diepere, universele gedachten. De gedichten over gevoelens zoals 'Een klein gebrek' leunen duidelijk aan bij de herkenbare poëzie in de traditie van het Schrijverscollectief, ook door de klassiek berijmde vorm. Andere sluiten aan bij de nieuwe richting. Zo mijmert de ik in het slotgedicht over de weg die een steentje aflegde van toen het ooit een rots was. Tijd, vergankelijkheid en eeuwigheid blijven belangrijke motieven in zijn werk. In *Een ander pad* (1986) bijvoorbeeld neemt hij een cyclus op met als titel 'Veranderingen' en in *Mijn pen krast al even dwaas* (1996) een gedicht op over thuiskomen na een vakantie. Net als bij Witvliet drukt het uit hoe poëzie werkt: 'Als je na een lange reis/ eindelijk weer thuisgekomen bent/ raak je even van de wijs/ is alles vreemd en onbekend.' Ook Remco Ekkers debuteerde in 1984. Op de omslag van *Haringen in de sneeuw* worden gedichten vergeleken met foto's, een vergelijking die vaak voorkomt, zowel in de poëzie voor de jeugd als in die voor volwassenen. In *Praten met een reiger* (1986) schrijft hij gedichten bij schilderijen. Zowel dichter, fotograaf als schilder proberen vast te leggen wat voorbij gaat. Net als Witvliet en Pijlman neemt hij vaak de natuur of een dier als vertrekpunt om vanuit een houding van verwondering het gewone te verbijzonderen: 'Uit het blauwe wit/ springt plotseling/ een vliegtuig als een blinkend/ mes hoog in de witte lucht.'

Veel aandacht in de kritiek kregen *Salamanders vangen* (1985) en *Het veterdiploma* (1987) van Wiel Kusters. Niet alleen verschenen de bundels bij de belangrijke uitgeverij Querido, maar ook waren ze geschreven door een dichter die al naam had gemaakt voor volwassenen. Beide bundels bevatten veel complexe beeldspraak en lege plekken die de lezers moeten invullen. De flaptekst van *Het veterdiploma* verwoordt nog maar eens de nieuwe poëtica: 'De gedichten gaan nu ook weer over gewonde dingen, dingen die je elke dag mee zou kunnen maken. Toch heeft elk gedicht iets bijzonders. En dat bijzondere zorgt ervoor, dat al die gewone dingen, die dingen van elke dag óók een beetje bijzonder worden.' Ook bij Kusters is de tijd een belangrijk motief. In 'Gezicht in de spiegel' verbindt hij het met de spiegel, in de nieuwe poëzie voor tieners een van de populairste symbolen voor de confrontatie met zichzelf:

Als ik goed kijk
zie ik op wie ik
dan lijk: ik lijk
op mij die maar
wat kijkt terwijl
intussen al die
tijd de tijd
verstrikt.

Door zijn vrije versvorm en beeldspraak is Kusters' poëzie verwant aan die van de Vlaming Armand van Assche, eveneens een dichter voor volwassenen die in de kinderpoëzie een uitlaat vond voor zijn speelse kant. Met zijn bundel *De zee is een orkest* uit 1978 liep hij voor op de generatie van de Blauw Geruite Kiel. Ook bij hem zijn verwondering en het bevragen van wat 'gewoon' is belangrijke creatieve principes: 'Zijn er dingen,/ glinsteringen/ die ik alleen/ echt kan zien/ en bewaren/ als ik mijn ogen sluit?' (*Haartjes op mijn arm*, 1984). Ook Katelijne van der Hallen was in Vlaanderen een bekende dichteres toen ze in 1976 haar bundel *Kinderversjes* publiceerde. Haar korte verzen in vrije versvorm doen denken aan haiku's: 'Een blauwe vogel zingt/ over zon/ water en wind./ En alsof het zeer lang/ geleden was/ ontluiken bloemen/ in het groene gras.' Tien jaar later zorgde ook Daniël Billiet voor een nieuw geluid in de Vlaamse jeugdpoëzie, waarmee hij aansluiting zocht bij de nieuwe kinderpoëzie in Nederland. Het voorwoord van zijn debuut *Bananenschillen in jeans* (1986) was programmatisch. Hij wou 'daad-werkelijke' poëzie schrijven, wars van emotionele clichés. Te zware thema's verlichtte hij door humor en ironie. Hij dichtte over punk, roken, Nicaragua, een schoolreis, een jeugdclub en kauwgum. Dat deed hij in vrije verzen en een beeldrijke taal. In 'Een lang gedicht' komen liefde en poëzie samen, waarmee hij verduidelijkt hoe beide werken: 'Soms moet ik je stapvoets lezen,/ spellen letter voor letter, ben je bijna/ uitgewist en begrijp ik niet wat ik keer/ op keer weer lees./ Maar dan geef je me/ een hand en als een lichtreclame licht je op.' (*Bananenschillen in jeans*, 1988).

Ook Ted van Lieshout debuteerde als dichter en tekenaar in de *Blauw Geruite Kiel*. Net als Billiet relateert hij vaak grote gevoelens met humor. Dat blijkt al meteen uit de titel van zijn debuut *Van verdriet kun je grappige hoedjes vouwen* (1986). Zijn poëzie is veel persoonlijker dan die van zijn tijdgenoten. Met zijn gedichten en tekeningen wou hij 'het landschap' van zijn eigen jeugdschetsen. Zo bevat zijn eerste bundel een afdeling gedichten over de dood van zijn vader en broer waarin hij de complexe en confronterende gevoelens van verdriet, schuld, schaamte en zelfs trots verwoordt. Dezelfde complexiteit steekt in *Als ik geen naam had kwam ik in de Noordzee uit* (1987), waarin hij ook over onderwerpen schreef als masturbatie, de eerste keer en een verkrachting: 'Hij kreunde noodlot in mijn oor/ en veegde zuchtend met zakdoek mijn heup/ zo goed als schoon. Een vriendschappelijk// gebaar haast. Verwarring. Vlucht./ Hij bestond het om me na te zwaaien;/ dat ik omkeek was schuld bekennen.'

Naast complexe en vaak meerduidige poëzie bleven heel wat dichters heldere gedichten schrijven over herkenbare emoties, vaak in een klassieke vorm. Willem Wilmink publiceerde in 1982 zijn eerste dichtbundel voor de oudere jeugd *Dicht langs de huizen*. Moeilijke onderwerpen als dementie vatte hij in heldere beelden: 'Voor opa was het doodgaan/ dus niet zoiets als nacht:/ het was de steeds grotere ruimte/ die hij voor zichzelf had bedacht.' Zijn liedjes voor dezelfde doelgroep waren veel directer: 'Als een jongen wordt geboren,/ is

zijn lichaam kant en klaar./ Alles moet alleen nog groeien,/ hier en daar komt nog wat haar./ Als een meisje wordt geboren,/ is 't een moeilijker geval:/ niemand kan haar nog vertellen/ hoe haar voorkant worden zal.' Ook de andere dichters uit het Schrijverscollectief bleven actief. Net als Ted van Lieshout ging Karel Eykman geen enkel onderwerp uit de weg, maar zijn stijl was veel directer: 'Hij aan me sjoeren bij het vrijen/ en aan me zitten, hand in mijn broek/ en constant tegen me aan staan rijen/ rits naar beneden en zo verder op zoek.' (*Lastige portretten*, 1989). Hans Dorrestijn zorgde voor ophef met *De bloed-dorstige badmeester* (1983), een bundel griezelgedichten waarmee hij komaf wou maken met de 'troostrijke kinderliedjes'. Het rebelse en antiautoritaire van het Schrijverscollectief werd ook meteen duidelijk uit de titels van de bundels van Jan Boerstool en Ivo de Wijs: *Last van goeie raad* (1984) en *Hahaha, je vader* (1985).

Ook binnen de Zonnewijzerreeks verschenen er bundels met herkenbare, 'doorzichtige' poëzie die zich expliciet richtte op de jonge lezers, wat duidelijk blijkt uit de flapteksten: 'Daarover gaan de gedichten in deze bundel, over herkenbare emoties en belevenissen.' (Diet Verschoor, *Zou het waar zijn wat ik zie?* 1985); 'In deze bundel geen flauwe opmerkingen van volwassenen, geen sprookjes maar gedachten die te maken hebben met hoe jij nu bent en voelt.' (Thera Coppens, *Trappen om vooruit te komen*, 1986). Hoe expliciet en direct die gevoelens verwoord worden, mag blijken uit volgende strofe uit 'De eerste keer' van Diet Verschoor: 'Nu fiets ik als een gek door alle straten./ Ik denk dat iedereen iets ziet aan mij./ Angst voor die eerste keer heeft mij verlaten,/ ik voel me uitgelaten, opgelucht en blij.' Ook in Vlaanderen schreven verscheidene dichters herkenbare, gevoelsgeladen poëzie. André Sollie debuteerde in 1986 in het spoor van het Schrijverscollectief met *Soms dan heb ik flink de pest in*, een bundel liedachtige teksten over onderwerpen als ruziënde ouders, verliefdheid en een zieke oma. Gil vander Heyden debuteerde in 1989 met *Taartjes van glas*. Ook haar verwoording is helder, maar in tegenstelling tot Sollie hanteert ze een vrije versvorm met een minimum aan woorden, want 'het mooiste [...] is het stukje zwijgen/ tussen twee zinnen.' In dezelfde stroming valt *Stille brieven* (1988) van Ed Franck te situeren, en bundel gevoelsgeladen gedichten waarin een ik zijn verlangens, onzekerheden, zoeken en onmacht verwoordt in vrije verzen met vaak een relativerende pointe. Zowel Sollie als Vander Heyden hadden eerder gepubliceerd in *De Stipkrant*, de kinderbijlage van *De Standaard*. Naast deze krant stimuleerde ook de wedstrijd Dichter bij Jeugd, mede georganiseerd door het Poëziecentrum, de kinderpoezie in Vlaanderen in de jaren tachtig.

In de poëzie voor kleuters in de jaren tachtig bleef herkenbaarheid prime-ren. De invloed van Miep Diekmann was overduidelijk bij dichters als Nannie Kuiper, Mieke van Hooft, Hans den Monique Hagen, Geert de Kockere en Ed Franck. Ze schreven eenvoudige versjes over onderwerpen uit de directe leef-wereld van de kleuter als de speelzaal, de komst van een nieuwe baby, knuffel-beren, zontjes geven en ondeugend zijn. Nannie Kuiper kende een doorbraak

met het berijmde verhaal *De eend op de pot* (1981), waarvoor ze een Gouden Griffel kreeg. Van Hans en Monique Hagen werd *Daar komt de tijger* (1988) een succes. Het rijmloze ‘Tijger’ wijst vooruit op hun latere gedichten waarin ze een vrije versvorm hanteren. Zowel De Kockere als Franck hanteren in hun kleuterverzen een opvallend speelse taal met veel neologismen en klankna-bootsingen als ‘slabberpap’, ‘knipperknip’, ‘pikke-stikke-donker’ en ‘glibbel-glad’. (uit: *Vingers in de jam* (1989) en *Geen gezoen, vlug opendoen* (1987)). Nog veel duidelijker gericht op de speelse mogelijkheden van de taal is Riet Wille, wat deels te verklaren valt vanuit haar praktijk als logopediste. Kauwgom wordt ‘blaasgom’ en als ze openklapt ‘klapgom’ en ijs in bolletjes is ‘bollelekker’, maar het lekkerst is ‘volwassen ijs’ (*Zuurtjes en zoetjes*, 1984).

Veel vernieuwender was Ienne Biemans, van wie de tweede bundel, *Lang zul je leven* (1988) bekroond werd met de Nieke van Hichtumprijs. Haar vaak absurde, associatief opgebouwde versjes sloten door hun meerduidigheid sterker aan bij de nieuwe stroming in de kinderpoëzie. Net als de bakerrijmen en de sprookjes waardoor ze geïnspireerd waren, bevatten ze een diepere emotionele lading.

Ik was de zee
 en jij was de golven.
 ik was de moeder en
 ik was de wolven.
 ik vrat je op
 van teen tot top
 van top tot teen
 met een laagje rood bessensap over je heen.

(*Ik was de zee*, 1989)

In die jaren tachtig bleef Annie M.G Schmidt populair bij het grote publiek. In 1987 verschenen haar verzamelde kindergedichten onder de titel *Ziezo*. Ook van Diet Huber verscheen een verzamelbundel, *Daar moe je nou een beest voor zijn* (1989). Theo Olthuis nam in zijn bundels zowel gedichten over gevoelens en de natuur op in vrije versvorm als fantasierijke verzen op rijm in de traditie van Schmidt. Maar verder was in die jaren het fantasierijke, humoristische kindervers vrijwel afwezig. De leemte werd vooral opgevuld door vertalingen van onder meer Roald Dahl en Shel Silverstein.

1990-2010 MULTIPLE NOISE

In de jaren negentig bleef het literaire jeugdboek in het centrum van het jeugdliteraire systeem staan, wat blijkt uit de boeken die bekroond werden met De Gouden Uil, De Gouden Griffel of de Boekenleeuw en uit de selectie die besproken werd in kwaliteitskranten als *De Morgen* en *De Standaard*, het *NRC Handelsblad* of de *Volkscrant*. Auteurs als Bart Moeyaert, Anne Provoost, Peter van Gestel, Floortje Zwigman en Joke van Leeuwen kregen het meeste aan-

dacht in de literaire kritiek. Veel van deze auteurs schreven 'cross-over' literatuur die zowel jongeren als volwassenen aansprak. Intertekstualiteit was in en genres werden vermengd of gecompliceerd: er verschenen graphic novels, literaire prentenboeken en literaire non-fictie, stripgedichten enz. Onder impuls van het succes van *De wereld van Sofie* (Jostein Gaardner, 1995) en van filosofen als Richard Anthone werd filosoferen in kinderboeken erg populair. Op het einde van de eeuw kwam er echter een tegenbeweging op gang met een verschuiving van een tekstgerichte naar een lezergerichte kritiek die de herkenbaarheid boven intrinsieke kwaliteiten als authenticiteit en originaliteit plaatste. Deze discussie woedde overigens al een tijd in de literatuur voor volwassenen. Binnen de jeugdliteratuur werd ze aangezwengeld door het nooit geziene succes van Harry Potter en Geronimo Stilton, die pretentieloze, ontspannende, avontuurlijke boeken weer op de kaart zetten.

Deze brede discussie in de literatuur had ook zijn impact op de poëzie voor kinderen en jongeren. In de jaren negentig trad een nieuwe generatie dichters aan, van wie de gedichten nog complexer werden dan voorheen. Zekerheden vielen weg, er werden meer vragen gesteld dan antwoorden gegeven en de aandacht voor moeilijk te duiden, duistere gedachten nam toe. Thema's als tijd, vergankelijkheid, eeuwigheid en de (on)macht van de taal die in de jaren tachtig waren opgekomen, kwamen nog meer centraal te staan. Ze doken vooral op in de poëzie voor adolescenten, maar sporadisch ook in die voor jongere kinderen. Daartegenover leefde de fantasierijke, humoristische poëzie in de traditie van Annie M.G. Schmidt weer op en verschenen er, vooral na 2000, opnieuw meer bundels die vooral herkenbaarheid beoogden.

Ook in de jaren negentig bleven de meeste dichters uit de Blauw Geruite Kiel publiceren. Hun poëtica bleef onveranderd. Ook nu beklemtoonden verscheidene flapteksten dat deze poëzie het gewone van zijn alledaagsheid wou ontdoen. 'De woorden kunnen nog zo mooi zijn... het gaat om de gewone dingen om ons heen. Als je goed kijkt en lees, zijn ze helemaal niet zo gewoon.' (Remco Ekkers, *De geur van tijd*, 1996). 'In het alledaagse het uitzonderlijke ontdekken, dat is wat dichters doen. Ze kijken met de pen.' (Fetze Pijlman, *Mijn pen krast al even dwaas*, 1996). 'De gedichten gaan over dingen die heel dichtbij zijn maar die je vaak niet ziet. Johanna Kruit leert je kijken en als je haar gedichten hebt gelezen, zie je de wereld met andere ogen.' (Johanna Kruit, *Kun je zien wat je voelt*, 1991). Kruits bundels uit de jaren negentig bevatten meer open plekken en 'geheimen', wat duidelijk wordt uit een titel als *Vannacht zijn we verdwenen* (1993). Dromen en de nacht speelden hier al een belangrijke rol, maar ze gaan pas primeren in *De maan begon te schijnen* (2002), waarin ze gekoppeld worden aan duistere gevoelens en gedachten. Voor haar gedichten over boze dromen, kinderen die verdwalen en zwarte sprookjes en kiest ze een bezwerend ritme zoals in oude ballades.

Dat ook de nieuwkomer Kees Spiering aansloot bij de poëtica die het gewone wil vervreemden, blijkt uit de volgende zin uit de flaptekst van *Jachtveld* (1992): 'en voel je de verwondering over gewone dingen die ineens zo anders

lijken.' In later werk gebruikt hij meer paradoxen en meerduidige combinaties om het gewone te ontregelen. Dit zoeken naar nieuwe verwoordingen verwoordt hij treffend in 'Opnieuw' uit *Dag rots* (2001):

daar woorden voor zoeken en
die moeten bij elkaar zoals
ze nog nooit hebben gestaan.

Iemand moet dit lezen.
Steeds opnieuw
voor het eerst.

Bas Rompa maakte een vergelijkbare evolutie door naar een grotere complexiteit en vrijheid. Waren zijn bundels uit de jaren tachtig nog vrij klassiek, dan hanteert hij in *Rode groente* (2001) en *Ben ik het die ik zie?* (2004) het rijm lossen en gebruikt hij originelere beelden en combinaties: 'De vlammen zijn voortdurend/ veranderlijk, al sterven ze;/ ons hout houdt vuur in leven./ We staan binnen de muren van/ de schemering in as en avondwind,/ bomen die aan de nacht beginnen./ Waar blijven de verbrande uren?' (*Ben ik het die ik zie?*)

De evolutie naar een grotere meerduidigheid en een vrijere versvorm is overduidelijk in het werk van de Vlaamse dichter en illustrator André Sollie. In het spoor van Ted van Lieshout put hij voor *Het ijzelt in juni* (1997) uit zijn eigen ervaringen. Om de intensiteit ervan te kunnen verwoorden, kiest hij voor een vrije versvorm, vol paradoxen: 'Ik moet zo huilen,/ maar ik lach./ Ik mag./ Een kind/ op hoge jongensbenen./ Ik ruik nog naar de kooi./ Loop in de armen van de wind./ Word nog vanmiddag mooi.'

Paradoxen kenmerken ook de poëzie van Ted van Lieshout. Ook zijn gedichten worden in de jaren negentig complexer, al blijven zijn centrale thema's onveranderlijk: de dood van zijn vader en broer (*Begin een torentje van niks*, 1994, bekroond met een Gouden Griffel), de ambigue relatie met de moeder (*Mama, waar heb jij het geluk gelaten?* ...), de ontluikende seksualiteit (*Zeer kleine liefde*, 1999), het zoeken naar een thuis en de stormachtige gevoelens uit de puberteit:

Maar in mij woedt een storm; ik bots in onweer
op elkaar, al toont zich niets op mijn gezicht
want huid trekt rond het razen dicht.

(uit 'Ik ben een wolk', *Mijn botjes zijn bekleed met deftig vel*, 1990)

Synesthesieën, personificaties, contrasten, paradoxen en ongewone perspectieven kenmerken ook de poëzie die Hans Hagen en Edward van de Vendel schreven voor jonge lezers. Net als Van Lieshout wijdt Hagen gedichten aan de dood van zijn vader en broer. In *Ik schilder je in woorden* (2001) roept ook de dood van de moeder indringende vragen op: 'Is de dood het slot/ of juist het sleutelgat?/ Is het einde alles of juist niets?' Bij hem en bij Van de Vendel

is het schipperen tussen kindertijd en volwassenheid een centraal thema. Ook in Van de Vendels werk zijn er meer vragen dan antwoorden. Voor de spiegel vraagt de ik zich af: 'zo raak/ ik toch mezelf/ elke morgen/ verder kwijt?' (*Bijna alle sleutels*, 1998). *Aanhalingstekens* (2000) en *Chatbox* (2006) zijn voor oudere lezers en bevatten een nog complexere en abstractere beeldspraak.

Rond de eeuwwende zorgden opnieuw enkele dichters voor volwassenen voor nieuwe impulsen in de kinderpoëzie. Eva Gerlach kreeg veel weerklank met *Hee meneer eland* (1998, bekroond met de Nienke van Hichtumprijs). Net als in haar poëzie voor volwassenen hanteert ze een vrije versvorm met talrijke enjambementen, waarbij affe en onaffe zinnen, spreektaal en meer beschouwende taal, vast en vrij ritme elkaar afwisselen. Ook haar centrale thema's komen terug: de worsteling met de werkelijkheid, de voortdurende poging om echt te zien, het zoeken naar wat wezenlijk is en de plaats van het schrijven daarin. Illustratief is 'Hetzelfde' uit *Oog in oog in oog in oog* (2001).

Ik rende met mijn oma door de mist
waar zon in prikte. 'Hee oma,' vroeg ik,
'als ik dus constant verander en dat gaat maar door
tot ik sterf wie ben ik dan, wat kan je

mij noemen.' 'Ja,' zei ze, 'we gaan
snel voorbij maar iets binnenin blijft hetzelfde.'

'Wat,' vroeg ik, ze nam een slok sportdrank.
'Luister kind,' zei
ze rennend als de beste naast me, 'de
holte in de wervelstorm dat ben
jij.'

In 2008 verwerkte ze deze thema's in een verhalend gedicht over de kleine Jan die voor zijn geluksdraak de herinneringen opschrijft aan zijn opa. Ook hier wordt de lezer voortdurend uitgedaagd om betekenissen te zoeken tussen en onder de woorden: 'hier of niet hier/ wat is het verschil?/ Ik hoef niemand te missen/ als ik schrijf wat ik wil.' (*Het punt met mij is dat ik alles kan*, 2008)

Ook bij Elma van Haren en Jitske van Noorden verschilt de vorm van hun kindergedichten niet wezenlijk van die in hun poëzie voor volwassenen. Ze maken evenzeer gebruik van ellipsen, een uitgewerkte beeldspraak en een parlandostijl, al is hun woordgebruik over het algemeen concreter en het perspectief duidelijk gericht op de jonge lezers. Ook bij hen zijn de overgang van kindertijd naar volwassenheid en gedachten over tijd, relativiteit en vergankelijkheid belangrijke motieven: 'Een berg verslijt zijn tijd, precies zoals de mensen./ Zo ging het met mijn oma; 87 jaar, da's oud./ Maar bij het leven van een berg vergeleken,/ als de wiedeweerga verstreken.' (Elma van Haren, *De wiedeweerga*, 1998); 'Ik wil mijn vroeger niet/ later als kinderachtig/ van de hand doen, ik wil/ het zeker nooit compleet.' (Jitske van Noorden, *De wolken de baas*, 2000). De wisselwerking tussen poëzie voor kinderen en volwassenen

werd gestimuleerd door Ted van Lieshout. Bij Querido startte hij in 2008 met een reeks bloemlezingen *Poëziespektakel*, waarvoor hij dichters van allerlei slag poëzie voor jonge lezers liet insturen rond het thema van de kinderboekenweek. In deze bundels publiceerden ook bekende dichters voor volwassenen als Ingmar Heytze, Rogi Wieg en Peter Holvoet-Hanssen. Op een heel andere manier sloeg ook de bloemlezing *De Nederlandse kinderroëzie in 1000 en enige gedichten* (2007) van Gerrit Komrij een brug tussen de poëzie voor kinderen en volwassenen. Als bekendste bloemlezer voor volwassenen bracht hij de kinderroëzie onder de aandacht van een breed publiek.

Ook dichters die in de jaren tachtig concrete, heldere poëzie schreven over herkenbare emoties, namen nu meer abstracte gedichten in hun bundels op, waarin ze de concrete onderwerpen een universele lading gaven. De titels van de gedichten uit *Over dag en nacht* (2001) van Frank Eerhart geven deze tendens duidelijk weer: 'voorbijgaan', 'evolutie', 'labyrint', 'geheim', 'metamorfose' ... Zijn poëzie oogt op het eerste gezicht zeer eenvoudig, maar zet de lezer telkens aan het denken. Een vergelijkbare evolutie is merkbaar in de poëzie van Erik van Os, Nannie Kuiper, Ed Franck, Daniël Billiet en Gil vander Heyden. Hun gedichten voor tieners zijn overwegend gericht op herkenbaarheid, maar de dagelijkse gebeurtenissen en de emoties worden door de poëtische verwoording net iets anders: 'wat kaal was krijgt haar/ wat borst was wordt borsten/ wat raar was blijft raar// kleren aan, knopen dicht/ mijn lijf is geen gezicht.' (Erik van Os, *Ik was zo'n steentje in jouw schoen*, 2001); 'Onder jouw handen krijg ik een huid./ Onder jouw ogen/ vinden mijn borsten/ hun juiste plaats./ Onder jouw adem/ adem ik vredig./ Ik in jou ontbloomt.' (Ed Franck, *Onder jouw handen krijg ik een huid*, 1997). Opmerkelijk was de bundel *Alles gaat voorbij maar niets gaat over* (2008), waarin Daniel Billiet het afscheid verwoordt van zijn geliefde die uit het leven stapte. 'Je laat me geen leven, al schop je me/ keer op keer een nieuwe lege dag in./ Omdat jij je schuldig voelt./ Want we zouden toch altijd alles samen./ Maar daar kon de dood in jou niet op wachten.' Het is opmerkelijk hoe dichters voor de jeugd die debuteerden na 2005 overwegend kiezen voor direct herkenbare, inleefbare poëzie met als centrale thema verliefdheid. Deze tendens is duidelijk merkbaar in bundels van Ruud Osborne (*Ik zeg je de kleinste liefde*, 2007), Henk van Kerkwijk (*Seks in de brugklas*, 2008), Mieke van Hooft (*Ik weet wel dat ik leuk ben*, 2008), Ben Kuipers (*Als jij*, 2008), Rian Visser (*Wil jij met mij?* 2009), en Reine de Pelse-neer (*Liever lief*, 2009).

Ook de poëzie voor jongere kinderen en kleuters komt in de jaren negentig een klein stapje dicht bij de poëzie voor volwassenen. Verscheidene dichters brengen meer geheimzinnigheid in hun verzen, stellen meer vragen en filosoferen. De versvorm wordt nog vrijer en sporadisch duikt zelfs voor kleuters beeldspraak op.

Kom, zei de kromme weg (1993) van Ed Franck is duidelijk beïnvloed door Ienne Biemans: 'Vissen slapen met open ogen/ en wuiven met hun staart/ ginds in het donker/ het duistere donker/ staat een dromend paard'. Ienne Biemans

bleef ook na 2000 publiceren. In *Paperasje ging op reis* (2009) verwerkt ze niet alleen motieven uit sprookjes en bakerrijmen, maar ook andere intertekstuele elementen zoals Marie-Antoinette, Claus en Dik Trom. *Momme-la-me-los* (1996) van Leendert Witvliet bevat net als de bundel van Ed Franck meerdere gedichten over enge wezens en verzen met een filosofische inslag: 'Je denkt dat je kijkt/ op die foto/ als je denkt:/ kijk, ik kijk!' Dit laatste is nog sterker het geval in *Over het water en onder de maan* (2003). Opnieuw verwoordt hij het gevoel van vervreemding wanneer je thuis komt na een vakantie: 'waar ik wezen wil ben ik niet,/ waar ik ben weet ik niet.' Gedachten staan ook centraal in de bundel voor kleuters *Binnen en buiten* (2000). Een enorm succes werd de bundel *Ik ben de liefste* (2000) van Hans en Monique Hagen, waarvan er in tien jaar tijd meer dan 80.000 exemplaren verkocht werden, wat ongetwijfeld mee te danken is aan de illustraties van Marit Törnqvist. In haar recensie in het *Algemeen Dagblad* (21/04/2000) plaatst Joke Linders de bundel duidelijk in de nieuwe stroming binnen de kinderroep: 'Doordat ze aan het bekende iets nieuws toevoegen, nodigen ze uit tot een andere manier van kijken.' Gevoelens en gedachten van kleuters bij zon en schaduw, straks en nu, echt of onecht nemen een belangrijke plaats in:

Als opa

waar kijk je naar
waar denk je aan
wat zit er in je hoofd

opa's hoed zit in mijn hoofd
die groene met die veer
als opa later dood is
dan hoeft hij hem niet meer

ik krijg die hoed
daar denk ik aan
als opa later dood is
word ik een meneer

In de bundels van Frank Adam figureren eigentijdse, eigenzinnige kleuters, die tegelijk kleine filosofen zijn: 'Waarom heten wangen/ 'wangen' 'en niet 'bips'?/ Waarom heeft mijn mond,/ mijn hoofd geen rits?// En waarom vraag ik alsmaar weer waarom/ als ik over iets begin?' (*Mijn mond eet graag spinazie maar ik niet*, 2002). Eveneens een groot succes waren de bundels van Edward van de Vendel rond Super guppie. Ook bij hem staat een eigengereid kind centraal vol plannen, invallen en verrassende gedachten. Van de Vendels beeldspraak is tegelijk herkenbaar en verrassend:

Mama stuurt me ' avonds op
in mijn dekbed-envelop.
Nachtpost, zegt ze,

daarna legt ze
 zachte lippen op mijn mond:
 dat zijn de zegels,
 de regels om te zorgen
 dat ik 's morgens
 teruggezonden word.

(uit: 'Bed', *Super guppie*, 2003)

Gedachten en vragen staan ook centraal in de bundel 'stripgedichten' *Opa laat zijn tenen zien* (2008) waarin de combinatie van tekst en striptekeningen voor verrassende effecten zorgt.

Minder experimenteel zijn de bundels van Marianne Busser en Ron Schröder (*Het grote versjesboek*, 1997) en Hans Kuiper (*Ik kan alle woorden lijmen*, 2003) en. Hun versjes zijn duidelijk gericht op bruikbaarheid in de kleuterklas. Zoals de meeste dichters voor kleuters spelen ook zij vaak met woorden: 'Ik ben al groot/ maar mama is groter./ Dit is een boot/ en dat is de boter.' (*Ik kan alle woorden lijmen*). Nog speelser en creatiever is de omgang met taal in de bundels van Ilse Elders, Riet Wille, Geert De Kockere en Joke van Leeuwen. Riet Wille gaat zich na 1995 steeds meer specialiseren in het schrijven van versjes voor beginnende lezers. Haar speelse taal compenseert er de beperkingen, opgelegd door de leesniveaus: 'ik wou dat ik een veer was./ dan zat ik goed/ op jouw hoed./ Ik wou dat ik een jas was./ dan had ik geen kou/ en zat ik om jou.' (*Wie dit leest wordt een beest*, 2006)

Wille was niet de enige die zich op beginnende lezers toespitste. In 1995, 1997 en 2001 publiceerde uitgeverij Zwijsen drie reeksen bundels voor deze specifieke doelgroep, waarvoor ze verschillende auteurs engageerde als Wim Hofman, Joke van Leeuwen, Annemie Heymans, Erik van Os en Koos Meinderts.

Geert de Kockere zocht vanaf de jaren negentig net als Ienne Biemans vaker zijn inspiratie in oude bakerrijmen. Hij bouwt zijn versjes op via betekenis- en klankassociaties, waardoor ze allerlei absurde sprongen maken, maar ook bij hem gaan er vaak diepere gedachten onder schuil.: 'Zo is het ooit begonnen,/ zei grote moeder,/ helemaal aan het begin,/ zoals de letters/ samenkomen tot een zin.' (*Een reus met lange armen*, 2001). Ook Joke van Leeuwen jongleert in *Ozo heppie* (2000) met taal, waarbij ze vanuit een kinderlijke verwondering tal van vragen stelt: 'Wie deed er toen de ronde?/ Heeft iemand iemand gevonden?/ Zag niemand iedereen gaan?/ Was er die nacht geen maan?'

In het spoor van het succes van fantasierijke, avontuurlijke verhalen kende na 1990 ook de poëzie in de traditie van Annie M.G. Schmidt een heropleving. Haar invloed was overduidelijk in de gedichten die Truus van de Waarsenburg en Koos Meinderts schreven in de serie voor beginnende lezers van uitgeverij Zwijsen. Ook Marjolein Kool en Bette Westera debuteerden in de jaren negentig met gedichten in de traditie van Annie M.G. Schmidt. Een rijmcombinatie als 'heks' op 'multiplex' doet denken aan Schmidts 'heks van Sierconflex'. (Bette Westera, *Wat doet een heks?* 2000).

Veel aandacht kregen de bundels van Mensje van Keulen en Rudy Kousbroek, twee auteurs die al naam hadden gemaakt voor volwassenen. Hun gedichten voor kinderen verschenen eerst op de kinderpagina van het *NRC Handelsblad*. Van Keulens *Van Aap tot Zet* (1990) kende in 2001 een vijfde druk. Bij elke letter van het alfabet schreef ze een humoristisch dierenvers op rijm, van Alfons Aap tot Zizi Zevenslaper. In 1994 schreef ze een bundel ondeugende familieversjes *Snottebel Lies*, iets wat Bette Westera haar in 2008 zou nadoen.

Ook Rudy Kousbroeck schreef dierengedichten, maar zijn humor heeft een zwaarmoedige ondertoon: 'Waarom, zo kermt het wrattenzwijn,/ Kan ik niet als een ander zijn?/ Want zo verjaagd van ieder feest/ Werd nimmer enig ander beest.' (*Varkensliedjes*, 1996). Zijn bundel *Lieve kinderen, hoor mijn lied* (1990) droeg hij op aan Annie M.G. Schmidt.

Zelfs een van de meest oorspronkelijke en experimentele dichters voor de jeugd, Ted van Lieshout, ging na 1995 humoristische verzen schrijven in een klassiek berijmde, metrische dichtvorm. In *Een lichtblauw kleurpotlood* (1997) neemt hij enkele gedichten op, 'afgekeken bij, maar niet overgeschreven van Annie M.G. Schmidt'. 'Veronica' is geïnspireerd door Schmidts 'Het schaap Veronica': 'Hoera, daar kwam de brandweer gratis eerste hulp verlenen/ met zevenhonderdduizend liter water uit een spuit./ En na een uurtje was het vuur maar ook het huis verdwenen./ Kop op, zei 't schaap, we leven nog en daarom gaan we uit.' Zijn liefde voor taalspel werkte hij verder uit in twee prentenboeken met speelse dierenversjes die hij maakte met illustrator Sieb Posthuma: *Van Ansjovis tot Zwijntje* (2006) en *Spin op sokken* (2008).

Met de revival van Schmidt lijkt de cirkel rond, maar wie goed leest, merkt dat de ontwikkeling van de Nederlandstalige kinderroëzie meer weg heeft van een spiraal. Sinds 1950 werd de roëzie verrijkt met nieuwe tendensen, maar de oude bleven overeind. Veel dichters combineren ze in bundels waarin fantasierijke gedichten op rijm staan naast verzen over herkenbare gevoelens en meerdubdige roëzie die vragen oproept en een nieuwe kijk biedt op wat gewoon lijkt.

BIBLIOGRAFIE

- Bekkering, H. (1989). Van poesie tot roëzie. Het kindervers. In: *De hele Biblebontse berg*, Amsterdam: Querido, p. 341-390.
- BZZLLETIN. (1986). 14 (134) (nummer met meerdere bijdragen over kinderroëzie)
- En nu over jeugdliteratuur*. (1981), 8 (3) (Themanummer Kinderen en roëzie)
- Leesgoed*. (1999). 26 (6) (Themanummer roëzie)
- Poëziekrant* (2005). 29 (1) (Dossier Kinder- en jeugdroëzie)
- Uit duizenden. Dichter bij jongeren. Essays* (2003). Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Van Coillie, J. (1982). *Van lapjeskat tot liegbeest. Dertig jaar roëzie voor kinderen in Nederland en Vlaanderen (1950-1980)*. Refleks, 5 (2-3). Den Haag/Lier, NBLC/Van In.
- Van Coillie, J. (2002). Roëzie voor kinderen. Een kwestie van overleven. *Vlaanderen*, 51 (3) (themanummer Vlaamse kinder- en jeugdliteratuur 1990-2001)
- Van Coillie, J. (2005). Geen brug te ver. Roëzie zonder leeftijd II. *Literatuur zonder leeftijd*, 19 (68), p. 96-112.

- Van Coillie, J. (2005). Geen brug te ver. Poëzie zonder leeftijd. *Literatuur zonder leeftijd*, 19 (66), p. 9-32.
- Van Coillie, J. (2007). Kinder- en jeugdpoëzie. In: *Lexicon van de jeugdliteratuur*, Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Coillie, J. (2007). *Leesbeesten en boekenfeesten. Hoe werken (met) kinder- en jeugdboeken?* Leuven, Davidsfonds/Infodok, volledig herziene editie.

Summary: The objective of this study is to reveal the dynamics that underpin the evolution of the poetry for young readers in the Dutch-speaking countries (the Netherlands and Flanders) since 1950. It views this evolution as a spiral, ever broadening and deepening. Popular trends are pushed aside by new ones, but live on, either in the margin or close to the centre of the system.

The survey starts in the fifties, when humor and fantasy flourished in poetry for children, written in a classical form. In the seventies, this genre was supplanted by poems, dealing with emotions. These poems still got a classical form with rhyme and metre, as they had been originally written as songs for tv-shows. In the eighties, a new genre developed for teenagers, moving poetry for young readers closer to that for adults. Poets used free verse and more metaphorical language. With their poems, they wanted to shed a new light on the everyday things of life. After 1990, the bridge towards poetry for adults became even shorter as poems for teenagers and younger children became more complex and 'philosophical'. Abstract subjects such as time, transience and the position of reality were introduced by poets that originally wrote for adults.

This study not only gives an overall view of the evolution of the poetry for young readers, but also of the possible factors that influenced it. It enters into the relations with other systems such as poetry for adults, children's literature in general and pedagogy. It also lays bare the important role of the media.

Streszczenie: Celem zaprezentowanych w artykule badań jest ujawnienie dynamiki, jaka cechuje ewolucję poezji dla młodych czytelników w krajach niderlandzkojęzycznych (Holandia i Flandria) od 1950 roku. Artykuł ukazuje tę ewolucję jako spiralę, która coraz to bardziej się poszerza i pogłębia. Popularne trendy są wypierane przez zupełnie nowe, jednak egzystują nadal, bądź to na marginesie systemu, bądź bliżej jego centrum.

Badania obejmują okres od 1950 roku, gdy humor i fantazja zawładnęły poezją dla dzieci, pisaną w klasycznej formie. W latach 70-tych ten rodzaj poezji wyparły wiersze traktujące o emocjach. Miały one nadal klasyczną formę z rymem i metrum, gdyż oryginalnie były pisane jako piosenki dla programów telewizyjnych. W latach 80-tych rozwinął się nowy rodzaj poezji dla młodzieży, który sprawił, że poezja dla młodych czytelników zbliżyła się do tej pisanej dla dorosłych. Poeci wykorzystywali wolny wiersz i bardziej metaforyczny język. W utworach prezentowali nowe spojrzenie na różne aspekty codziennego życia. Po 1990 roku dystans pomiędzy poezją dla dorosłych skrócił się jeszcze bardziej, jako że wiersze dla dzieci i młodzieży stały się bardziej złożone i 'filozoficzne'. Poeci piszący zasad-

niczo dla dorosłego czytelnika wprowadzili do poezji dla dzieci i młodzieży takie abstrakcyjne pojęcia jak czas, przemijanie czy rola rzeczywistości.

Niniejszy artykuł daje ogólny zarys ewolucji poezji dla młodych czytelników, jak i analizuje możliwe czynniki, które na nią wpłynęły; ukazuje jej relacje z innymi systemami, takimi jak poezja dla dorosłych, szeroko rozumiana literatura dziecięca czy pedagogika, a także odsłania ważną rolę mediów.

TANJA KRALOVEC-PIMMER ♡ Universität Wien

Niederländischsprachige Kinder- und Jugendliteratur im Spiegel deutscher und österreichischer Literaturpreise 2000-2009

Dieser Beitrag möchte eine Übersicht zu den Erfolgen der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur bei Preisverleihungen im deutschen Sprachraum im letzten Jahrzehnt bieten. Weiteres Ziel ist es, aus einem deutschsprachigen Blickwinkel Erkenntnisse zum aktuellen Status dieser Literatur in deutscher Übersetzung zu gewinnen und Tendenzen, sowie Besonderheiten, zu erkennen. Dabei gehe ich einleitend auf bisherige Erkenntnisse zu Thema ein, danach behandle ich ausgehend von den zwei Staatspreisen für Kinder- und Jugendliteratur (*Deutscher Jugendliteraturpreis* und *Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis*) verschiedene Preise, die nicht öfter als ein Mal jährlich vergeben werden. Ehrungen, die öfter zuerkannt werden, nenne ich nur, wenn das Buch auch einen der ein Mal jährlich oder seltener vergebenen Preise erhielt, da dies sonst den Rahmen dieses Beitrages sprengen würde; diese Einschränkung darf bereits als erstes Zeichen für den guten Status der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur im deutschen Sprachraum interpretiert werden. Ausgehend von den Preisen bespreche ich auch einige AutorInnen ausführlicher und zeige Zusammenhänge auf. Am Ende des Beitrages befindet sich eine Liste mit den behandelten Büchern und ihren Preisen bzw. Auszeichnungen.

NIEDERLÄNDISCHSPRACHIGE KINDER- UND JUGENDLITERATUR IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG

Die enge und erfolgreiche Verbindung zwischen der niederländischsprachigen und der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur besteht seit vielen Jahren, wie Van Uffelen in seiner *Bibliographie zur niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur in deutscher Übersetzung 1830-1990* (1993) zeigt. Er demonstriert dies, indem er alle kinderliterarischen Übersetzungen aus dem Niederländischen ins Deutsche von 1830 bis 1990 zusammenträgt und die gesammelten Daten auswertet. In seiner Analyse stellt sich heraus, dass vor allem seit 1945 enge Kontakte zwischen den beiden Sprachräumen bestehen und, dass die Anzahl der Übersetzungen immer wieder kleineren Schwankungen ausgesetzt war, aber insgesamt stieg und am Ende der behandelten Periode

deutlich über dem Anfangsniveau lag. Bei einer Betrachtung, die die Herkunft der AutorInnen berücksichtigt, stellt er zudem fest, dass es viel mehr Übersetzungen von niederländischen als von flämischen AutorInnen ins Deutsche gibt.

Zwar endet diese Übersicht im Jahr 1993, aber rezentere Texte (Von Bülow 2004, Duijx 2004, De Doncker 2004, Ghesquière 2002) zur Positionierung der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur in (deutscher) Übersetzung weisen darauf hin, dass die Übersetzungstätigkeit ins Deutsche noch immer floriert. Sie betonen, dass die niederländischsprachige Kinder- und Jugendliteratur viel und schnell ins Deutsche übersetzt wird; mehr und rascher als in andere Sprachen. Die Bedeutung des deutschsprachigen Raums für die niederländischsprachige Kinder- und Jugendliteratur ist daher auch eine besondere.

Es wird aber nicht nur auf den erfolgreichen Export in die deutschsprachigen Länder hingewiesen, es werden auch Erklärungen für diese starke Position formuliert. Dabei werden zum einen die ausgezeichneten Kontakte zwischen den Herausgebern genannt, die eine lange Tradition haben, und erklären können, warum ausgerechnet so viel ins Deutsche übersetzt wird. (Duijx 2004, Von Bülow 2004) Zum anderen betont Duijx (2004: 20f) die Bedeutung des NLPVF (Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds) und des VFL (Vlaams Fonds voor de Letteren). Beide haben eine Vermittlerfunktion zwischen den verschiedenen Verlagen und können Übersetzungen finanziell unterstützen. Die Tätigkeit dieser Institutionen beschränkt sich selbstverständlich nicht nur auf die deutschsprachigen Länder, sondern fördert auch Übersetzungen in andere Sprachen. Unabhängig davon bleibt ihre Bedeutung für Übersetzungen ins Deutsche groß. Der Kinderbuchautor Wally de Doncker (2004: 27) führt außerdem an, dass es einfacher ist, Texte zu übersetzen, die aus einer ähnlichen Kultur stammen. Er sieht Skandinavien, den niederländischen und den deutschen Sprachraum in einer Gruppe von Ländern mit vielen Ähnlichkeiten. Daher werde zwischen diesen Sprachen besonders viel übersetzt.

Eine andere Erklärung für den Erfolg der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur basiert nicht auf Ähnlichkeiten der verschiedenen Literaturen, sondern stellt den eigenen Charakter der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur in den Vordergrund. Duijx (2004: 20) sieht das Besondere der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur in ihrer literarischen Art und dem offenen Umgang mit kontroversiellen Themen, wodurch ihr in Deutschland der Weg geebnet wurde. Die Übersetzerin Hedwig von Bülow (2004: 26) führt als weiteres Kennzeichen an, dass der/die junge LeserIn in der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur ernst genommen wird und so Bücher entstehen, die von Kindern und Erwachsenen gleichermaßen gern gelesen werden. Humor und ein poetischer Sprachgebrauch spielen dabei ebenfalls eine große Rolle, wie sie anmerkt. Auch De Doncker (2004: 28) unterstreicht die hohe Qualität des niederländischsprachigen Kinderbuchs und betont, dass die LeserInnen nicht mit Samthand-

schuhen angefasst werden, denn Tabus werden nicht reproduziert, d.h. gemieden. Neben dem literarischen Aspekt fügt die Literaturwissenschaftlerin Rita Ghesquière (2002) noch ein Charakteristikum hinzu: die eigenwilligen und antiautoritären Kinder der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur. In ihrem Artikel zeigt sie, wie über mehrere Jahrzehnte in der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur ein antiautoritäres Kindbild verbreitet wurde, welches sich für sie als ein Merkmal der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur herauskristallisiert.

Als Synthese für die verschiedenen Ansichten zum Erfolg der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur in deutscher Übersetzung bietet es sich an, von günstigen Voraussetzungen (direkte Nachbarschaft, ähnlicher kultureller Hintergrund), einer langen Tradition (sowohl der Kinder- und Jugendliteratur in den Niederlanden, als auch der Übersetzung ins Deutsche von niederländischen kinderliterarischen Texten), konstanter noch heute andauernder Vermittlungsarbeit und dem eigenen Charakter der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur zu sprechen.

Aber wie stellt sich die Position dar, wenn die Perspektive gewechselt wird? Wie wird die niederländische und flämische Kinder- und Jugendliteratur im deutschen Sprachraum bei Preisverleihungen bewertet? Schafft sie es nach der Übersetzung bei Auszeichnungen und Preisverleihungen eine Rolle zu spielen und wie wird dies in den Jurybegründungen argumentiert? Eine Analyse der Preise im deutschen Sprachraum im letzten Jahrzehnt soll Antworten auf diese Fragen geben und gleichzeitig eine Übersicht der ausgezeichneten niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur in deutscher Übersetzung bieten.

DEUTSCHER JUGENDLITERATURPREIS

Beginnen wir mit dem *Deutschen Jugendliteraturpreis*, der jährlich vergeben wird und besonders prestigeträchtig ist. In die Auswahl für Nominierungen kommen alle Bücher eines Jahres, die auf Deutsch verfasst bzw. ins Deutsche übersetzt wurden. Sie werden in vier Sparten (Bilderbuch, Kinderbuch, Jugendbuch und Sachbuch) von KritikerInnen und zusätzlich in einer fünften Kategorie (Preis der Jugendjury) von jungen LeserInnen nominiert, wodurch ein Überblick über die besten Publikationen eines Jahres entsteht. Wenn man die Nominierungen der letzten zehn Jahre betrachtet, entsteht für die Übersetzungen aus dem Niederländischen ein positives Bild. Seit 2000 waren von den ca. 250 Nominierungen 21 Übersetzungen¹ aus dem Niederländischen, d.h. ca. acht Prozent. Auffallend ist dabei, dass es nie zu einer Nominierung in der Sparte Sachbuch und lediglich zu einer für den Preis der Jugendjury kam. Mit einer Ausnahme wurden alle Übersetzungen aus dem Niederländischen

¹ Nominierungen und andere im Text erwähnte und ausgezeichnete Titel sind in der Tabelle am Ende des Texts aufgenommen.

in den Sparten Bilderbuch (vier Nominierungen), Kinderbuch (elf N.) und Jugendbuch (fünf N.) von den KritikerInnen nominiert. In diesen Sparten, und dann vor allem in der des Kinderbuchs, scheinen die Stärken der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur zu liegen. Weiters zeigt sich deutlich, dass die niederländischen AutorInnen verglichen mit den flämischen stärker vertreten sind. Fünf AutorInnen aus Flandern und sechzehn aus den Niederlanden schafften es nominiert zu werden.

Von den 21 nominierten Büchern wurde an vier schließlich der Preis in ihrer Sparte verliehen. 2007 ging der Preis für das beste Jugendbuch an den Belgier Do van Ranst für *Wir retten Leben, sagt mein Vater* (Übersetzerin Andrea Kluitmann). Ebenfalls in der Sparte Jugendbuch, ging der Preis 2006 an Dolf Verroen für *Wie schön weiß ich bin* (Übersetzer Rolf Erdorf). Der Preis für das beste Kinderbuch konnte 2004 von Maritgen Matter und Anke Faust (Ill.) für *Ein Schaf fürs Leben* (Übersetzerin Sylke Hachmeister) und 2002 von Guus Kuijer und Alice Hoogstad (Ill.) für *Wir alle für immer zusammen* (Übersetzerin ebenfalls Sylke Hachmeister) entgegengenommen werden. Bei rund 50 Prämierungen (ohne Sonderpreise) in den letzten zehn Jahren, stellten also auch hier die niederländischsprachigen AutorInnen ca. acht Prozent der PreisträgerInnen. Eine beachtliche Leistung, bei der auffällt, dass sowohl Neuentdeckungen, wie auch bereits länger etablierte AutorInnen zum Zug kamen. Wie bei den Nominierungen sind auch hier die niederländischen AutorInnen in der Überzahl, denn Van Ranst ist der einzige flämische Autor, der im letzten Jahrzehnt einen der Preise mit nach Hause nehmen durfte.

DO VAN RANST

Als Neuentdeckung bezeichne ich den Belgier Do van Ranst und die Niederländerin Maritgen Matter. Do van Ranst debütierte 1999 und hatte vor seiner Auszeichnung mit dem *Deutschen Jugendliteraturpreis* erst zwei² Übersetzungen ins Deutsche zu verzeichnen. Seit der Prämierung folgten weitere Übersetzungen, wovon eine, *Rabenhaar* (2008), 2009 ebenfalls für den *Deutschen Jugendliteraturpreis* nominiert und mit einer *Kröte des Monats* (vergeben von der STUBE – der österreichischen Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur) geehrt wurde. Das Mädchen Rabenhaar kommt aus einer Familie mit Migrationshintergrund und soll bald verheiratet werden. Gemeinsam mit ihren Freunden und Freundinnen versucht sie in einem Spiel zu verstehen, dass sie jemanden heiraten soll, in den sie nicht verliebt ist.

In dem prämierten *Wir retten Leben, sagt mein Vater* (2006) erzählt ein Mädchen von sich, seiner Familie und einer Freundin. Die Familie wohnt in einer scharfen Kurve vor einer nur halb fertig gestellten Brücke, wo immer

² Ranst, Do van (2003) *Sieben Sätze und ein Kuss*. Aus dem Niederländischen von Sylke Hachmeister. Friedrich Oetinger Verlag: Hamburg. Ranst, Do van (2004) *Vorhang auf für Dina*. Aus dem Niederländischen von Sylke Hachmeister. Friedrich Oetinger Verlag: Hamburg.

wieder Unfälle passieren. Die namenlose Jugendliche wartet auf die Liebe, interessiert sich aber auch für die Vergangenheit ihrer Familie und ist neugierig, was bei der Brücke, die das Leben aller Figuren zu bestimmen scheint, nachts vorgeht. Teils ist das Buch komisch, teils regt es zum Nachdenken an. Auf jeden Fall ist es vielseitig und kann nicht so leicht eingeordnet werden. Auffallend ist, dass Van Ransts *Wir retten Leben, sagt mein Vater*, im Gegensatz zu den anderen beim *Deutschen Jugendliteraturpreis* prämierten Büchern, kaum weitere Ehrungen im deutschen Sprachraum zu Teil wurden. Dies mag vielleicht auf Van Ransts damalige Unbekanntheit im deutschen Sprachraum zurückzuführen sein. Mittlerweile ist er einer der aufstrebenden Autoren aus dem niederländischen Sprachraum. Van Ranst hält jetzt bei fünf Übersetzungen und eine weitere, die im niederländischen Sprachraum sehr gut aufgenommen und auch ausgezeichnet wurde (*Moeders zijn gevaarlijk met messen*, 2008), ist bereits in Vorbereitung. Man darf also durchaus gespannt sein.

MARITGEN MATTER

Eine Neuentdeckung ist Maritgen Matter. Ihr Debüt als Kinderbuchautorin *Ein Schaf fürs Leben* (gemeinsam mit der Illustratorin Anke Faust) wurde gleich übersetzt und sie erhielt dafür neben dem *Deutschen Jugendliteraturpreis* (2004) noch den *Kinderbuchpreis des Landes Nordrhein-Westfalen*. Zuvor, schon im November 2003, war sie damit *Buch des Monats* beim österreichischen *Institut für Jugendliteratur*. Das Buch über die eigentlich unmögliche Freundschaft zwischen einem Wolf und einem Schaf, erschien auch als Hörbuch und schaffte es in weiterer Folge sogar noch auf deutschsprachige Theatert Bühnen, wo das gleichnamige Stück wiederholt aufgeführt wurde. Das bisher einzige Kinderbuch der Niederländerin ist also sehr erfolgreich und fand auch außerhalb der Welt des gedruckten Wortes weite Verbreitung.

DOLF VERROEN

Als Kinderbuchautor debütierte Dolf Verroen bereits 1960 und kann daher eine beeindruckende Liste von Werken vorweisen. Auch ins Deutsche wurde vieles von ihm übersetzt und *Wie schön weiß ich bin* (2005) trat einen regelrechten Siegeszug im deutschen Sprachraum an. Neben dem *Deutschen Jugendliteraturpreis* erhielt Verroen dafür 2006 den jährlich vergebenen *Gustav Heinemann Friedenspreis* für Kinder- und Jugendliteratur. Diesen Preis bekommen Werke, die für Werte wie Toleranz, Mut und Zivilcourage stehen. Die Jury begründet die Verleihung auf ihrer Website mit den folgenden Worten:

„Äußerst lakonisch lässt Dolf Verroen die Tochter eines Kolonialherrn aus ihrer Sicht erzählen. Sie ist weiß, und die Privilegien, die mit dieser Hautfarbe verbunden sind, sind für sie eine Selbstverständlichkeit. Sie gibt sich alle Mühe, eine brave Tochter zu sein und dem Vorbild der Eltern nachzueifern. Aus

dieser Sicht erscheint das menschenverachtende Verhalten der weißen Herren als etwas ganz und gar Alltägliches. Dies verleiht dem Buch eine provozierende Kraft, zumal der Autor auf jegliches Moralisieren verzichtet.“ (www1)

Diese positive Rezeption steht im Gegensatz zur Zurückhaltung, mit der diesem Buch in den Niederlanden begegnet wurde. Dort wurde das Buch mit keinem Preis bedacht. Der Autor selbst sieht den Grund für das mäßige Interesse im eigenen Sprachraum in der Involviertheit seines Heimatlands in die Sklaverei und den Umgang damit in seinem Buch. (vgl. www2) Schonungslos und ohne Zeigefinger skizziert er im Text die Sklaverei in der ehemaligen niederländischen Kolonie Surinam und zeigt, dass selbst ein junges Mädchen in diesem unmenschlichen System mitwirken kann. Genau diese Art der Verarbeitung – ohne warnenden Kommentar – scheint beim niederländischen Publikum nicht anzukommen, dem Interesse im deutschen Sprachraum tut sie allerdings keinerlei Abbruch. Dort wird der provozierende Umgang mit der Vergangenheit sogar positiv hervorgestrichen, wie die zitierte Jurybegründung zeigt. In weiterer Folge wurde sogar noch die Hörbuchfassung von *Wie schön weiß ich bin* zum *Kinder- und Jugendhörbuch des Jahres* (2006) in Deutschland auserkoren.

GUUS KUIJER

Guus Kuijer erhielt 2002 für *Wir alle für immer zusammen* bereits zum zweiten Mal den *Deutschen Jugendliteraturpreis*. 1982 hatte er für *Erzähl mir von Oma* schon einmal den begehrten Preis gewonnen und war damit im deutschen Sprachraum kein Unbekannter mehr. In seinem zweiten preisgekrönten Buch schafft Kuijer nach dem Mädchen Maslief eine neue Figur. Er lässt das Mädchen Polleke von ihrer Familie, einem drogensüchtigen Vater, der Dichter ist ohne Gedichte zu schreiben, einer Mutter, die mit Pollekes Lehrer eine Beziehung hat, und sehr gläubigen Großeltern, erzählen. Auch in Sachen Liebe läuft es kompliziert, denn der Junge Mimosen stammt aus einer ursprünglich marokkanischen Familie und soll ein anderes Mädchen heiraten. Polleke nimmt also das Leben selbst in die Hand und verlässt sich nicht nur auf die Erwachsenen. Sie kann mit ihrer quirligen Art und ihrer teils sehr selbständigen Entschlossenheit zu den antiautoritären Kindern der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur (vgl. Ghesquière 2002) gezählt werden.

Auch in den Niederlanden hatte das Buch Erfolg. Das Original *Voor altijd samen, amen* (1999) konnte 2000 den *Gouden Griffel*, den Preis für das beste niederländische Buch eines Jahres, erobern. Mittlerweile ist das Buch sogar verfilmt (*Polleke*, 2003), für das Theater adaptiert und gibt es fünf Bände rund um das Mädchen Polleke, sowohl auf Niederländisch, als auch in deutscher Übersetzung. Die Geschichten rund um Polleke scheinen also im deutschen und im niederländischen Sprachraum gleichermaßen beliebt zu sein.

Eine vergleichbar positive Rezeption in beiden Sprachräumen wurde auch einem anderen Roman Kuijers, *Das Buch von allen Dingen* (2006), zu Teil. Auch in diesem Buch wird ein Familienporträt (inkl. Nachbarschaft) entworfen und der Glaube spielt eine wichtige Rolle. Wie bei Polleke ist die Familie von Thomas alles andere als perfekt, aber trotzdem entsteht ein mitunter humorvolles und berührendes Bild. Trotz eines gewalttätigen Vaters und einer anfangs bedrückenden Situation, ist im Laufe des Buches der Hoffnungscharakter immer deutlicher zu erkennen und es scheint wahrscheinlicher, dass der sehr phantasievolle Thomas seinen Wunsch für die Zukunft erfüllen kann: Er möchte glücklich sein!

Für *Das Buch von allen Dingen* wurde Kuijer in den Niederlanden ebenfalls mit dem *Gouden Griffel* im Jahr 2005 geehrt und im deutschen Sprachraum erreichte er 2007 damit unter anderem eine Nominierung für den *Deutschen Jugendliteraturpreis* in der Sparte Kinderliteratur. Damit ist Kuijer, obwohl er sich 2007 nicht durchsetzen konnte, mit einem Preis und einer Nominierung der erfolgreichste niederländischsprachige Autor beim *Deutschen Jugendliteraturpreis* im letzten Jahrzehnt. Auch darüber hinaus ist die Rezeption von *Das Buch von allen Dingen* im deutschen Sprachraum eine sehr beeindruckende: Es erhielt nach dem *Luchs des Monats* im Februar 2006 auch den *Luchs des Jahres 2006*. Weiters wurde es zum *Buch des Monats* (Institut für Jugendliteratur) im März 2006 gekürt und mit dem *Lektorix* im April 2006 in der österreichischen Wochenzeitung *Die Furche* geehrt. 2007 erhielt die deutsche Übersetzung schließlich noch den *Gustav Heinemann Friedenspreis* und wurde zum *Kinder- und Jugendhörbuch des Jahres 2007* gekürt.

Den *Gustav Heinemann Friedenspreis* erhielten somit im vergangenen Jahrzehnt zwei Autoren aus den Niederlanden, Guus Kuijer und Dolf Verroen. Sie knüpften damit bei niederländischsprachigen VorgängerInnen in den achtziger und neunziger Jahren an: 1983 wurde Els Pelgrom (*Die Kinder vom Achten Wald*, 1982), 1988 Jan de Zanger (*Dann eben mit Gewalt*, 1987) und 1998 der einzige Belgier Gregie de Maeyer (*Juul*, 1997) geehrt. Übersetzungen aus dem Niederländischen wurden also schon oft mit diesem Preis ausgezeichnet. Dabei wurde in der Jurybegründung immer wieder positiv betont, dass die AutorInnen nicht moralisieren.³ Sie bestätigen also die eingangs erwähnten Feststellungen.

Guus Kuijer errang in der letzten Dekade noch eine Auszeichnung im deutschen Sprachraum. 2007 erhielt er die *Silberne Feder*, ein Preis, der jedes zweite Jahr vom *Deutschen ÄrztInnenbund* für Kinder- und Jugendliteratur mit folgendem Fokus verliehen wird:

„Die Silberne Feder ist nach wie vor der einzige Preis, der die Themen der Krankheitsbewältigung, des Sterbens und der Trauer besonders hervorhebt und bei der Enttabuisierung dieser Themen mitgewirkt hat.“ (www3)

³ Das trifft auf die Begründungen für folgende Bücher zu: *Dann eben mit Gewalt*, *Juul* und *Wie schön weiß ich bin*. (www 3)

Ausgezeichnet wurde Kuijer für sein Buch *Ein himmlischer Platz* (2007, übersetzt von Sylke Hachmeister) und begründet wurde die Verleihung der *Silbernen Feder* an das Buch über zwei Kinder und eine ältere sprachverwirrte Frau, wie folgt: „Ein philosophisches und zugleich äußerst humorvolles Buch über Sprache, Sprachverlust, gegenseitiges Verstehen und Missverstehen.“ (www3) Nachdem diese Begründung auch den Humor und den philosophischen Zugang des Buches betont, bestätigt sie ebenfalls die zu Beginn genannten Charakteristika der niederländischsprachigen Jugendliteratur.

Wie der *Gustav Heinemann Friedenspreis* (*Wie schön weiß ich bin* von Verroen und *Das Buch von allen Dingen* von Kuijer) ging auch die *Silberne Feder* im letzten Jahrzehnt an eine zweite Übersetzung aus dem Niederländischen. 2005 wurde Michael Dudok de Wit für *Vater und Tochter* (übersetzt von Arnica Esterl), ein Bilderbuch über die Beziehung einer Tochter zu ihrem toten Vater, mit diesem Preis ausgezeichnet. Sensibel wagt sich der Autor und Illustrator in dem Buch an das Tabu Tod heran, das er zuvor schon in dem gleichnamigen Animationsfilm (*Vader en dochter*, 2000) behandelte. 2001 erhielt er für den Vorgänger des Buches sogar den Oscar für den besten ausländischen Film. Dieses Buch ist also ein Beispiel dafür, wie in die Kinder- und Jugendliteratur verschiedene Medien hineinwirken. Zuvor sahen wir schon einige Male den umgekehrten Effekt, nämlich, dass andere Medien von der Kinder- und Jugendliteratur beeinflusst werden (vgl. unter anderem die bereits erwähnten *Ein Schaff fürs Leben* und *Wir alle für immer zusammen* aus der Polleke-Reihe).

Ein weiterer Preis, und zwar *Das rote Tuch* (Preis des Berliner SPD-Landesverbandes für antifaschistische Jugendmedien), ging in den letzten zehn Jahren einmal an eine Autorin aus den Niederlanden. Im Jahr 2000 erhielt Ida Vos den Preis für ihr Lebenswerk. Ins Deutsche übersetzt wurden von ihr u.a. *Wer nicht weg ist, wird gesehn* (1989), *Anna gibt es noch* (1987) und *Der lachende Engel* (2003). Die jüdische Schriftstellerin ist bekannt für Literatur über den zweiten Weltkrieg, den sie selbst als Kind bzw. Jugendliche miterlebte, und den sie in ihren Büchern immer wieder aus der Perspektive eines jüdischen Mädchens beschreibt.

Die Verleihung eines Preises für antifaschistische Jugendmedien an die Schriftstellerin Ida Vos fügt sich gut zu den zwei zuvor besprochenen Preisen, der *Silbernen Feder* und dem *Gustav Heinemann Friedenspreis*. Alle drei Preise ehren Werke zu speziellen Themen. Sie wollen antifaschistische Jugendmedien oder Kinder- und Jugendliteratur, die vor Tabus, wie Tod und Krankheit, nicht zurückschreckt und Toleranz, Mut und Zivilcourage fördert, auszeichnen. Bei allen drei Preisen wurden niederländische AutorInnen im letzten Jahrzehnt (mehrmals) prämiert und eine derartige Häufung springt ins Auge. Das Bild, das im Spiegel dieser Preise von der niederländischen Kinder- und Jugendliteratur (in deutscher Übersetzung) entsteht, stimmt mit den anfangs erwähnten Charakterisierungen überein. Kontroversielle und auch anspruchsvolle Themen werden als Stärke der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur bestätigt.

Bei den bisher genannten Preisen konnten Übersetzungen aus dem Niederländischen Erfolge verbuchen. Allerdings gibt es auch Preise, bei denen konstatiert werden muss, dass niederländischsprachige AutorInnen leer ausgingen. Bei dem jährlich vergebenen *Buxtehuder Bullen* für erzählende Bücher ab 14 Jahren kommen Übersetzungen aus anderen Sprachen zwar als Preisträger in Betracht, aber ursprünglich niederländische Texte wurden in den letzten zehn Jahren nicht geehrt. Die letzte niederländischsprachige Preisträgerin war 1995 die Niederländerin Tonke Dragt mit *Turmhoch und meilenweit* (1995), einem Buch, das in der Zukunft spielt, und auf Niederländisch schon 1969 erschienen war. Selbiges gilt für den alle zwei Jahre vergebenen *Rattenfänger-Preis* für Märchen und Erzählungen, wo Übersetzungen eingereicht werden können, bei dem aber niederländischsprachige AutorInnen in der letzten Dekade – und auch davor – nicht die Ehre hatten den Preis zu erhalten. Lediglich zwei niederländischsprachige AutorInnen schafften es in den letzten Jahren auf die jeweils zehn Titel umfassende Auswahlliste: Wim Hofmann (*Schwarz wie Tinte ist die Geschichte von Schneewittchen und den sieben Zwergen*, 1999) und Annie Makkink und Marit Törnqvist (Ill.) (*Helden auf Socken*, 1999), die beide auch in den Niederlanden für diese Bücher mit dem *Gouden Griffel* geehrt wurden. Der Fokus dieser beiden Preise scheint den meisten niederländischsprachigen AutorInnen weniger entgegenzukommen als die Themen der drei vorherigen Preise.

Ich möchte nun einige AutorInnen anführen, die zwar keinen der bisher erwähnten Preise im letzten Jahrzehnt erhielten, aber aus verschiedenen Gründen hier doch noch erwähnt werden sollten: Als erstes komme ich dabei auf die flämische Schriftstellerin Anne Provoost zu sprechen. Sie erhielt nämlich, wie die bereits erwähnte Maritgen Matter, den *Kinderbuchpreis des Landes Nordrhein-Westfalen*. 2000 wurde er für ihr Lebenswerk überreicht. Von Provoost, die durchwegs anspruchsvolle Bücher schreibt und sich auch an schwierige Themen, wie Missbrauch und Inzest wagt, wurden bisher vier Bücher ins Deutsche übersetzt, darunter auch *Rosalenas Spiegel* (2000), eine Bearbeitung des Märchens *Die Schöne und das Biest*, das sie in das mittelalterliche Antwerpen verlegt, und wofür sie 2001 den Sonderpreis der *Jury der Jungen Leser* mit Sitz in Wien erhielt. Diese Erfolge lassen sie in dieser Übersicht unverzichtbar werden.

Zwei weitere AutorInnen sind erwähnenswert: Edward van de Vendel und Floortje Zwigtman. Sie stammen beide aus den Niederlanden und schafften, obwohl sie noch nicht so lange ins Deutsche übersetzt werden, jeweils unter anderem eine Nominierung beim *Deutschen Jugendliteraturpreis*. Van de Vendel, der es bereits auf neun Übersetzungen ins Deutsche bringt, war 2005 mit *Was ich vergessen habe* in der Sparte Kinderbuch nominiert. Mehrmals wurden seine Bücher für ein jüngeres Publikum mit dem Titel *Buch des Monats* (Österreichisches Institut für Jugendliteratur) ausgezeichnet und weitere Übersetzungen sind daher schon in Vorbereitung. Ähnlich verhält es sich mit Floortje Zwigtman. Von ihr sind bisher vier Bücher übersetzt und für den

ersten Teil ihrer Trilogie rund um den Jungen Adrian Mayfield im viktorianischen London erhielt sie eine Nominierung von der Jugendjury beim *Deutschen Jugendliteraturpreis* (2009). Immerhin die einzige Übersetzung aus dem Niederländischen, die in der Sparte der Jugendjury nominiert wurde. Alle anderen wurden von der Kritikerjury nominiert.

Neben diesen Entdeckungen, möchte ich auch Würdigungen für AutorInnen, die schon länger im deutschen Sprachraum bekannt sind, anführen. Sowohl der flämische Autor Bart Moeyaert, als auch die derzeit in Belgien arbeitende Niederländerin Joke van Leeuwen waren schon PreisträgerInnen beim *Deutschen Jugendliteraturpreis* (Moeyaert 1998 für *Bloße Hände* und Van Leeuwen 1988 für *Deesje macht das schon*). Von Van Leeuwen wurden sechs Bücher in den letzten zehn Jahren im deutschen Sprachraum auf den Markt gebracht, wovon zwei als bestes Kinderbuch (*Viegelchen will fliegen* 2000, *Weißnich* 2006) beim *Deutschen Jugendliteraturpreis* nominiert waren und einige zum *Buch des Monats* gekürt wurden, einen *Luchs* (*Die Zeit* und *Radio Bremen*) erhielten oder unter *Die Besten 7* (*Deutschlandfunk* und Nachrichtenmagazin *Focus*) kamen. Von Bart Moeyaert wurden sechs Bücher übersetzt und alle wurden zumindest einmal ausgezeichnet, mit Titeln wie *Luchs des Monats* (fünf Mal), *Eule des Monats* (Zeitschrift *Bulletin Jugend & Literatur*), *Buch des Monats* oder *Die Besten 7*. Auch der Niederländer Toon Tellegen, der dafür bekannt ist, jüngere wie ältere LeserInnen gleichermaßen zu begeistern, ist mit seinen Texten schon seit längerem eine feste Größe. Er wurde 2007 für den *Deutschen Jugendliteraturpreis* in der Sparte Bilderbuch mit *Pikko, die Hexe* (2006) nominiert. Mit einem anderen Buch, das wie *Pikko, die Hexe* nicht zu seinen populären Tiergeschichten gehört, errang er in der letzten Dekade den *Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis*, der im folgenden Absatz zur Sprache kommt.

ÖSTERREICHISCHER KINDER- UND JUGENDBUCHPREIS

Da die bisher besprochenen Bücher meist in beiden Ländern ausgezeichnet wurden, wurden ausgehend von den deutschen Preisen bereits einige Male österreichische Preise bzw. Ehrungen erwähnt. Es scheint also einerseits eine gewisse Einigkeit zwischen den beiden Ländern zu herrschen, aber wahrscheinlich auch eine gegenseitige Beeinflussung stattzufinden. Anders sieht die Sache aus, wenn man die PreisträgerInnen des *Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreises* betrachtet. Die dort geehrten Übersetzungen aus dem Niederländischen spielten in Deutschland keine Rolle bei Auszeichnungen, deshalb bespreche ich den *Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis* losgelöst von den anderen Preisen.

Der *Österreichische Kinder- und Jugendbuchpreis*, der so wie der *Deutsche Jugendliteraturpreis* ein Staatspreis ist, wird jährlich in mehreren Kategorien (meist Bilder-, Kinder-, Jugend- und Sachbuch) vergeben. Zusätzlich wird auch jedes Jahr eine Kollektion mit besonders bemerkenswerten Büchern

zusammengestellt. In Frage kommen entweder Bücher österreichischer AutorInnen, oder aber Bücher, die bei österreichischen Verlagen erschienen. Letzteres ist die Teilnahmegrundlage für Übersetzungen aus dem Niederländischen. In der letzten Dekade schafften es drei Bücher prämiert zu werden: 2003 wurden *Ich bin dein Freund. Vorlesegeschichten* von Ben Kuipers und Ingrid Godon (Ill.) (Übersetzerin Hedwig von Bülow) und *Der kleine Esel und sein Geschenk für Jaki* von Rindert Kromhout und Annemarie van Haeringen (Ill.) (Übersetzer Daniel Löcker) als beste Kinderbücher ausgezeichnet. Ersteres „öffne[t] einen poetischen Raum“ (www4) laut Jurybegründung und im zweiten Buch regen die Illustrationen „zur Entdeckung und Entschlüsselung“ (www4) an. Ein Jahr später konnte *Doktor Deter* von dem bereits erwähnten Toon Tellegen und der Illustratorin Gerda Dendooven (Übersetzerin Mirjam Pressler) ebenfalls in der Kategorie Kinderbuch den Preis erobern. Doktor Deter, ein Arzt mit ungewöhnlichen Behandlungsmethoden, überzeugte die Jury, da er „jenseits von Logik und vordergründig pädagogischen Botschaften“ (www4) ordiniert. Alle drei Preisträger verkünden damit keine sich dem/der LeserIn aufdrängende und feststehende Botschaft, sondern sind Ausgangspunkt für eine eigene kreative Auseinandersetzung mit den behandelten Themen.

Ein anderes niederländischsprachiges Buch wurde 2007 in die Kollektion aufgenommen. Es handelt sich um *Das Geheimnis der Nachtwache* von Dirk Walda (Übersetzerin Andrea Marenzeller), das beim Wiener Verlag Jungbrunnen erschien. Im Gegensatz zu den anderen prämierten Übersetzungen aus dem Niederländischen geht es dabei nicht um ein Kinderbuch, sondern um einen Roman zwischen Historie und Fiktion für LeserInnen ab 10 Jahren in dem auch der niederländische Maler Rembrandt eine Rolle spielt. Es ist das einzige niederländischsprachige Buch dieser Art, das im deutschen Sprachraum im letzten Jahrzehnt ausgezeichnet wurde.

So wie beim *Deutschen Jugendliteraturpreis* fällt auch beim *Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis* auf, dass keine Übersetzung aus dem Niederländischen in der Sparte Sachbuch prämiert wurde. Das Sachbuch ist also keine Stärke der niederländischsprachigen AutorInnen, oder es stößt zumindest im deutschsprachigen Ausland auf kein besonderes Interesse. Fiktionale Bilder-, Kinder- und Jugendbücher hingegen scheinen die Spezialität, der auch eine entsprechende Aufmerksamkeit entgegengebracht wird, zu sein.

Nicht überraschend ist, nachdem dies für Übersetzungen von AutorInnen aus anderen Ländern eine Teilnahmebedingung ist, dass alle genannten Preisträger des *Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis* von österreichischen Verlagen herausgegeben wurden. Allerdings, und das ist schon bemerkenswert, von vier verschiedenen: Der Obelisk Verlag und Jungbrunnen Verlag sind spezialisiert auf Kinderbücher und der Picus Verlag und der Niederösterreichische Pressehaus-Verlag geben auch Erwachsenenliteratur heraus. Außer bei dem Wiener Verlag Picus werden bei keinem der genannten Verlage besonders viele kinder- und jugendliterarische Übersetzungen aus dem Nieder-

ländischen publiziert. Umso auffallender ist es, dass die nur sehr vereinzelt Übersetzungen aus dem Niederländischen prämiert werden und außerdem allesamt von niederländischen Autoren stammen. Es wurde keine einzige Autorin aus Flandern im letzten Jahrzehnt beim *Österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreis* ausgezeichnet, was darauf zurückzuführen sein muss, dass sie auf keine so starke kinderliterarische Tradition aufbauen können und auch nicht bei österreichischen Verlagen publizieren. Die Niederländer hingegen schnitten auffallend gut ab. Damit scheint die Feststellung, dass die niederländischen AutorInnen eine gefestigtere Position als die flämischen KollegInnen haben, in Österreich noch stärker zuzutreffen.

RESÜMEE

Die eingangs angeführten Texte, skizzierten das Bild einer florierenden Übersetzungstätigkeit vom Niederländischen ins Deutsche. Dabei betonten sie nicht nur die hohe Anzahl der Übersetzungen, sondern wiesen auch auf die Qualität und den eigenen Charakter der niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur hin. Eine Analyse der Kinder- und Jugendliteraturpreise bzw. Auszeichnungen in Deutschland und Österreich im letzten Jahrzehnt kann das positive Bild für die aktuelle Situation bestätigen. Die niederländischsprachige Kinder- und Jugendliteratur in deutscher Übersetzung wurde im analysierten Zeitraum häufig mit Nominierungen, Auszeichnungen und Preisen geehrt und ihr eigener Charakter wurde dabei gut sichtbar.

Innerhalb der niederländischsprachigen AutorInnen kann man zwischen niederländischen und flämischen SchriftstellerInnen unterscheiden. Erstere waren bei allen Preisen stärker vertreten. Dies kann zum einen anhand der zahlenmäßigen Überlegenheit der NiederländerInnen erklärt werden, zum anderen auf die stärkere Tradition der Kinder- und Jugendliteratur in den Niederlanden (und auch in ihrer deutschen Übersetzung) zurückgeführt werden. Dieser Unterschied wurde besonders stark in Österreich sichtbar.

Im Spiegel der Preise zeigte sich überdies, dass die prämierte niederländischsprachige Kinder- und Jugendliteratur in deutscher Übersetzung von bestimmten Genres und Themen geprägt ist. Besonders das fiktionale Bilder-, Kinder- und Jugendbuch ist eine Stärke der niederländischsprachigen AutorInnen. Sachbücher hingegen, sind bei keinem Preis vertreten. Einige Preise, bei denen die niederländischen Autoren (nur die niederländischen und nur männliche Autoren!) in der letzten Dekade besonders gut abschnitten, sind an spezielle Themen gebunden. Diese Preise zeichnen Werke aus, die entweder als antifaschistisch gelten, enttabuisierend sind oder die Toleranz fördern. Das gute Abschneiden der niederländischen Autoren bei diesen Preisen stimmt mit dem Bild, das in den eingangs angeführten Texten gezeichnet wurde, überein. Überraschend war jedoch, wie gut die Niederländer bei diesen Preisen abschnitten. Ein Argument kehrte bei den Jurybegründungen auffällig oft wieder: Niederländische Autoren moralisieren nicht.

Besonders viel Erfolg konnte im letzten Jahrzehnt, wie bereits zuvor, der Niederländer Guus Kuijer verbuchen. Bei Kuijer scheint sich, wie bei den meisten anderen besprochenen AutorInnen, die positive Rezeption des eigenen Sprachraums fortzusetzen. Ganz im Gegensatz zu Dolf Verroen, der für *Wie schön weiß ich bin* in Deutschland mehr als in seinem Heimatland geehrt wurde. Er stellte die Sklaverei in der ehemaligen Kolonie Surinam provokativ dar und erntete im deutschen Sprachraum für den Verzicht auf Moralisierung Lob, in den Niederlanden hingegen war das Interesse für das Buch vergleichsweise gering.

Bei den meisten preisgekrönten Büchern fällt zudem auf, dass sie in weiterer Folge für weitere Medien adaptiert wurden. Viele wurden verfilmt, zu Hörbüchern gemacht oder auf die Bühne gebracht. Es zeigte sich durchwegs eine enge Verbindung zwischen der preisgekrönten Kinder- und Jugendliteratur und anderen Medien. Auch in dieser Hinsicht ist die niederländischsprachige Kinder- und Jugendliteratur also grenzüberschreitend.

ANHANG

Tabellarische Übersicht zu den niederländischen/flämischen PreisträgerInnen der Kinder- und Jugendliteratur im deutschen Sprachraum zwischen 2000 und 2009

In die Tabelle wurden alle Übersetzungen aus dem Niederländischen ins Deutsche aufgenommen, die in der letzten Dekade einen der jährlich oder seltener vergebenen Literaturpreise erhielten bzw. dafür nominiert waren oder in die Kollektion aufgenommen wurden. Bei diesen Büchern werden auch Auszeichnungen, die öfters vergeben werden, angeführt. Zusätzlich sind alle Bücher, die im Text besprochen werden und in irgendeiner Weise geehrt wurden, aufgenommen.

Buch	ÜbersetzerIn	Preis/Auszeichnung/ Nominierung
Daele, Henri van (1999) <i>Ti</i> . Anrich Verlag: Weinheim.	Jeanne Oidtmann-van Beek & Peter Oidtmann	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Jugendbuch, 2000)
Dudok de Wit, Michael (2003) <i>Vater und Tochter</i> . Verlag Freies Geistesleben: Stuttgart.	Arnica Esterl	Silberne Feder (2005)

Gestel, Peter van (2008) <i>Winterreis</i> . Beltz & Gelberg: Weinheim.	Mirjam Pressler	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Jugendbuch, 2009), Luchs des Monats (261: 2008), Die Besten 7 (Oktober 2008)
Geus, Mireille (2007) <i>Big</i> . Urachhaus Verlag: Stuttgart.	Monica Barendrecht & Thomas Charpey	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2009)
Heesen, Martha (2005) <i>Die Nacht, als Mats nicht heimkam</i> . Sauerländer Verlag: Düsseldorf.	Rolf Erdorf	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Jugendbuch, 2006)
Hofman, Wim (1999) <i>Schwarz wie Tinte ist die Geschichte von Schneewittchen und den sieben Zwergen</i> . Middelhaue: München.	Hedwig von Bülow	Auswahlliste des Rattenfängerliteraturpreises (2000)
Jutte, Jan (1999) <i>Wach doch auf!</i> Carlsen Verlag: Hamburg.	Andrea Kluitmann	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Bilderbuch, 2000)
Kromhout, Rindert & Annemarie van Haeringen (Ill.) (2002) <i>Der kleine Esel und sein Geschenk für Jaki</i> . Picus Verlag: Wien.	Daniel Löcker	Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis (Bilderbuch, 2003)
Kuijer, Guus & Alice Hoogstad (Ill.) (2001) <i>Wir alle für immer zusammen</i> . Friedrich Oetinger Verlag: Hamburg.	Sylke Hachmeister	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2002), Luchs des Monats (171: 2001), Buch des Monats (Juni 2001)
Kuijer, Guus (2007) <i>Ein himmlischer Platz</i> . Friedrich Oetinger Verlag: Hamburg.	Sylke Hachmeister	Silberne Feder (2007), Die Besten 7 (März 2007)

Kuijer, Guus (2006) <i>Das Buch von allen Dingen</i> . Friedrich Oetinger Verlag: Hamburg.	Sylke Hachmeister	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2007), Gustav Heinemann Friedenspreis (2007), Luchs des Jahres (2006), Luchs des Monats (228: 2006), Die Besten 7 (April 2006), Buch des Monats (März 2006), Lektorix (April 2006), Bestes Kinder- und Jugendhörbuch (2007)
Leeuwen, Joke van (1999) <i>Viegelchen will fliegen</i> . Carl Hanser Verlag: München.	Hanni Ehlers	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2000)
Leeuwen, Joke van (2006) <i>Weißnich</i> . Gerstenberg: Hildesheim.	Hanni Ehlers	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2006), Luchs des Monats (216: 2005), Buch des Monats (Mai 2005)
Leeuwen, Joke van (2008) <i>Hast du meine Schwester gesehen?</i> Gerstenberg Verlag: Hildesheim.	Birgit Göckritz	Die Besten 7 (Februar 2008)
Leeuwen, Joke van (Text und Bilder) (2006) <i>Rissi, das Kind, das alles wusste</i> . Gerstenberg Verlag: Hildesheim.	Hanni Ehlers	Die Besten 7 (Mai 2006)
Lindelauf, Benny (2007) <i>Das Gegenteil von Sorgen</i> . Bloomsbury Verlag: Berlin.	Bettina Bach	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2008)
Makkink, Annie & Marit Törnqvist (Ill.) (1999) <i>Held auf Socken</i> . Friedrich Oetinger Verlag: Hamburg.	Helga van Beuningen	Auswahlliste des Rattenfängerliteraturpreises (2000)

Matter, Maritgen (2003) <i>Ein Schaf fürs Leben</i> . Verlag Friedrich Öttinger: Hamburg.	Sylke Hachmeister	Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2004), Kinderbuchpreis des Landes Nordrhein Westfalen (2004), Buch des Monats (November 2003)
Moeyaert, Bart (2001) <i>Es ist die Liebe, die wir nicht begreifen</i> . Beltz und Gelberg Verlag: Weinheim.	Mirjam Pressler	Eule des Monats (Februar 2002)
Moeyaert, Bart & Wolf Erlbruch (2003) <i>Am Anfang</i> . Peter Hammer Verlag: Wuppertal.	Mirjam Pressler	Luchs des Monats (200: 2003), Die Besten 7 (2003), Buch des Monats (Januar 2004)
Moeyaert, Bart & Wolf Erlbruch (2006) <i>Olek schoss einen Bären und nähte sich aus dem Pelz eine Mütze</i> . Peter Hammer Verlag: Wuppertal.	Mirjam Pressler	Die Besten 7 (August 2006), Kröte des Monats (September 2006)
Moeyaert, Bart (2000) <i>Im Wespennest</i> . Beltz und Gelberg Verlag: Weinheim.	Mirjam Pressler	Luchs des Monats (160: 2000), Die Besten 7 (2001), Buch des Monats (April 2000)
Moeyaert, Bart (2006) <i>Brüder</i> . Carl Hanser Verlag: München.	Mirjam Pressler	Luchs des Monats (234: 2006), Die Besten 7 (August 2006)
Moeyaert, Bart (2008) <i>Mut für drei</i> . Carl Hanser Verlag: München.	Mirjam Pressler	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2009), Luchs des Monats (255: 2008), Die Besten 7 (Mai 2008), Buch des Monats (Mai 2008)
Provoost, Anne (2000) <i>Rosaleenas Spiegel</i> . Altberliner Verlag: Berlin.	Silke Schmidt	Luchs des Monats (158: 2000), Sonderpreis der Jury der jungen Leser (2001)

Provoost, Anne		Kinderbuchpreis des Landes Nordrhein Westfalen für ihr Gesamtwerk (2000)
Ranst, Do van (2006) <i>Wir retten Leben, sagt mein Vater.</i> Carlsen Verlag: Hamburg.	Andrea Kluitmann	Deutscher Jugendliteraturpreis (Jugendbuch, 2007), Die Besten 7 (Oktober 2006)
Ranst, Do van (2008) <i>Rabenhaar.</i> Carlsen: Hamburg.	Andrea Kluitmann	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2009), Die Besten 7 (Mai 2008), Kröte des Monats (Mai 2008)
Reek, Wouter van (2006) <i>Krawinkel und Eckstein. Die Rettungsaktion.</i> Sauerländer Verlag: Düsseldorf.	Rolf Erdorf	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Bilderbuch, 2007), Die Besten 7 (Oktober 2006)
Tellegen, Toon & Gerda Dendooven (Ill.) (2003) <i>Dokter Deter.</i> NP-Buchverlag: St. Pölten.	Mirjam Pressler	Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis (Kinderbuch, 2004)
Tellegen, Toon & Marit Törnquist (Ill.) (2006) <i>Pikko, die Hexe.</i> Sauerländer Verlag: Düsseldorf.	Mirjam Pressler	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Bilderbuch, 2007), Die Besten 7 (Juli 2006)
Tjong-King, Thé (2006) <i>Die Torte ist weg! Eine spannende Verfolgungsjagd.</i> Moritz Verlag: Frankfurt am Main.		Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Bilderbuch, 2007), Buch des Monats (Juni 2006), Kröte des Monats (Juni 2006)
Vendel, Edward van de & Fleur van der Weel (Ill.) (2008) <i>Superguppy.</i> Boje Verlag: Köln.	Rolf Erdorf	Buch des Monats (November 2008), Die Besten 7 (Dezember 2008)

Vendel, Edward van de & Ingrid Godon (Ill.) (2006) <i>Anna Maria Sofia und der kleine Wim</i> . Carlsen Verlag: Hamburg.	Rolf Erdorf	Buch des Monats (Mai 2006)
Vendel, Edward van de (2004) <i>Was ich vergessen habe</i> . Carlsen Verlag: Hamburg.	Rolf Erdorf	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2005), Buch des Monats (Januar 2005)
Verroen, Dolf (2005) <i>Wie schön weiß ich bin</i> . Peter Hammer Verlag: Wuppertal.	Rolf Erdorf	Deutscher Jugendliteraturpreis (Jugendbuch, 2006), Gustav Heinemann Friedenspreis (2006), Luchs des Monats (224: 2005), Die Besten 7 (Oktober 2005), Eule des Monats (Juli 2005), Bestes Kinder- und Jugendhörbuch (2006)
Vos, Ida		Rotes Tuch (2000, für das Lebenswerk)
Vrancken, Kaat & Rotraut Susanne Berner (Ill.) (1999) <i>Anna und die Sache mit der Liebe</i> . Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main.	Silke Schmidt	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Kinderbuch, 2000)
Walda, Dick (2006) <i>Das Geheimnis der Nachtwache</i> . Jungbrunnen: Wien.	Andrea Marenzeller	Kollektion des österreichischen Kinder- und Jugendbuchpreises (Jugendbuch, 2007)
Zwigtman, Floortje (2006) <i>Wolfsrudel</i> . Gerstenberg Verlag: Hildesheim.	Rolf Erdorf	Die Besten 7 (September 2006)
Zwigtman, Floortje (2008) <i>Ich, Adrian Mayfield</i> . Gerstenberg Verlag: Hildesheim.	Rolf Erdorf	Nominierung Deutscher Jugendliteraturpreis (Preis der Jugendjury, 2009), Die Besten 7 (September 2008)

BIBLIOGRAPHIE

- Bülow, Hedwig von (2004) *Grenzeloos en eigen*. In: Neerlandia, Jg.108, Nr. 2.
- Doncker, Wally de (2004) *De promotie van de Nederlandstalige jeugdliteratuur in het buitenland*. In: Neerlandia, Jg.108, Nr. 2.
- Duijx, Toin (2004) *Het Nederlandstalige kinder- en jeugdboek verovert Europa*. In: Neerlandia, Jg.108, Nr. 2.
- Ghesquière, Rita (2002) ‚Der rebellische Reiz der niederländischsprachigen Kinderbuches.’ In: Uffelen, Herbert Van (Hrsg.) *Von Dik Trom bis Meester Max*. Wiener Broschüren zur niederländischen und flämischen Kultur 12.
- Van Uffelen (1993) Bibliographie der niederländischen Kinder- und Jugendliteratur in deutscher Übersetzung. 1830-1990.

Internetquellen

www1: Gustav Heinemann Friedenspreis

<http://www.politische-bildung.nrw.de/print/heinemannpreis/index.html>

(31.1.2010)

www2: Dossier zu niederländischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur in deutscher Übersetzung

<http://www.uni-muenster.de/HausDerNiederlande/zentrum/Projekte/Niederlande-Net/Dossiers/Kultur/KJL/uebersetzung.html>

(31.1.2010)

www3: Silberne Feder

http://www.silberne-feder.de/preistraeger_2007.html

http://www.silberne-feder.de/preistraeger_2005.html

<http://www.aerztinnenbund.de/Buchpreis-Silberne-Feder.0.115.1.html>

(31.1.2010)

www4: Österreichischer Kinder- und Jugendbuchpreis

<http://www.buchklub.at/Buchklub/Service/Oesterreichischer-Kinder-und-Jugendbuchpreis/Preisbuecher-04.html>

(31.1.2010)

Summary: Based on (annual) awards for children's literature in the German language area, this article presents an overview of the highlights of Dutch and Flemish children's literature in German translation during the last decennium (2000-2009). It starts with a summary of the precedent research in this area and consequently lays the emphasis on several authors and their merits in the past years. Newcomers, as well as old-stagers, are treated and discussed within the context of their colleagues, former works and favorite topics. Trends, differences and similarities are outlined, while at the same time their uniqueness is tried to be respected. Once more, this article verifies the excellent position of Dutch and Flemish children's literature in the German language area and it ends with a table of the mentioned books and their distinctions.

Streszczenie: Opierając się na (corocznych) nagrodach za osiągnięcia w dziedzinie literatury dziecięcej niemieckiego obszaru językowego, artykuł prezentuje przegląd bestsellerów holenderskiej i flamandzkiej literatury dziecięcej w niemieckim przekładzie z ostatniej dekady (2000-2009). Autorka rozpoczyna przeglądem najnowszych badań w tym obszarze, a następnie kładzie nacisk na kilku autorów i ich zasługi w ostatnich latach. Zarówno debiutanci, jak i doświadczeni pisarze są omówieni w kontekście swych poprzednich dzieł, ulubionej tematyki, a także w kontekście innych autorów. Artykuł pokazuje trendy, różnice i podobieństwa pomiędzy autorami przy jednoczesnym poszanowaniu ich wyjątkowości. Przyczynek ten, weryfikując stan badań, potwierdza doskonałą pozycję holenderskiej i flamandzkiej literatury dziecięcej w niemieckim obszarze językowym i kończy się wykazem omówionych książek z uwzględnieniem ich różnic.

VIOLETTA WRÓBLEWSKA ♡ Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Baba Jaga w polskiej literaturze dla dzieci

Wśród niezwykłych postaci kojarzonych z dzieciństwem czołowe miejsce, obok smoka, królowy czy dzielnego rycerza, z pewnością zajmuje Baba Jaga. Jej wizualizacje, przedstawiające starą, brzydką kobietę, nierzadko przygarbioną i obdarzoną przez naturę wielkim nosem, ponadto wyposażoną w miotłę służącą do latania, często występują w książeczkach dla najmłodszych, zarówno tych do kolorowania, jak i do oglądania. Znaleźć je można także w formie różnego typu figurek czy lalek w sklepach z zabawkami i pamiątkami.

W związku z powszechnością i rozpoznawalnością wizerunku Baby Jagi wydawać by się mogło, że równie bogaty zestaw jej obrazów znajdziemy w literaturze dla najmłodszych. Przegląd dostępnych książek adresowanych do dzieci pokazuje jednak, że ta bajkowa niewiasta występuje w nich raczej rzadko, częściej ustępując miejsca czarownicy. Zanim spróbuję wskazać przyczyny takiego stanu, warto przybliżyć źródła tej charakterystycznej bohaterki i ukazać jej literackie wcielenia.

1. KIM JEST BABA JAGA?

Postać Baby Jagi od dawna frapowała badaczy, zwłaszcza etnografów i folklorystów, zajmujących się tradycyjną kulturą ludową, a także psychologów zainteresowanych archetypicznymi wizerunkami istot kobiecych. Powstała na jej temat pokaźna literatura¹, w związku z czym warto przywołać jedynie najważniejsze ustalenia w tym zakresie.

¹ Zob. m.in. B. Baranowski, *W kręgu upiorów i wilkołaków*, Łódź 1981, s. 165-166; K. W. Czistow, *Baba-Jaga*, „Żiwaja Starina” 1997, nr 2 s. 55-57; W.W. Iwanow, W.N. Toporow, *Baba-Jaga*, [hasło w:] *Mify narodow mira*, red. S.A. Tokarijew, Moskwa 1987, t. 1, s. 149; A. Johns, *Baba Jaga and The Russian Mother*, „Slavic and East European Journal” 1998, nr 1, vol. 42, s. 21-36; R. G. Nazirow, *Izbuszka na kurich nożkach*, [w:] *Folklor narodow RSUSR*, Ufa 1990, s. 5-13; N.W. Nowikow, *Baba-Jaga*, [w:] tenże, *Obrazy wostocznostawianskoj wołszebnoj skazki*, Leningrad 1974, s. 133-146; L. J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 192-193; W. Propp, *Istoriczeskije korni wołszebnoj skazki*, Leningrad 1986; I. Rzepnikowska, *Przewodnicy w procesie inicjacji – Baba Jaga*, [w:] tenże, *Rosyjska i polska bajka magiczna (AT 480) w kontekście kultury ludowej*, Toruń 2005, s. 92-124; M. Składankowa, *Bohaterowie, bogowie i demony dawnego Iranu*, Warszawa 1984, s. 129-132; V. Wróblewska, *Mieszkańcy bajkowego lasu – Baba Jaga*, [w:] *Las w kulturze polskiej*, t. 2, pod red. W. Łysiaka, Poznań 2002, s. 615-621.

Od razu trzeba zaznaczyć, że nie ma teorii jednoznacznie wyjaśniającej pochodzenie Baby Jagi, co prowadzi do licznych spekulacji na ten temat. Wiadomo jedynie, że związana jest z folklorem wschodniosłowiańskim co najmniej od XVIII wieku, choć prawdopodobnie wywodzi się jeszcze z religii Słowian przedchrześcijańskich². Bezwzględnie traktowana jest przez badaczy kultury ludowej jako istota demoniczna, silnie związana z lasem, w którym znajduje się jej nietypową siedziba – chatka na kurzej nóżce/na kurzych nóżkach. Brak jednak zgodności odnośnie do tego, czym jędrza miałyby się zajmować. Jedną z teorii zakłada, że odosobnienie miejsca jej zamieszkania, jak i fakt poddawania trafiających do niej osób trudnym próbom pozwala widzieć w tej ciekawej postaci przewodniczkę w procesie inicjacji³. W tym zakresie pełni więc rolę ambiwalentnego donatora, który pomaga, ale też surowo każe za niewłaściwe postępowanie.

Druga z koncepcji podkreśla związek jędrzy ze sferą śmierci, na co wskazywać ma niezwykła chudość kobiety, posiadanie przez nią jednej kościanej nogi, a także fakt, iż jej domostwo otacza – zwłaszcza w tradycyjnych przekazach – płot z ludzkich kości i narządów. Opaczny charakter całego przybytku sugeruje również jego usytuowanie – tyłem do drogi, a przodem do ciemnego lasu⁴, co pozwala widzieć w Babie Jadze strażniczkę wejścia do świata zmarłych, szerzej – do zaświatów⁵.

Niemal te same cechy omawianej istoty demonicznej (cienka, kościana noga Jagi, jej długi nos) i jej lokum (kurza łapka chatki) przez niektórych badaczy zostają uznane za przymioty ptaków i prowadzą do odmiennego – dla nas z kolei trzeciego już – wniosku na temat pochodzenia wiedzy. W tym ujęciu jest ona archaicznym bożkiem pokrewnym wszystkim ptasim bohaterom bajek, takim jak zaczarowane łabędzie czy gryfy⁶.

Za polemiczną wobec przywołanej interpretacji statusu demona uchodzi czwarta propozycja, wedle której Baba Jaga wywodzi się z bóstw jednonogich i stanowi trzecie ogniwo ewolucyjnego ciągu, tworzonego przez tzw. żmija i jednonogiego boga śmierci. O pokrewieństwie z tymi postaciami miałyby świadczyć charakterystyczna kościana noga zagadkowej kobiety⁷.

Według piątej hipotezy, groźna starucha jest demonem leśnym, opiekunką lasu i jego mieszkańców⁸, na co wskazywać ma usytuowanie domku i jego antropomorficzny charakter – samodzielne poruszanie się na kurzej nóżce. Z kolei szóste wyjaśnienie genezy tej intrygującej istoty podsuwają psychoanalicy, dostrzegający w ambiwalencji postaci – w groźnej, a niekiedy pomocnej Babie Jadze – *alter ego* matki bohatera bądź archetyp *wielkiej matki*⁹.

² A. Johns, dz. cyt., s. 25.

³ Zob. W. Propp, dz. cyt., s. 52-111; I. Rzepnikowska, dz. cyt.; V. Wróblewska, dz. cyt.

⁴ R. G. Nazirow, dz. cyt.

⁵ W. Propp, dz. cyt.

⁶ R. G. Nazirow, *Izbuszka na kurich nożkach...*, s. 8-9.

⁷ Tamże, s. 6.

⁸ B. Baranowski, dz. cyt.; L. Pełka, dz. cyt.

⁹ A. Johns, dz. cyt., s. 26 i n.

Nie rozstrzygając w tym momencie proveniencji interesującej nas staruchy, warto zaznaczyć, że wszystkie przywołane koncepcje mają ważne dla jej zrozumienia cechy wspólne. Oprócz powielania stereotypowego wizerunku Jagi, o którym była mowa, każda z teorii podkreśla, iż mieszkanka chatki na kurzej nóżce jest wcieleniem zła, istotą wywołującą lęk w osobach, które się z nią zetkną. Bywa groźna nawet w roli domatorki czy przewodniczki inicjacji. Ponadto przypisuje się jej określone działania o charakterze negatywnym, a mianowicie – porywanie dzieci i ludożerstwo, co w pewnym zakresie oddaje jej nazwa własna, wywodzona od prasłowiańskiego rdzenia – *ęga/-ęsa*, oznaczającego zło, koszmar, boleść¹⁰.

Łączenie Baby Jagi ze sferą złych mocy sprawiło, że z czasem zaczęła być utożsamiana z chrześcijańską z pochodzenia czarownicą traktowaną jako współpracownica diabła. Stąd być może synonimiczne nazwy pojawiające się w ludowych opowieściach, jak wiedźma, czarownica, jędza, chociaż polska tradycja ludowa zna jeszcze wiele podobnych określeń, np. jędzona¹¹, baba¹², jędzibaba¹³, babojandza¹⁴, a nawet zjadarka¹⁵ i zjadaczka¹⁶. W innych kręgach kulturowych pojawiają się z kolei zbliżone brzmieniowo miana, np. Baba-Jagaba, Jegibicha, Baba-Jazja¹⁷, a nawet uproszczenia: Jaga, Jega, niekiedy Iga¹⁸.

2. BABA JAGA W FOLKLORZE DZIECIĘCYM

Polskie teksty folkloru z postacią Baby Jagi w roli antagonisty czy donatora, pochodzące z XIX i początku XX wieku, wyraźnie sugerują, że we wskazanym czasie nie należała ona do popularnych bajkowych bądź podaniowych protagonistów¹⁹. Być może wynika to z faktu zaniku w danym momencie wiary w tę demoniczną postać bądź z wyparcia jej przez wspomnianą już sylwetkę czarownicy. Z tego powodu mamy co najwyżej kilkanaście zachowanych realizacji wątków z udziałem Baby Jagi, niekiedy określanej zastępczym mianem czarownicy, wiedźmy lub jędzy, np. *Czarownica i dzieci (Jaś i Małgosia)*, T 327A; *Czarownica ludożerczyni*, T 327D; *Ucieczka od czarownicy*, T 327 E; *Czarownica i dziewczyna*, T 378; *Jędza i karzełek*, T 327C; T 378 – *Czarownica i dziewczyna*, T 405 – *Królewna-ptak*, T 442 – *Królewicz-gołąb*, T 449 – *Sidi*

¹⁰ K. W. Czistow, dz. cyt.

¹¹ L. Malinowski, *Bajki śląskie*, wyb. i oprac. E. Jaworska, pod red. H. Kapełuś, Warszawa 1973, s. 92-93, nr 14.

¹² O. Kolberg, *O zjadarce-przędce*, [w:] tegoż, *Lud. Dzieła wszystkie*, t. 8, Krakowskie, cz. IV, Wrocław-Poznań 1962, s. 20-22.

¹³ K. Wójcicki, *Klechy ludu polskiego...*, Warszawa 1851-1852, t. 1-2, s. 206-209, nr 6.

¹⁴ A. Steffen, *Język polskiej Warmii*, Kraków 1938, s. 16, nr 23; s. 19, nr 24.

¹⁵ O. Kolberg, *O zjadarce-przędce...*

¹⁶ S. Ciszewski, *O zjadaczce dzieci*, [w:] tegoż, *Krakowiacy. Monografia etnograficzna*, t. 1, Kraków 1894, s. 77, nr 65.

¹⁷ K.W. Czistow, dz. cyt., s. 55.

¹⁸ N. W. Nowikow, dz. cyt., s. 133.

¹⁹ O ludowych bajkach o Babie Jadze zob. V. Wróblewska, dz. cyt.

Numan. Wśród wymienionych pod względem ilościowym prym wiodą dzieje Jasia i Małgosi²⁰, jak wiadomo – spopularyzowane u nas w okresie germanizacji przez niemieckie czytanki²¹. Prawdopodobnie dzięki obecnej w nich Grimowskiej historii *Hänsel und Gretel* utrwalił się w polskim folklorze i w polskiej literaturze dla najmłodszych obraz czarownicy (niem. *Hekse, Frau Trude*) zamiast Baby Jagi i domku z piernika w miejsce chatki na kurzej nóżce²², gdy w rosyjskim folklorze częściej występują pierwotne ich wersje²³.

Jeszcze inaczej prezentuje się obraz Baby Jagi w folklorze dziecięcym. Zdaniem Jerzego Cieślukowskiego, Baba Jaga, obok Boba, Gniotka, Dylona i Strala, należała niegdyś do typowych istot fantastycznych, których jedynym zadaniem było straszenie najmłodszych²⁴. Co ciekawe, według badacza, Jagę należy zaliczyć do istot stosunkowo „nowych” w kulturze najmłodszych, bowiem nazwę tę przejęto prawdopodobnie w wieku XX z języka rosyjskiego, za pośrednictwem bajki literackiej²⁵. Związany z tym faktem brak silnego zakorzenienia w praktyce językowej imienia „Baba Jaga” stał się prawdopodobnie kolejnym powodem używania, nie tylko przez dzieci, określeń zastępczych, typu jędza czy wiedźma.

Potwierdzeniem powyższej tezy może być nikła obecność omawianej postaci również w zachowanych przekazach z folkloru dziecięcego. Nie licząc tych o czarownicach, których kilka przywołuje Cieślukowski, odnotowano trzy teksty zawierające interesującą nas nazwę własną²⁶. Dwa przykłady utrwalone zostały przez Dorotę Simonides, trzeci natomiast pochodzi z zaobserwowanych przeze mnie zabaw dziecięcych z przed 10 lat. Pierwszy stanowi rodzaj negatywnie waloryzującego porównania o charakterze obelgi, odnoszącej się do wyglądu wybranej osoby: „Piękny jak dwunaste dziecko Baby Jagi!”, wpisującej się w serię podobnych dziecięcych porównań tego typu²⁷. Drugi z kolei stanowi nowszą wersję tradycyjnej i popularnej na całym świecie rymowanki o kleceniu masła:

²⁰ Skrót oznaczający typ wątku według polskiej klasyfikacji. Zob. J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, t. 1, Wrocław 1963, s. 106-107.

²¹ D. Simonides, *Jakub i Wilhelm Grimmowie a folklor polski*, [w:] *Bracia Grimm i folklor narodów słowiańskich*, pod red. J. Śliżińskiego i M. Czurak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1989, s. 39.

²² Zob. Z. Szancerowa, *Przygoda Jasia i Małgosi*, [w:] *Ulubione bajki*, Warszawa 1968, s. 33-56; J. Brzechwa, *Jaś i Małgosia*, [w:] *tenże, Bajki samograjki*, Warszawa 1989, s. 141-185.

²³ Zob. V. Wróblewska, dz. cyt.; I. Rzepnikowska, dz. cyt.

²⁴ J. Cieślukowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobrażenia dzieci. Wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985, s. 112.

²⁵ *Tamże*, s. 115-116.

²⁶ Luźno powiązany z omawianą tematyką wydaje się inny wierszyk, wyszydzający nieakceptowaną przez dzieci cechę donosicielstwa: „Skarżypyta, bez kopyta, język lata jak łopata...”, w którym ostatni z elementów odwołuje się prawdopodobnie do środka lokomocji bajkowej jędzy. Brak jednak na to wyraźnych dowodów.

²⁷ D. Simonides, *Współczesny folklor słowny dzieci i nastolatków*, Wrocław-Warszawa 1976, s. 179.

Byłe dzie światło świeci,
Baba Jaga masło kręci.
Nakręciła pół funcika,
Postawiła do kącika,
Przyszoł mąż, masło wziął,
Micha ściep, dostał w łeb!²⁸

Trzeci zaś jest wierszowanym wprowadzeniem do zabawy imitującej sceny z czarowania bohatera w kamień, rodem z bajki magicznej: „Raz, dwa, trzy – Baba Jaga patrzy!”²⁹.

Łatwo zauważyć, że w tym skromnym zestawie tekstów dochodzi do powielenia stereotypowego obrazu jędzy jako istoty budzącej wstręt swym wyglądem i sposobem działania. Można odnieść wrażenie, że negatywna waloryzacja zostaje nawet spotęgowana. W przywołanym porównaniu brzydota wiedźmy została przeniesiona nawet na jej potomstwo („dwunaste dziecko Baby Jagi”), w czym widać charakterystyczne dla kultury dziecięcej zjawisko hiperbolizacji, mające spotęgować negatywną wymowę właściwości leśnej kobiety i tym samym osoby, którą do niej przyrównano. W drugim i trzecim przykładzie Jaga występuje w typowej dla niej roli antagonisty, bowiem jej zadanie polega po prostu na szkodzeniu.

Jak można zauważyć, przekazy z folkloru dziecięcego odwołują się do obiegowego, a nie wierzeniowego obrazu Baby Jagi, jako postaci kojarzonej ze sferą zła. Stąd traktowana jest jako uosobienie brzydoty i okrucieństwa, których skutki odczuwają nawet krewni jędzy. Widoczne w rymowankach czy porównaniach unieszczęśliwianie przez Babę Jagę innych, w tym własnej rodziny, trzeba uznać za wyraz jednoznacznie negatywnej oceny postaci przez najmłodszych. W ten sposób, choć jędzia nie została przypisana żadnemu konkretnemu gatunkowi ani schematowi fabularnemu, może z wyjątkiem wątku o Jasiu i Małgosi łączonym zazwyczaj z bajką magiczną, w kulturze najmłodszych funkcjonuje głównie jako stereotypowa negatywna figura, o charakterystycznym wyglądzie oraz działaniu. Takie też skojarzenia wywołuje jej nazwa własna, co nie pozostaje bez znaczenia w prezentacji literackich wcieleń omawianej bohaterki.

3. BABA JAGA W LITERATURZE DLA DZIECI

Silny stereotyp Baby Jagi jako brzydkiej, demonicznej kobiety z miotłą sprawia, że rzadko gości ona nie tylko w folklorze dziecięcym, ale i w literaturze dla najmłodszych, nie dając jej autorom zbyt wielu możliwości do modyfikacji postaci. Nadmierna ingerencja w wygląd czy w działanie jędzy, co łatwo prze-

²⁸ Tamże, s. 62.

²⁹ Po wygłoszeniu tych słów dziecko w roli Baby Jagi, stojące do pozostałych graczy tyłem, odwracało się i otwierało oczy, obserwując stojących przed nim w dziwnych pozach kolegów. Ten, który nie potrafił zachować stanu bezruchu, odpadał z gry.

widzieć, doprowadziłyby do zaburzenia jej tożsamości i w efekcie sprowadziłyby do powstania kolejnego z wielu wcieleń bliżej nieokreślonych wyobrażeń – sylwet czarownic. Z tego względu jej literackie wizerunki w wersji dla dzieci wyraźnie dzielą się na dwie grupy: ujęcia tradycyjne, wpisujące się w scharakteryzowany nurt typowych przedstawień bohaterki, oraz ujęcia nowatorskie, ograniczające się do przełamywania konwencji zazwyczaj poprzez stosowanie zabiegów komicznych. Pierwszy typ króluje w prozie i dramacie dla najmłodszych, szczególnie w baśniach wyrastających z adaptacji materiału ludowego, z kolei drugi dominuje w poezji dziecięcej. Ze względu jednak na niedorośłego odbiorcę niemal wszystkie łągodzą groźne oblicze Baby Jagi, choć różnymi środkami.

Wśród baśni dla najmłodszych o najstarszym rodowodzie wymienić można opowieść Antoniego Glińskiego *O królownie zaklętej w żabę* z tomu *Bajarz polski* (1853). Biorąc pod uwagę fakt, że autor opracowywał przede wszystkim ludowe wątki białoruskie, jak również literackie wersje baśni rosyjskich, być może we wschodnim kręgu kulturowym, a nie w folklorze rodzimym należy szukać autorskich inspiracji do przedstawienia interesującej nas postaci. Fakt ten wydaje się ważny, gdyż narrator przedstawia i nietypowe mieszkanie więdźmy, i przywołuje zaklęcie powodujące jej prawidłowe usytuowanie do mówiącego, co rzadko występuje w krajowej literaturze tego okresu:

Domku, domku! porusz się
Na kurzych nóżkach pod spodem;
Do lasu tyłem odwróć się,
A do mnie stań przodem³⁰.

Gliński, pamiętając o adresacie swego *Bajarza...*, nie do końca jednak pozostaje konsekwentny w dalszej prezentacji staruchy. Przełamuje schematyczność postaci, przedstawiając ją w roli śpiewającej prządkę („i znajduje Babę Jagę: kądziel przędzie, piosnkę nuci”³¹) i przypisując jej rolę jednoznacznie pozytywnego bajkowego donatora. Jaga nie szkodzi więc królewiczowi próbującemu odzyskać swą utraconą żonę, lecz udziela rad, jak ma postępować, gdy ta pojawi się w postaci kaczki. Co ciekawe, w opowieści Glińskiego występują aż trzy spokrewnione Baby Jagi mieszkające w odrębnych chatkach na kurzych nóżkach, w czym również widać nawiązanie do folkloru rosyjskiego³². Swoista multiplikacja postaci, z którą mamy tu do czynienia, w polskiej literaturze wpisuje się w tendencję osłabienia jej grozy, zwłaszcza że siostry, choć żyją samotnie w głębokim lesie, zachowują się jak dobre, mądre, doświadczone kobiety.

Troistość wcieleń figury Jagi wydaje się pośrednio usprawiedliwiona także fabularnie. Młodzian nie potrafi sprostać postawionemu przez pierwszą ko-

³⁰ A. Gliński, *O królownie zaklętej w żabę*, [w:] *Baśnie polskie*, wyb. i oprac. T. Jodelka-Burzecki, Warszawa 1968, s. 143.

³¹ Tamże, s. 144.

³² A. Johns, dz. cyt., s. 32.

bietę zadaniu, w związku z czym musi jeszcze dwukrotnie podjąć się odzyskania ukochanej, udając się w tym celu do krewnych jędzy. Zgodnie z bajkowym modelem fabuły dopiero trzecia próba kończy się pomyślnie dla bohatera, potwierdzając niejako jego dojrzałość, i dzięki wsparciu ostatniej Baby Jagi królewicz odzyskuje małżonkę.

Równie łagodna wersja wiedźmy-donatorki występuje w historii Antoniego Gawińskiego pt. *Dziesięciu rycerzy* (1914, wyd. 1919), w której jędzą zostaje najpierw przywołana jako bohaterka baśni. Dziewczynka Irusia, w trakcie zabawy w rozpoznawanie bajkowych protagonistów, na widok „strasznej, kudłatej staruchy w łachmanach, z wielkim kijem w ręku i torbą pod chustą” układa natychmiast rymowaną, poprzez którą identyfikuje i charakteryzuje demona:

Baba-Jaga
 Kościonaga
 Lasem pędzi,
 Dzieci wędzi
 Straszne czuchro,
 Niby chuchro,
 A gdy skinie,
 Wszystko zginie:
 Rycerz się zamieni – w dynię!³³.

W dalszej części baśni synkretycznej Gawińskiego pojawia się prawdziwa, a nie wyobrażona Baba Jaga, ale nazywana już czarodziejką-wróżką, która nie ma nic wspólnego z antagonistą, bowiem wspiera swymi działaniami dobrych ludzi. Jedynym znakiem tożsamości obu postaci, tzn. demonicznej Baby Jagi oraz miłej czarodziejki-wróżki, jest miejsce zamieszkania – chatka na kurzej nóżce, do której trafia przywołana już Irusia. W celu złagodzenia grozy miejsca i żyjącej tam wiedźmy pokazuje się oba elementy świata przedstawionego z perspektywy dziecięcej, co wiedzie do świadomej infantylizacji całego obrazu:

Irusia podeszła z wolna i zaczęła się przyglądać. To coś nie wisiało, ale stało jak stolik na nóżkach na czterech słupkach smukłych, u dołu rozczapierzonych.

Irusia podeszła jeszcze bliżej.

Ach! To były przecież najwyraźniejsze kurze łapy...

A na nich domek kwadratowy, na głucho zamknięty, z daszkiem bieluchnym, ubranym we frędzle z lodowych sopelek!

Cóż to za chateczka taka, samotna w lesie? O, Irusia wie, co o tym myśleć.

Staje prościutko, rączki w tył zakłada i mówi jednym tchem:

Chateńko na kurzych łapkach,
 Obracaj się na osi –

³³ A. Gawiński, *Dziesięciu rycerzy. Czarodziejska historia*, Warszawa 1919, s. 34-35. Podobną rymowaną autor zamieścił w innej swej baśni – *O Babie Jadze*. Zob. tenże, *Bajki staroświeckie*, Wrocław 1990, s. 77.

Okienkiem zwróć się do mnie,
Najniższa służka prosi!³⁴

Jak widać, dziewczynka w ogóle się nie odczuwa lęku, podobnie zresztą jak dzieje się w innej historii o Jadze autorstwa Gawińskiego³⁵. Łatwo rozpoznać miejsce, w którym się znajduje, sprawnie przywołuje w pamięci scenariusze bajkowych zachowań, pozwalające jej postąpić adekwatnie do okoliczności. Dziecko postępuje przy tym niezwykle grzecznie, bowiem z przejęciem, w postawie na baczność, recytuje wierszyk, kończąc go prośbą „najniższej służki”, w czym widać ukryty dydaktyzm. Nic dziwnego więc, że do kulturalnego dziecka wychodzi zamiast strasznej wiedźmy miła wróżka-czarodziejka, oferująca swą pomoc. Podobnie, w każdym razie na początku, dzieje się w przywołanej opowieści *O Babie Jadze* i jej kontynuacji *O złotym ptaku* z tomu *Bajek staroświeckich* (1921) Gawińskiego. Sympatyczna dziewczynka, która złożyła wiedźmie kurtuazyjną wizytę, została za swój uczynek pięknie ugoszczona, tyle że po wspólnym podwieczorku uwięziono ją w piwnicy. Jednak dzięki pomocy okazanej złotemu ptakowi, niewolonemu przez staruchę, dziecko dość szybko wyzwala siebie i pomocnika, a następnie wraca do stęsknionych rodziców.

Przywołany motyw duchowej przemiany czarownicy, która w konfrontacji z osobą niedorosłą staje się zazwyczaj dobrą i pomocną istotą, chociażby chwilowo, jak w przywołanej baśni, jest bardzo typowy dla literatury najmłodszych, czego dowodzą również utwory Ewy Szelburg-Zarembiny *Królestwo bajki* (1924) oraz Marii Kownackiej *O straszliwym smoku i dzielnym szewczyku, przesłicznej królownie i królu Goździku* (1935). W pierwszej baśni – o charakterze epickim – wiedźma, chociaż groźna, pod wpływem dobroci dziecka, uprzejmością odpowiada na uprzejmość pojawiającego się u niej Jasia i nie robi mu krzywdy. Z kolei w drugim przykładzie – w baśni scenicznej, Baba Jaga, która zleca smokowi porwanie królowny, dlatego że ta ją niegrzecznie potraktowała, staje się uczynną donatorką, pomagającą szewczykowi wyzwolić pannę. Dzieje się tak w związku wzorcowym zachowaniem chłopca, który mimo lęku wykazał się uprzejmością, szyjąc specjalnie dla Jagi i jej kota siedmiomilowe buty. Z kolei w baśni Wandy Chotomskiej *Jaś i Małgosia* Babcia Jaga zamieszkująca domek z pierników, odebrana przez dzieci jako jędza-ludożerczyni, okazuje się zwykłą babcią Jadzią. W tym wypadku raczej nie nastąpiła przemiana postaci, lecz zmiana oceny leśnej mieszkanki przez otoczenie, sugerujące się początkowo stereotypowym jej wizerunkiem³⁶.

Nietypowa metamorfoza występuje natomiast w powieści Marii Krüger *Karolcia* (1959), w której Baba Jaga jest drewnianą figurą w chatce z piernika, usytuowanej jako ozdoba w domu handlowym, a przestaje nią być, gdy zjawia-

³⁴ A. Gawiński, dz. cyt., s. 68-69. W cytacie uwspółcześniono ortografię.

³⁵ A. Gawiński, *O Babie Jadze*, s. 76-80.

³⁶ W. Chotomska, *Jaś i Małgosia*, Warszawa 1983, s. 20.

ją się u niej dzieci – Karolcia i Piotr. Jako żywa istota rozdaje wtedy pachnące pierniki, poprawiające wszystkim nastrój, i udziela bohaterom rad, jak ustrzec się przed groźną Filomeną, po czym wraca do pierwotnego kształtu.

Warto zaznaczyć, że czasami duchowa ewolucja odbywa się pod przymusem, gdy Jaga musi ciężką pracą odpokutować swe dotychczasowe grzechy, jak w baśni scenicznej *Baba Jaga* (1924) Janiny Porazińskiej³⁷. Z kolei zamianie fizycznej w ramach kary za złe uczynki podlega Baba Jaga w tekście Gawińskiego *O Babie Jadze*, stając się suchym drzewem, które litościwa królowna zaczarowuje w zieloną wierzbę, zaś w opowieści Doroty Suwalskiej *Marionetki Baby-Jagi* (2008) jędza zostaje zamknięta przez babcię w książce z baśniami, przekształcając się tym samym w fikcyjną, a przez to niegroźną postać³⁸. Z innym wypadkiem podobnego bajkowego autotematyzmu mamy do czynienia w propozycji Hanny Krall *Po bajce* (1987). W tej baśni scenicznej różne fantastyczne postaci z literatury dla najmłodszych, w tym Baba Jaga, dyskutują o swej bajkowej egzystencji, co wiedzie do fabularnego chaosu –nieszczęściem dla wszystkich jest „rozpad” baśni, niemożność realizowania swych ról fabularnych, w czym widać grę z szeroko pojętą konwencją³⁹.

W nielicznych wersjach opowiadań dla dzieci Jaga ulega rzeczywiście surowej karze, jak w komiksie *120 przygód Koziołka Matołka* (1933), przedstawiającym utopienie jędzy-ludożerczyni przez tytułowego bohatera⁴⁰. Jednak nawet i w tej historyjce obrazkowej wymierzenie sprawiedliwości odbywa się w niestraszny dla odbiorcy sposób, gdyż koziołek bodzie winowajczynię różkami, a jędza robi siedem fikołków i wpada do wody, skąd już nie wypływa. Widać więc, że we wszystkich przypadkach chodzi raczej o podkreślenie dydaktycznego, czasami ludycznego wymiaru finalnych działań, niż o nieuzasadnione wzbudzanie lęku.

Podobne tendencje obrazowania Baby Jagi, jak widoczne w prozie i dramacie dla najmłodszych, zauważalne są również w poezji dziecięcej. Autorzy wierszy, biorąc pod uwagę i wiek, i stan emocjonalny czytelników, jędzę ukazują jeszcze w łagodniejszej wersji nie tylko w stosunku do pierwowzoru, ale i do baśni z jej udziałem. Nie potęguje się więc jej brzydota czy okrucieństwa, dążąc raczej do całkowitego rozbicia strachu związanego z odbiorem postaci. W tym celu przypisuje się jej cechy czy przedmioty, których nie posiada, ukazuje się w nietypowych dla niej sytuacjach, a nawet przedstawia „na opak”, zgodnie z poetyką wyobraźni dziecięcej. Można odnieść wrażenie, że im dalej od XIX wieku, a więc od czasu silnego związku literatury dziecięcej z folklorem, tym stopień symplifikacji, niekiedy infantylizacji Jagi ulega zwiększeniu.

³⁷ Zob. B. Olszewska, „I w sto koni nie dogoni...”. O życiu i sztuce pisarskiej Janiny Porazińskiej, Opole 2007, s. 309-312.

³⁸ D. Suwalska, *Marionetki Baby-Jagi*, Warszawa 2008, s. 73.

³⁹ Zob. na ten temat: M. Karasińska, *Miedzy baśnią a podwórkiem. Gdy literackie w polskim dramacie dla dzieci*, Poznań 1998, s. 94-95.

⁴⁰ K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *120 przygód Koziołka Matołka*, Kraków 1986, s. 7-8.

Wśród najstarszych polskich tekstów dla najmłodszych, wspominających Babę Jagę, wymienić można wiersz Marii Konopnickiej *Czytanie*, w którym pojawia się ona wśród wielu innych bohaterów książek dla dzieci:

No i będę wam czytała.
O czym chcecie?

Ja chcę bajkę
Jak to kotek palił fajkę!
A ja chcę o szklanej górze,
Gdzie to rosną złote róże!
A ja chcę o jędzy babie,
Co ma malowane grabie!⁴¹.

Warto zwrócić uwagę nie tylko na pewną modyfikację nazwy, wynikającą z podporządkowania jej funkcji rytmicznej przekazu („jędzy babie” – „malowane grabie”), co mieści się w przyjętej praktyce językowej, ale również na atrybut postaci, o którym wcześniej nie było mowy. Wspomniane „malowane grabie”, zastępujące typową dla demonicznej kobiety miotłę, również mieszczą się w konwencji, nieznacznie ją tylko przełamując, jako że w niektórych ujęciach ludowych Jaga pokazywana jest np. z pogrzebaczem, ożogiem lub łopatą, a więc narzędziem służącym do pracy w domu bądź w ogrodzie. Grozę postaci osłabia z pewnością epitet „malowane”, wprowadzający w świat przedstawiony element koloru.

Z pełni żartobliwym ujęciem Baby Jagi stykamy się natomiast w XX-wiecznym wierszu Włodzimierza Scisłowskiego *W starym zamczysku*, kreślącym obraz sejmiku z udziałem wszelkich bajkowych postaci, pragnących omówić nowe, skuteczniejsze metody straszenia ludzi. W tym wypadku komiczny wymiar jędzy uzyskuje się głównie poprzez kontekst, w jakim się ją umieszcza, czyli wspomniany bajkowy zjazd. Zabawny wydaje się nie tylko fakt spotkania w jednym miejscu różnych duchów, w tym czarownic, upiórów, wodników, rusałek, a nawet ducha puszczy, ale i sposób ich zachowania, niegroźny, oparty na naśladownictwie działań ludzkich. Zjawy dyskutują, przemawiają, a także parkują swe pojazdy, tyle że zamiast samochodów pojawiają się miotły:

A Baba-Jaga i wiedźmy srogie
zaparkowały miotły przed progiem⁴².

W obu przywołanych poetyckich przykładach, oprócz wspólnej tendencji do łagodzenia obrazu wiedźmy, zauważalna jest również szczątkowość w kreśleniu jej wizerunku. Redukuje się go w zasadzie do nazwy („jędzy baba”, „Baba-Jaga”) oraz do typowego dla postaci narzędzia (malowane grabie, miotła).

⁴¹ M. Konopnicka, *Czytanie*, [w:] *Czy to bajka, czy nie bajka. Wielka księga poezji dla dzieci*, wyb. J. Bełkot, Toruń 2000, s. 74.

⁴² W. Scisłowski, *W starym zamczysku*, [w:] *Polscy autorzy dzieciom*, wyb. A. Sójka-Leszczyńska, Poznań 1990, t. 3, s. 20.

Taka prezentacja bohaterki zakłada znajomość przez dziecięcego czytelnika kodu, czyli w tym wypadku figury Baby Jagi, co zwalnia nadawcę od szerokiej prezentacji tego elementu, jednocześnie stanowiąc świadectwo daleko posuniętej symplifikacji.

Z metodą redukcji omawianej demonicznej istoty spotkamy się i w innych tekstach poetyckich, m.in. w znanym wierszu Janiny Porazińskiej *Bajka skierki*, w której ukazuje się sytuację opowiadania bajek dzieciom na dobranoc. W poetyckiej wizji nietypowym gawędziarzem okazuje się jednak nie człowiek, lecz upersonifikowana iskierka⁴³. W trakcie snucia opowieści zostaje wspomniana Baba Jaga i jej nietypowe mieszkanie, ale ponownie, jak w powyższych przykładach, brak rozwinięcia jej obrazu:

Była sobie Baba Jaga,
miała chatkę z masła.
A w tej chatce straszne dziwy!...
Psst...
Iskierka zgasła⁴⁴.

Przywołana postać, pozbawiona dokładniejszej charakterystyki, pełni jednak ciekawą rolę inspiracyjną. Jej pojawienie się stanowi bowiem sygnał mający przywołać bajkową wiedzę, dotyczącą losów Jasia i Małgosi w chatce jędzy. Pośrednio więc cały wiersz podkreśla istotną rolę baśni, która nie tylko pobudza wyobraźnię, ale poprzez przywoływane uczucia strachu („w tej chatce straszne rzeczy”) uwalnia dzieci od lęków przed rzeczywistością⁴⁵.

Terapeutyczny aspekt odbioru Baby Jagi, szerzej – baśni, eksponują dwa kolejne niezwykle ciekawe XX-wieczne wiersze: Hanny Ożogowskiej *Wielka wyprawa* oraz Joanny Papuzińskiej *Smutna Baba Jaga*. Pierwszy, powiela częściowo stereotyp jędzy jako strasznej kobiety, mieszkającej w chatce na „koguciej nóżce”⁴⁶ i niewołającej dzieci, z kolei drugi temu stereotypowi przeczy – Jaga, choć mieszka w „domu na krzywej łapce”⁴⁷, odczuwa smutek, ponieważ pragnie być osobą wesołą, a nie złą („Ja już nie chcę z wszystkimi się kłócić!”⁴⁸). W obu wypadkach istotną rolę w przełamywaniu konwencjonalnej kreacji więdmy ponownie – jak działa się w prozie i dramacie – odgrywają dzieci. W utworze Ożogowskiej dziecko zostaje pokazane jako istota śmiało przeciwstawiająca się złu ucieleśnianemu przez jędzę:

Stanę przed tą chatką,
będę z bicz trzaskał:

⁴³ J. Porazińska, *Bajka skierki*, [w:] *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, oprac. R. Waksmund, Wrocław 1999, s. 334.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ B. Beettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. D. Danek, t. 1-2, Warszawa 1985.

⁴⁶ H. Ożogowska, *Wielka wyprawa*, [w:] *Poezja dla dzieci*, s. 341-342.

⁴⁷ J. Papuzińska, *Smutna Baba Jaga*, [w:] *Poezja dla dzieci*, s. 234.

⁴⁸ Tamże.

„Wyjdźże, Babo Jago,
wyjdźże, jeśli łaska!”⁴⁹.

Odwaga małego bohatera pozwala na wyzwolenie Jasia i Małgosi i szczęśliwy jego powrót do domu. Co istotne, chłopiec do pokonania czarodziejki nie używa siły, lecz prosi: „przybyłem cię prosić”. Efektem wzmacniającym wypowiedź jest wytwarzany hałas:

Po tych słowach biczem
machnę – szachu-machu!-
że aż Baba Jaga
zemdleje ze strachu⁵⁰.

Zwłaszcza ostatnia przywołana strategia działania, czyli trzaskanie z bicia, jest godna uwagi, jako że odwołuje się do ludowego sposobu odganiania złych mocy, całość natomiast doskonale wpisuje się w dziecięcy świat zabawy, w którym króluje fantazja.

W *Smutnej Babie Jadze* natomiast pierwszoklasiści, o czym śni tytułowa bohaterka, pomagają jej porządkować ogródek, a następnie wspólnie spędzają z nią czas wolny: „I wszyscy po pracy/ polecili na łopatach na spacer”⁵¹. Podobnie jak w *Wielkiej wyprawie* prezentuje się tu nie tylko dziecięcą odwagę, w końcu nie boją się nawet Baby Jagi, ale także użyteczność i kulturę osobistą najmłodszych, co ponownie wiązać należy z aspektem dydaktycznym twórczości.

W ten sposób obie poetyckie wizje nie tylko redukują lęki małych odbiorców przed groźnymi istotami, ale uczą też świadomego przełamywania strachu i stereotypów w interpretacji rzeczywistości. Propagują postawę tolerancji i otwartości na świat, bez uciekania się do przemocy. Pokazują również kreacyjną rolę fantazji – jedza śni o pomocnych dzieciach, a wyzwoliciel Jasia i Małgosi wymyśla swą historię zainspirowany prawdopodobnie swoją zabawką („Malowany wózek,/ Para siwych koni.../ Pojadę daleko,/ Nikt mnie nie dogoni...”⁵²).

Z tej krótkiej, pobieżnej prezentacji literackich kreacji Baby Jagi z pewnością można wysnuć wniosek, iż w naszym kręgu kulturowym nie jest ona dominującym bajkowym „gatunkiem”. Przyczyn tej sytuacji możemy dopatrywać się zarówno w braku silnej obecności Baby Jagi w rodzimym folklorze, głównym źródle inspiracji literatury dla najmłodszych, a także w jej językowej i wyobrażeniowej stereotypizacji. Konwencjonalność wyglądu i działania postaci sprawia, że pozostaje ograniczony zasób możliwości odświeżenia jej wizerunku w literaturze dla dzieci, by nie straciła nic ze swej wyrazistości. W konsekwencji prowadzi do niejednokrotnie do jej artystycznej symplifikacji, na-

⁴⁹ H. Ożogowska, dz. cyt., s. 342.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ J. Papużyńska, dz. cyt., s. 234.

⁵² H. Ożogowska, dz. cyt., s. 341.

wet infantyilizacji, których odbiorczym efektem ma być beztraska radość, a nie strach, zwyczajowo towarzyszący konfrontacji z pierwotną wersją jędzy. Dostrzec w tym można odbicie ogólnych tendencji rozwojowych polskiej literatury dla najmłodszych, o których pisała Joanna Papuzińska:

Świat demoniczny [...] stopniowo traci moc przerażania, zmieniając swe funkcje w utworach. Brzydota przestanie stopniowo być źródłem lęku. W baśni literackiej dokona się znaczące przesunięcie estetyczne w kierunku „turpizmu oswojonego”. Przeróżne brzydactwa i czupiradła staną się motywem o dodatnim znaku emocjonalnym⁵³.

Baba Jaga w dzisiejszej literaturze dla najmłodszych, inaczej niż w ludowych bajkach magicznych bądź baśniach jeszcze z XIX wieku, przestaje również odgrywać rolę przewodniczki inicjacyjnej, okrutnej domatorki czy antagonisty. Do współczesnych wyjątków należy w tym względzie historia *Marionetki Baby-Jagi*, gdzie tytułowa bohaterka, dążąc do skłócenia miłej rodziny, uosabia zło w czystej postaci, ale i tu znajdziemy wiele form łagodzenia strachu. W innych utworach jędza raczej bywa ucieleśnieniem dobroci i opiekuńczości, kojarzonej z miłą kobietą cierpliwie wychowującą swe wnuki (babcia Jaga, Jagusia, pani Jagoda). Staje się również nosicielem norm kulturowych i ich strażniczką, czego dobitnym, choć nieco kuriozalnym przykładem jest Baba Jaga jako propagatorka higieny jamy ustnej, szerzej – higieny osobistej (J.K. Siwek, S. Zygmunt, *Baba Jaga u dentystki*, 1993).

W związku z powszechną literacką transformacją bohaterki na znaczeniu tracą również jej atrybuty, specyficzne cechy wyglądu czy miejsca zamieszkania, podlegające procesowi daleko idącej redukcji bądź infantyilizacji. Oddalając się od wierzeniowego aspektu postaci i zmiierzając ku jej dydaktycznemu wymiarowi, Baba Jaga w polskiej literaturze adresowanej do dzieci staje się częścią świata ich wyobraźni i zabawy, zaś w mniejszym stopniu przynależy do sfery lęków, z którymi się trzeba zmierzyć.

Zusammenfassung: Der Aufsatz betrifft die Auffassung von Baba Jaga in der polnischen Literatur für die Jüngsten, wo, wie es sich zeigt, diese Gestalt äußerst selten erscheint. Die Verfasserin des Aufsatzes beschreibt zwei Typen der literarischen Darstellungen der Hexe, nachdem Sie die bestehenden Auffassungen über die Genese und Bedeutung von der Hexe in der Kultur untersuchte (u. a. Todesdämon, Walddämon, Vogeldämon, Initiationsleiterin, neue Verkörperung des Einbeinigen, Schlange, Alter Ego der Mutter). Die erste herkömmliche Darstellung vervielfältigt die Stereotype über die Hexe als ein böses, hässliches und altes Weib mit ihrer Hakennase (z. B. Märchen von A. Gliński, A. Gawiński, M. Kownacka, Gedichte von M. Konopnicka, H. Ozogowska). Die zweite neuartige Schilderung beruht auf der Zerstörung der Normen durch die Anwendung der komischen

⁵³ J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1989, s. 187

Mittel (u. a. Gedichte von J. Papuzińska, z. B. Märchen von E. Szelburg-Zarembina). Der jungen Leser wegen ist in allen Beispielen die Tendenz zur Milderung des Bildes von Baba Jaga zu sehen, was laut Joanna Papuzińska, immer üblicher in der Literatur für die Jüngsten wird.

Summary: The article presents different ways of creating picture of Baba Jaga in polish literature for children, where, as was to be expected, not to be of frequent occurrence. The author presents two type literary picture of Baba Jaga, after examines conceptions genesis and sense in the culture (e.g. a demon of the death, a demon of the forest, a bird's demon, as initiator, new version of the one-leg viper, a mother figure). One of them, traditional, conventional, shows Iaga as ugly, old woman, with hooked nose (e.g. fairytales by A. Gliński, A. Gawiński, M. Kownacka, poems by M. Konopnicka, H. Ożogowska). The second way, innovative, consist in destroy of compact through comical's method (e.g. poems by J. Papuzińska, fairytales by E. Szelburg-Zarembina). Tendency to milden of creating picture of Baba Iaga in all these examples, in opinion Joanna Papuzińska's – takes place very often in polish children's literature.

JOANNA PAPUZIŃSKA ♡ Uniwersytet Warszawski

Children's folklore in the stories of Janusz Korczak

Fascination with the world of the child, separate and mysterious, was one of the elements of intellectual and artistic trends at the turn of the 19th century. At this time Ellen Key declared the twentieth century as the „century of the child.” Sigmund Freud recognized children's experiences as the key to the adult personality, while Francois Queyrat published the work *Children's games*. Numerous interpretations of the theory of recapitulation were published, professing that in its development the child repeats the individual stages of the development of humanity. In Poland, ethnographers started to distinguish children's subculture as an autonomous section of folklore, such researchers as Zofia Rogoszówna began to record children's folklore, and attempts were made to describe the consciousness of a small child and to create children's portraits (Rogoszówna, Mortkowiczowa). Ludwik Krzywicki, a young sociologist, published a series of articles on the problems of childhood: children's games, types of children's imagination and their attitude toward fairy-tales.¹

Characteristic of Korczak's both literary and scientific attitude was emphasis on the separateness and uniqueness of the world of the child, treated as an independent value. We have already encountered this proposal to skeletonize childhood as a class, nation, or autonomous civilization in many of his stories: starting from a piece in the *Confessions of a Butterfly*, a draft of a dissertation entitled *The Child*, marking out research problems on the “unknown civilization” by challenging educators to be the “Faber of the children's world” and ending with *King Maciej*, containing the literary vision of a children's utopia, a Children's International uniting under the green banner of hope. In accordance with this idea, Korczak in his writings consciously erased ethnic differences, for example, between Poles and Jews, or he placed the action of the story in America, while retaining Polish scenery.

Somewhat simplifying, we can distinguish two kinds of use of children's subculture in Korczak's writings. In the first case this subculture appears in the category of a verisimilar description, as a way of characterizing child individuals or groups – their language, customs, behaviors. Then the quotation is made in a faithfully retained situational context, with meticulous care and precision. Such a category appears both in the pedagogical and the literary texts. We encounter its almost exclusive use in factual narratives – such as studies on summer camps² – or realistic works such as *Fame* or *Bankruptcy of Young Jack*. In the latter case,

the elements of children's folklore are transformed and serve as a means for realization of artistic goals or as a component of the educational system³. Using elements of children's subculture as a pedagogue, Korczak incorporated them into the educational process, similarly to Baden Powell who used them in scouting. As a writer, Korczak changed their content and purpose, employing them primarily to achieve the effect of grotesque, caricature, derision and intensifying the atmosphere of unreality. We find such a dual approach in *Child of the Drawing-Room*. Characterizing his childhood the narrator uses a description localizing his own rootedness in children's folklore, a list of this schoolboy's skills and biases:

I knew how to write frozen water in three letters – ice, and that a pound of feathers is just as heavy as a pound of lead. I learned how to speak tongue-twisters loudly and clearly.”

“(…) I believed in unlucky days and that a farthing, pebble, blouse, going out of the house with the right or left foot or a pail of water – bring good or bad luck, that for one drag on a cigarette God would punish me with a failing mark in dictation or poetry.”⁴

Describing his dealings with children in the family, the narrator cites their games, rites, sayings, their songs and shows borrowings from non-children's subcultures.

But in this same work a children's language game – dropping successive vowels of a word – appears torn out of the children's context and resembles a refrain of drunken babble during a drinking bout (I have principles, ciples, ples, etc.). In the protagonist's final dramatic cry addressed to the night watchman, the author once again goes back to the children's language game of “transposing syllables” to get a very emotionally and powerful effect of despair and hopelessness.

Tracing the descriptive, verisimilar trend in Korczak's writings one may distinguish particular fields corresponding to ethnographic fields of material culture: gathering, barter, trading contacts between children. We encounter first and foremost a rich inventory of objects collected by children:

Here he boasted of an old coin, he gathered filled-up exercise books for shots and pop-guns, here cockle-shells, there burned out electric lamps, cinematographic plates (...) He had a porcelain elephant, a statuette of Napoleon, a broken mirror, little forks for chocolates, a dull file, a broken pen-case, one ice-skate, a doll's hat, old playing cards, pick-up-sticks, and of course postcards with writing on them (...).⁵

In addition, Korczak analyzed the meaning of children's collections for the child's imagination, dreams and feelings:

Here there are memories of the past and longing for the future. – A small cockle-shell is the dream of a trip to the sea, a screw – a few pieces of wire – an airplane, proud fancies of the air force, the eye of a long-ago smashed doll – the only memory of loving that once was and will be no more. You will find a photograph of the mother and wrapped in red tissue paper two farthings from a deceased grandfather.⁶

From observations and analysis of behaviors he derived an evaluation and instructions for the educator:

[educator] He gathers up these treasures and throws the junk into the stove. He commits a terrible abuse, a barbaric crime. You cad, how dare you dispose of someone else's property? How dare you later demand that children respect anything and love anyone? You are burning not papers but the love of tradition and the dreams of a more beautiful life.

Korczak also devoted attention to business relations between children. He described transactions, exchanges and the circulation of goods, and noted the values ascribed to them.

Smith (...) exchanged a diamond with Pitt for six marks. Pitt (...) exchanged it for a fountain pen with Hanson. Charlie got the same diamond from Hanson for a belt and two cockle-shells and sold it in the back-yard for two cents.⁷

He also records thoughtlessness, debts, abuses and bankruptcy:

Flea-beetle ran up debts.

It started when she bought a gum-drop from Josie with a farthing, saying she would owe her – for you could buy four gum-drops for a farthing. Then she didn't have the farthing so she made a wager and lost – and this was already two farthings. Then Josie told her to bring mother's tea-service for these two farthings, but Flea-Beetle didn't want to. Then Wicus said that he'd tell mother, so she had to buy him candies to keep him quiet and borrowed from the girl in the nursery-school; she didn't even taste one caramel. Wladek remembers the green glass, why did everything appear green when you looked through it? So the glass and the stamp with the angel and the little porcelain cat with one leg missing – she gave all of this away and had nothing left.⁸

In addition to objects of collecting and exchange, Korczak also described children's manufacture and work, the tools that they use. Here one specifically finds children's products from paper: pop-guns, ships; shanties and decorations from leaves. He described the school subculture of exercise-books, blotting-paper, drawings, streamers, ways of covering books "with indentation and without," kinds of nibs used. In the scene of building a sledge in *When I'm Tiny Again* there is a description of the way of gathering raw materials and using tools. We also find descriptions of the features of objects used as props in games, for example chestnuts or stones.

When I began to play lock-up myself, I became convinced that not all stones are equally convenient. Too round ones thrown on the table easily scatter, too sharp-edged ones arrange themselves too close.

Five stones chosen for shape and color for a player are like five horses of one color and height, five pearls in a necklace, five dogs trained for hunting.⁹

The next section that could be distinguished among the material of Korczak's writings are children's customs, certain regular norms, patterns of behavior preserved in the peer group. Here there are norms governing the coexistence of the sexes, both regulated with the custom of the relation of boys to girls: "A girl is disgraced if a boy sees her panties", and the forms of romance or flirting, customary behaviors and presents, the indispensable secrecy and bashfulness that accompanies this, the mocking attitude of both adults and children toward "engaged couples." This theme appears in *King Maciej*, *Bankruptcy of little Jack*, and *When I'm Tiny Again*.

There are also patterns of "male" friendships, ways of striking them up, their development, disenchantment and breaking off; but also descriptions of conflicts and hostility; arguments – with particular emphasis on the language used in them: "Get lost," "Well, hit me first"; abusive names, behavioral ways of showing contempt and humiliating or starting a controversy with the opponent; rules of fair fighting and ways of sneaky and unfair fighting.

Important sections here are rules of dignity and honor practiced in the children's group. They appear both in the attitude of children toward grownups ("You'd rather take a hiding than not show respect for honor") and in mutual relations between children ("They insulted him in the yard, so he gave his word of honor that he wouldn't go to anyone first"). Korczak presented the ethical code of the child very thoroughly and comprehensively, showing both deviations from it due to life necessities and situations of breaking it slyly and deceptively; he also showed the mechanisms of how public opinion develops in the children's community, ways of evaluations by peers, their acceptance and rejection. The norm of justice is especially highlighted and expected in relations between adults and children. Korczak reflected on perfect social relations and establishment of laws and norms as an element of the children's subculture not only in *King Maciej*. This theme appears to a greater or lesser degree in nearly all of his literary works: e.g., in *Fame* in the form of the Union of Knights of Honor, in *Bankruptcy of Young Jack* in the form of a plan to set up a bank for children. In addition to general norms, Korczak presents a number of "small social contracts" codified and refined by children's groups for use in a specific game. There are also proverbs – regulators of a sociotechnical nature and serving as ready evaluations of behaviors or solutions to conflict situations.

Even when it plays by itself, the child sets up certain rules that it later tries to follow:

I walk and kick a piece of ice with my foot. You have to try to kick it squarely, in front of yourself, so that it wouldn't go to the right or the left. And then I run zig-zag after it. You shouldn't stop but keep going forward. (...) I said that I'm allowed to go back ten times.¹⁰

The next group of described phenomena is magic beliefs and activities, children's superstitions and fortune-telling. One of the basic beliefs is the conviction about

the magic mechanism of guilt and punishment, which was already mentioned in the passage quoted above from *Child of the Drawing-Room*. This belief states that every bad action must be redeemed by a setback in another field: “Maybe God will punish me for the cat by not letting me take Latek home?” – the hero muses when he meets a cat that he had once mistreated, while he simultaneously wishes that his parents would let him take in a stray dog¹¹. In order to avoid such setbacks, the child chooses its own punishment for the offense. That is what Kajtus the Magician does when he resolves: “I command that for one month none of my spells work.”

Children believe in “ill-fated” or “unlucky” days and months; they also believe in objects that bring luck: “With this chestnut I always win. I have promised myself that I will never play for this chestnut”¹². The story *The Unlucky Week* is based on such convictions, while the story *Kajtus the Magician* – on children’s magic beliefs.

Korczak’s writings contain also a rich inventory of children’s games and amusements together with often very detailed and penetrating descriptions. It is impossible to cite them all; one may only list individual types or kinds. Starting from classical sports or outdoor games with rather precise rules set in advance, such as “two fires,” “rouge,” “lock-up,” then occasional games (two descriptions of the game of snow-balls – one in *King Maciej* and another in *When I’m Tiny Again*), great games of imagination such as the game of “rabbit,” where the rules are made up as one goes along and are more flexible, and finally the games for many days “with a plan,” such as the building of shelters in *Jozki, Jaski, and Fran-ki*. However, Korczak also devoted a lot of attention to transitory games made up on the spot or the games and amusements of individual children that, for example, are improvised on the way home from school:

Now I walk slowly and try to step in the middle of the paving stone. How one plays hopscotch: so as not to step on a line. – It would be easy, but you have to avoid passers-by; and you can’t always avoid stepping on a line if you have to take a step to the side suddenly.

So I can do it only ten times. If I do it more, I lose. – I count: I failed once, twice, three, four times. I still have six, five.¹³

There are very many gambling games: game of coins, plates, game of pen-points, guessing the numbers of trams and automobiles. And finally, something to which Korczak devoted perhaps the most attention and which he made a great use of in the educational process – wagers. On the one hand, Korczak saw wagers as the plague of children’s groups – an opportunity for abuses, tricks and swindles, extortions, fights and arguments. On the other hand, he viewed them as the result of a powerful motor force governing the children’s behaviors, of their striving not only to beat others and for domination but first and foremost of the striving to overcome and conquer himself, an expression of children’s perfectionism. To run across the street in front of a tram or to race ahead of it; to go into ten shops, talk with the salesclerk, not

buy anything and not be thrown out; to kiss a strange girl on the street – all of these wagers are not only an attempt to come to grips with an opponent but also with oneself, and what is important is not how much one wins but the difficulty of the feat performed.

In addition to wagers, Korczak also recorded numerous actions of the children's subculture that are strictly perfectionist and have no utility value; these are so-called "feats": touching one's nose with one's tongue, moving one's ears, walking backward with one's eyes closed, playing on one's teeth, pronouncing difficult words and sentences (tongue-twisters), semantic and logical games and riddles, tricky questions, linguistic deformations, secret languages and children's writing. Korczak many times emphasized how much effort and persistence children invest in acquiring new skills, training, and improvement. We find such descriptions in *How to Love the Child* and in literary form in *Kajtus the Magician* (when Kajtus practices casting spells), and also in form of a figure of King Maciej, who consciously sets tasks for himself and trains his will. Korczak consciously used this important element of the child's mind, the child's instinct of play and constantly exceeding its possibilities as a powerful instrument of self-education, a game for oneself and game with oneself.

Analyzing the presence of the children's subculture in the linguistic layer of Korczak's works, we face the difficulties of translation, and so this theme is omitted.

Another way of presenting children's folklore in Korczak's writings is to use its elements as fictional material which makes up themes or scenes of particular works. A considerable number of Korczak's literary works originate from the world of children's dreams and fancies, from children's "dreams of power" or from their utopian thinking, devising ideal solutions to the most important problems. Dreams of possessing royal power, magical power or fame are a natural compensation for the weakness and dependency that beset the child in real life. From similar sources come the ideas of a bank for children and that adults could change into children and children into adults so that they would be able to understand each other better. These motifs appeared also in many works written at the same time as Korczak's. The figure of the child – ruler or the child-liberator, children's utopias, unions and organizations were rather popular subjects during the interwar period. They were taken up by such writers as Juliusz German, Halina Górska, Helena Bobińska, Kornel Makuszyński, and Edward Słoiński. As a rule, however, they were written in the form of fables or were the background for moralizing children. None of these authors subjected this world of dreams to such merciless and uncompromising verification, did not show their sober and literal confrontation with life or their unavoidable bankruptcy.

The discredit of utopian hopes takes place by including to them elements of an inverted world, a carnival-like reality, in which the hierarchy of logical relationships is turned upside down and disjointed: changing the roles of children and adults, changing women's and men's clothes, changing shop signs,

walking backwards, trees with the roots growing up, etc. Taking a “topsy-turvy world” literally, showing its consequences in categories of life realities, makes it no longer funny, and it appears to the very originator of the idea as stupid and even dangerous. Maciej’s naivete and stupidity, Felek’s vanity and greed, the thoughtlessness and quarrelsomeness of other children bring disaster to the country, while Kajtek’s magic spells bring joy to no one and only cause harm and panic.

Elements of the children’s subculture may also be transposed to the world of adults. Then these elements generally function as caricatures. Ludicrous adult figures use children’s language, infantile dodges: “Your honor, we’re not stubborn at all,” “we didn’t do it on purpose.” Describing the council of ministers’ actions in categories of children’s behaviors and children’s language made this body look grotesque, ludicrous and pitiful (stealing cigars and wine from the dying king). In description of the world of the ruler, Korczak resorted to tricks from children’s horror stories: since some Negro kings cannot refrain from cannibalism, they bring along in secret with them a barrel of salted Negroes and eat them when no one is watching.

Adults sent to school take on the repertoire of schoolboy’s tomfoolery and pranks: they trip each other, annoy each other, do mischief, or the reverse, they enter into the roles of crammers, toadies, and tattlers.

(ENDNOTES)

Describing the world of “tomfoolery”, as contemporary children like to call it, Korczak touch upon another field of children’s subculture, namely mechanisms of profanation, grotesque, and the macabre, but only the very mechanisms, without directly citing its products. At the same time, however, he stayed aloof from this world, looking at it critically, just as he looked critically at the figure of the jester, clown, dreamer and liar in the children’s community (Fil in *Bankruptcy*, Felek in *Maciej*, Wiszniewski in *When I’m Tiny Again*), describing it as a member of the community who has ideas for amusement but itself spoils all amusement.¹⁴

The component that is most emphasized in contemporary works on the children’s subculture, the element of play, is hardly the focal point of Korczak’s conception of the child. In children’s games Korczak saw only the substitute for life, a necessity created by the lack of better possibilities. “Give a child a pony, and he won’t ride on a stick” – he said, placing the literalness of children’s doings before their conventionality. In his conception of the child and childhood, Korczak opposed to play the seriousness of the children’s world, the striving of the child toward personal perfection and its dreams for a better life. The conceptions of contemporary researchers of children’s folklore originate from the vision of the child “homo ludens”, where laughter and jokes, operations on meanings and logical relationships almost completely eliminate all other elements: feelings, aspirations, values.

In calling children “princes of feelings” Korczak professed the belief in the profound purposefulness and rationality of all children's behaviors – unconscious rationality that is not understood by adults but still determined by the order of the highest laws. Korczak enjoined us to bow our heads in respect before this essence of humanity contained in childhood.

¹ Ludwik Krzywicki, *Bibliografia prace*, compiled by IGS. In: *Studia socjologiczne*, Warsaw 1938.

² *Jośki, Mośki i Srule*. Warsaw 1911.

³ The Educational Institution „Nasz Dom”. Informational sketch. Marja Rogowska-Falska. Warsaw 1928.

⁴ *Dziecko salonu*. Warsaw 1980, p. 29.

⁵ *Bankructwo małego Dżeka*. Warsaw 1930, p. 162.

⁶ *Wybór pism*, volume I, Warsaw 1957, p. 228.

⁷ *Wybór pism*, volume I, op. cit., p. 229.

⁸ *Bankructwo małego Dżeka*, op. cit., p. 229.

⁹ *Sława*, Warsaw 1945, p. 24.

¹⁰ *Wybór pism*, op. cit., p. 209.

¹¹ *Kiedy znów będę mały*, Warsaw 1925, p. 173.

¹² *Kiedy znów będę mały*, op. cit., p. 140.

¹³ *Kajtuś Czarodziej*, Warsaw 1960.

¹⁴ *Kiedy znów będę mały*, op. cit.

Streszczenie: Na tle rozwijających się u progu minionego stulecia zainteresowań dzieckiem i dzieciństwem autorka omawia twórczość Janusza Korczaka i jego studia nad obyczajowością dziecięcą, prowadzone drogą wieloletniej obserwacji uczestniczącej. Korczak interesował się językiem dziecięcym, analizował strukturę przelisk i kłótni, rejestrował utarte zwroty i klisze frazeologiczne. Przede wszystkim zaś interesowały go społeczne zachowania dzieci, a rezultaty obserwacji znajdujemy zarówno w tekstach literackich pisarza, jak i w jego pracach pedagogicznych: opisywał Korczak wierzenia i przesady dzieci, zbieractwo, handel wymienny i hazard, marzenia i plany życiowe, scenariusze gier, specyficzne dziecięce sporty swego czasu, jak gra w kamienie, kasztany itp.

Ze szczególną uwagą bada autorka strategię pisarską Korczaka, stosowaną przy wykorzystaniu folkloru dziecięcego jako tworzywa twórczości literackiej.

KRZYSZTOF BAK ♡ Uniwersytet Jagielloński

Strategie archetekstualne w twórczości Astrid Lindgren

Recepcja twórczości Astrid Lindgren i Tove Jansson, dwóch najwybitniejszych przedstawicielek szwedzkojęzycznej literatury dla dzieci XX w., przywodzi na myśl „Über naive und sentimentale Dichtung” Schillera. W Tove Jansson biografowie upatrują zwykle typowego twórcę sentymentalnego, szukającego inspiracji w sferze kultury, literatury i sztuki. Znamienne, że wyjaśniając genezę jej decyzji zostania pisarzem znawcy wspominają zwłaszcza silny wpływ artystyczno-intelektualnej atmosfery domu rodzinnego. Astrid Lindgren natomiast przypisuje się najczęściej cechy twórcy naiwnego. Za najważniejsze źródło jej twórczości interpretatorzy uznają przeżycia okresu dzieciństwa w wiejskim środowisku Smålandii, a samą autorkę utożsamiają chętnie z dziką Ronją z książki *Ronja rövardotter* (*Ronja córka zbójnika*). W poświęconych Lindgren pracach powracają słowa-klucze: przyroda, spontaniczna zabawa, naturalność, witalność, bezpośredniość, szczęśliwość itp.¹

Do rozpowszechnienia tych schematów recepcyjnych przyczyniły się w dużym stopniu same pisarki. Znane i chętnie cytowane są słowa Tove Jansson: „Chciałabym być dzikuską! Nie artystą! – ale nie mam wyjścia”². Zgodnie z Schillerowskim obrazem twórcy sentymentalnego autorka traktuje naturę i kulturę jako nie dające się pogodzić wartości, wyraża tęsknotę za sferą natury, ale widzi swe nieuchronne miejsce w świecie cywilizacji i kultury. Wypowiedzi Astrid Lindgren przypominają równie silnie Schillerowskie rozumienie naiwności. Pisarka deklaruje, że pisze dla dziecka, którym była i którym zawsze pozostała, dodając przy tym, że z każdym rokiem staje się coraz bardziej dziecinna. Na pytanie o podstawowe chwytły swego pisarstwa odpowiada, że tworzy czysto intuicyjnie i nie wie, na czym polega dobra literatura dla dzieci. Wspominając okres dzieciństwa, autorka stwarza wrażenie, jakby czas przeszły nie został przez nią nigdy do końca utra-

¹ Por. Hans-Heino Ewers, „Kinderliteratur als Medium der Entdeckung von Kindheit”, w: *Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch*, red. Imbke Behnken & Jürgen Zinnecker, Seelze-Velber 2001, s. 57-59; Boel Westin, *Familjen i dalen. Tove Janssons muminvärld*, Stockholm 1988, s. 21; Vivi Edström, *Astrid Lindgren. Vildtoring och lägereld*, Stockholm 1992, s. 7, 10; idem, „Astrid Lindgrens röst”, *Barnboken* 2/1997, s. 18; Lena Törnqvist, „Leka på allvar”, w: *Allrakäraste Astrid. En vänbok till Astrid Lindgren*, Stockholm 1987, s. 250-257.

² Cyt. za Westin, *Familjen*, s. 21.

cony, lecz niejako zatrzymał się w jej wnętrzu, stając się pożywką dla jej całego pisarstwa³.

Mimo tych i podobnych deklaracji obu pisarek naszkicowane tu klucze recepcyjne uzasadnione są jedynie w ograniczonym zakresie. Podobnie jak książki Tove Jansson wykorzystują w dużym stopniu strategie typowo naiwne, utwory Astrid Lindgren to nie tylko erupcja pierwotnej, niekontrolowanej pisarskiej energii, lecz również artystycznie świadome, długo cyzelowane konstrukcje, odwołujące się do różnorodnych literackich konwencji i wzorów. Jednym z najważniejszych artystycznych narzędzi pisarki jest polifoniczny dialog z powszechnie rozpoznawalnymi strukturami archetekstualnymi⁴. Celem niniejszego artykułu jest zbadanie tej wysoce „sentymentalnej” strategii w książkach Astrid Lindgren.

O sentymentalnym charakterze archetekstualnej polifonii w twórczości Astrid Lindgren świadczy chociażby fakt, że strategia ta nie pojawiła się w jej pisarstwie od początku, lecz zrodziła się w wyniku żmudnego zmagania się autorki z materią literacką. W *Pippi Långstrump* (*Pippi Pończoszanka*) autorka posługiwała się strukturami archetekstualnymi w sposób, który pod wieloma względami przypomina spontaniczną twórczość artysty naiwnego. Dopiero w późniejszych utworach pisarka narzuciła sobie większą dyscyplinę w tym zakresie.

Pippi Långstrump uznać można za pierwszą książkę Lindgren, choć utwór nie jest jej formalnym debiutem. Maszynopis *Pippi* autorka wysłała do wydawnictwa Bonniera, największej szwedzkiej oficyny wydawniczej, w kwietniu 1944 r. Czekając na werdykt redakcji, Lindgren ukończyła kolejny utwór, *Britt-Mari lättar sitt hjärta* (*Zwierzenia Britt-Mari*), i zgłosiła go do konkursu na książkę dla dziewcząt, ogłoszonego przez świeżo powstałe wydawnictwo Rabén & Sjögren. Dzięki zdobyciu drugiej nagrody *Britt-Mari* znalazła się na półkach księgarskich jeszcze tego samego roku. Po licznych perturbacjach *Pippi Långstrump* wydana została rok później w oficynie Rabén & Sjögren⁵.

Pippi Långstrump spotkała się początkowo z pozytywnym przyjęciem w prasie. Książkę recenzowały wszystkie duże dzienniki szwedzkie. Większość wpływowych krytyków literatury dla dzieci – m.in. Eva von Zweigbergk w *Dagens Nyheter*, Greta Bolin w *Svenska Dagbladet*, Jeanna Oterdahl w *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* – chwaliła fantazję, humor i żywy język

³ Por. Astrid Lindgren, „I sanning vedervärdig busunge fyller 40”, *Barnboken* 2/1985, s. 5; Mary Ørving, „Tyckt och tryckt om Astrid Lindgren 1945-1975”, w: *En bok om Astrid Lindgren*, red. idem, Stockholm 1977, s. 156; Vivi Edström, „Astrid Lindgren och våren”, *Barnboken* 2/2002, s. 14-15; idem, *Astrid Lindgren*, s. 13-14; Anna Maria Hagerfors, *Århundradets Astrid*, Stockholm 2002, s. 9, 12-21; Marit Törnqvist, „Att så mycket kan rymmas i en människa”, w: *Allrakäraste Astrid*, s. 202-204; Krzysztof Bak, „Piszę dla dziecka, którym byłam”, *Nowe Książki* 2/1986, s. 5.

⁴ Pojęcie archetektu prezentuje Gérard Genette w *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, s. 11.

⁵ Por. Ulla Lundqvist, *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Stockholm 1979, s. 99-102; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 83-88.

utworu⁶. Wydawało się, że *Pippi Långstrump* bez tarć i emocji wejdzie do zwykłego obiegu czytelniczego.

We wrześniu 1945 r. *Pippi Långstrump* wygrała zorganizowany przez wydawnictwo Rabén & Sjögren konkurs na najlepszą książkę dla dzieci. Kilka miesięcy później utwór otrzymał nagrodę literacką dziennika *Svenska Dagbladet*⁷. Ironia chce, że wyróżnienia te stały się powodem jednej z najgwałtowniejszych debat literacko-obyczajowych w Szwecji w XX w. Nazywa się ją czasem Pippifejden czyli 'sporem o Pippi'⁸. Termin nawiązuje do dwóch innych, równie słynnych i namiętnych dyskusji w historii literatury szwedzkiej XX w. Pierwsza z nich to Strindbergsfejden ('spór o Strindberga') z 1910 r., druga to Krusenstjernafejden ('spór o Agnes von Krusenstjernę') z 1934 r. Fakt, że tym razem przedmiotem polemik stał się utwór przeznaczony dla młodocianych czytelników, nobilituje niewątpliwie literaturę dla dzieci.

Bezpośrednią przyczyną sporu o *Pippi* stał się komentujący wyróżnienia obszerny esej pod symptomatycznym tytułem „Dålig och prisbelönt. En reflexion om goda och dåliga barnböcker” (Zła i nagrodzona. Refleksja o dobrych i złych książkach dla dzieci). Zamieszczony został w poczytnym lewicowym dzienniku popołudniowym *Aftonbladet*. Autorem był John Landquist, profesor pedagogiki i literaturoznawstwa, jeden z najbardziej wpływowych krytyków szwedzkich. Artykuł Landquista zaczynał się w znamienny sposób:

Kupiłem książkę dla dzieci *Pippi Långstrump* Astrid Lindgren, bo słyszałem, że otrzymała nagrodę. Wziąłem książkę do ręki, żeby poczytać córce. W nadziei, że uda mi się znaleźć coś lepszego niż początek, przeczytałem kilka przypadkowo wybranych rozdziałów, ale poczułem, że duszę się od piętrzących się wszędzie idiotyzmów. Przerwałem więc czytanie ku uldze mojej i dziecka, bo żadnemu z nas nie udało się zrozumieć, na czym miałyby polegać zabawność tej książki⁹.

W dalszej części artykułu Landquist dowodził, że *Pippi* to nie tylko książka niesmaczna i estetycznie nieudana, lecz również w swej wymowie bezsensowna, bo pozbawiona jakiegokolwiek wyobrażenia o psychicznym rozwoju dziecka. Osobne słowa krytyki eseista skierował pod adresem jurorów, którzy jego zdaniem powinni czuć większą odpowiedzialność wobec faktu, że ich wybory mają duże znaczenie dla nieświadomych treści kupowanych książek rodziców.

Anatema Landquista ośmieliła wielu zdeorientowanych lub jednoznacznie negatywnych czytelników do zabrania głosu w sprawie kontrowersyjnej książki. Artykuł wywołał prawdziwą burzę, która przetoczyła się przez szwedzkie

⁶ Por. Eva von Zweigbergk, „Rena rama skojet”, *Dagens Nyheter* 28-11-1945; Greta Bolin, „Humor och fantasi”, *Svenska Dagbladet* 3-12-1945; Jeanna Oterdahl, „Småbarnsböcker”, *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* 17-12-1945.

⁷ Por. Lundqvist, s. 231, 237.

⁸ Tamże, s. 239.

⁹ John Landquist, „Dålig och prisbelönt. En reflexion om goda och dåliga barnböcker”, *Aftonbladet* 16-8-1946.

dzienniki i czasopisma w 1946 i 1947 r.¹⁰ Publikowane listy do redakcji komentowały nie tylko samą *Pippi*, która za pośrednictwem Szwedzkiego Radia trafiła do większości szwedzkich domów, lecz również opartą na kanwie książki sztukę, mającą premierę w marcu 1946 r.¹¹ Dyskutanci nazywali *Pippi* „bełkotem”¹² i wyrażali obawę, że zgubne metody pedagogiczne Lindgren będą miały nieobliczalne skutki dla wielu generacji młodych odbiorców. Nastroje czytelnicze podburzyła dodatkowo kolejna część dziejów rezolutnej bohaterki – *Pippi Långstrump går ombord* (*Pippi Pończoszanka wchodzi na pokład*) – wydana w 1946 r. w chwili, gdy spór o *Pippi* sięgał apogeum.

Spór o *Pippi* stanowi niezwykle wdzięczny materiał do badań recepcyjnych w duchu szkoły konstanckiej. Jej główny przedstawiciel – Hans Robert Jauss – zanalizował mechanizm wielkich XIX-wiecznych skandali literackich, przypominających pod wieloma względami spór o *Pippi*. Niemiecki badacz dowiódł, że ówczesna publiczność literacka poczuła się zbulwersowana *Madame Bovary* i *Les fleurs du mal*, bo oba utwory nazbyt silnie odbiegały od jej horyzontu oczekiwań. Czytelnicy próbowali zrozumieć oba dzieła przy pomocy aktualnych wówczas paradygmatów literackich, jak budująca historia z życia mieszczaństwa czy idealistyczny w wymowie poemat romantyczny. Konsternacja i interpretacyjne nieporozumienia wynikały zdaniem Jaussa z faktu, że żaden z tych tradycyjnych kluczy interpretacyjnych nie pasował do nowatorskich tekstów Flauberta i Baudelaire’a¹³.

Znajdujący się pod wpływem szkoły konstanckiej badacze literatury dla dzieci – m.in. Aidan Chambers i Reinbert Tabbert – pokazali, że opisane przez Jaussa mechanizmy recepcyjne w równym stopniu sterują odbiorem książek dla dzieci. Debaty i interpretacyjne nieporozumienia, których powodem są utwory dla dzieci, mają zdaniem wspomnianych teoretyków obiektywną przyczynę w analogicznych odstępstwach tych książek od aktualnego horyzontu oczekiwań dzieci i ich dorosłych opiekunów¹⁴.

Zarówno Jauss jak i zainspirowani jego teoriami badacze literatury dla dzieci podkreślają, że wywołujące recepcyjne spory odstępstwa od obowiązującego horyzontu oczekiwań mają charakter czysto estetyczny. *Madame Bovary* sprowokowała XIX-wieczną publiczność literacką nie nieobyczajną treścią – poczucie moralności ówczesnych czytelników nie zareagowało na wiele bardziej swobodnych utworów – lecz specyficzną konstrukcją narratora, który w za-

¹⁰ Por. Lundqvist, s. 239-251; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 114-115; Lena Kåreland, *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*, Stockholm 1999, s. 65-69; Hagerfors, s. 58-59.

¹¹ Por. Lundqvist, s. 239.

¹² [S. A.], „’Pippi Långstrump’ ingen barnbok”, *Aftonbladet* 26-8-1946.

¹³ Por. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, s. 181-183; idem, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1982, s. 847-848.

¹⁴ Por. Aidan Chambers, *Om böcker*, Stockholm 1985, s. 40-57; Reinbert Tabbert, „The impact of children’s books: cases and concepts”, w: *Responses to Children’s Literature*, red. Geoff Fox & Graham Hammond, New York 1980, s. 34-58.

den sposób nie odcina się od postępowania swojej bohaterki. Szczególnie ważne miejsce w tym estetycznym horyzoncie oczekiwań zajmuje zdaniem szkoły konstanckiej archetekstualny repertuar odbiorcy. Czytelnicy budują zrozumienie utworu, wpisując go niejako w rozpoznany kod gatunkowy. Powodzenie procedury hermeneutycznej zależy w dużej mierze od tego, czy odbiorca trafnie odczytał archetekstualne sygnały interpretowanego tekstu¹⁵.

Teorie recepcyjne szkoły konstanckiej pozwalają wyjaśnić dużą część sformułowanych w trakcie sporu o *Pippi* opinii. Czytelnicy poczuli się zawiedzeni, ba, zbulwersowani, bo uznali, że książka nie odpowiada podstawowym konwencjom archetekstualnym, które spodziewali się znaleźć w tekście. Ten negatywny mechanizm recepcyjny zilustrują poniżej cztery najbardziej typowe strategie interpretacyjne.

Jednym z ważniejszych elementów archetekstualnego horyzonontu oczekiwań młodych szwedzkich czytelników lat 30-tych i 40-tych była apelująca do uczuć odbiorców opowieść o osieroconej dziewczynce. Ogromną popularnością cieszyły się wówczas w Skandynawii powieści Lucy Maud Montgomery i Jean Webster. Angielskie i amerykańskie wzorce naśladowało wiele szwedzkich pisarek dla dzieci i młodzieży¹⁶. Astrid Lindgren zwierzała się niejednokrotnie, że z zachwytem czytała *Anne of Green Gables*, a jej bohaterkę włączyła do fikcyjnego świata swych dziecięcych zabaw¹⁷. Wyznaczniki gatunkowe opowieści o osieroconej dziewczynce dadzą się również bez trudu odnaleźć w *Pippi Långstrump*. Główna bohaterka przypomina pod wieloma względami Anne czy Judy Abbott z utworów Webster¹⁸. Najbardziej znana powieść Webster, *Daddy-Long-Legs*, nosi w szwedzkim tłumaczeniu tytuł *Pappa Långben*, a szwedzkim odpowiednikiem „Green Gables” jest „Grönkulla” – podobieństwo do Pippi Långstrump i jej siedziby „Villa Villekulla” jest uderzające. Nic więc dziwnego, że duża grupa uczestników sporu próbowała zrozumieć książkę Lindgren przez pryzmat kodu archetekstualnego *Anne of Green Gables*. Ale czytelników, którzy obrali tę strategię recepcyjną, czekał estetyczny zawód. Pippi nie jest uczuciowa, rozmarzona, dziewczęca – jest za to wolna, silna, samowystarczalna. Jak podkreśla wielu skandynawskich badaczy, bohaterka efektywnie parodiuje rozpowszechnione stereotypy płciowe, łącząc w sobie typowe dla chłopców i dziewczynek wzory zachowania. Jej język deformuje systematycznie romantyczno-pensjonarskie słownictwo Anne¹⁹. Wśród krytycznych

¹⁵ Por. Jauss, *Literaturgeschichte*, s. 173-183; Jane Johansson, „Vägen till Fantásien: Receptionsforskningens metoder och mål”, w: *Modern litteraturteori och metoder i barnlitteraturforskningen*, red. Maria Nikolajeva, Stockholm 1992, s. 161-163.

¹⁶ Por. Eva von Zweigbergk, *Barnboken i Sverige 1750-1950*, Stockholm 1965, s. 434-456; Ingrid Nettervik, *I barnbokens värld*, Malmö 1994, s. 98-99; Boel Westin, „Tintomaras äventyr. Ester Blenda Nordström”, w: *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken*, red. Ying Toyer-Nilsson & Boel Westin, Stockholm 1994, s. 190.

¹⁷ Por. Margareta Strömstedt, *Astrid Lindgren. En levnadsteckning*, Stockholm 1977, s. 33.

¹⁸ Por. Lundqvist, s. 129; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 82.

¹⁹ Por. Agnes-Margrethe Björvand, „De sterke jentene. Om kjønnsroller i Astrid Lindgrens bøker om Pippi Långstrump og Ronja rövardotter”, *Barnboken* 2/1997, s. 25-29; Lundqvist,

głosów częsty był pogląd, że Pippi nie potrafi zachować się jak zwykła, normalna dziewczynka²⁰. Interesujące w tym kontekście jest spolszczenie „Fizja Pończoszanka”, użyte w pierwszym polskim wydaniu książki²¹. Używając żeńskich sufiksów, tłumaczka Irena Szuch-Wyszomirska wyraźnie feminizuje bohaterkę i tym samym zbliża ją do przywołanego przez szwedzkich czytelników archetekstualnego wzorca. Również niemiecki przekład *Pippi Långstrump* radykalnie osłabia ludyczny stosunek bohaterki do utartych stereotypów płciowych, zastępując go bardziej neutralnym komizmem²².

Innym ważnym składnikiem archetekstualnej świadomości młodych czytelników lat 30-tych i 40-tych była tzw. opowieść z życia codziennego. Utwory tego gatunku miały epizodyczną, wolno płynącą akcję, opartą na kilku powszednich sytuacjach: lekcja w szkole, wyjazd na wycieczkę, pobyt na wakacjach, urodziny itp. Te archetypiczne scenki osadzone były w wiejskich lub miejskich realiach, opisanych z dużą dbałością o szczegóły. Intryga wykorzystywała kilka prostych schematów narracyjnych i kończyła się harmonijnym finałem. Ówczesne katalogi wydawnicze pokazują, że dużą część wydanych w pierwszej połowie lat 40-tych książek dla dzieci stanowiły tego rodzaju konwencjonalne imitacje dziecięcej rzeczywistości²³. Astrid Lindgren wykorzystywała w *Pippi Långstrump* szereg typowych dla realistycznych opowiadań motywów. Skonstruowała akcję z codziennych sytuacji – lekcja, przedstawienie cyrkowe, wycieczka, wyjście na przyjęcie – i osadziła je starannie w maomiasteczkowym środowisku²⁴. Może właśnie dlatego część uczestników sporu usiłowała zrozumieć *Pippi Långstrump* przy pomocy tego archetekstualnego klucza. Ale odbiorcy, szukający w książce małego obyczajowego realizmu, poczuli się równie oszukani jak amatorzy *Anne of Green Gables*. Powodów do zawodu mieli wiele, ale dwa zwłaszcza zdominowały polemiczne opinie. W obu przypadkach źródłem niezadowolenia był rozdział między tekstem a wykorzystanym do interpretacji archetekstem. Opowieści z życia codziennego trzymają się zdroworozsądkowego obrazu świata i unikają elementów, mogących osłabić wrażenie mimetycznego prawdopodobieństwa, powszedniości i naturalności. Nieodłącznym dodatkiem tej układnej wizji codzienności jest tendencja moralizatorska. Widać ją zwłaszcza w konstrukcji postaci. Głównymi bohaterami opowieści z życia codziennego są grzeczne, dobrze wychowane dzieci. Niektóre postacie poboczne mogą postępować nagannie, ale pod koniec

s. 129, 132-134; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 88-91; Maria Nikolajewa, *The Rhetoric of Character in Children's Literature*, Lanham-London 2002, s. 138-148.

²⁰ Por. np. Gösta Wester, „Pippi Långstrump?”, *Aftonbladet* 30-12-1946; Lundquist, 234.

²¹ Por. Ewa Teodorowicz-Hellman, „Pippi Långstrump i polsk översättning”, *Barnboken* 2/1995, s. 26-27.

²² Por. Astrid Surmatz, „Ingenting för barn under fjorton år! Pippi Långstrump i Tyskland”, *Barnboken* 1/1994, s. 7-8.

²³ Por. Nettervik, s. 131-132; Lena Kåreland, *Möte med barnboken. Linjer och utveckling i svensk barn- och ungdomslitteratur*, Stockholm 1994, s. 84-88; Lundqvist, s. 77-79.

²⁴ Por. Maria Nikolajewa, *Barnbokens byggeklossar*, Lund 1998, s. 38; Lundqvist, s. 157-160, 220; Vivi Edström, *Barnbokens form. En studie i konsten att berätta*, Göteborg 1982, s. 157.

zostają zawsze przykładnie ukarane i nawrócone na drogę cnoty²⁵. Konstruując swoją bohaterkę, Lindgren nie troszczyła się ani o zasady codziennej logiki, ani o wymóg ciasnego moralizatorstwa²⁶. Uczestnicy debaty uparcie powtarzali zarzut, że Pippi jest niedorzeczna, nienaturalna i niemoralna. Jednocześnie wyrażali obawę, że młodzi czytelnicy łatwo mogą zarazić się fatalnymi zwyczajami bohaterki i obrać ją za przykład do naśladowania²⁷. Znamienne, że wielu tłumaczy *Pippi Långstrump* poddało się podobnym lękom i swymi licznymi poprawkami i skreśleniami wpisało utwór w moralistyczno-realistyczną poetykę opowieści z życia codziennego²⁸.

Jednym z najważniejszych elementów archetekstualnego repertuaru młodego odbiorcy lat 30-tych i 40-tych była baśń. Począwszy od końca XIX w. postrzegano ją w Skandynawii jako gatunek wysoki. Najwięksi pisarze szwedzcy tego okresu wybierali z reguły konwencję baśniową, gdy chcieli zwrócić się do młodego pokolenia. Sławna książka *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (Cudowna podróż) Selmy Lagerlöf, w zamiarze autorki szkolny podręcznik geografii, nie jest niczym innym jak rozbudowaną baśnią²⁹. Na początku lat 40-tych baśń na nowo stała się przedmiotem dyskusji w szwedzkich mediach. Wielu wpływowych europejskich pedagogów i psychologów tego okresu – Alexander Neill, Charlotta Bühler i in. – odkryło w baśni znakomity środek witalizacji świata wewnętrznego dziecka³⁰. Szwedzki popularyzator tych idei, Henry Peter Matthis, opublikował cały szereg artykułów, ukazujących znaczenie baśni dla intelektualno-emocjonalnego rozwoju dziecka i nawołujących pisarzy do tworzenia nowych baśni³¹. Katalogi wydawnicze z lat 30-tych i 40-tych potwierdzają, że wielu twórców pozytywnie odpowiedziało na apel Matthisa. Dużą część wydanych wówczas książek dla dzieci stanowiły nowo napisane baśnie bądź przeróbki znanych baśniowych historii³². Szereg uczestników sporu o *Pippi* próbowało odczytać utwór Lindgren jako jedną z tych baśniowych publikacji. Do interpretacji książki jako baśni zachęcała nie tylko fantastyczność samej bohaterki. Także pozostałe postacie i wiele epizodów akcji wykazywały strukturalne podobieństwo z poetyką baśni³³. Ale preferujący baśń odbiorcy poczuliby się tak samo rozczarowani jak zwolennicy innych interpretacyjnych kluczy. Narzekali m.in., że autorka raz po raz poddaje typowe

²⁵ Por. Lundqvist, s. 79-85.

²⁶ Por. tamże, s. 132-140; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 91-95; Nikolajeva, *The Rhetoric*, s. 137-140.

²⁷ Por. [Kåde], „Barn och böcker”, *Norrköpings Tidningar* 12-9-1946; [G Skj], „Onödigt”, *Länstidningen* (Öresund) 8-11-1946; [Indignerad], „Egendomligt program på radio”, *Aftonbladet* 16-11-1946; Lundqvist, s. 246.

²⁸ Por. Surmatz, s. 5-7; Teodorowicz-Hellman, s. 27-29.

²⁹ Por. von Zweigbergk, *Barnboken*, s. 388-397; Nettervik, s. 42-45; Kåreland, *Möte*, s. 56; Vivi Edström, *Astrid Lindgren och sagans makt*, Stockholm 1997, s. 20-37.

³⁰ Por. Lundqvist, s. 23-34; Edström, *Astrid Lindgren*, 102; Kåreland, *Möte*, s. 57-58.

³¹ Por. Henry Peter Matthis, „Sagens eviga tid”, *Stockholms-Tidningen* 12-2-1943.

³² Por. Lundqvist, s. 70-71, 74, 76-77.

³³ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 93, 100-101; Lundqvist, s. 140, 219-220.

dla baśni konwencje absurdalnym przerysowaniom i tym samym niszczy fantastyczną aurę utworu³⁴.

Powołując się na tego rodzaju absurdalne chwyt, grupka dyskutantów usiłowała wpisać *Pippi Långstrump* w tradycję angielskiej literatury nonsensu. Pippi została odczytana jako szwedzka siostra Alice z *Alice's Adventures in Wonderland*. Także i ta strategia hermeneutyczna nie była całkiem bezzasadna. W szwedzkich debatach prasowych lat 40-tych częste były głosy, że współczesna, oparta o nowoczesną psychologię literatura dla dzieci powinna kontynuować i rozwijać eksperymenty Lewisa Carrolla. Ukazało się wówczas w Szwecji aż trzy nowe przekłady *Alice's Adventures in Wonderland*. Astrid Lindgren wyrażała wielokrotnie podziw dla poetyki nonsensu Carrolla i chętnie powracała do lektury jego utworów³⁵. Pippi i Alice mają bez wątpienia wiele cech wspólnych. Obie czują się obco wobec common sensu dorosłych i odsłaniają jego absurdalną logikę, parodiując konwencjonalne wzorce zachowania, przekręcając utarte zwroty językowe i zestawiając obiegowe mądrości szkolne w monstrualno-bezsensowne twory myślowe³⁶. Ale również miłośnicy wyrafinowanej angielskiej ironii nie czuli się całkiem usatysfakcjonowani lekturą. Mieli żal do autorki, że książka raz po raz sprzeniewierza się subtelny angielskim pierwowzorom i zniża się do niewyszukanego, burleskowego komizmu³⁷. W latach 20-tych rozwinęła się w Szwecji produkcja taniej literatury dla dzieci i młodzieży. Na skutek wrogiej postawy szkół, księgarń i bibliotek kolportażem tego typu publikacji zajęły się kioski i wędrujący od domu do domu komiwojażerowie. W latach 30-tych szereg krytyków, bibliotekarzy i pedagogów podjęło walkę z tanimi książkami i broszurami. Kampanię poparły wpływowe instytucje pedagogiczne ze Sveriges Folkskollärarförbund (Szwedzki Związek Nauczycieli Szkół Ludowych) i Pedagogiska sällskapet (Towarzystwo Pedagogiczne) na czele. Wśród wad taniej literatury wymieniano najczęściej niepoprawną, wulgarną szwedzczyznę, zaprawioną tanią sensacją akcją i niewybredny komizm sytuacyjny³⁸. Odbiorcy, którzy w *Pippi Långstrump* odnaleźli dyskretny angielski sense of humour, ubolewali, że Lindgren zniża się do chwytów taniej literatury jarmarcznej i chce zdobyć łatwy poklask wśród młodocianych czytelników niewyszukanym językiem i prymitywną, farsową groteską.

Przytoczone przykłady nie wyczerpują bynajmniej archetekstualnych narzędzi interpretacyjnych, którymi próbowano okiełzać *Pippi Långstrump*. Podkreślano pokrewieństwo bohaterki i z Mary Poppins, i z Piotrusiem Pa-

³⁴ Por. Ella Taube, „Sju bilderböcker och Pippi Långstrump”, *Stockholms-Tidningen* 18-11-1946.

³⁵ Por. Lundqvist, s. 185-186; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 95; Kåreland, *Modernismen*, s. 41-42.

³⁶ Por. Lundqvist, s. 186-194; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 95.

³⁷ Por. Lennart Hellsing, „Pippi Långstrump kommer igen”, *Aftontidningen* 16-11-1946; Greta Bolin, „Pippi Långstrump kommer igen”, *Svenska Dagbladet* 9-11-1946; idem, „Rackarungar och andra barn”, *Svenska Dagbladet* 25-10-48; Taube, *Sju bilderböcker*”.

³⁸ Por. Lundqvist, s. 66-72; Lena Kåreland, *Gurli Linders barnbokskritik*, Stockholm 1977, s. 146.

nem, i z Tomkiem Sawyerem, i z urwisem Billem z powieści Richmala Cromptona, ale żaden z tych literackich kodów nie był w stanie opisać całej złożoności szwedzkiego tekstu³⁹. Można odnieść wrażenie, że *Pippi Långstrump* odwołuje się do różnych archetekstów po to tylko, by je zniekształcić, przerysować, sparodiować. Claudio Guillén zaproponował, by określić archetekstualną tożsamość utworów, zdominowanych przez dążenie do podważania skonwencjonalizowanych struktur archetekstualnych, terminem antygatunku (counter-genre)⁴⁰. Historia Pippi spełnia wszelkie wymogi, by być zaliczoną do tej niepokornej rodziny. Zdaniem niektórych krytyków charakteryzująca książkę archetekstualna anarchia ma swe źródło w temperamencie samej pisarki, jej głębokim umiłowaniu wolności⁴¹. Jeśli to prawda, *Pippi Långstrump* byłaby najbardziej spontanicznym, najbardziej „naiwnym” utworem Lindgren, a antygatunek jej najnaturalniejszym, niejako wrodzonym kodem archetekstualnym. Ale część literaturoznawców wzbrania się przed tego rodzaju biograficznymi teoriami przypominając, że obrazoburczy stosunek do konwencji był jednym z podstawowych elementów popularnego w Szwecji lat 30-tych i 40-tych dadaizmu⁴².

Jurij Tynianow i inni rosyjscy formaliści dowiedli, że najbardziej nawet odkrywczy chwyt literacki prędzej czy później się zużywa⁴³. Naiwna czy sentymentalna, archetekstualna formuła *Pippi Långstrump* podlegała tym samym prawom. Dwa lata po wydaniu *Pippi Långstrump går ombord* Lindgren opublikowała jeszcze jedną książkę o przygodach nieustraszonej bohaterki, *Pippi Långstrump i Söderhavet* (*Pippi Pończoszanka na Południowym Pacyfiku*). Recenzując drugą i trzecią część trylogii, kilku przychylnie nastawionych do Lindgren krytyków zaczęło ostrzegać pisarkę przed nadmierną eksploatacją ogranych pomysłów. Lennart Hellsing, znany twórca wierszy dla dzieci i jeden z inspiratorów Lindgren, zauważył, że autorka stara się zachować oryginalność, wzmacniając buntowniczo-farsowy aspekt swej bohaterki. Ale w przebraniu burleskowego nadczłowieka Pippi nieuchronnie traci czar, a jej pomysły zaczynają nabierać charakteru makabrycznego demonizmu. W konkluzji Hellsing wzywał Lindgren do szukania nowej formuły artystycznej⁴⁴.

Formuła, którą Lindgren znalazła, ma niewiele wspólnego z mitem o pierwotnym, naiwnym charakterze jej pisarstwa. Załączki tego produktywnego chwytu odnaleźć można już w *Pippi Långstrump*, gdzie autorka zestawia ze sobą różne konwencje gatunkowe. W trylogii o Pippi polifonia ta miała formę rozpasanej zabawy. W kolejnych książkach zyska bardziej kontrolowaną

³⁹ Por. Lundqvist, s. 219-220.

⁴⁰ Por. Claudio Guillén, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton 1971, s. 150.

⁴¹ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 17-18; Hellsing, „Pippi Långstrump”.

⁴² Por. Kårelund, *Modernismen*, s. 274-312.

⁴³ Por. Jurij Tynianow, *Fakt literacki*, Warszawa 1978, s. 45-65.

⁴⁴ Por. Hellsing, „Pippi Långstrump”; Margareta Sjögren, „Pippi kommer igen”, *Expressen* 28-10-1948; Lundqvist, s. 249-250.

postać. Późniejsze utwory Lindgren są mianowicie archetekstualnymi stylizacjami⁴⁵. Zdaniem przedstawicieli praskiego strukturalizmu użyte w tekście literackim środki podporządkowane są zwykle jakiejś artystycznej dominancie, nadającej im nową, specyficzną jakość⁴⁶. Sposób, w jaki Lindgren operuje konwencjami archetekstualnymi, ilustruje znakomicie tę regułę. Autorka obiera zwykle jeden z rozpoznawalnych kodów gatunkowych za swą literacką dominantę i stara się maksymalnie wykorzystać możliwości artystyczne przywołanego archetektu. Oryginalność leży zwykle w kontrapunktycznym starciu między tym, co sentymentalne, a tym, co w jakimś sensie naiwne, tzn. w napięciu między sztywnymi normami gatunkowymi a typowo Lindgrenowskimi tematami, których wulkaniczna siła raz po raz próbuje rozsadzić dobrowolnie przyjęte artystyczne ograniczenia.

Znamienne, że ten osobliwy dynamizm daje się w pewnym sensie opisać w kategoriach archetekstualnych. Niepokorne Lindgrenowskie tematy – te właśnie, które podminowują archetekstualną dominantę utworu – wzywają zwykle na pomoc różne kody gatunkowe. Napięcie między tym, co naiwne, a tym, co sentymentalne, przeobraża się tym samym w konflikt między archetekstualną dominantą a innymi gatunkami, które niejako usiłują zdymisjonować swego archetekstualnego wodzireja. W przeciwieństwie do *Pippi* detronizacja ta nigdy się konkurentom nie udaje; poetyka stylizacji wymaga, by dominanta zachowała kontrolę nad pozostałymi archetekstualnymi składnikami utworu. Efektem obecności konkurencyjnych gatunków nie jest zatem formalny chaos, a archetekstualna polifonia tekstu. Podległe dominancie archetektysty zestrzaja się niejako w wielogłosowy chór, który na zasadzie kontrapunktu wspomaga nadrzędny kod gatunkowy dzieła. Pisarstwo Lindgren odnawia się ciągle, bo autorka nieustannie zmienia swe gatunkowe dominanty. Nie robi tego pośpiesznie – zdarza się, że wykorzystuje tę samą dominantę w dwóch czy trzech książkach pod rząd. Ale gdy tylko poczuje, że konwencja zaczyna wyczerpywać swój artystyczny potencjał, odkłada ją na półkę, szukając nowych archetekstualnych inspiracji. Tę ciekawą metodę pisarską zilustrują poniżej trzy przykłady.

Najpopularniejszą książką Astrid Lindgren w Polsce jest opublikowana w latach 1947-1952 trylogia, wydana w 1961 r. pod wspólnym tytułem *Bullerbyboken* (*Dzieci z Bullerbyn*)⁴⁷. Nasuwa się pytanie, dlaczego książka ta zdobyła nad Wisłą aż tak duże powodzenie. Ani w Niemczech, ani w Rosji, ani nawet

⁴⁵ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 14-18; Krzysztof Bak, „'Dzieci śnią sny o potęgę'”, *Nowe Książki* 10/1985, s. 83.

⁴⁶ Por. Roman Jakobson, „The dominant”, w: *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, red. Ladislav Matejka & Krystyna Pomorska, Cambridge 1971, s. 82.

⁴⁷ *Alla vi barn i Bullerbyn* („Dzieci z Bullerbyn”), Stockholm 1947; *Mera om oss barn i Bullerbyn* („Jest nas już siedmioro w Bullerbyn”), Stockholm 1949; *Bara roligt i Bullerbyn* („W Bullerbyn jest zawsze wesoło”), Stockholm 1949. Numery stron w nawiasach odnoszą się do szóstego wydania tomu zbiorowego: *Bullerbyboken. En samlingsvolym*, Stockholm 1986.

w rodzinnej Szwecji, historii o dzieciach z Bullerbyn nie zyskały aż tak wyjątkowej pozycji⁴⁸. Odpowiedzią na to pytanie może być właśnie archetekturalna struktura utworu. Sformułowana przez szkołę konstancką teoria recepcyjna każe przypuszczać, że szanse na powodzenie w obcym kręgu językowym mają zwłaszcza te utwory, które na obcym gruncie mogą liczyć na silnie rozwinięty i pozytywnie nacechowany horyzont oczekiwań. Im lepsze przygotowanie literackie wśród obcych odbiorców utworu, tym przychylniejsza i bardziej adekwatna recepcja. Szczególnie silną pozycję w kompetencji literackiej Polaków zajmuje idylla. Świadczy o tym chociażby miejsce *Pana Tadeusza* w polskiej historii literatury. I to właśnie idylla jest archetekturalną dominantą *Bullerbyboken*⁴⁹.

Nie wszyscy badacze są skłonni uznać idyllę za dominujący gatunek *Bullerbyboken*. Wielu z nich upatruje w książce przede wszystkim zamaskowanej autobiografii. Sama autorka potwierdzała przy różnych okazjach, że pierwowzorem Lisy jest ona sama, a pozostali bohaterowie utworu stanowią dość wierne portrety jej rodzeństwa⁵⁰. Ale w takim razie trzeba od razu dodać, że *Bullerbyboken* to wysoce wybiórcza autobiografia, wykorzystująca konsekwentnie typowe strategie idylli. W różnego typu tekstach wspomnieniowych Lindgren przyznawała, że jej dzieciństwo nie było wolne od trosk i nieszczęść⁵¹. W *Bullerbyboken* epizody tego rodzaju są całkowicie nieobecne. Książka nie wspomina o śmierci, seksualizmie, konfliktach pokoleniowych, cierpieniu fizycznym i duchowym etc. Idealizacja rzeczywistości należy do najważniejszych wyznaczników idylli⁵².

O idyllicznym charakterze *Bullerbyboken* świadczy również wiele innych elementów trylogii. Czasoprzestrzeń książki nie jest sprecyzowana. Konkretnym pierwowzorem położonych blisko siebie zagród – Sörgården, Mellangården i Norrgården (s. 10) – był dom rodzinny ojca pisarki w Sevedstorp⁵³, ale lokalny koloryt Smålandii jest stosunkowo niewidoczny w scenarii utworu. Tytułowa wioska stanowi archetypiczny świat dzieciństwa i mogłaby leżeć w innym kraju europejskim. Podobnie jest z czasem trylogii. Świat przedstawiony zawiera wprawdzie parę historycznych detali, wskazujących na to, że akcja rozgrywa się koło 1910 r., a więc w latach dzieciństwa samej pisarki: samochód jest nadal wielką rzadkością (s. 190), dzieci chodzą do ludowej szkoły gminnej (s. 120) i czytają czasopismo *Sveriges Vår*

⁴⁸ Por. Staffan Skott, „Karlsson på taket i risk översättning”, w: *En bok om Astrid Lindgren*, s. 84; Kerstin Kvint, *Astrid i vida världen. Sannsagan om Astrid Lindgrens internationella succé*, Stockholm 1997, s. 29-38.

⁴⁹ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 57-64.

⁵⁰ Por. [Astrid Lindgren], „Astrid Lindgren berättar om sig själv”, w: *En bok om Astrid Lindgren*, s. 10; Bak, „Dzieci”, s. 81; Strömstedt, s. 29-30; Hagerfors, s. 22-25.

⁵¹ Por. Vivi Edström, „Årtusendets kärlekssaga – ett äreminne i modern tappning”, w: *All-rakäraste Astrid*, s. 31-48.

⁵² Typowe cechy idylli omawia Tore Wretö w *Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, Stockholm 1977, s. 17-40.

⁵³ Por. Hagerfors, s. 24.

(s. 19) etc. Ale sygnały tego typu są bardzo stonowane. Akcja książki mogłaby równie dobrze rozgrywać się dwadzieścia lat później. W utworze panuje nie czas historyczny, linearny, lecz typowy dla idylli czas kolisty, odmierzany powracającymi regularnie porami roku, wakacjami, tradycyjnymi świętami i zwyczajami. Czas ten wypełniony jest błahymi z pozoru epizodami, które żyją jakby własnym życiem, nie układając się nigdy w klasyczną linię dramatyczną. Czas kolisty nadaje światu przedstawionemu charakter wiecznej teraźniejszości.

Podobnie jak w większości idylli postacie *Bullerbyboken* są słabo zindywidualizowane. Alter ego autorki, Lisa, obchodzi na początku pierwszej części siódme urodziny (s. 14), a w części trzeciej ma 9 lat (s. 187), ale Lindgren nie obdarza dziewczynki zauważalnym psychologicznym rozwojem. Rzeczywistym bohaterem utworu jest dziecięca społeczność, a jej głównym zajęciem – zabawa. Obliczono, że utwór opisuje 16 różnych rodzajów zabaw⁵⁴.

O idyllicznym charakterze *Bullerbyboken* świadczy również struktura narracyjna trylogii. Lindgren stosuje w książce mały dystans narracyjny. Pełniąca funkcję narratora Lisa czuje się częścią opisywanej przez siebie rzeczywistości i rządzącego nią czasu wiecznego powrotu. Cykliczność czasu znajduje wierne odbicie w stylu utworu. Język pełen jest powtórzeń, paralelizmów, rytmicznie powracających słów i zwrotów. Mimo że Lindgren nie usiłuje imitować idiomu siedmiolatka, stosuje cały szereg konstrukcji językowych, znacznie upraszczających tok opowiadania. Sielankowość *Bullerbyboken* potwierdza w końcu szereg bardziej dosłownych intertekstualnych odniesień do idylli. Nazwa jednej z zagród – „Sörgården” („Zagroda Południowa”) – jest prawdziwym toposem w szwedzkiej tradycji idyllicznej, przywołując na myśl tytuł znanej czytanki szkolnej, w której znaleźć można wiele tekstów o tematyce sielankowej⁵⁵. W historii o jagnięciu (s. 194) pobrzmiewa echo „Songs of Innocence” Blake’a etc.⁵⁶

Idylla nie jest jednak jedynym gatunkiem, do którego odwołuje się autorka w *Bullerbyboken*. Vivi Edström, najwybitniejsza znawczyni twórczości Astrid Lindgren, dowodzi, że szereg fragmentów trylogii ma charakter subtelnej satyry⁵⁷. Tak zbudowany jest chociażby rozdział „Anna och jag gör folk glada” („Anna i ja sprawiamy ludziom przyjemność”). Ostrze książkowej satyry zwraca się przeciw wychowaniu pod znakiem ciasnego moralizatorstwa, którego reprezentantką jest gminna nauczycielka (s. 171). Jedyna czysto negatywna postać trylogii, szewc o znamienitym nazwisku „Snäll” tzn. ‘Grzeczny’, jest bohaterem epizodu o charakterze burleski (s. 210). Zdaniem kilku badaczy idylla *Bullerbyboken* upodabnia się czasami do struktury mitu, dając świadec-

⁵⁴ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 56-64; Törnqvist, „Leka”, s. 249-252; Gunvor Johansson, „Elsa Beskow och Astrid Lindgren”, *Modersmållärarnas förening: Årsbok* 1967, s. 13.

⁵⁵ Por. von Zweigbergk, *Barnboken*, s. 288-293.

⁵⁶ Por. William Blake, *The Complete Poetry and Prose. Newly Revised Edition*, red. David V. Erdman, Berkeley 1982, s. 7-9.

⁵⁷ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 66.

two o dawnym, mitycznym *illud tempus*, utraconym dziś bezpowrotnie złotym wieku zabawy⁵⁸.

Archetekstualną polifonię *Bullerbyboken* wzmacnia fakt, że wiele z przywołanych w trylogii kodów gatunkowych otrzymuje tonację parodystyczną. W rozdziale o spotkaniu Lisy i Anny z ropuchą (s. 227) autorka bawi się znany motywem baśni ludowych. Rozdział o Lasse, odgrywającym rolę wodnika (s. 147), parodiuje skandynawskie przypowieści i ballady. Podobne strategie archetekstualne stosowała Lindgren już w *Pippi Långstrump*, ale tym razem ich obecność nie wprowadza gatunkowego bezprawia w tekście, a jedynie dynamizuje i polifonizuje kontrolowaną przez idylliczną dominantę strukturę utworu. Ciekawe, że polskie tłumaczenie Ireny Szuch-Wyszomirskiej w wielu miejscach osłabia tę gatunkową wielogłosowość, wzmacniając idylliczny kod trylogii. Efekt taki ma m.in. decyzja zachowania szwedzkiej nazwy „Bullerbyn”. Buller to po szwedzku ‘wrzawa’, byn to ‘wieś’ lub ‘wioska’. Bullerbyn znaczy więc coś w rodzaju ‘Hałasowo’ albo ‘Hałasliwa Wólka’ (por. s. 187). Onomastyka nie jest więc wcale idylliczna. Przywodzi raczej na myśl wspomniane wcześniej „niskie” farsy i burleski. Analogiczny chwyt wykorzystuje Lindgren chociażby w *Pippi Långstrump* („Villa Villekulla”, pol. „Willa Śmiesznotka”) i w *Lotta på Bråkmakargatan* (Lotta z ulicy Awanturników, „Bråkmakargatan”, pol. „ulica Awanturników”). Zachowując szwedzką nazwę, Szuch-Wyszomirska eliminuje ten archetekstualny odnośnik i nadaje diegezie pewną odległą, egzotyczną niemal aurę, bliższą archetekstualnej dominancie utworu.

Zupełnie inny archetekstualny charakter ma opublikowany w 1954 r. *Mio, min Mio* (*Mio, mój Mio*)⁵⁹. Astrid Lindgren wspominała przy różnych okazjach, że z literaturą zetknęła się po raz pierwszy w wieku 5-ciu lat. W kuchni parobka swego ojca usłyszała wówczas baśń o księciu Florestanie, wróźce Wiribundzie i olbrzymie o złowrogim imieniu Bam-bam. W wieku szkolnym przyszła pisarka zbierała kalendarze, wydawane w okresie bożonarodzeniowym, a zawierające adaptacje znanych baśni⁶⁰. Słuchanie baśni w kuchennym zacisku stało się z czasem prawdziwie archetypiczną sceną w twórczości Lindgren; znaleźć ją można chociażby w tomie opowiadań *Sunnanäng* i w *Bröderna Lejonhjärta* (*Bracia Lwie Serce*).

Baśń stała się jednocześnie jednym z najbardziej produktywnych archetektów w pisarstwie Astrid Lindgren. Najdojrzalszą wśród tych baśniowych stylizacji jest *Mio, min Mio*. W początkowej fazie twórczości autorka wzorowała się na baśniach ludowych⁶¹. Z czasem zaczęła wzbogacać proste struktury baśni ludowej o elementy baśni artystycznej⁶². Ten proces estetyzacji baśniowego ar-

⁵⁸ Por. tamże, s. 58, 60, 63.

⁵⁹ Numery stron w nawiasach odnoszą się do Astrid Lindgren, *Mio, min Mio*, Stockholm (7) 1984.

⁶⁰ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 15-16; idem, *Astrid Lindgren och sagans makt*, s. 38-44.

⁶¹ Por. tamże, s. 50-59.

⁶² Wyznaczniki gatunkowe baśni artystycznej omawia Volker Klotz w *Das europäische Kunstmärchen. Fünfundzwanzig Kapitel seiner Geschichte von der Renaissance bis zur Moderne*, München (3) 2002, s. 7-30.

chetekstu widać już w wydany w 1949 r. zbiorze *Nils Karlsson-Pyssling* (*Nils Paluszek*). Zawarte w tomie opowiadania – podtytuł *Sagor* (Baśnie) określa jednoznacznie ich archetekstualną przynależność – nawiązują wprawdzie do wielu typowych elementów baśni ludowej, ale poddają je specyficznej obróbce, typowej dla baśni artystycznej⁶³. Pierwsza, krótka wersja *Mio, min Mio* nosiła podobne cechy gatunkowe⁶⁴. Ale pisarka zdecydowała się rozbudować utwór, korzystając głównie ze środków baśni artystycznej, która stała się tym samym archetekstualną dominantą utworu⁶⁵. O tej przynależności archetekstualnej świadczy chociażby gatunkowa samoświadomość tekstu. *Mio, min Mio* wykorzystuje wiele typowych motywów baśniowych: konie umieją latać (s. 59), przedmioty posiadają magiczne właściwości (s. 155), przyroda pomaga bohaterowi dostać się do zamku złego rycerza (s. 134) itp. Ale motywy te opatrzone są często metagatunkowymi komentarzami, których normalnie brak w baśniach ludowych⁶⁶. Jiri mieszka na przykład „w małym domku ze słomianym dachem, był to jeden z tych domków, które zwykle można znaleźć w baśniach” (s. 59). Babcia Nonna wygląda „jakoś tak trochę baśniowo, chociaż była żywą, prawdziwą babcią” (s. 49).

O dominacji baśni artystycznej świadczy również wiele innych cech utworu. Postacie baśni ludowej nie posiadają świata wewnętrznego⁶⁷. Bohater *Mio, min Mio* wyposażony jest natomiast w psychologiczną głębię, a przywołane motywy baśni funkcjonują jako symbole jego wewnętrznego rozwoju. Wykorzystana w utworze narracja w pierwszej osobie nie występuje nigdy w baśni ludowej, natomiast pojawia się często w baśni artystycznej⁶⁸. Podobne konotacje archetekstualne ma specyficzny stosunek między numinosum a doczesnością. W jednowymiarowej diegezie baśni ludowej istoty nadprzyrodzone są naturalną częścią świata przedstawionego⁶⁹. W *Mio, min Mio* sfera cudowności wchodzi ciągle w kolizję ze sferą codzienności. Wywołana przez te napięcia ironia przywodzi na myśl baśnie E. T. A. Hoffmanna⁷⁰. Intryga *Mio, min Mio* opiera się na typowo baśniowym starciu między pozytywnym a negatywnym porządkiem, ale opisuje ten klasyczny konflikt w kategoriach stricte etycznych, któ-

⁶³ Por. Edström, *Astrid Lindgren och sagans makt*, 60-97; Hans Holmberg, „Om hur Astrid Lindgren utvecklar en personlig sagoform”, w: *Duvdrottningen. En bok till Astrid Lindgren*, red. Mary Ørving, Marianne Eriksson & Birgitta Sjöquist, Stockholm 1987, s. 65-75.

⁶⁴ Por. Edström, *Astrid Lindgren och sagans makt*, s. 99.

⁶⁵ Por. Holmberg, s. 75-94; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 209-212; idem, *Astrid Lindgren och sagans makt*, s. 100-109; Stefan Neuhaus, *Märchen*, Tübingen-Basel 2005, s. 285-290.

⁶⁶ Por. Klotz, s. 17-18.

⁶⁷ Por. Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, Tübingen (9) 1992, s. 14-17.

⁶⁸ Por. Paul-Wolfgang Wührl, *Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*, Heidelberg 1984, s. 155, 200, 220, 241, 255.

⁶⁹ Por. Lüthi, s. 8-12.

⁷⁰ Por. Neuhaus, s. 149-181; Klotz, s. 196-207; Wührl, s. 160-191.

rych nie znajdziemy w naiwnej baśni ludowej⁷¹. Związki z baśnią artystyczną potwierdza także rozbudowana metafora, użyta do opisu baśniowej czaso-przestrzeni. Styl całego utworu przenika liryzm o natężeniu, niespotykanym w naiwnych baśniach ludowych, za to przywołujący na myśl chociażby artystyczne baśnie Zachrisa Topeliusa. Zarówno Topelius jak Lindgren nie waha się wplatać w tekst swych baśni cytatów z utworów znanych szwedzkich romantyków: Esaiasa Tegnéra, Erika Johana Stagneliusa, Pera Daniela Amadeusa Atterboma i in.⁷²

Baśniowy charakter *Mio, min Mio* zauważony został już przez pierwszych recenzentów książki⁷³. Więcej kłopotu mieli krytycy i literaturoznawcy z rozpoznaniem innych gatunkowych kodów utworu, konkurujących niejako z elementami baśni i tworzących archetekstualną polifonię tekstu. Kilka z tych konwencji zasługuje na szczególną uwagę. Ojciec Mia, król w świecie rajskiej szczęśliwości, chciałby zatrzymać syna przy sobie, ale wie, że jego misja jest nieunikniona (s. 72). Towarzyszący bohaterowi Jum-Jum odkrywa przed nim, że jego wyprawa została postanowiona już „przed tysiącami, tysiącami lat” (s. 86). Aby uwolnić zaczarowane dzieci, Mio musi zstąpić do ponurej krainy, przypominającej państwo umarłych. Po drodze bohater posila się nie naleśnikami z malinową konfiturą, jak to było w rajskim królestwie ojca (s. 30), ale chlebem życia (s. 86). Okrutny rycerz Kato ma spojrzenie węża (s. 148) i wiele innych diabolicznych cech. Umierając przemienia się w pustkę (s. 162) i dowodzi tym samym – podobnie jak chrześcijańska teodycea – że zło jest niebytem. Wszystkie te biblijno-teologiczne aluzje aktualizują dwa gatunki o wyraźnie sakralnych konotacjach: ewangelię apokryficzną i legendę rycerską⁷⁴. Oba archeteksty są blisko spokrewnione ze sobą; jeden z najbliższych intertekstualnych odpowiedników Mia – święty Jerzy – i inni kanonizowani rycerze naśladowali swymi bohaterскими dokonaniemibiblijne i apokryficzne czyny Chrystusa⁷⁵.

Rajske królestwo ojca i ponura kraina rycerza Kato zestawione są na zasadzie kontrastu, będącego typową figurą baśni artystycznej. Ale wypełniając ten antytetyczny schemat konkretną literacką treścią, autorka wykracza poza poetykę baśni i wykorzystuje dwa inne archeteksty, wzmacniając tym samym gatunkową wielogłosowość książki. Wyspa ojca zapożycza szereg elementów z idylli. W tym sensie *Mio, min Mio* wykazuje pokrewieństwo z *Bullerbyboken*. Mroczna kraina nawiązuje natomiast wyraźnie do gatunku fantasy. Sam rycerz

⁷¹ Por. Klotz, s. 18-19.

⁷² Por. Vivi Edström, „Stilen i Mio, min Mio”, w: *En bok om Astrid Lindgren*, s. 56-83; idem, *Astrid Lindgren*, s. 171-184, 209; Holmberg, s. 87-89; von Zweigbergk, *Barnboken*, s. 117-153; Nettervik, s. 40-42, 117-119.

⁷³ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 209-210.

⁷⁴ Por. Holmberg, s. 80-84; Edström, *Astrid Lindgren*, s. 184-204, 210-211; von Zweigbergk, *Barnboken*, s. 463.

⁷⁵ Por. Wilhelm Schneemelcher, „Haupteinleitung”, w: *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, red. idem, Tübingen (6) 1990, t. I, s. 40-52; Rolf Schulmeister, *Aedificatio und imitatio. Studien zur intentionalen Poetik der Legende und Kunstlegende*, Hamburg 1971, s. 47-52.

Kato przypomina chociażby okrutną królową z *The Lion, the Witch and the Wardrobe* C. S. Lewisa⁷⁶. Gdy Mio zaczyna zbliżać się do granic przeklętej krainy, utwór Lindgren odsłania jeszcze jedną ciekawą archetekstualną strukturę. W jednej z chat bohater spotyka starą tkaczkę (s. 80), podobną do mitycznej norny. Jej lament przypomina lakonicznością elegię Gudrun z *Eddy*⁷⁷. Bohaterstwem i metodami walki Mio upodabnia się do Sigurda. W płaszczyźnie archetekstualnej utwór Lindgren zyskuje charakter staroskandynawskiego mitu⁷⁸.

W *Mio, min Mio* Astrid Lindgren nawiązała do gatunku o dużym prestiżu w szwedzkim systemie literackim. W ostatniej obszerniejszej książce, *Ronja rövardotter* (1981)⁷⁹, pisarka podjęła znacznie większe archetekstualne wyzwanie. Powieść zbójcka pojawiła się w literaturze szwedzkiej na przełomie XVIII i XIX w. i zrobiła od razu zawrotną karierę. W latach 1800-1820 była najpopularniejszym i najczęściej tłumaczonym gatunkiem literackim. Do jej wielbicieli należeli wielcy pisarze romantyczni i królowie. Ale w XX w. archetekt ten stracił zupełnie moc oddziaływania, stając się konwencją lekceważoną, artystycznie zużytą i niemal wymarłą⁸⁰. Nie bacząc na ten stan rzeczy, Lindgren uczyniła z zapomnianej powieści zbójckiej archetekstualną dominantę *Ronja rövardotter*. Podejmując ryzyko pisarka bynajmniej nie działała w ciemno. Poprzedzał *Ronję* cały szereg ostrożnych artystycznych przymiarek. Już Pippi marzy o założeniu zbójckiej bandy i recytuje pirackie przyspiewki z *Treasure Island* Stevensona⁸¹. Jedna z noweli w *Nils Karlsson-Pyssling* nosi nazwę „Ingen rövdare finns i skogen” („W tym lesie nie ma zbójników”). Postacie z serii o detektywie Blomkviście używają zbójckiego żargonu⁸². Dzieci z Bullerbyn bawią się w zbójników, wcielając się w Robin Hooda i Rinalda Rinaldiniego (s. 168). Ale żaden z wymienionych utworów nie rozszerza intertekstualnych aluzji i cytatów do sfery archetekstualnej. *Ronja rövardotter* jest natomiast pod wieloma względami stylizacją powieści zbójckiej.

W książce o Ronji znaleźć można bez trudu większość typowych dla powieści zbójckich struktur archetekstualnych⁸³. Scenerię utworu tworzy głęboki las (s.20). Maszynierię akcji wprowadza w ruch konflikt między dwiema zbójckimi bandami (s. 15). Członkowie obu band wyposażeni są we wszelkie atrybuty literackich zbójników: długie włosy, brody, stare, brudne ubrania (s. 102), dzidy, kusze (s. 122) etc. Tę samą archetekstualną konotację ma wie-

⁷⁶ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 180-184, 212-217; Holmberg, s. 75.

⁷⁷ Por. *Den poetiska Eddan*, Stockholm 1964, s. 238.

⁷⁸ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 194-205

⁷⁹ Numery stron w nawiasach odnoszą się do Astrid Lindgren, *Ronja rövardotter*, Stockholm 1981.

⁸⁰ Por. Elisabeth Tykesson, *Rövarromanen och dess hjälte i 1800-talets svenska folkläsning*, Lund 1942, s. 7-15.

⁸¹ Por. Astrid Lindgren, *Pippi Långstrump*, Stockholm 1945, s. 173-174; idem, *Pippi Långstrump går ombord*, Stockholm 1946, s. 100; Robert Louis Stevenson, *Skattkammarön*, Stockholm 1990, s. 18.

⁸² Por. Astrid Lindgren, *Mästerdetektiven Blomkvist*, Stockholm (13) 1994, s. 61, 71, 77, 82, 85.

⁸³ Por. Tykesson, s. 16-48.

le elementów ich zachowania: przekleństwa (s. 180), dzikie gesty (s. 27), silne uczucia (s. 134) etc. Wodzowie obu band są potężni (s. 15), gwałtowni (s. 125) i nieobliczalni (s. 43). Intryga zawiera szereg obowiązkowych dla powieści zbójeckiej epizodów: rabunek, bójki (s. 114), pojedynek (s. 219), zasadzka (s. 216), ucieczka (s. 217), pogoń (s. 214), niespodziewane spotkanie (s. 77) etc. Wątek zbójecki połączony jest ściśle z wątkiem miłosnym, który mimo wielu przeciwnieństw losu znajduje szczęśliwe rozwiązanie pod koniec utworu. Walka zła i dobra kończy się zwycięstwem wyższego ładu etycznego (s. 223).

Ale Lindgren poddaje jednocześnie obraną gatunkową dominantę interesującym modyfikacjom, które wydatnie odnawiają zużyte struktury archetektu⁸⁴. W większości szwedzkójzycznych utworów zbójeckich dla dzieci – typowymi przykładami są „Staffan Bortbyting” („Staffan Podrzutek”) Elsy Beskow czy dziecięca adaptacja historii o Rinaldo Rinaldinim autorstwa Zachrisa Topeliusa⁸⁵ – granice między chaosem a kosmosem są jasno określone, zbójnicy budzą przestrasz, a przyroda zredukowana zostaje do roli tła sensacyjnej intrygi. *Ronja rövardotter* nawiązuje żywy dialog z tymi archetektualnymi wyznacznikami. Bandy zbójeckie w utworze reprezentują wprawdzie sferę chaosu, ale element łamania tabu, przekraczania dozwolonych granic, kryje u Lindgren również coś pozytywnego, twórczego, pociągającego. Zbójnicy odznaczają się wprawdzie brutalnością (s. 65), rzadką we wcześniejszych utworach pisarki, ale są jednocześnie groteskowymi karykaturami prawdziwych zbójników: lubią wygodę (s. 80), boją się pracy jak ognia (s. 84), cierpią na śmieszne fobie (s. 101) etc. Ich prymitywizm nie jest czymś jednoznacznie negatywnym, bo odzwierciedla pierwotne prawa przyrody. Sama Ronja broni wprawdzie wyższych racji etycznych, ale odczuwa głębokie pokrewieństwo z amoralnymi siłami natury. Jej krzyk witający nadchodzącą wiosnę (s. 235) przypomina swą niepomąganą gwałtownością postawę zbójników.

Te twórcze przekształcenia gatunkowej dominanty współgrają w *Ronja rövardotter* z całą gamą innych archetektualnych kodów. Na konferencji prasowej, zwołanej dla prezentacji nowowydanej książki o Ronji, Lindgren stwierdziła skromnie, że pisze „baśnie, a ludzie potrzebują baśni. Tak było od zawsze. Ot i cała tajemnica”⁸⁶. Wypowiedź pisarki wydaje się problematyczna. To prawda, że w *Ronja rövardotter* można znaleźć niejeden baśniowy motyw⁸⁷. Ucieczka Ronji do lasu przywodzi chociażby na myśl niektóre baśnie braci Grimm, w których młody bohater zostaje wygnany z domu i musi radzić sobie sam w le-

⁸⁴ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 257-261; idem, „En plädering för livet, mot våld och förstening”, w: *Duvdrottningen*, s. 42-45; Maria Bergom-Larsson, „Astrid Lindgren – en kärleksförklaring”, w: *Duvdrottningen*, s. 100-114.

⁸⁵ Por. Elsa Beskow, „Staffan Bortbyting”, w: idem, *Sagobok*, Stockholm 1980, s. 83-112; Zachris Topelius, „Rinaldo Rinaldini eller Rövvarbandet. Äfventyr i tre akter”, w: idem, *Läsning för barn*, t. II, Helsingfors 1906, s. 68-103.

⁸⁶ Cyt. za Edström, *Astrid Lindgren och sagans makt*, s. 188.

⁸⁷ Por. tamże, s. 188-204.

śnych ostępach⁸⁸. Ale wydaje się, że książka Lindgren ma więcej wspólnego z gatunkiem pokrewnym baśni – przypowieściami ludowymi. Mistyczny las, pełen nadprzyrodzonych, demonicznych stworów – trolli (s. 184), harpiopodobnych ptaków (s. 30), podziemnych karłów (s. 149) etc. – jest stosunkową rzadkością w opartej na zasadzie jednowymiarowości baśni. Tym ważniejsze miejsce zajmuje w poetyce skandynawskiej przypowieści⁸⁹. Ten sam archetekstualny rodowód ma wiele innych elementów książki o Ronji: symbioza dziecka i przyrody, kontakt człowieka z demonicznymi siłami, obecnymi w jego najbliższym otoczeniu, lakoniczny język, prosta struktura narracyjna, nordycki koloryt lokalny, na który składają się m.in. imiona zbójników (s. 27) – większość z nich pisarka znalazła, studiując mapę Laponii⁹⁰. Baśń i przypowieść wchodzi w *Ronja rövardotter* w archetekstualne alianse z innymi ulubionymi gatunkami Lindgren: mitem, burleską, balladą, fantasy. Podobnie jak *Mio, min Mio* i *Bröderna Lejonhjärta* historia Ronji przypomina pod wieloma względami klasyczną powieść rozwojową.

Obok tych wypróbowanych archetekstualnych konwencji wprowadziła Lindgren do książki o Ronji gatunek niemal nieobecny w jej dotychczasowym piarstwie. W klasycznych powieściach zbójckich wątek miłosny otrzymuje zwykle melodramatyczne lub rubaszne zabarwienie⁹¹. Ukazując relację Ronji i Birka, autorka wybrała inną drogę, lepiej korespondującą ze światem doświadczeń dziecka. Zainspirowany ideami Rousseau francuski pisarz Henri Bernardin de Saint-Pierre opublikował w 1787 r. powieść o dwojgu dzieci – Paulu i Virginii – które żyją szczęśliwie i niewinnie w sercu natury z dala od świata dorosłych⁹². Utwór ten zdobył niezwykłą popularność, zyskał wielu naśladowców i stał się protoplastą całego gatunku, który w zmodyfikowanej formie żyje do dzisiaj w szwedzkiej literaturze dla dzieci i młodzieży. Motyw chłopca i dziewczynki, którzy nie mogą pogodzić się z bezdusznymi prawami społeczeństwa dorosłych i tworzą własny świat, oparty na prawdziwej wspólnotcie, przyjaźni i rodzącej się miłości, powraca w twórczości Marii Gripe, Gunnel Linde, Hansa Petersona i in.⁹³ *Ronja rövardotter* wykorzystuje wiele typowych dla gatunku elementów: dzieci poznają razem tajemnice otaczającego ich świata (s. 55), tworzą własne reguły współżycia (s. 147), pomagają sobie w sytuacjach kryzysowych (s. 40), wchodzą w konflikt ze społecznością dorosłych (s. 121), wkraczają jednocześnie w okres dojrzewania i powoli zakochują się w sobie (s. 208)⁹⁴. Lindgren podporządkowa-

⁸⁸ Por. Antti Aarne & Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki 1961, s. 117.

⁸⁹ Por. Bengt af Klintberg, *Svenska folksägner*, Stockholm 1972, s. 14-34; Lüthi, s. 8-12.

⁹⁰ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 260-261.

⁹¹ Por. Tykesson, s. 44-45.

⁹² Por. [Henri] Bernardin de Saint-Pierre, „Paul et Virginie”, w: idem, *Œuvres choisies*, Paris 1843, s. 13-120.

⁹³ Por. Hinrich Hudde, *Bernardin de Saint-Pierre: Paul et Virginie. Studien zum Roman und seiner Wirkung*, München 1975, s. 81-223; Nettervik, s. 154-157, 168.

⁹⁴ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 264-270; idem, „Den romantiska barnvänskapen”, *Barnboken*, 3/1982, s. 8-12; Bergom-Larsson, s. 108-112.

ła ten archetekstualny kod podstawowemu przesłaniu książki. Jak oświadczyła w jednym z wywiadów, pragnęła w *Ronja rövardotter* nauczyć dzieci demokracji, szacunku i tolerancji bez uciekania się do moralizującej dydaktyki. Sfera przyjaźni Ronji i Birka urzeczywistnia taki właśnie głęboko humanistyczny porządek⁹⁵.

Wielu znawców twórczości Astrid Lindgren zauważa, że jej niemal 50-letnie pisarstwo jest osobliwie jednolite. Podjęte przez nią w latach 30-tych i 40-tych motywy i tematy powracają z wyjątkową konsekwencją we wszystkich późniejszych utworach autorki⁹⁶. Celem niniejszego artykułu było częściowe zmodyfikowanie obrazu tej zadziwiającej spójności. Astrid Lindgren rzeczywiście chętnie trzyma się tych samych idei i tematów. Ale pogłębia je, odnawia i rozwija, wszczepiając je w coraz to nowe konwencje literackie. Ta specyficzna metoda artystyczna przyczynia się do homogeniczności twórczości Lindgren równie silnie jak powracające leitmotywy. Astrid Lindgren jawi się w całym swym pisarstwie jako niedościgniona mistrzyni archetekstualnej polifonizacji.

Summary: The paper examines archetextual strategies in a number of children's books by the well-known Swedish author, Astrid Lindgren. Drawing on the reception theories of Hans Robert Jauss, Aidan Chambers and Reinbert Tabbert, the paper demonstrates that the stormy reception of *Pippi Longstocking* (1945), prompted by a review by Professor John Landquist, had principally archetextual grounds. The book made readers feel a sense of provocation because it challenged their archetextual horizon of expectations by evoking certain traditional genres and simultaneously twisting them in almost anarchic ways. In later books Astrid Lindgren makes a more moderate use of classic archetextual structures. She generally chooses one well-known archetext as the generic dominant and allows it to interact with a set of other genres, thus calling forth the main aesthetic effect of the book from the archetextual dialogue between the dominant and the accompanying genres. The paper specifically investigates this polyphonic method in three of Lindgren's most popular books. In *All about the Bullerby children* (1947-52) the generic dominant is idyll and the subordinated archetexts satire, parody, burlesque, farce, fairy tale and ballad. *Mio, my son* (1954) can be considered as an artistic fairy tale (*Kunstmärchen*), this dominant genre correlating with some other interwoven archetexts: apocryphal gospel, myth, legend, heroic tale and idyll. Finally, the generic dominant of *Ronia, the robber's daughter* (1981) – a novel about the adventures of a band of robbers (*Räuberroman*) – finds its archetextual counterparts in folktale, popular legend, myth, burlesque, fantasy and *Bildungsroman*, among others.

⁹⁵ Por. Edström, *Astrid Lindgren*, s. 274-275.

⁹⁶ Por. np. Sonja Svensson, „Vårt behov av Astrid”, *Barnboken* 1/2002, s. 3-13; Klaus Doderer, „Medmänsklighet i en tröstlös värld”, w: *Duvdrottningen*, s. 46-50.

MARCIN RUSNAK ♡ Uniwersytet Wrocławski

People who do not die: escape from death in selected works by Lois Lowry

Lois Lowry's award winning Young Adult dystopia *The Giver* (1993) and its two companion books – *Gathering Blue* (2000) and *Messenger* (2003) – form a rather loose trilogy linked by means of characters and locations. They depict three different communities which diverge significantly from the ones we live in. While all books by Lowry touch important issues, these three dystopian science fantasy novels seem to address concerns one expects valuable literature to deal with: love, friendship, faith, loss, coming of age, and death. The number of awards those books (especially *The Giver*) received – including Regina Medal in 1994, William Allen White Award in 1996, and, most prestigious of all, Newbery Medal in 1994 – testifies to the value of Lowry's output. The last of the issues mentioned, death, will be the subject of this paper.

Whether or not death is a suitable subject in books for children is debatable. It seems reasonable to keep children safe from all that is sad and disconcerting. However, one should also think whether things have not gone too far. A famous French historian, Philippe Aries, wrote in his 1977 book *L'Homme Devant La Mort*: "Nowadays death is excluded from our tradition to an extent that it has become difficult to imagine and understand. The old way, when death was close, familiar and diminished ... is too contrary to our way, when [death] evokes such fear that we dare not speak its name" (41)¹. The situation presented by Aries does not hold much room for optimism; as far as our attitude towards death is concerned, we have lost much more than gained. In the three novels which serve as the basis for this paper Lowry takes her readers on a journey during which they can see what might happen if the current tendency of denying death continues. It is my intention to show that the more technologically advanced and seemingly civilized a community is, the more afraid of death it becomes.

As stated before, Lowry's novels form a loose trilogy which covers a span of about ten years and describes three places inhabited by three distinct, dystopian communities. In one of the interviews Lowry says:

¹ All quotations from Aries's *L'Homme Devant La Mort* come from the Polish translation of the book – *Człowiek i Śmierć* (PWN, 1989) – and have been translated into English by the author of the paper.

Each of these books postulates the particular organization of a small society and then places one character within it...in each case a young character... whose role, fictionally, is to uncover the flaws that are jeopardizing the group to which he/she belongs, and to try to “fix” that world. It’s a microcosm, in each case, of our own real world. (Lowry, “Interview: Lois Lowry Part 2” 2007)

The plot of the first novel, *The Giver*, takes place in an urban community which looks futuristic in terms of mentality and social system rather than in terms of its technology. In one interview Lowry describes the location as a “place with a complicated set of rules, all of which are designed to make the world in which [Jonas, the protagonist] lives very safe and very comfortable... There’s no crime. There’s no inequality. There’s no discrimination” (Lowry, “Reading Rockets Interview”). A boy named Jonas is given an extremely important role in that ideal society – he is to become the Giver. As the book progresses, the readers learn that such a wonderful community may exist only due to the fact that people have made great compromises, most important of which is that they have rejected their culture and memories. It is the role of the Giver to learn and remember those things that the society had deemed unnecessary or harmful to its way of life. Jonas undergoes this process of learning and starts to see – along with the reader – the flaws of the community he is a part of.

In the second book, *Gathering Blue*, Lowry abandons the civilized microcosm of *The Giver* and depicts a village in a post-apocalyptic world. In her address “Beginning of Sadness” Lowry reveals that the world of *Gathering Blue* “has turned savage and primitive after the collapse of organized civilization” (8). She also notes that the collapse touched both technology and culture; instead of reading books, the inhabitants of the village “hear their entire history chanted in a ritual called ‘the Ruin Song’ once each year” (8). What one can observe here is a world which has come back to rural way of life as well as to oral narratives. The protagonist in this book is a girl named Kira who finds herself in great danger after the death of her mother. Having a crippled leg, she should be – according to the law of her community – abandoned on the Field of Leaving for the beasts or even killed so that she does not impede the life of other villagers. It is only her ability to weave and dye, which enables her to stay alive and even play an important role in her community. She moves to the building where the elders dwell, the only remnant of the glorious past, and – thanks to her friend Matt – finds that there is another village nearby, a village where crippled people like herself can settle. It is this acquired knowledge that enables her to see the drawbacks of her society.

Finally, *Messenger* tells the story of Matty, the aforementioned young friend of Kira’s from *Gathering Blue*. He has left the community of his childhood and now lives in Village which hosts outcasts and people unwanted elsewhere. In many ways it is even more technologically backward than Kira’s village from *Gathering Blue*. The people in Village tend to be – due to their own disabilities – understanding, caring and welcoming. Unfortunately, as time passes, the standard of their lives improves and they gain confidence, they start to resemble the

communities in the previous books. It is due to *Messenger* that we may consider these three texts a trilogy – this novel links the two previous novels by means of characters – Matty is the protagonist here, but along the way the readers meet both Kira and Jonas – who, one learns, had become the leader of Village.

As we can see, the three communities differ significantly from one another in terms of access to technology, morality, social hierarchy and treatment of difficult subjects. In order to reveal most about the role of death in each novel, I propose to examine the issue starting with *Messenger* and finishing with *The Giver*. This way it is possible to follow not a decline, but a technological and ethical development of the communities described by Lowry.

As stated before, the plot of *Messenger* takes place in Village. While the word itself offers associations with a small rural community characterized by a rather slow pace of life, it has a much more specified meaning for Lowry. According to her, a village is “the self-contained place where the rules are known, the guidelines familiar, and where we feel safe” (“Village of Childhood” 2). She also remarks that the people in such a place “are caring” and that leaving such a place “requires courage... even anger” (4). While the inhabitants of Village are all, in one way or another, people with disabilities, it is extremely meaningful that they are called by the position they have in the society. Therefore, there are people called Mentor, Seer, Stocktender, Herbalist; only children have proper names in Village. This implies the idea that in order for this community to function properly, everyone needs a job and they all have to cooperate for the general good. In this way, the community from *Messenger* seems very much like numerous groups of settlers we know from history – small independent societies which had to struggle in order to survive. People from Village resemble both a primitive tribe and first groups of immigrants who came to America. This kind of community adheres to tradition and rituals which, in our perception, might seem old-fashioned. As far as death is concerned it means that Matty’s neighbours resemble people from before the end of 19th century. Philippe Aries states that since the beginning of the 20th century, death has lost its public character and has begun to be treated first as something embarrassing, and then as something of purely medical nature. He goes on to claim that the new medical procedures and the hospitalization of the ill has led to almost complete exclusion of death from public life as well as to the disappearance of the ritual of mourning (564).

The people of Village have not yet gone that far. They do not deny death; neither do they exclude the dying or the dead from their life. One might get a first proof of this state of things in the following passage where Matty talks with his friend Ramon:

“I only went because I wanted to see the body. I’ve never seen one.”

“Of course you have. You were with me when we watched them lay out Stocktender for burial. And you saw that little girl after she fell in the river and they pulled her out drowned. I remember you were there.”

“I meant entangled,” Ramon explained. “I’ve seen plenty of dead. But till last night I never saw one entangled.” (*Messenger* 14)

From these few lines one learns that the dead are a common sight in this place. As we can find out from the following description of the entangled Gatherer, children are allowed to witness even the most hideous corpses. Ramon recalls:

It looked as if first the vines grabbed him by the neck and pulled tight. Poor Gatherer. He had grabbed at them to pull loose but then they curled around his hands as well ... The look on his face was fearsome. His eyes were open but twigs and all had started to enter under his lids. And they were in his mouth, too. I could see something wrapped around his tongue. (*Messenger*, 14)

The members of this community do not only observe, assist and bury the dead. They also mourn them in a way that – from the contemporary Western reader's perspective – seems perhaps out-of-date and bizarre. When Matty comes back from Forest he hears a sound similar to singing. After a few seconds he recognizes it for what it is: "It was not singing at all, Matty realized, but the rhythmic and mournful sound they called keening, the sound of loss" (*Messenger* 11).

This is certainly a community where death is recognized and treated with both familiarity and dignity. Death is understood by the people of Village, but by no means understated or trivialized. It might – up to some point – explain why, even when the readers start to see flaws in Matty's neighbours, this particular society evokes more positive emotions than the other two.

The picture the readers are offered in *Gathering Blue* is nowhere near optimistic. While in *Messenger* the community consisted of disabled people who needed to cooperate in order to prosper, the people in *Gathering Blue* are mercilessly pragmatic. They banish or even kill people who are not physically and mentally sound and who may thus constitute a burden to others. This is also a community characterized by a very noticeable social class division. Kira is a member of something we could describe as middle class – people earning a living by working and proving essential to the community. Her friend Matt, who will become Matty in *Messenger*, comes from Fen, a sort of a ghetto where people live in dirt and suffering. Finally, there is a group of elders, something we might associate with aristocracy for they live in a building which provides hot running water and numerous other conveniences. When it is discovered that Kira has an exceptional talent, she is – at least seemingly – promoted to this upper class. As one can easily see, although the people in *Messenger* and *Gathering Blue* are on roughly the same level of technological development, in terms of social hierarchy, Kira's neighbours are on a – historically – more advanced level than the people of Village.

Just like in Village, people inhabiting the place where *Gathering Blue* takes place are familiar with death. The novel, in fact, starts with the rituals following the death of Kira's mother. From the first few paragraphs we do not only learn that for these people death is a natural element of existence, but we are also told about a specific kind of mourning. The narrator says: "This had been her mother, the warm and vital woman whose name had been Katrina. Then after the brief and unexpected sickness, it had become the body of Katrina, still con-

taining the lingering spirit. After four sunsets and sunrises, the spirit, too, was gone. It was simply a body" (*Gathering Blue* 1). Just like in Matty's case, Kira – although quite young – is already acquainted with death: it is implied when the narrator states that "[Kira] had seen others go through the rituals" (2).

The dead are mourned by their close ones for four days in a place called the Field of Leaving. However, we learn that there is an unwritten code of behaviour connected with dying and mourning when the narrator mentions Helena, a woman who needed to stay in the Field with her dead infant for only one day instead of four and then could return to the village and to her family (2). What we observe here is that, for the community presented in the novel, death has a very ritualistic character and the act of mourning is not only a tradition but also a responsibility².

It is also quite interesting to see that in the society presented in *Gathering Blue* – a society focused on survival – death is witnessed and appropriately treated but in no way overstated. It seems that when the living conditions are extremely hard, the price of human life and sentimental value attached to one are quite low. One could have noticed this tendency in aforementioned case of Helena, who – it is rather implied than explicitly stated – wants to finish the mourning of her infant and get back to her work and family. Similarly, this becomes visible when Matt tells Kira about the death of Annabella, the woman who taught Kira to dye:

"I said they *tooken* her! She be dead!"

"Dead? Annabella? How can that be?" Kira was stunned...

Matt took her question seriously. "It be like this," he replied. He flung himself to the ground, lay on his back with both arms outstretched, opened his eyes wide, and stared blankly upward...

Kira stared in dismay at his grotesque but accurate imitation of death. "Don't Matt," she said at last. "Get up. Don't do that." (*Gathering Blue* 133)

From this short passage one can learn that the children raised in this community see nothing wrong in imitating the dead. What is more important, the children are allowed a very close contact with the deceased – close enough to observe them and remember well.

It is also in *Gathering Blue* that we encounter a sort of rhetorical escape from death. One shall see this phenomenon in *The Giver* most vividly; in case of *Gathering Blue* it is used only twice. The first situation is presented when

² The places presented in the trilogy are, as stated before, a result of a collapse of a civilized world. It is then quite interesting to see Lowry paying – perhaps subconsciously – attention to some small details. While the backwardness of the communities of *Gathering Blue* and *Messenger* is shown most vividly on examples of access to technology and social (or political) model, there are other elements which contribute to the general impression. One of them is the placing of the Field of Leaving (an equivalent of a cemetery) outside the inhabited area. Philippe Aries notes that up to the 7th century the dead were not allowed to be buried inside the city walls and even in the countryside the cemeteries were usually set away from the houses (42-43).

Kira visits the women who do the weaving and sees that one of them is gone. When she asks about it, one of the weavers says about the one missing: "She broke her arm real bad. Can't be fixed. Can't be made straight. No more good for weaving... she'll probably go to the Field" (54). It becomes quite obvious to the readers that in this sense going to the Field of Leaving is tantamount to dying. One can only suspect that, due to the fact that the injury is not fatal itself, but only excludes the person from work, it is difficult for the people to say aloud that it means death. The community uses the Field as a rhetorical device – the people in *Gathering Blue* do not accept the responsibility for the death of the disabled ones and pretend that the Field and the so called Beasts should be blamed instead.

One can observe a very similar situation when Kira learns the truth about her father. Her supervisor Jamison says that her father was "taken by the beast" during a hunt in the forest (*Gathering Blue*, 34). It is only by the end of the book, when Kira's father actually comes to her from Village, that we discover the truth. Kira's father states it was not beasts but a man who tried to kill him – a man envious of the position that Kira's father was to gain in the community (199-202). Eventually we learn that it was Jamison himself (208). What we get here is a relentless struggle for power – something that would not be possible in the community of *Messenger*. However, it is quite visible that those who desire the power, do not have the courage to admit reaching out for it: Jamison uses an excuse and says that Kira's father was taken by the beasts, because he is afraid to tell the truth; the truth, for which – given the image of the community – he probably would not be punished in any way and of which most people, at least elders, must have been aware.

The flaw of this community, one can easily see, is that its members do not value human life as such, but rather perceive the person as a combination of skills, abilities, weak and strong points. While they are highly aware of the fact that death is an integral part of every life and thus should not be treated too lightly nor too pompously, the cost of this philosophical revelation is the diminishing of the value of human life. For the people of *Gathering Blue* well-being of the community or one's own welfare is more important than survival of any given individual.

A closer look at *The Giver* suggests that the world presented there offers a vision completely different to that of *Gathering Blue*. People in *The Giver* live in a city with numerous facilities which make the lives of the citizens comfortable, pleasant and undemanding. The rules of behaviour are fixed and everybody abides by them, thus creating a seemingly perfect society. One might ask how such a brilliant community deals with the problem of death. The answer is fairly simple: it does not.

In contrast to the microcosms presented in *Messenger* and *Gathering Blue*, the people in *The Giver* do not need to fight for survival. The range of the issues they need to face is education, bringing up children or doing their jobs well.

As if to visualize Aries's claims about over-medicalization of the contemporary world, Lowry shows us a place where a number of things we consider natural are changed. Instead of families, there are family units consisting of a couple matched by a special committee and given children when they apply for them – children born by special women called Birthmothers. As if to emphasize the importance of the process of bringing up and diminish the role of a biological mother, Birthmothers are considered in *The Giver* one of the worst possible assignments. Lowry makes this visible in the following conversation between Lily, Jonas's sister, and her mother:

"I think newchildren are so cute," Lily sighed. "I hope I get assigned to be a Birthmother."

"Lily!" Mother spoke very sharply. "Don't say that. There's very little honor in that Assignment... Three births, and that's all. After that they are Laborers for the rest of their adult lives... Is that what you want, Lily? Three lazy years, and then hard physical labor until you are old?" (*The Giver*, 21-22).

This downgrading of motherhood becomes even more terrifying when Jonas's father joins the conversation and notes that "Birthmothers never even get to see newchildren" (22). One gets a very similar remark when Jonas is helping in the House of the Old and listens to the story about the release of a woman called Edna. "'They tried to make her life sound meaningful. And of course,' [another elderly woman, Larissa] added primly, 'all lives *are* meaningful, I don't mean they aren't. But *Edna*. My goodness. She was a Birthmother'" (31). It takes just these three short passages for the readers to understand that this is a community where giving life has become similar to working at an assembly line in a factory.

One might suspect that a society which treats the beginning of life in such a manner probably does the same with its end – and it proves true. Just like Birthmothers are denied honor and the company of their newborns, death is denied its place in the life of this community. Unlike Kira and Matty, Jonas does not encounter the dead nor the dying in the course of his childhood. Even the concept itself proves completely unknown to him. It is only when he has already acquired quite a lot of the memories of the previous Giver, that he is allowed to witness death – first time in the form of a vision of a dying elephant. Lowry describes the scene as follows:

He watched [the men] hack the tusks from a motionless elephant on the ground and haul them away, spattered with blood. He felt himself overwhelmed with a new perception of the color he knew as red... he saw another elephant emerge... Very slowly it walked to the mutilated body and looked down. With its sinuous trunk it stroked the huge corpse; then it reached up, broke some leafy branches with a snap, and draped them over the mass of torn thick flesh.

Finally it tilted its massive head, raised its trunk, and roared into the empty landscape. Jonas had never heard such a sound. It was a sound of rage and grief and it seemed never to end. (100-101)

For Jonas this is a moment of epiphany, followed by an even more striking memory in which he is placed on a battlefield crammed with groaning, dying men and animals. He witnesses death with all his senses: he sees the blood and wounds, hears the shrieks and moans, smells the stench of blood-soaked earth and crawls in it. He even feels the pain himself, as the memory comes from a wounded soldier (118-120).

As mentioned before, the people in *The Giver* do not face death; just like in *Gathering Blue*, they employ rhetorics and have something called “release.” Release is what happens to those who do not abide by the rules, the newchildren who do not develop as they should, and the elderly who are old enough to leave the House of the Old. The narrator says: “There were only two occasions of release which were not punishment. Release of the elderly, which was a time of celebration for a life well and fully lived; and release of a newchild, which always brought a sense of what-we-could-have-done” (*The Giver*, 9). While the first impression could be that release has a very simple goal of providing the community with the most fitting members, some fragments of the novel imply that the actual reason is to get rid of that what is different and strange. That seems the only explanation for what Jonas’s father says:

“Right now we are all preparing for a release we’ll probably have to make very soon. There’s a Birthmother who’s expecting twin males next month.”

“Oh, dear,” Mother said, shaking her head. “If they’re identical, I hope you’re not the one assigned–”

“I am. I’m next on the list. I’ll have to select the one to be nurtured and the one to be released. It’s usually not hard, though. Usually it’s just a matter of birthweight. We release the smaller of the two.” (114)

The readers perhaps quickly see through the rhetorical facade and understand that release is an euphemism for both killing and euthanasia. Even more strikingly than the case of a woman with a broken arm in *Gathering Blue*, one can clearly see that the problem in this case is not the child’s illness or some inborn deficiency that makes the release necessary. It is purely the fact – we can speculate – that two members of the community would be identical in terms of appearance.

It is quite astonishing that Jonas – perhaps just like other members of the community, who do not have the possibility to witness release itself – is completely oblivious to the sinister nature of this process. Having heard his father talk about the twin who is to be released, Jonas contemplates:

Was there someone there [Elsewhere – the place where the people are supposed to go when they are released], waiting, who would receive the tiny released twin? Would it grow up Elsewhere, not knowing, ever, that in this community lived a being who looked exactly the same?³ (114)

³ Elsewhere should not be considered a religious location, an allegory of heaven etc. It is a purely geographical concept denoting all the world outside the places inhabited by Jonas’s community and a few nearby, highly similar societies.

We can see that the rhetorical technique worked here so finely that Jonas in no way suspects that there might be something wrong with the act of release. It is only the amount of memories and feelings which Jonas acquires through his meetings with the previous Giver that makes him start asking questions. When he asks about the nature of release, the Giver decides it would be better to show than tell and lets Jonas watch the video from the day when Jonas's father released the smaller of the twins mentioned before. Lowry offers the readers a terrifying scene in which the man injects a poison into the vein on the child's forehead and watches as the infant begins to shiver, stops crying and goes numb – all the time talking to it in a sympathetic manner: “All done. That wasn't so bad, was it?” Jonas heard his father ask cheerfully” (149-150). It is only when the boy associates this picture with the one of the dying soldiers, he understands that release means death and the true horror of the community he lives in becomes apparent to him.

However, what Jonas discovers is something that most readers must have already expected. What they probably did not expect is that Jonas's father is unaware of what he actually does. It comes as a surprise that even the people participating in the release and supervising the process do not associate it with death. Even if they do, what is more horrifying, they remain gleefully indifferent to it. Lowry describes this as follows:

His father tidied the room. Then he picked up a small carton that lay waiting on the floor, set it on the bed, and lifted the limp body into it. He placed the lid on tightly.

He picked up the carton and carried it to the other side of the room. He opened a small door in the wall. . . it seemed to be the same sort of chute into which trash was deposited at school.

His father loaded the carton containing the body into the chute and gave it a shove.

“Bye-bye, little guy,” Jonas heard his father say before he left the room. (150-151)

One can observe that the rhetoric act of denying death and replacing it with a more ambiguous term “release” offers room for moral comfort for the members of Jonas's community. It is mostly this replacement – for we learn that at least those who take part in release have direct contact with the dying; what is more, they are often the agents of death themselves – that makes them happy and comfortable. Yet, such behavior, by modern Western civilization standards, is immoral and unethical almost to the point of exclusion from the human race as we know it. Should they regain the memories of death and see what release actually is, they would most probably be just as terrified as Jonas. What we see in *The Giver* is a community for which death has become something completely unknown and strange; so strange, apparently, that the people can no longer recognize it for what it is. Lowry seems to emphasize the fact that the welfare, the technological progress and the comfort of life we aim for and we want for our children – these are the things which are responsible for

this detachment from death and growing unease about the end of existence. By showing us the community of *Messenger*, she seems to claim that it does not need to be that way.

As Lowry commented in her "Newbery Acceptance Speech": "We can forget pain, I think. And it is comfortable to do so. But I also wonder briefly: is it safe to do that, to forget?" (4). As *The Giver*, *Gathering Blue* and *Messenger* suggest excising death from people's experience and awareness may be one of the most oppressive and limiting forms of forgetfulness.

WORKS CITED:

- Aries, Philippe. *Człowiek i Śmierć (L'Homme Devant La Mort)*. Trans. Eligia Bąkowska. Warsaw, Poland: PWN, 1989.
- Lowry, Lois. *The Giver*. New York: Dell Laurel-Leaf, 2002.
- _____. *Gathering Blue*. London: Bloomsbury, 2002.
- _____. *Messenger*. New York: Delacorte Press, 2004.
- _____. "Newbery Acceptance Speech." *Lois Lowry Homepage*.
 <http://www.loislowry.com/pdf/Newbery_Award.pdf> 10 June 2009.
- _____. "Reading Rockets Interview."
 <<http://www.readingrockets.org/books/interviews/lowry/transcript>> 12 June 2009.
- _____. "The Village of Childhood." *Lois Lowry Homepage*.
 <http://www.loislowry.com/pdf/Village_Childhood.pdf> 10 June 2009.
- _____. "The Beginning of Sadness." *Lois Lowry Homepage*.
 <http://www.loislowry.com/pdf/Beginning_of_Sadness.pdf> 10 June 2009.
- Walsh, Therese. "Interview: Lois Lowry, Part 2." *Writer Unboxed*. 27 Apr. 2007.
 <<http://writerunboxed.com/2007/04/27/interview-lois-lowry-part-2/>>. 12 June 2009

Streszczenie: W powieściach *The Giver* (w Polsce wydanej jako *Dawca* w 2003 roku), *Gathering Blue* oraz *Messenger*, Lois Lowry opisuje trzy wizje przyszłych społeczności: poczynając od tej charakteryzującej się najbardziej rozwiniętą technologią i niekończącą się inwigilacją obywateli, kończąc na najbardziej prymitywnej. Oczywistym jest, iż różny poziom technologiczny tych wspólnot, różne systemy społecznej hierarchii oraz inny styl życia ich członków muszą znajdować odbicie w kulturowej różnorodności. Interesującą wydaje się więc możliwość zaobserwowania – na przykładzie tych społeczności – jaki wpływ ma owa różnorodność na problemy, z którymi muszą borykać się ludzie. Kwestia, która w tym artykule ma kluczowe znaczenie jest śmierć, a przede wszystkim retoryczne techniki, z których przedstawiciele wspomnianych społeczności korzystają, by uciec przed śmiercią. Przedstawione są tu sposoby, dzięki którym eschatologiczna koncepcja końca zostaje wykluczona z rzeczywistości kształtowanej przez te społeczności. Główny cel tego artykułu to udowodnić – opierając się na przykładach ze wspomnianych trzech powieści – że im bardziej społeczeństwo jest cywilizowane, im bardziej polega na technologii i hołduje nowoczesnym normom etycznym, tym większym przerażeniem myśl o śmierci napawa jego przedstawicieli i tym bardziej starają się oni udawać, że koniec egzystencji nie istnieje.

SŁAWOMIR BOBOWSKI ♡ Uniwersytet Wrocławski

„Windwalker” – piękna i mądra opowieść z życia Czejenów (nie tylko dla młodzieży)

WSTĘP

Windwalker to tytuł dość niezwykłego, jeśli chodzi o tradycję ukazywania Indian w kinie, filmu z 1981 roku (w Polsce pokazanego w telewizji w 2004 roku pod tytułem *Opowieść Skrzydlatego Wiatru*) w reżyserii Amerykanina Keitha Merrilla, i powieści, której jest on adaptacją, autorstwa amerykańskiego pisarza Blaine’a M. Yorgasona. Powieść ta została wydana po raz pierwszy w 1979 roku, a w roku ukończenia realizacji filmu (1980) po raz drugi w formie poprawionej i rozszerzonej, opartej na filmowej fabule i sygnowanej również przez brata autora pierwszej wersji – Brentona G. Yorgasona¹. W moim studium będę opierał się właśnie na tym drugim wydaniu książki².

Film Merrilla³, jeśli postrzegać go na tle tradycji ukazywania Indian na ekranie, zwłaszcza hollywoodzkiej, zawierającej kompromitująco niewiele filmów z uczciwymi portretami tubylczych Amerykanów, jest dość niezwykły, gdyż opowiada historię z Dzikiego Zachodu, w której nie ma białych, a więc wyłącznie z punktu widzenia Indian. A konkretnie z punktu widzenia rodzi-
ny czejeńskiej, najprecyzyjniej zaś rzecz ujmując – jej patriarchy, tytułowego

¹ Brentonowie napisali wspólnie również inną książkę – *The Bishop’s Horse Race* (Salt Lake City: Bookcraft, 1979). Są mormonami i uchodzą za jednych z najbardziej popularnych pisarzy mormońskich w USA. Zob. Jack A. Nelson (recenzja obu książek Yorgasonów bez tytułu). Internet: Brigham Young University Studies <http://byustudies.byu.edu/showTitle.aspx?title=7713>

² Blaine M. Yorgason, Brenton G. Yorgason, *Windwalker*, Salt Lake City: Bookcraft, 1980. Na polski język nieprzetłumaczona.

³ *Opowieść Skrzydlatego Wiatru* (*Windwalker*) reż: Keith Merrill; scen: Ray Goldrup; zdj: Reed Smoot; muz: Merrill B. Jensen; prod: A Santa Fe International Production, USA 1980; obsada: Trevor Howard (Skrzydlaty Wiatr), Nick Ramus (Śmiejący Się Wilk/bliźniak Szary Sokół), James Remar (Skrzydlaty Wiatr w młodości), Serene Hedin (Tashina), Dusty Iron Wing McCrea (Tańczący Księżyc), Silvana Gallardo (Małe Pióro), Emerson John (Pstry Jeleń), Jason Stevens (Korń Który Goni), Roberta Deherrera (Radosny Wiatr), Ivan Naranjo (Krzywa Noga), Chief Tug Smith (ojciec Tashiny), Fredelia Smith (matka Tashiny), Wamni-Omni-Ska Robideau (Skrzydlaty Wiatr w wieku 5 lat), Dominique Gallego (Tashina w wieku 5 lat), Rudy Diaz (Oko Wrony), Billy Drage (wojownik Wron), Harold Goss-Coyote (Sierść wrony), Marvin Takes Horse (Oko Wrony w młodości), Benjamin Huber (Śmiejący Się wilk) w wieku 2 lat), David Huber (bliźniak w wieku 2 lat), Roy J. Cohoe, Curtis Power (wojownicy Wron).

Windwalkera. W powieści, równie oryginalnej i interesującej jak film – oba utwory zresztą są „bliźniaczo” do siebie podobne, co nie dziwi, gdyż najpierw film był adaptacją książki, a następnie książka rozrosła się i została „ulepszona” w oparciu o efekt ekranowy – a więc w powieści ów patriarcha jest bezmiejscowy, nazywany przez trzecioosobowego narratora „stary człowiek” (old man) lub „stary wojownik” (old warrior). W nielicznych dialogach również nie pada jego imię, on sam zaś w swoich monologach odnosi się do siebie w trzeciej osobie gramatycznej „ten człowiek” (o tym za chwilę), natomiast imię Windwalker (dosł. Wietrzny Wędrowiec) pojawia się w końcowym zdaniu książki jako ostatnie jej słowo, gdy bohater umiera i jako byt duchowy, zgodnie z wierzeniami Czejenów, może być przez wiatr poniesiony do krainy Ludzi Nieba (Sky People).

Oba utwory z punktu widzenia ich adresata mogą być postrzegane i interpretowane zarówno jako dzieła uniwersalne – dla dorosłych, jak też i dla widza młodego (film Merrilla pomyślany był i rozpowszechniany w formule *family movies*⁴). Mogą być tak postrzegane, ale i promowane czy rekomendowane, albowiem są estetycznie i wychowawczo bardzo wartościowe. Z jednej strony stanowią dwie postacie tej samej egzystencjalnej przypowieści o starości, umieraniu i życiu, a z drugiej dają interesujący wgląd w świat egzotycznej indiańskiej kultury, rozumianej jako świat wartości, przekonań, ideałów, a więc mentalności, ale także rytuałów i obyczajów. Do tych walorów dochodzi jeszcze atrakcyjny element przygodowy, dramatyczne sceny walki na śmierć i życie z wrogami, z dzikimi zwierzętami, z nieprzyjazną, groźną przyrodą. Oczywiście, w efekcie naturalnych różnic między medium literackim i filmowym, pierwsze dwa walory sugestywniej oddziałują w wersji literackiej, natomiast motywy przygodowo-sensacyjne, choć w książce także stanowią jej mocny atut ze względu na żywy, plastyczny styl narracji, znakomicie zostały opracowane filmowo. Ale i film Merrilla z punktu widzenia walorów poznawczych jest godzien wyróżnienia, gdy wziąć pod uwagę jego etnograficzny weryzm – w tym miejscu wspomnę tylko, że jest to pierwszy utwór filmowy zrealizowany niemal w całości w języku indiańskim, a konkretnie Czejenów i Kruków (o czym szerzej za chwilę).

STRESZCZENIE

Jest surowa zima (w filmie zdarzenia umiejscowione są na osi czasu historycznego – napis informuje, że jest rok 1797). Epidemia zmusza grupę Czejenów, zgodnie z ich nomadyczną tradycją⁵, do migracji i pozostawienia za

⁴ Zob. Robert S. Miller, „Windwalker”: *The Magic of the Cheyenne*, <http://catharticreviews.spaces.live.com/blog/cns!48920781E1560168!387.entry>; Janet Maslin, *Plains Warrior Reunites With His Son*, „The New York Times” 11 March, 1981 [http://movies.nytimes.com/movie/revi](http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9B00E2DA113BF930A25750C0A967948260)

⁵ W czasach dawniejszych Czejenowie byli półrolniczym ludem, osiadłym, ale kiedy zaczęły ich dziesiątkować epidemie, np. cholery czy ospy, odkryli, że najlepszą obroną przed nimi

sobą tych, którzy byli zbyt słabi lub chorzy, aby wędrować. Rodzina starego Skrzydlatego Wiatru⁶ – syn Śmiejący Się Wilk, jego dwie żony, córeczka i dwóch małoletnich synów – pozostaje w zimowym obozie, podczas gdy reszta grupy odchodzi. Skrzydlaty Wiatr znajduje się na łożu śmierci pod opieką swoich wnuków i snuje wspomnienia ze swojego życia. Następuje, w filmie i w powieści, retrospekcja. Skrzydlaty Wiatr i Tashina, mały chłopiec i dziewczynka, mają około 5 lat. Chłopiec próbuje zaimponować dziewczynce i ze swojego dzieciennego łuku wypuszcza strzałę w kierunku bizona, który jedynie lekko podrażniony strząsa pocisk ze swojej sierści. Tashina pociesza małego myśliwego i ofiarowuje mu pióro, podobnie jak w następnej scenie. Teraz jednak oboje są nastolatkami. Skrzydlaty Wiatr zaczyna starać się o względy i rękę dziewczyny. By zdobyć jej serce, gra na flecie, co stanowiło w obyczajowej tradycji Czejenów jeden z kilku wariantów chłopięcych zalotów. Dziewczyna jest przychylna zalotnikowi, z którym oprócz fascynacji miłosnej (obydwoje kochankowie grani są przez urodziwych młodych aktorów) łączy ją zażyłość wynikająca ze wspólnych chwil spędzonych w dzieciństwie, zasugerowana sceną z bizonem. Skrzydlaty Wiatr oferuje ojcu Tashiny dwa konie z prośbą o rękę jego córki. Krzywa Noga, starszy, zamożny wojownik, także konkurujący o dziewczynę, którą upatrzył sobie na swoją kolejną małżonkę, szydzi ze skromnej oferty chłopca. Urażony w swej dumie, upokorzony Skrzydlaty Wiatr decyduje się uprowadzić konie z obozu Kruków, aby ofiarować je ojcu dziewczyny. Taki podarunek – liczne konie i na dodatek zdobyte brawurowo – był dla ojca panny młodej zaszczytem. Młodzieniec pokonał w ten sposób rywala i odszedł z dziewczyną. Jednak Krzywa Noga poprzysiął zemstę. Tashina urodziła bliźniaki i rodzina żyła szczęśliwie aż do momentu, gdy powrócił Krzywa Noga, by poprzysiąc zemstę swemu konkurentowi za doznane upokorzenie. Rodzina znajdowała się nad rzeką, kiedy zaatakowała ją grupa Kruków, największych wrogów Czejenów. Widocznie Krzywa Noga przyłączył się do Kruków, gdy nie był już mile widziany wśród Czejenów. Tashina podczas próby jej porwania ginie, po czym Krzywa Noga zostaje zabity przez Skrzydlaty Wiatr. W tym czasie inny Kruk uprowadza jednego z bliźniaków – Szarego Sokoła. Zrozpaczony Skrzydlaty Wiatr wyrusza na poszukiwanie zaginionego dziecka. Po wielu latach poszukiwań odnajduje chłopca w obozie Kruków, daleko na południu. Próba odbicia syna nie udaje się, ale Skrzydlaty Wiatr zdołał ofiarować mu rodowy amulet. Próbował też wytłumaczyć chłopcu, który znał tylko język Kruków, że jest Czejenem. Opowieść powraca do czasu teraźniejszego. Stary Skrzydlaty Wiatr informuje swoich dwóch wnuków (synów Śmiejącego Się Wilka, jednego z dwu braci bliźniaków), że nadszedł jego kres: „To dobry dzień, żeby umrzeć”. Jego syn, Śmiejący Się Wilk, ze swoją rodziną zawozi go na miejsce wiecznego spoczynku, gdzie pozostawiono go na platformie

jest zwijanie obozów i rozproszenie. Zob. John H. Moore, *The Cheyenne*, Blackwell Publishers, Oxford/Massachusetts, 1999, s. 144.

⁶ Będę używał tej wersji imienia bohatera, która pochodzi z polskiego tytułu filmu Merrilla.

ozdobionej jego tarczą, strzałami, fletem i innymi osobistymi przedmiotami. Po pogrzebie rodzina rusza w drogę powrotną do obozu. Wówczas następuje atak niewielkiej grupy Kruków⁷. Na czele oddziału stoi Oko Wrony – ten sam wojownik, który przed laty porwał jednego z synów Skrzydłatego Wiatru, a wśród rozbójników jest także, już jako dorosły wojownik, ów porwany chłopiec – obecnie przybrany syn Oka Wrony. Śmiejący Się Wilk zostaje ranny, ale reszta rodziny stara się odeprzeć wroga. Jeden z wojowników Kruków odnajduje ukrytą wśród drzew rodzinę, lecz zamiast atakować, odjeżdża. I w książce, i w filmie jest to pierwszy sygnał nasuwający domysł, że ten wojownik to utracony przed laty syn Skrzydłatego Wiatru – Szary Sokół. Chłopcy odnajdują jednego z koni i rodzina powraca do swego tipi. Tymczasem w miejscu pochówku Skrzydłatego Wiatru dzieją się rzeczy niezwykle. Starzec nagle otwiera oczy i pyta czejeńskiego boga, którego nazywa Dziadkiem, potem zaś, w następnych licznych monologach różnymi innymi imionami, a w filmie czejeńskim imieniem Maheo, dlaczego nie znalazł się w Krajinie Ludzi Nieba. Jego oczom ukazuje się wizja Tashiny pośród chmur, z wyciągniętymi ku niemu ramionami. Dziwi się, dlaczego spotyka go coś tak niezwykłego. Z wielkim trudem, ale jednak udaje mu się opuścić platformę i usiłuje wrócić do rodziny. Ten powrót to prawdziwa droga przez mękę: starzec jest słaby i chory, panuje straszliwy mróz, wieje wichur, wędrowca atakują wilki, z którymi stacza zwycięski pojedynek, potem staje w obliczu konfrontacji z ogromnym niedźwiedziem grizzly, którą wieńczy zwycięstwem. Dzielność, męstwo, ale i szczęśliwy traf, interpretowany przez niego jako opatrzność boska, pomagają mu utrzymać się przy życiu. W krytycznych momentach odnajduje zgubioną wcześniej własną włócznię, którą walczył z wilkami i niedźwiedziem, potem swój płaszcz ze skóry bizona, który chronił go od zimna, a w końcu napotyka białego konia porzuconego przez jego rannego syna Śmiejącego Się Wilka. Na nim wraca do obozu rodziny, ku jej wielkiemu zaskoczeniu. Wyjaśnia, że nie jest duchem, opatruje ranę Śmiejącego Się Wilka i okadza go dymem. W tym czasie wrogowie naradzają się i planują dalszą strategię. Wśród nich jest ów wojownik, który wcześniej z niewyjaśnionych przyczyn nie zaatakował rodziny Skrzydłatego Wiatru. Kruki nie mogą dojść do porozumienia. Oko Wrony pragnie zdobyć białego rumaka, któremu przypisuje nadprzyrodzoną moc, inny wojownik chce uprowadzić jedną z żon Śmiejącego Się Wilka, a znajomo wyglądający Kruk uważa, że to hańba walczyć z kobietami i dziećmi o jednego konia. W tipi Skrzydłaty Wiatr odpowiada na pytania swych ciekawych wnuków. Podczas

⁷ W książce jest to sześciuosobowa grupa nazwana „renegade warriors”, czyli wojowników odseparowanych od swego plemienia, żyjących poza jego prawem, co powoduje, że nie możemy traktować plemienia Kruków jako powieściowego i filmowego symbolu zła, które prześladowało głównego bohatera i jego rodzinę. W filmie jednak tego doprecyzowania wizerunku Kruków nie ma, więc istnieje niebezpieczeństwo interpretowania ich jako typowych „złych Indian”, którzy chcą jedynie kraść konie, zabijać wojowników, gwałcić kobiety i porywać dzieci. Jedy-ny pozytywny Kruk okazuje się być Czejenem.

gdy młodszy chce usłyszeć o jego najnowszej przygodzie, starszy, już myślący jak wojownik, zaniepokojony jest możliwością powrotu napastników. Następnie Kruki atakują tipi, ale przekonują się, że zostali okpieni. Czejenowie już zniknęli. Kruk o znajomym wyglądzie opuszcza swoich towarzyszy, zgorzchniony ich zapiekłością w ściganiu bezbronnej rodziny. W tym czasie Skrzydlaty Wiatr zaprowadził rodzinę do jaskini, której ściany pokrywają tajemnicze malowidła. Chłopcy są teraz zmuszeni zastosować w praktyce nauki swego dziadka. Przygotowują się do stoczenia walki w obronie bliskich. Pod kierunkiem dziadka młodzi wojownicy zastawiają chytre pułapki na zbliżających się wrogów. Kruk, który wypowiedział posłuszeństwo Oku Wrony, staje się jeńcem Skrzydatego Wiatru i jego wnuków. Jedna z żon chce go zabić, ale Skrzydlaty Wiatr powstrzymuje ją po wymianie z Krukiem tajemniczego spojrzenia. Dwaj inni wojownicy Kruków giną w zastawionych pułapkach. W jaskini Kruk-jeniec rozpoznaje swoje rysy w twarzy rannego Śmiejącego Się Wilka. Poznaje też amulet na szyi jednego z chłopców, taki sam, jaki ofiarował mu w dzieciństwie tajemniczy człowiek, który próbował go uprowadzić z obozu Kruków. Skrzydlaty Wiatr pojmuje, że jego od lat zaginiony syn właśnie powrócił na łono rodziny i że to właśnie – odnalezienie syna i scalenie rodziny – był właściwy mistyczny powód jego rezurekcji, powrotu z Krainy Ludzi Nieba. Skrzydlaty Wiatr staje do wojennej konfrontacji z Okiem Wrony, który jest zawiedziony, że wielki wojownik Śmiejący Się Wilk na białym koniu nie stawiał się do walki, a zamiast niego pojawił się słaby starzec. Wówczas odnaleziony bliźniak Szary Sokół nadeżdża na owym magicznym rumaku swego brata i wyznaje prawdę swemu przybranemu ojcu – Oku Wrony. Pragnie, by odszedł on w pokój, ale dochodzi do walki. Bliźniak pokonuje Oko Wrony, lecz puszcza go wolno. Skrzydlaty Wiatr, szczęśliwy z powodu powrotu utraconego syna, słyszy muzykę fletu i odjeżdża na białym rumaku, aby umrzeć na śniegu pokrywającym góry. Spotyka Tashinę pośród lśniących drzew Krainy Ludzi Nieba. Kiedy ukochana go obejmuje, szczęśliwy Skrzydlaty Wiatr zamienia się w młodego, pięknego młodzieńca.

KSZTAŁT LITERACKI/FILMOWY:

W komentarzach i wszelkich innych tekstach informacyjnych dotyczących utworu Yorgasonów używa się określenia powieść. Można mieć jednak do tej klasyfikacji pewne zastrzeżenia. Objętościowo odpowiada on raczej formule opowieści. Jak na powieść jest zbyt krótki, z kolei jak na nowelę czy opowiadanie – za długi. Wprawdzie wydanie z 1980 roku obejmuje 116 stron, ale trzeba tę liczbę podzielić na pół, jeśli się weźmie pod uwagę, że obszerne partie monologowe i narracyjne pochodzące od bohatera utworu są rozpisane nie dość, że kursywą, to jeszcze, właściwie nie wiadomo dlaczego, wierszem nieregularnym, a poszczególne wersy nigdy nie zajmują więcej miejsca niż połowa strony wszereż. Ponadto *Windwalker* Yorgasonów posiada inne cechy opowieści – prostota fabuły, chronologiczny układ zdarzeń, nasycenie motywami statycznymi

(krajobrazowymi) i – zwłaszcza – psychologicznymi w postaci rozmyślań, medytacji bohatera⁸.

Właśnie ze względu na duży stopień nasycenia utworu owymi rozmyślaniami o charakterze religijnym, ale i filozoficznym (egzystencjalnym, aksjologicznym) stanowczo można ujmować go jako opowieść medytacyjną. Usprawiedliwiona byłaby także klasyfikacja paraboliczna, gdyż prostota struktury fabularnej, niedookreślenie miejsca i czasu (zwłaszcza w wersji literackiej) akcji, brak imienia głównego bohatera, daleko posunięta umowność prawdopodobieństwa (bohater uczestniczący w dramatycznych wydarzeniach, wymagających ekstremalnego wysiłku fizycznego i psychicznego, i jednocześnie medytujący jak mnich lub filozof czy niemal cudowne „epizody ratunkowe” w postaci natknięcia się na zgubioną włóczęgę, okrycie ze skóry bizoniej czy wreszcie znalezienie białego konia – zwierzęcia o wyraźnej symboliczno-alegorycznej, a konkretnie tanatycznej konotacji) – wszystkie te rysy zbliżają opowieść *Windwalker* do przypowieści.

Z kolei oczywisty element westernowy – awanturniczo-przygodowy, pejzażowy (góry, las, jaskinia niedźwiedzia), również sentymentalno-melodramatyczny, a także edukacyjny – monologi protagonisty o wyraźnym profilu dydaktycznym kierowane do jego wnuków – powodują, że przypowieść tę należy postrzegać jako skierowaną głównie, albo przynajmniej również, do czytelnika młodzieżowego. Podobnie rzecz się ma w przypadku filmu Merrilla, który kategoryzowany jest w tekstach krytycznych i informacyjnych, np. na stronach internetowych, jako western⁹, film przygodowy i który był od początku realizowany i rozpowszechniany w formule kina rodzinnego, czyli „adresowanego do całych rodzin”¹⁰. „Poprzez sięgnięcie do uniwersalnej tematyki – głosi definicja kina rodzinnego podana w *Encyklopedii kina* – i przekazanie jej w sposób atrakcyjny, złagodzony (bez jakichkolwiek drastyczności), ale i klarowny, dla każdego zrozumiały, filmy rodzinne mogą razem oglądać całe rodziny (dzieci, rodzice, dziadkowie)”¹¹. W obydwu wersjach opowieść o *Windwalkerze*

⁸ Por. hasło *opowieść* w: *Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Ossolineum 1988.

⁹ Np. na stronach IMDb (The Internet Movie Database). Oczywiście westernowość zarówno opowieści Yorgasonów, jak i jej adaptacji filmowej można zakładać z pewnym zastrzeżeniem, ponieważ do pełnej realizacji gatunku westernu brakuje białych kowbojów, osadników, szeryfa i innych postaci. Da się to wytłumaczyć tym, że akcja rozgrywa się w czasie, kiedy Czejenowie jeszcze nie zetknęli się z białymi, ale również intencją autorów pragnących ukazać Indian podmiotowo, jako istoty posiadające swoją kulturę, swoje ludzkie uniwersum niezależnie – można by tak to ująć – od punktu odniesienia, jakim mogłaby być cywilizacja białych.

¹⁰ Zob. hasło *Familijne kino* /w:/ *Encyklopedia kina*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, Biały Kruk, Kraków 2003, s. 295.

¹¹ Tamże. Mogą się tu jednak nasunąć pewne zastrzeżenia „pedagogiczne”, dotyczące np. motywu kradzieży koni, dzięki której Skrzydlaty Wiatr zyskuje mir, uznanie wśród współplemięnców i – co najważniejsze – uzyskuje możliwość poślubienia ukochanej Tashiny. Ów odmienny od cywilizowanego stosunek człowieka plemiennego do rabunku należałoby młodemu widzowi wyjaśnić używając perspektywy etnograficzno-antropologicznej. Inna kwestia, którą należałoby objaśnić młodemu widzowi, to wspomniany wizerunek grupy Kruków przesła-

w znacznym stopniu opiera się na obecności dzieci – protagonista odpowiada na ich pytania, snuje wobec nich opowieść o swoim życiu, poucza je, pociesza i wzmacnia moralnie przed walką. Obecność bohaterów dziecięcych, również w retrospekcjach, jest silnie wyeksponowana w fabule obu dzieł.

Akcja opowieści Yorgasonów jest typowo westernowa, pełna dramatycznych przygód – zarówno w planie teraźniejszym, jak i retrospektywnym: ciężka próba, przez którą przechodzi Skrzydlaty Wiatr w swoim ostatnim *rite de passage* i wspomniane dramatyczne i tragiczne zdarzenia z przeszłości, mające podobny – przygodowo-awanturniczy – charakter. Plan zdarzeń obejmuje przede wszystkim walkę, sytuacje wypełnione fizyczną konfrontacją, opisane i opowiedziane plastycznie, dynamicznie, żywo, ekspresyjnie. To ta część utworu Yorgasonów, która znalazła najlepsze przełożenie w wersji ekranowej, w której zostały wykorzystane wszelkie klasyczne montażowo-zdjęciowe rozwiązania – gra planów pełnych i bliskich, kontrasty montażowe, suspensy, zróżnicowane tempo montażu – szybsze i wolniejsze, plastyka ujęć – organizujące sugestywną, udramatyzowaną prezentację akcji fizycznej. Jej uroda, ale także piękno innych epizodów, np. miłosnych ukazanych w retrospektywie, w znacznym stopniu ufundowane są przez scenerię, którą stanowi zróżnicowany pejzażowo i klimatycznie stan Utah. Reżyser uzasadniał wybór tego właśnie stanu jako miejsca realizacji zdjęć tym, iż jest to kraina o majestatycznym pięknie i ponadto „uniwersalna”, w której lato i zima odległe są od siebie zaledwie kilka mil od siebie¹². Na niekorzyść filmu, również w aspekcie ukazywania akcji fizycznej, przemawia istotne zredukowanie czasowe, zdarzeniowe i dramatyczne wątku wędrówki, jaką przemierza protagonista od platformy pogrzebowej do tipi swojej rodziny. W filmie ów wątek to, można by rzec, dwa drobne zdarzenia – odpędzenie wilków i spotkanie z niedźwiedziem (dosłownie spotkanie, bo sama walka nie została ukazana), natomiast w książce jest to chwytająca za serce istna droga przez mękę, której na dodatek towarzyszą niebanalne monologi bohatera.

Wyjątkowo interesujące jest i przekonujące owo połączenie idiomu westernowego z medytacją, która wydaje się mu całkowicie obca. Narracja, która w opowieściach rozrywkowych, popularnych ma formę przezroczystą, spełnia bowiem rolę wehikularną wobec fabuły, u Yorgasonów ma wprawdzie charakter w dużym stopniu klasyczny – wszechwiedzący, trzecioosobowy, autorialny, ale jest przy tym mocno subiektywna, personalna, gdyż narrator

dujących rodzinę protagonisty. Zresztą film był rozpowszechniany w USA z oznakowaniem PG, czyli „Parental Guidance Suggested” (sugerowane towarzystwo rodziców), co potwierdza słuszność mojego zastrzeżenia. Janet Maslin, dz. cyt.

¹² Faktycznie Czejenowie w XVIII wieku, a więc w czasie trwania akcji książki i filmu, zamieszkiwali okolice rzeki Cheyenne w stanie Dakota Płd. Być może na wybór stanu Utah do kręcenia filmu miał też jakiś wpływ fakt, że Yorgasonowie oraz autor scenariusza filmu – Ray Goldrup – byli jego mieszkańcami. Trzeba jednak wspomnieć, że kręcenie westernów w Utah jest pewną tradycją w kinie amerykańskim, zapoczątkowaną przez Johna Forda jego *Dyżansem* z 1939 roku. Zob. Howard Pearson, *Actor strike has no effect on „Windwalker” production*, „Desert News” July, 26, 1980.

manifestuje swoją zażyłość z protagonistą, wyraża wobec niego sympatię, nazywając go często z szacunkiem „the old warrior” (stary wojownik), a w licznych fragmentach identyfikując się z nim poprzez mowę pozornie zależną (np. na str. 21, 40, 44), która przenika się dyskretnie z obszernymi *passusami* narracyjnymi-retrospektywnymi Skrzydłatego Wiatru i – przede wszystkim – jego modlitewno-filozoficznymi monologami. Fragmenty retrospektywne to wypowiedzi skierowane do wnuków bohatera, obejmujące następujące wydarzenia z przeszłości: wspólne chwile w dzieciństwie i młodości z Tashiną, staranie się o jej względy i rękę, rywalizacja z Krzywą Nogą o rękę ukochanej, kradzież koni Kruków, małżeństwo, ciąża Tashiny i narodziny braci bliźniaków, radość życia rodzinnego, napad Kruków na Skrzydlaty Wiatr i jego rodzinę, walka z napastnikami, śmierć Tashiny i porwanie Szarego Sokoła, szukanie utraconego syna.

Adresatem medytacji jest natomiast czejeński bóg nazywany przez protagonistę naprzemiennie: Wielki Stwórca (Great Creator), Wanken tanka, Dziadek (Grandfather), Człowiek Ponad (Man Above), Wielki Człowiek Ponad (Great Man Above), Wielki Bóg (Great God), Wszechmogący (Mighty One), Wielki (Great One), Wszechmądry (Wise One), pierwszy Ojciec (first Father), Wielki Byt (Great Being). W kilku fragmentach Skrzydlaty Wiatr zwraca się modlitewnie do Matki Ziemi, którą nazywa Maka¹³. Osobliwa jest forma gramatyczna tych modlitw, ponieważ bohater zawsze mówi w nich o sobie używając trzeciej osoby gramatycznej „ten człowiek” („this man”) albo „ten stary człowiek” („this old man”). W komentarzu wstępnym do książki, napisanym w tonie pochwalnym przez dwoje Indian – Johna C. Rainera i Verendę Dosele Rainer – czytamy takie oto uzasadnienie tej dziwnej formy monologowej: „Podobnie pełen rewerencji jest sposób zwracania się starego człowieka do Dawcy-życia. Przedstawia siebie w trzeciej osobie, jak przyjaciel przedstawiający go komuś innemu. W rzeczywistości tym przyjacielem jest on sam. Dla nasze-

¹³ Religia Czejenów jest zaskakująco teistyczna. Bóg, do którego zwraca się Skrzydlaty Wiatr, jest podobny w swojej istocie do Boga judeochrześcijańskiego, w języku czejeńskim ma wiele imion, ale najczęściej używane to Maheo. Tym właśnie imieniem – przypomnijmy – zwraca się Skrzydlaty Wiatr do swego boga w wersji filmowej. Maheo, najwyższy bóg, stwórca, ojciec wszystkiego (ALL Father) jest istotą całkowicie duchową, pojętą osobowo, umiejscowioną w najwyższym punkcie wszechświata – w zenicie. Istniał od zawsze i stworzył pierwotny ocean, ptaki latające nad nim wyłącznie z własnych myśli, a potem stworzył ziemię oraz wszystkie zwierzęta i rośliny. Maka, Matka Ziemia, do której modli się także Skrzydlaty Wiatr, to jedno z imion czejeńskiego bóstwa żeńskiego, które bardziej znane jest pod imieniem He-estoz. Bogini ta zamieszkuje centrum ziemi, jej najgłębsze obszary, czyli nadir, domenę „żeńskości”. Jest całkowicie materialna, nie posiada esencji duchowej, nie jest pojmowana osobowo, jest czystą inercją. „W istocie esencja zasady żeńskiej – pisze antropolog John H. Moore, ekspert od kultury Czejenów – uderzająco kontrastowo w stosunku do »żeńskości« w niektórych innych kulturach, jest ideą duchowej inercji i biofizycznej sterylności”. John H. Moore, *dz. cyt.*, s. 206 (Informacje poprzedzające ten cytat są na stronach 204-205). Kosmologia Czejenów ma wyrazisty seksualny wymiar: góra – męska, aktywna, zapładniająca, i dół – zasada żeńska, bierna, absorbująca, rodząca. Im byty bliższe są niebu, tym bardziej męskie, i – oczywiście – na odwrót. Tamże.

go ludu ta metoda wyraża respekt. W taki sposób ofiarowują siebie w modlitwie. Zwrot do bóstwa w pierwszej osobie byłby pozbawiony czci”¹⁴. Niezależnie od tego objaśniającego komentarza, należy zauważyć, że ta osobliwa forma mówienia bohatera o sobie zachowana jest także w jego monologach skierowanych do jego wnuków. Dodaje to całej lekturze poetyckości, będąc elementem uniezwykłym, ale też zaopatruje fabułę w pewien akcent realizmu psychologicznego, gdyż wszystko, co mówi i czyni Skrzydlaty Wiatr, jest jego żegnaniem się ze światem – trzecia osoba w relacji o sobie samym sugeruje nabieranie dystansu do siebie i swojej ziemskiej egzystencji.

Medytacyjne monologi protagonisty tematycznie mają charakter uniwersalny, egzystencjalny i w pewnym stopniu przekraczają możliwy krąg motywów refleksji „człowieka plemiennego” – typ reprezentowany przez Skrzydlaty Wiatr. Takim nieadekwatnym wątkiem jego rozmyślań jest zwłaszcza prometeizm, kiedy pyta boga Maheo o przyczyny jego nieszczęścia – utraty żony i jednego z synów – i kiedy z rezygnacją konstatuje, że wyroki Wanken tanka nie są do zrozumienia przez człowieka (15). Istotny nurt tych medytacji stanowi pytanie o sens cierpień, których Starzec doznaje w teraźniejszości, pytanie o to, jak wytłumaczyć ich nagromadzenie w momencie schyłku życia człowieka, który już wycierpiał wiele w przeszłości. Starzec kwestionuje sprawiedliwość Maheo, gdy staje przed grozą konfrontacji z głodnymi wilkami: „Gdzie jest sprawiedliwość, o której ten wojownik słyszał tak często” (29). Tym prometejskim erupcjom towarzyszy jednak pokora, ale połączona z pewnym smutkiem rozczarowania i rezygnacji: „Przez liczne lata ten człowiek czekał na Człowieka Ponad (Man Above), chcąc usłyszeć jego uzasadnienia. Ale teraz nie ma już sił czekać... Być może to jest dobry dzień, aby umrzeć...” (16-17).

Czasem zwroty do Maheo mają w sobie poufałość i ironię, gdy np. Skrzydlaty Wiatr odkrywa, że obudził się na pogrzebowym rusztowaniu, że jeszcze jest „na tym świecie”: „Hoka-hey¹⁵, Dziadku! To świetny żart!” (24). Poczucie humoru nie chroni jednak bohatera przed przygnębieniem, stąd jego modlitwa o śmierć, tęsknota za nią wymieszana z lękiem: „Jego umysł tęskni za śmiercią, a jednak lęka się jej tak mocno, jak lęka się jego ciało” (43). Pokusę rezygnacji z walki potrafi wszakże przemóc miłość życia, uwidoczniła właśnie w chęci konfrontacji z trudnościami. W niektórych fragmentach Skrzydlaty Wiatr modli się do Matki Ziemi, którą nazywa Maka, uzalając się, z odzieniem pretensji do bogini, na swoje położenie.

Wyrazisty providencjalizm medytacji bohatera pojawia się, gdy znajduje on najpierw swoją zgubioną włócznię, potem okrycie z bizona i w końcu białego konia swojego syna. Wówczas przeprasza Stwórcę, dziękuje mu za wszystko – nawet za zimno, które pobudza starcze ciało do ruchu, i za śnieg,

¹⁴ Blaine M. Yorgason, Brenton G. Yorgason, dz. cyt., s. IX. Cytując w dalszych partiach mojego szkicu książkę Yorgasonów, będę zaznaczał strony w nawiasach w tekście bez użycia przypisów. Tłumaczenia wszystkich cytatów w niniejszym studium są moje własne.

¹⁵ Jest to wykrzyknik czejeński, wyrażający silną emocję, zwłaszcza bojową.

który łagodzi srogość upadków (36-37). Wówczas bohater odkrywa w sobie ekstatyczny, modlitewny zachwyt nad pięknem natury (39) – zimą, będącą poetyckim dziełem Starego Człowieka Zimy (27) – jednego z wcieleń Maheo, dziwem przemijania i starzenia się (45). Wprawdzie bohater wciąż odczuwa niezgodę na starość, ale ustala, że wypływa ona z buntu ciała, które się starzeje, gdy tymczasem duch jest młody. Ciało jest więc w pewnym sensie więzieniem ducha (46), o którego młodości świadczą pamięć zdarzeń życia, wrażliwość i... zdolność do cierpienia. W tym fragmencie opowieści pojawiają się, jako dopełnienie do refleksji Skrzydlatego Wiatru, pełne wdzięku nauki jego dziadka, przypomniane przez bohatera w rozmowie z własnymi wnukami, nauki dotyczące istoty człowieczeństwa, które polega na tym, że w życiu bywa się „różnym w różnych czasach” – dzikim i przerażającym „jak nasz brat niedźwiedź”, delikatnym i czułym „jak nasza siostra motyl”, wyprostowanym i wszystkowidzącym „jak góra”, spokojnym i ślepym na wszystko „jak dolina”, twardym i walecznym jak orzeł i – w końcu – lekkim, odlatującym na wietrze wędrowcem, widzącym świat z perspektywy lotu jako nieustannie pomniejszający się i odległy (49-50). W tym momencie pojawia się przekonanie, że życie ma swój sens i cel, który trzeba odnaleźć i wypełnić (60). Innym dowodem na sensowność i celowość życia jest jego pragnienie, sam apetyt na nie. Wprawdzie bohater nadal zadaje krytyczne pytania, na przykład czysto teologiczne, dotyczące teodycei – czy dzieło Stworzyciela jest w całości dobre? (80), czy cierpienie ma sens? (80), ale poczucie sensowności kolei własnego życia coraz mocniej się gruntuje. Starzec odkrywa, że to, co mu się przydarzyło w jego egzystencji, miało na celu wzmocnienie korzeni jego życia, wspomnienie go w stawaniu się tym, kim się stał, w stawaniu się człowiekiem, którym powinien być (82). Tęsknota za utraconą w młodości ukochaną żoną jest wciąż dojmująca (85), ale ona między innymi pomaga zrozumieć bohaterowi fakt, iż aksjologicznym centrum życia jest bycie potrzebnym innym ludziom, że miłość jest koronną zasadą życia (103) – tę myśl podaje sam narrator odautorski, co potwierdza moją wcześniejszą uwagę o przenikaniu się narracji autorialnej z monologami bohatera.

Narracja w filmie Keitha Merrilla stanowi rzetelną próbę oddania medytacyjności i poetyckości wersji literackiej. Monologi, oczywiście, zostały znacznie zredukowane, ale ich obecność zaznacza się dość mocno poprzez nienaturalne spotęgowanie głosu protagonisty dochodzącego spoza kadru. Istotną rolę w poetyzacji opowiadania filmowego pełnią wyszukane zdjęcia magicznego pejzażu krainy Utah, połączone w niespieszny strumień montażowy, czasem eksponowane za pomocą powolnych, leniwych panoram, przenikań. Wyjątkowo piękna i poetycka jest scena śmierci Skrzydlatego Wiatru. Na białym rumaku, niczym wysłanniku Maheo, bohater odjeżdża w dal po wykonaniu zadania ocalenia rodziny. W następnym ujęciu widzimy jego ciało na szczycie góry leżące obok konia, po chwili kamera „ulatuje” ku górze, wizja pejzażu z koniem i martwym jeźdźcem u jego nóg oddala się stopniowo: stary wojownik stał się Windwalkerem, czyli Wietrznym Wędrowcem.

WALORY ETNOGRAFICZNE

Skromna objętościowo książka braci Yorgasonów daje zaskakująco głęboki wgląd w kulturę Czejenów, podobnie jak jej ekranizacja, choć pod tym względem ta druga znacznie ustępuje lekturze. Co oczywiste, bo film ma znacznie uboższe możliwości opisu i dyskursu niż literatura. Oto lista obyczajów czejeńskich ukazanych w obu wersjach historii Windwalkera: **zalaty** młodzieńca grającego dziewczynie na fujarce (ta scena jest tylko w filmie); **oświadczyzny** poprzez ofiarowanie rodzicom wybranki koni, kradzież koni wrogów i podarowanie ich przyszłym teściom, co dla tych ostatnich było zaszczytnym wyróżnieniem, zważywszy na sposób pozyskania zwierząt – według etyki nomadów z Wielkich Równin wyjątkowo honorowy i chwalebny¹⁶; **rozwód lub zerwanie innych zobowiązań** przeprowadzane przy pomocy złamania patyka przed oczami adresata tego gestu (w taki sposób odmawia kontynuacji małżeństwa żona Krzywej Nogi, a Szary Sokół wypowiada posłuszeństwo Oku Wrony); **komunikacja** między synowymi i teściem obwarowana zakazem bezpośredniego ich wzajemnego zwracania się do siebie – w książce jest to uzasadnione wzajemnym szacunkiem i tym, że „to był stary zwyczaj i to dobry zwyczaj” (73), a w istocie krył się za nim lęk przed kazirodztwem, zresztą podobne tabu obowiązywało na osi zięć i teściowa¹⁷; **pogrzeb** Skrzydlatego Wiatru także jest dobrym przykładem opisu zwyczajów Czejenów. Zgodnie z prawdą o ich pogrzebowym obrządku w książce i w filmie ciało wystawione jest na platformie daleko poza obozem i na wysokim rusztowaniu¹⁸, które ozdobione zostało rzeczami należącymi do zmarłego. Owinięte zwłoki rodzina starca przewiozła do miejsca z platformą przy pomocy włók (*travois*), które u Indian, nieznających koła, były głównym środkiem transportu. Oto opis finałowych czynności pogrzebowych zawarty w lekturze Yorgasonów: „W uroczystej ciszy syn, Śmiejący Się Wilk, uniósł swoją fajkę w geście modlitewnym i w ofierze dla Wielkiego Stwórcy, łzy utraty i osamotnienia płynęły po jego policzkach. Na krótki moment cisza została złamana, kiedy kobiety jodłowaniem wyrażały swój żal i szacunek w zgodzie z długą tradycją ich ludu” (18) – scena ta ze szczegółami została oddana w filmie; rytuał **Taniec Słońca** ukazany z perspektywy jego uczestnika (o nim w następnym akapicie).

Aspekty etnograficzne *Windwalkera* ekranowego są także istotne. Trafił on dzięki nim do „Guinnessa Księgi Filmu” Patricka Robeertsona (Guinness Publishing PWN, 1994) jako pierwszy film zrealizowany w języku rdzennych Amerykanów, bowiem bohaterowie posługują się wyłącznie językiem Czeje-

¹⁶ Zob. John H. Moore, dz. cyt., s. 151.

¹⁷ Zob. tamże, s. 155.

¹⁸ Platforma mogła też być usytuowana w koronie drzewa, w namiocie, jaskini lub szczelinie skalnej. Ciało mogło być złożone na ziemi przykryte stosem kamieni. Natomiast ciała poległych w bitwach często zostawiano na prerii, aby mogły pożywić wilki, kototy, orły, myszolowy i inne zwierzęta. Zob. G.B. Grinnel, *The Cheyenne Indians. War, Ceremonies, and Religion*, 1972 (b.m.w. – reprodukcja wydania: Yale University Press 1923), s. 136.

nów i Kruków. Film zaopatrzony jest w napisy angielskie i w tym języku wygłaszany jest jedynie monolog głównego bohatera. Ostateczny rezultat tych starań okazał się jednak dyskusyjny, szczególnie z punktu widzenia osób znających oba indiańskie języki. Antropolog kulturowy John H. Moore w swojej monografii poświęconej kulturze Czejenów wytknął nieścisłości popełnione przez realizatorów filmu, opisując jednocześnie zdeglustowanie swoich przyjaciół Czejenów oglądających go. Występujący w nim aktorzy byli Anglikami, Amerykanami, Meksykanami, Hawajczykami, ale także Indianami, dla których oba języki były obce. Dialogów uczyli się na pamięć i według rozmówców Moore'a, z wymową poradziła sobie całkiem nieźle, jednak gorzej było ze składnią i leksyką czy semantyką. Niektóre fragmenty dialogów dla słuchających ich wraz z Moore'em Czejenów były groteskowe i niedorzeczne. Na przykład zdanie: „Obawiam się, że Wrony zaatakują o świcie” było ripostowane tak: „Stary człowiek chce suszyć mięso bizona i wziąć jego skórę”. W kilku kolejnych scenach pomieszano też oba języki tak, iż na kwestię w języku Czejenów rozmówca odpowiadał w języku Kruków. Czejenowie oglądający w kinie film razem z Moore'em dziwili się także angielskim napisom, które dość często nie miały wiele wspólnego z tym, co się faktycznie mówiło w dialogach. Docenili jednak sam fakt, iż producenci przynajmniej do epizodów zaangażowali Czejenów i pozwolili im mówić we własnym języku¹⁹. Poza tym trzeba podkreślić, tak jak to czynili niektórzy krytycy, że sytuacje dialogowe nie są w tym filmie zbyt istotne – dialogów jest niewiele, ważniejsze są monologi głównego bohatera i piękno obrazowej narracji, co daje razem efekt niebanalnej upoetycznionej kontemplacji.

Ponieważ wszyscy bohaterowie są Indianami, jest to film wyjątkowy, niemal unikalny. Brak postaci białych, o czym była mowa, nie powinien dziwić, gdyż Czejenowie nie mieli kontaktów z białymi w końcu XVIII wieku. Wiedzieli o ich istnieniu, ale – jak pisze Jan Szczepański w swojej historii tego plemienia – stosując się do zalecenia swojego szamana unikali ich²⁰. W większości ról zostali obsadzeni rdzenni Amerykanie, a jeśli jakaś postać grana jest przez białego, nie zwraca to zbyt dużej uwagi. Z jednym – fatalnym – wyjątkiem, czyli brytyjskim gwiazdorem Trevorem Howardem zaangażowanym do roli głównego bohatera. Zdecydowana większość recenzentów filmu Merrilla, chwalać go przeważnie, bo to rzeczywiście piękny, starannie zrealizowany obraz, wytykała mu bezwzględnie zatrudnienie niebieskookiego aktora do roli Windwalkera. W żadnej swojej wypowiedzi reżyser nie potrafił sensownie uzasadnić swojej decyzji obsadowej. Brytyjczyk gra, oczywiście, swoją rolę poprawnie, ale jego jasna karnacja i wspomniane niebieskie oczy ukazane w jednym ze zbliżeń, działają na odbiorcę detonująco²¹. Głos Howarda (w angielskiej nar-

¹⁹ John H. Moore, *dz. cyt.*, s. 178.

²⁰ Jan Szczepański, *Dopóki trawa rośnie, dopóki rzeki płyną*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 72.

²¹ Howard miał nosić podczas kręcenia scen do filmu soczewki przyciemniające tęczówki, ale musiał zrezygnować z nich już w pierwszym dniu zdjęciowym, ponieważ drażniły one oczy aktora. Andrea Passafiume, „Windwalker”, Internet: TCM (Turner Classic Movies)

racji) zdubbingował James Ramus, aby zniwelować brytyjski akcent. Wielu recenzentów pisało, że tę rolę powinien zagrać Rdzenny Amerykanin, taki jak słynny Chief Dan George, przed laty odtwarzający wspaniałą rolę Starej Skóry Z Szasału w *Małym Wielkim Człowieku* (1970) Artura Penna, co spotęgowało by autentyczność filmu.

WARTOŚCI

John H. Moore przed przytoczeniem w swojej książce paru klasycznych dla kultury Czejenów opowieści wymienia i komentuje najważniejsze wartości moralne i egzystencjalne czczone i celebrowane przez Czejenów, między innymi poprzez fakt, iż są uwydatniane w mitach, legendach i podaniach czejeńskich, wartości, „które służą jako ich kulturowe filtry”²². „Dopóki nie rozumiemy ważności tych wartości – pisze Moore – dopóty będziemy zakłopotani przy czytaniu czejeńskich historii, podobnie jak Czejenowie są zakłopotani próbując zrozumieć *Bambi*, filmy kowbojskie czy współczesny dramat telewizyjny”²³. Wartości wymienione przez Moore’a to: męstwo, rodzinność, dzielenie się wszystkim, szacunek dla starszych, czary/mana (medicine), powołanie, skromność, gościnność, szacunek dla naturalnego porządku, pozyskanie duchowej mocy (empowerment), właściwe zachowanie.

W opowieści braci Yorgasonów, która w swojej prostocie kojarzyć się może z legendą, podaniem czy nawet mitem, a więc z formułami literackimi najbardziej odpowiednimi dla eksponowania fundamentalnych wartości, uwydatnionych zostało pięć z wymienionych ideałów: cześć dla starości, męstwo, rodzinność, respekt dla naturalnego porządku, pozyskanie mocy.

STAROŚĆ

Historia opowiedziana przez Yorgasonów jako utwór egzystencjalny odnosi się przede wszystkim do problemu starości, wpisując się w nurt literatury reprezentowany przez – na przykład – *Króla Leara* czy *Starego człowieka i morze*. Jest wyrazem celebracji wartości, jaką jest u Czejenów starszy wiek. Jeśli posłużyć się wypowiedzią jednego z dwojga autorów – lektura ta traktuje nie tyle o samych Indianach, co o starości widzianej przez Indian, w których kulturze starsi ludzie traktowani są odmiennie niż w cywilizacji euroamerykańskiej²⁴. Stosunek do seniorów u Czejenów jest analogiczny do większości społeczeństw archaicznych – starość jest u nich jedną z wartości ostatecznych²⁵. Starsi ludzie

<http://www.tcm.com/thismonth/article.jsp?cid=296734&mainArticleId=296716> Zresztą oczy Cur-tisa Powera, grającego lubieżnego Kruka, też są niebieskie, ale rzadziej eksponowane w zbliżeniu.

²² John H. Moore, dz. cyt., s. 178-179.

²³ Tamże.

²⁴ Zob. Howard Pearson, dz. cyt..

²⁵ Sięgam tu po systematyzację wartości amerykańskiego psychologa M. Rokeacha, który wyróżnił wartości ostateczne („pożądane stany rzeczy”), np. wygodne (dostatnie) życie czy har-

zażywają szacunku ze względu na swoje doświadczenie, wiedzę o życiu i świecie i ze względu na swoją dzielność i siłę – dowodem tych cnót jest ich wiek, bo przecież nie przeżyliby tak wielu lat, gdyby nie byli silni i odporni. Starzec jest wielki, imponuje, ponieważ, „aby żyć tak długo, musiał orientować się w gąszczu »przepisów« tabu, by uniknąć czyhających zewsząd niebezpieczeństw magicznego świata”²⁶. U tubylców australijskich wszystko jest dla ludzi starych – władza, kobiety; starość w pierwotnych społeczeństwach „jest efektem mądrości, umiejętności współżycia z siłami nadprzyrodzonymi lub schodzenia im z drogi”²⁷. Natomiast w społeczeństwie cywilizowanym starość nie jest zasługą, sukcesem. Doświadczenie, tak cenione wśród ludzi pierwotnych, w warunkach cywilizacji może być balastem, czynnikiem hamującym, ważniejsza jest wszakże zmiana, postęp. W społeczeństwie archaicznym wnuk żyje tak jak jego dziad, więc siłą rzeczy dziad jest zawsze mądrzejszy²⁸. Takie prawo panuje w naturze. W przeciwieństwie do ludzi z kultury zachodniej Czejenowie cieszą się na nadchodzącą starość. Z niecierpliwością antycypują stawanie się rodzicami, potem dziadkami, ponieważ obydwie te funkcje łączą się z osiągnięciem statusu seniora, a więc czegoś, co jest ważniejsze od kwestii wieku. Starsi otrzymują szacunek w obrębie całego rodu, znacznie większy niż w rodzinach euroamerykańskich. Co więcej, każdy Czejen szanuje starszych nie tylko będących jego krewnymi. Wszyscy seniorzy są nazywani „dziadku” lub „babciu” niezależnie od pokrewieństwa. „Czejenowie – pisze Moore – niechętnie mówią o starszych »starcy« i nie przypisują złej pamięci starszemu wiekowi, raczej odwrotnie – oczekują od starszych posiadania lepszej i trwalszej pamięci niż młodzi”²⁹. W opowieściach czejeńskich starsi bohaterowie zawsze posiadają wielką wiedzę i są traktowani z respektem, a ludzie młodzi są traktowani obojętnie, z pewnym lekceważeniem. *Windwalker* to opowieść w sposób wyrazisty celebrująca starość.

Z drugiej strony ocenia tę chwalebną perspektywę pewien rys wyparcia problemu starości u Czejenów, którzy starają się nie zauważać jakichkolwiek przypadłości wieku starego. Podobnie jak wszelkie choroby, tak i słabości fizyczne czy psychiczne tego wieku są efektem działań, według czejeńskich przekonań, jakichś czynników zewnętrznych, magicznych, a więc nie są one traktowane jako nieuchronne znamiona starości³⁰. Czejenowie, mówiąc o star-

monia wewnętrzna albo mądrość (dojrzałe rozumienie życia), oraz instrumentalne, przy pomocy których osiąga się te pierwsze, a więc np. ambicja, talenty czy męstwo. Zob. M. Rokeach, *Beliefs, Attitudes and Values*, San Francisco 1968, s. 156-178.

²⁶ K. Kowalski, *Eros i kostucha*, Warszawa 1990, s. 124.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ John H. Moore, *dz. cyt.*, s. 180.

³⁰ „Nikt nie wie, jak po raz pierwszy choroby przyszły na świat ani co je powoduje. Często wierzy się, iż pochodzą od ran niewidzialnych strzał wystrzelonych w człowieka przez bardzo wrogich pośredników. Niektóre duchy lub osobowości, które mają w posiadaniu strumienie, mogą wystrzelić takie strzały do ludzi, którzy przychodzą do tych strumieni. Te strzały pozostają w osobie postrzelonej i powodują chorobę. Jeśli się ich nie usunie, następuje śmierć.

szych ludziach, unikają koncentrowania się na ich ułomnościach powodowanych wiekiem, raczej lubią mówić o tym, jak silni są i zdrowi, a przy tym jak świetnie wyglądają ich seniorzy³¹. Tę zawołaną przez wyparcie niechęć do starości ujawnia w *Windwalkerze*, który wszakże – zarówno w wersji literackiej jak i filmowej – nie jest bynajmniej opowieścią romantyzującą Czejenów, niecierpliwość jednej z żon Uśmiechniętego Wilka – Małe Pióro – która utyskuje na teścia, gdyż z powodu jego niesprawności i „zwlekania ze śmiercią” cała rodzina narażona jest na zagładę: „Czy ten stary głupiec nie podjął jeszcze swojej podróży na zachód?” Na napomnienie drugiej żony, iż jest to przecież ojciec ich męża, niezadowolona Małe Pióro odpowiada: „To prawda, ale z powodu jego ociągania się ze śmiercią cała nasza rodzina została pozostawiona przez nasz lud. Jeśli nie pomrzemy na chorobę, która zamieszkuje to miejsce, to i tak będziemy śmiertelnie zagrożeni przez zimno, głód albo przez naszych wrogów Kruków”³². Podobnie jeden z wnuków pyta: „Dziadku, dlaczego jeszcze nie umarłeś”³³. Wynika stąd, że oczekiwanie z niecierpliwością na śmierć starszej osoby, zwłaszcza w sytuacji trudnej dla grupy, było czymś naturalnym. W pewnym sensie starzec czejeński, jak też bywało w wielu innych kulturach pierwotnych, był w określonych okolicznościach „zobowiązany” umrzeć. W finale słynnej powieści Thomasa Bergera, który aby oddać wiernie realia Dzikiego Zachodu i życia Czejenów, przeczytał około siedemdziesięciu książek naukowych, wiekowy wódz Skóra Ze Starego Szalasu udaje się na górę, by na niej umrzeć – i... rzeczywiście umiera.

Druga Żona Śmiejącego Się Wilka – Tańczący Księżyc – upominając swą młodszą partnerkę, przypomniła jej, że Windwalker jest ojcem ich męża, więc broniła czci właśnie tego drugiego. Sama nie żywiła wobec teścia uczucia nadmiernego szacunku, jednakże pod wpływem jego dokonań i pod wrażeniem respektu, jaki budził we wnukach, zmieniała do niego stosunek („Jaką niezwykłą rzeczą było to, że był z nimi!”, s. 180) i zmieniała również stosunek do starości, którą zaczęła postrzegać jako stan wyższej egzystencji, nacechowanej mądrością i wolnością.

Film Merrilla ma wymowę analogiczną, choć z jednej strony nieco złagodzoną, przystosowaną do profilu kina rodzinnego, gdyż brakuje w nim motywu niecierpliwego oczekiwania kobiet i dzieci na śmierć starca, z drugiej zaś bardziej szorstką, ponieważ w znacznym stopniu świat wewnętrzny sędziwego bohatera jest zubożony, jego punkt widzenia, tak obficie ujawniony w książkowych monologach, jest zredukowany.

Ktoś, kto nieopatrznie przeskoczy strumień lub jakąś wodę blisko jego źródła, może być trafiony taką strzałą” – to czejeńska etiologia chorób. George Bird Grinnel, *The Cheyenne Indians. War, Ceremonies, and Religion*, Bizon Books 1972, s. 126.

³¹ John H. Moore, dz. cyt., s. 180.

³² Blaine M. Yorgason, Brenton G. Yorgason, dz. cyt., s. 3. Odzwierciedla się w tej wypowiedzi główna zasada nomadyzmu – przemieszczanie się, która ułatwiała polowania, prowadzenie walki z wrogiem, uczestniczenie w handlu międzyplemiennym i unikanie epidemii.

³³ Tamże, s. 4.

MĘSTWO

Męstwo jest najważniejszą wartością instrumentalną w etyce Czejenów, której wymaga sytuacja od Windwalkera i którą on wykazuje, pokonując niewyobrażalne trudności i cierpienia, będące być może pomyślane przez Yorgasonów jako metaforyczne uogólnienie życia Indian pełnego trudów, cierpień i niebezpieczeństw. Jack Crabb – bohater i narrator wspomnianej przeze mnie słynnej powieści Thomasa Bergera – arcycelnie definiuje życie Czejenów, kiedy charakteryzuje zachowanie jednego z wojowników czejeńskich podczas marszu, mówiąc, że „wypatrywał zarówno wrogów, jak i czegoś do jedzenia”, i dodając: „Czejen w każdej chwili swego życia ma nadmiar tych pierwszych i niedobór tego ostatniego”³⁴.

Cytowany wcześniej Jan Szczepański tak charakteryzuje Czejenów: „Do historii Ameryki Czejenowie weszli jako najwięksi wojownicy wśród walecznych ludów, dla których śmierć na polu bitwy była śmiercią najbardziej zaszczytną. Wszyscy Indianie prerii byli wojownikami (...). Lecz spośród tych sławnych plemion, których nazwy uwieńczone zostały na pomnikach, sztandarach i w kronikach pułków amerykańskiej kawalerii, tylko Czejenowie zdobyli sobie przydomek »walczących«”³⁵. Słynna książka wielkiego znawcy kultury Czejenów – George’a Birda Grinnella – ma właśnie tytuł *The Fighting Cheyennes* (Walczący Czejenowie; wyd. pierwsze – 1915) i opowiada o historii tego plemienia od strony wojen, jakie toczyło ono w swoich dziejach³⁶. Moore w obszernym rozdziale swojej monografii poświęconym tematowi wojny w historii i kulturze Czejenów konstatuje ich wyjątkową waleczność i umiłowanie męstwa aż do „obojętności na groźbę śmierci”, a nawet aż do otarcia się o kult śmierci: „Jakże niezwykle jest to, iż czejeńscy wojownicy idący na pole bitwy nie tyle przygotowywali się na zwycięstwo, co na śmierć. Żegnali się z krewnymi, ubierali w swój pogrzebowy strój, biernie obserwowali, jak ginęli wojownicy-samobójcy, śpiewali swoje pieśni śmierci, a potem ruszali na wroga”³⁷.

Dlatego w wizji uzyskanej podczas rytuału Tańca Słońca orzeł, będący obrazem Maheo, pouczył Windwalkera następująco „Bez odwagi nie ma nic dobrego”, i dlatego sędziwy Czejen wyznaje swojemu bogu, że strach jest podczas jego ostatniej próby jego największym cierpieniem i wrogiem (58). Mę-

³⁴ Thomas Berger, *Mały Wielki Człowiek*, przeł. Lech Jęczyńsk, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2004, s. 51-52.

³⁵ Jan Szczepański, dz. cyt., s. 5-6.

³⁶ George Bird Grinnell, *The Fighting Cheyennes*, Norman. University of Oklahoma Press, 1966. Należy zaznaczyć, że cytowana przeze mnie książka Szczepańskiego została w znacznym stopniu oparta na lekturze Grinnella.

³⁷ John H. Moore, dz. cyt., s. 109-110. To niepokojące nachylenie ku śmierci odzwierciedla się choćby w znanym powiedzeniu czejeńskim, którego używa Skrzydlaty Wiatr, a które w pełnym kształcie brzmi tak: „Dzisiaj jest dobry dzień, żeby umrzeć; tylko kamienie żyją wiecznie”. Tamże, s. 106. Wspomniani w cytacie „wojownicy-samobójcy” to czejeńscy kamikadze – chłopcy udający się do walki tylko i wyłącznie – z różnych przyczyn – po śmierć, walcząc bez broni, bez żadnej osłony, prawie nago. Tamże, s. 106.

stwo jest tą cnotą, której posiadaniem ma się wykazać, co też czyni, wykonując swoje ostatnie życiowe zadanie. Warto także zauważyć, iż na wspomnianą wcześniej pozytywną przemianę stosunku jego synowej do niego miało uświadomienie sobie przez kobietę hartu ducha, odwagi i męstwa jej teścia (78-79), męstwa, które w etyce „walczących Czejenów” jest głównym warunkiem człowieczeństwa.

POZYSKANIE MOCY/RELIGIJNOŚĆ

Nic dobrego nie może wydarzyć się w życiu Czejena bez życiowej mocy, której źródłem jest Maheo. Tę moc można osiągnąć między innymi przez uczestniczenie w świętych rytuałach, na przykład w inicjacyjnym obrzędzie Tańca Słońca. Obrzęd taki został przez Yorgasonów przedstawiony sugestywnie i w sposób niezwykły, ponieważ z punktu widzenia jego uczestnika, czyli Skrzydlatego Wiatru. Bohater „podłącza się” do mocy Wanken tanka³⁸, doświadczając w wyniku ekstremalnych, transowych doświadczeń upragnionej wizji – orla będącego wcieleniem boga, nauczającego, że życie jest radością, rozkoszą, ale i cierpieniem, że ból jest potrzebny, gdyż uczy odwagi, „a bez odwagi nie ma nic dobrego” (56), że w cierpieniu i lęku umiera duma serca, ale wtedy nadchodzi moc Wanken tanka i „wypełnia serce, dając mu prawdziwą odwagę, która niczego się nie lęka, nie szuka chwały i tęskni za dobrem dla wszystkich” (57).

Bez udziału Maheo, jego łaski (bez podłączenia się do jego mocy) nie ma niczego wartościowego, cennego, nie ma też męstwa: „Dziadku – zwraca się Skrzydlaty Wiatr do swego boga – w dniach jego młodości dałeś temu człowiekowi³⁹ wizję i nauczyłeś go tej prawdy, iż bez ciebie jest on niczym” (58). Z kolei przed zaatakowaniem śpiącego niedźwiedzia w jaskini bohater widzi „czysty święty krąg, którym był Wanken tanka, i nagle cały jego lęk zniknął” (63).

NATURALNY PORZĄDEK

Wiara w stały, naturalny porządek rzeczy wynika u Czejenów z ufności do Maheo, z ich providencjalizmu. „Wszystkie sprawy są kierowane przez ciebie” (59) – zwraca się Skrzydlaty Wiatr do boga. W trudnej chwili przed bitwą z groźnymi Krukami starzec pociesza swojego małego wnuczka, przekonując go o trosce Maheo o ich rodzinę (93). Wilki i straszliwy grizzly, choć napawają Starca zgrozą, nazywane są przez niego braćmi, którzy w swojej krwiożerczości wykazują po prostu posłuszeństwo wobec głosu natury; „Byli oni po

³⁸ Wyrażenie „podłącza się” nie wydaje się tylko metaforyczne, gdyż w religii Czejenów Maheo emanuje boską energią i – trochę jak w religiach manaistycznych – z połączenia z tą energią wynika wszelkie życie: „Ludzkie istoty – czytamy w monografii Moore’a – mogą podłączyć się (plug in) do systemu kosmicznej energii (...) poprzez bezpośrednią modlitwę do Maheo albo głodówkę czy święte rytuały. John H. Moore, dz. cyt., s. 212.

³⁹ Trzecia osoba odnosi się tu do samego wypowiadającego się.

prostu zwierzętami, głodnymi braćmi czyniącymi wszystko, żeby przetrwać” (49). Ten pierwotny, w istocie bardzo ekologiczny, stosunek Czejenów do przyrody, wynikający z archaicznego poczucia „sympatii wszechrzeczy”, odczuwania swoistej równości wszelkich bytów w przyrodzie, kulminuje w odprawianiu przez Skrzydlaty Wiatr przepraszających ceremonii przed zabiciem śpiącego niedźwiedzia (62). Ból, lęk i wszelkie cierpienie są, jak już była o tym mowa, potrzebne. Orzeł w wizji mówi do bohatera: „Złóż mi podziękę za lęk i ból. Są one przyjaciółmi” (57). Prosząc o śmierć Maheo, stary wojownik interpretuje ją jako przemianę ciała w inne ciało w kolistym porządku natury: „O Wszechmogący, pozwól temu staremu ciału żywić Matkę Ziemię”, zaś myśląc o duchu uwięzionym w ciele, postrzega śmierć jako wyzwolenie z niego: „Pozwól duchowi wzlecieć na wietrze do krainy Ludzi Nieba” (31). O tym, że śmierć jest paschą-przejęciem, bohater dowiedział się już podczas przeżywania wizji w Tańcu Słońca. Tego rodzaju uświadomienie jest jednym z kluczowych, oprócz inicjacji i kultu słońca, aspektów tego obrzędu – dlatego uczestnicy doprowadzani są podczas jego trwania do całkowitego wyczerpania fizycznego, które stanowi metaforę śmierci, a uzyskanie przytomności i sił po owym wyczerpaniu – metaforę rezurekcji⁴⁰.

Te same treści głosi Windwalker w naukach kierowanych do wnuków – potrzebę składania podzięków dla Maheo za stworzenie jelenia, którego udało im się upolować, i potrzebę modlitwy do Matki Ziemi/Maka za dar koła życia – narodzin i śmierci: „Maka, ziemia, śpiewa pieśń Nadziei. Maka śpiewa pieśń Radości. Maka wstaje i śmieje się z nas za każdym razem, kiedy zapominamy, że wiosna zaczyna się zimą i że śmierć zaczyna się z narodzinami. Jest to dobra myśl i również szczęśliwa myśl, ponieważ zawsze wiemy, dokąd ścieżka naszego życia pewnego dnia nas zawiedzie” (87), a ów cel, który człowiek nazywa śmiercią, „nie jest końcem człowieka, lecz kolejnym krokiem w jego życiu” (98). Zmiany pór roku Skrzydlaty Wiatr przedstawia wnukom jako pieśni śpiewane przez Maka – pieśń radości zimy, zamierania przyrody, które jest w istocie zapowiedzią odrodzenia, trwania życia; wszystko jest w kołowrocie życia (105); po pieśni radości zimy następuje pieśń radości wiosny (106).

RODZINA

Cytowany przeze mnie wielokrotnie Moore pisze, że stworzenie licznej rodziny i przewodzenie jej jest dla Czejenów najszczytniejszym obowiązkiem i źródłem wielkiej moralnej rozkoszy: „Idealem życiowym dla wielu tradycyjnie żyjących Czejenów było zawsze wstąpić w podeszły wiek jako głowa licznej rodziny czy nawet klanu”⁴¹. Ten ideał bardzo mocno podkreślony jest w historii o Skrzydlatym Wietrze. Zadanie, jakie musi on wykonać przed udaniem się

⁴⁰ Zob. opis Tańca Słońca w: Ewa Lips, *Księga Indian*, przeł. Kazimierz Piesowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1960, s. 205-206.

⁴¹ John H. Moore, dz. cyt., s. 159.

do krainy Ludzi Nieba, to scalenie rodziny i jej obrona, co też protagoniście się udaje. Troska o rodzinę jest tym, co daje mu siłę do walki i pokonywania trudów. Wobec wnuków przyjmuje postawę klasyczną, wzorcową, nauczając ich między innymi właśnie szacunku i miłości dla rodziny. W kulturze Indian, również Czejenów, kochający dziadek zawsze uczył dzieci i przekazywał im plemienną wiedzę i mitologię. Kiedy Skrzydlaty Wiatr stara się przygotować starszego wnuka do potyczki na śmierć i życie z Krukami: „Delikatnie położył pomarszczoną dłoń na ramieniu chłopca i ścisnął je, przypominając mu ciepło o miłości i sile, jaką znaleźli wewnątrz swojej rodziny” (93). Walka, wyjaśniał załęcznionemu chłopcu, sama w sobie nie zawsze jest dobra, ale na pewno jest słuszna i pożądana, kiedy służy ratowaniu rodziny, „którą wielki Wanken tanka dał mu” (94). Jednym z najważniejszych aspektów książki Yorgasonów i jej ekranizacji jest właśnie sportretowanie Rdzennych Amerykanów jako ludzi z kochającymi rodzinami, oddanymi dziadkami, sprytnymi dziećmi, cierpiącymi wojownikami i odgrywającymi ważną rolę żonami. W filmie i książce dzieci są pełnokrwistymi postaciami, są ciekawskie, figlarne, próbują być i są dzielne. Jak wszystkie inne dzieci.

NIEŚCISŁOŚCI

- Miłość do Tashiny – przedstawiona została nazbyt romansowo, sentymentalnie zarówno i w wersji literackiej, i zwłaszcza słodko w filmowej, w zgodzie z popkulturą tradycją kultury Zachodu, dla wzmocnienia atrakcyjności fabuły. Wizja niebiańskiej istoty, która pośród rajskich obłoków czeka na swego ukochanego męża, kilkakrotnie nawiedza bohatera. Nie jest to jednak eskalacja sentymentu przytłaczająca, nie osłabia innych – niewątpliwych – walorów obu dzieł. Może budzić drobne zastrzeżenia z punktu widzenia weryzmu etnograficznego. W rzeczywistości małżeństwo wśród Indian, także Czejenów, miało wymiar bardzo konkretny, społeczny – służyło „familizmowi”, czyli wzmacnianiu i rozbudowywaniu rodu⁴². Jeśli zaś chodzi o relacje między małżonkami, czytamy u Moore’a: „Dla różnych przyczyn relacje między mężem i żoną były różne od tych w tradycji angloamerykańskiej. Dla zwolenników »romantycznej miłości« w zachodniej tradycji idealny związek jest oparty na stałej zażyłości, przyjaźni, wzajemnym powiernictwie i na byciu małżonków dla siebie kochankami. Dla kontrastu opowieści o czejeńskich kobietach ujawniają znacznie mniej intensywne relacje między małżonkami, głównie o charakterze rodzinno-gospodarskim”⁴³.
- Budzi wątpliwości litość okazana przez Windwalkera schwytanemu Krukowi, którego jedna z synowych chciała zabić, a także żal i współczucie dla nie nawistnego Kruka Oka Wrony, ponieważ ma płytkie, nieumiejące kochać serce (110) – to rzeczywiście akcent nazbyt chrześcijański, niespójny z ety-

⁴² Zob. John H. Moore, dz. cyt., s. 152.

⁴³ Tamże, s. 154.

- ką i mentalnością Czejenów, czy w ogóle Indian Równin, dla których litość wobec wroga była raczej czymś niezrozumiałym, a nawet chorobowym.
- Podobnie niespójne wydaje się przekonywanie przez Skrzydlaty Wiatr jego wnuka co do tego, że jest szczęśliwy z powodu pokojowego charakteru chłopca, „gdyż to jest cecha prawdziwego człowieka”(94).
 - Z połączenia dwu retrospekcji – polowania małego Windwalkera na bizona i zalotów – może wynikać, że kochankowie mieli nieustannie możliwość zacieśniania więzów między sobą, a to raczej niemożliwe, gdyż w momencie osiągnięcia dojrzałości biologicznej przez dziewczyny (pierwszej menstruacji) były one kategorycznie izolowane od chłopców.
 - Prometeizm i w ogóle medytacje Windwalkera wydają się nazbyt filozoficzne, europejskie – w społeczeństwie plemiennym raczej mało prawdopodobna jest taka krytyczna refleksja. Ale możliwa wydaje się też taka oto interpretacja: „Skrzydlaty Wiatr jest głęboko religijnym człowiekiem w najlepszym sensie tego słowa. Jak wszyscy wielcy religijni ludzie nigdy nie rezygnuje z zadawania pytań”⁴⁴.
 - Wizja zaświatów – raju, krainy duchów, będącej rozkosznym i pięknym miejscem” (s. 60. 61), niebiańskiej Tashiny, która ukazuje się kilkakrotnie bohaterowi, zwłaszcza pięknie i słodko na końcu książki i filmu, nie jest może „nazbyt czejeńska”, ale pisarz czy scenarzysta musieli w tym wątku posłużyć się jakąś zapożyczoną koncepcją, gdyż Czejenowie, jak wszystkie ludy nomadyczne, nie trudzili się zbytnio, żeby uszczegółowić swoją eschatologię.

Te czy inne drobne nieścisłości można by zapewne jeszcze wytknąć książce o Skrzydlatym Wietrze i jej ekranizacji. Nie ulega jednakże kwestii, że i książka i film stanowią świetny zestaw do wartościowej estetycznej rozrywki, zwłaszcza dla widza młodego. Wzruszenie estetyczne i etyczne służy tu, w sposób wręcz wzorcowy, otwarciu odbiorcy na istotne uniwersalne wartości, pośród których niepoślednie miejsce zajmuje zbliżenie do Indianina – Innego, Obcego, ale przecież bliźniego.

Summary: My essay is just a trial of a complex critical description of the novel by Blaine and Brenton Yorgasons' *Windwalker* and its film version by Keith Merrill. It consists of presentation of the genesis of both works, the description of their artistic form including their mutual intersemiotic relations, underlying their cognitive, i.e. ethnographic, values and their interpretation, core of their ideology. In both versions *Windwalker* is a beautiful tale or parable with some universal philosophical message – ethical, existential, theological, and at the same time it gives a deep insight into the Native Americans, precisely the Cheyenne, culture. Both Yorgasons' book and Merrill's movie have an interesting and original nar-

⁴⁴ Robert S. Miller, dz. cyt.

rative frame that blends third and first person narration, which gives both works some form of a poetical meditation and contemplation. Besides, both versions of the story of Cheyenne Windwalker are surprisingly attractive fictionally – adventure and romantic – works addressed first of all to young people but also to adult ones. The most important value of the book and its film version is the portraying the Native Americans – in touching, subtle, and honest way – as people with their own culture, without necessity of contact with the white culture (there is no white character in the book and in the movie), speaking their own language (in fact, in the movie its actors speak Cheyenne and Crow language), being just subjects of the told story.

MONIKA OSCHEK ♡ Universität Frankfurt am Main

Interpretationsansatz der Erzählung „Das Mädchen“ aus dem Roman „Heimsuchung“ von Jenny Erpenbeck

Der im Jahre 2008 veröffentlichte Roman *Heimsuchung* von Jenny Erpenbeck erzählt von den Ereignissen und wechselnden Bewohnern eines Hauses am märkischen Scharmützelsee. Insgesamt zwölf Lebensläufe bilden den Inhalt des Romans und beschreiben Geschehnisse sowie Figuren zu Zeiten der Weimarer Republik, des Dritten Reiches, des 2. Weltkrieges und dessen Ende, der DDR, der Wende und Nachwende.

Das Schicksal eines 12-jährigen jüdischen Mädchen im Verlauf des 2. Weltkrieges wird in dem Kapitel *Das Mädchen* beschrieben. Die Hauptfigur Doris hält sich seit einiger Zeit und Geheiß ihrer Mutter in einer Kammer versteckt, wird aber letzten Endes von deutschen entdeckt und hingerichtet.

Die Erzählleben unterliegen einem kontinuierlichen Wechsel: Zum einem wird in der Erzählgegenwart das Mädchen in seinem Versteckt beschrieben, zum anderen durchlebt Doris verschiedene Erinnerungen ihrer Kindheit und führt den Leser an unterschiedliche Stationen ihres bisherigen Lebens. Des weiteren werden Ereignisse, die sich außerhalb der Kammer zutragen und in Vergangenheit liegen oder sich zeitgleich abspielen geschildert.

Sowohl Identitätsentwicklung als auch –verlust werden hier aus der Perspektive eines Kindes problematisiert: Vollkommen abgeschnitten von der Außenwelt durchlebt Doris eine existenzielle Krise. Sie bezweifelt ihre eigene Existenz und hinterfragt ihre Identität. Permanent wiederholt sie in Gedanken sowohl ihren eigenen Namen als auch den ihrer Eltern und ihr Alter. Durch Erinnerungen an Erlebnisse mit ihrem Großvater versucht sie sich einige ihrer Fragen zu beantworten und das Leben in ihren leeren Körper zurück zu holen. Diese Erinnerungen bewirken ein Spannungsverhältnis zu Doris' gegenwärtiger Situation, da in ihnen Orte, Personen als auch Geschehnisse detailliert und zweifellos von ihr sowohl benannt als auch beschrieben werden können, sie selbst jedoch ihre aufkeimende Unsicherheit in der Dunkelheit der Kammer kaum zu unterdrücken vermag.

In diesen Erinnerungen spielt die Farbensymbolik eine entscheidende Rolle: Die Erzählinstanz spricht von der farblosen Gegenwart und der farbigen Erinnerung. In der Kammer herrscht vollkommene Dunkelheit, doch durch die Erinnerungen dringen die Farben in den Geist des Mädchen ein. Interessanterweise sind die einzigen Farben, die in der Erzählung erwähnt werden

schwarz und weiß. Die Vorgehensweise lässt als Metapher auf das „schwarz-weiß-sehen“ der Nazis im Hinblick auf die deutsche Rasse beziehen, die sich über das ganze Land erstreckt und auch die Kammer des Mädchen erfasst.

Die Kammer bildet ein wichtiges dynamisches Moment der Erzählung und eine isolierte Welt: Auf der einen Seite soll die Kammer Doris' Leben indem es ihr ein Versteck bietet retten, auf der anderen Seite beschleunigt die Dunkelheit der Kammer den Identitätsverlust des Mädchen. Diese zwei Kräfte wirken kontrastierend aufeinander.

Verlust, Übergang und Verschmelzung stellen zentrale Motive der Erzählung dar. Exemplarisch hierfür stehen Doris' Selbstentfremdung durch die Dunkelheit der Kammer und die Erinnerungen an diverse Erlebnisse am See: Der See ihres Onkels Ludwig fungiert als Erinnerungsort ihrer Kindheit und außerdem wird ein See erwähnt, in dessen Nähe sie von ihrem Onkel auf eine Kiefer gehoben wurde. Ein anderer, an dem gewisser Schmeling sehr weit hinaus schwimmt, sodass er kaum mehr sichtbar ist. Der See wird also deutliches Symbol des Verschwindens. Verschwimmens, also Übergangs betont. Ein Übergang den Doris in dieser Erzählung durchmacht: Vom 12-jährigen unbeschwerten Kind zu einer, wie sie es selbst sagt „taube[n] und blinde[n] Alte[n], die ihre Glieder kaum mehr zu bewegen vermag“. Es entsteht der Eindruck, dass Doris trotz ihres jungen Alters, ihren Tod voraus ahnt und mit diesem Wissen ihr bisher kurzes Leben reflektiert und abschließt.

Auch auf der Diskursebene durchzieht das Motiv der Verschmelzung die Erzählung, denn stellenweise wechselt die Erzählinstanz beinahe unbemerkt von einem auktorialen zu einem Ich-Erzähler und das Geschehen wird aus Doris' unmittelbarer Perspektive geschildert, wird also beinahe zu einer Art Monolog.

Diese Motivik erreicht ihren Höhepunkt am Ende der Erzählung: Das Werterfassungskommando entdeckt Doris in schwarzen Kammer, wegen der Urinpfüte, die sich außerhalb der Kammer gebildet hat. Indem Doris uriniert (Verlust) verbindet sie die Welt der Kammer mit der Außenwelt, da der Urin aus der Kammer austritt, also in die Umwelt übergeht. Auf diese Weise kommt es zu einer Verschmelzung dieser zwei Welten.

Jenny Erpenbeck thematisiert in dieser Erzählung den dramatischen Verlust der Kindheit zu Zeiten des NS-Regimes, der sich zunächst schleichend in den Erinnerungen Doris' an Diskriminierung, den Verlust jeglichen Eigentums und der Abschiebung in ein Ghetto ankündigt und in der vollkommenen Auslöschung durch den Mord an ihr endet. Die nüchterne Erzählweise aus der betont personalen Erzählperspektive verstärkt die Tragik: Die kindliche Naivität weicht der Realität. Die Erinnerung an das Klavier verstärkt diesen Eindruck auf metaphorische Art und Weise, indem es überspitzt den „kinderleichte[n]“. Übergang vom Leben zum Tod verbildlicht. Die Schwarzen und weißen Tasten stellen also eine Art Stellvertreter für Leben und Tod dar und zwischen ihnen befinden sich bereits Verstorbene, die in Doris' Erinnerung als „Kreuze“ bezeichnet werden.

Diese Erzählung gibt einen stichpunktartigen Lebenslauf eines 12-jährigen Mädchen, die mit ihrer Thematik dem Tagebuch der Anne Frank ähnelt. Sie setzt zusammen aus schönen Kindheitserlebnissen, die sich durch ihre Motive sowohl symbolisch als auch metaphorisch auf den gegenwärtigen Zustand Doris' umkehren lassen und der Beschreibung einer enormen persönlichen Entwicklung: In der Zeit, die Doris in der Kammer verbringt, durchlebt sie einen starken Identitätsverlust, zur gleichen Zeit jedoch eine rapide Alterung, somit den Verlust ihres Kindseins der mit dem Tod Doris' in der vollkommenen Auslöschung ihrer Existenz durch die Nazis zum Höhepunkt getrieben wird. Eine tragische Alltäglichkeit in der Zeit des 2. Weltkrieges.

Summary: The novel *Heimsuchung* (*The Plague*) written by Jenny Erpenbeck was published in 2008 and describes the alternating inhabitants and different events which entwine around a house near the Scharmützelsee in Germany during the times of Weimar Republic, the Third Reich, the Second World War as well as the DDR and the rebound.

The chapter *Das Mädchen* (*The Girl*) portrays the destiny of a twelve year old Jewish girl called Doris during the Second World War, who was commanded by her mother to cover in a little chamber of the house, but is discovered and in the following shot by German soldiers. In that chamber she undergoes an identity crisis caused by darkness of the chamber and the experiences she made with the Nazi Regime.

The story's levels change continuously from description of Doris' situation in the present while hiding in the chamber as well as the past or coeval events that happen outside the chamber to memories of the childhood.

Recurring motives like loss, crossing and seal draw a continuous line in the story and accentuate the complex problems about childhood during the Second War which were already suggested by novels like *Anne Frank's Diary*: The short story expounds themes like the search for identity, the doubts of identity and existence and additionally the loss as well as the erasure of identity from the perspective of a child. A tragic everyday occurrence during the Second World War.

Streszczenie: Powieść *Heimsuchung* (*Nawiedzenie*) autorstwa Jenny Erpenbeck, która została opublikowana w roku 2008, opisuje zmieniających się nieustannie mieszkańców oraz różne wydarzenia związane z domem nieopodal miejscowości Scharmützelsee w Niemczech w czasach Republiki Weimarskiej, Trzeciej Rzeszy, drugiej wojny światowej, jak i NRD oraz po.

Rozdział *Das Mädchen* (*Dziewczynka*) prezentuje los dwunastoletniej żydowskiej dziewczynki o imieniu Doris w czasach drugiej wojny światowej, której matka kazała ukryć się w małej przydomowej komórce, jednak została odkryta a następnie zastrzelona przez niemieckich żołnierzy. W owym schowku przeżywa kryzys tożsamości, powodowany przez ciemność komórki i wcześniejsze doznania związane z reżimem nazistowskim.

Kolejne warstwy opowieści nakładają się na siebie w sposób ciągły, począwszy od opisu aktualnej sytuacji Doris, ukrywającej się w komórce, po wydarzenia z przeszłości rozgrywające się poza schowkiem we wspomnieniach dziecka.

Powracające motywy, jak utrata, udręka oraz napiętnowanie kreślą ciągłą linię fabuły, akcentując złożone problemy dzieciństwa okresu drugiej wojny światowej, które już wcześniej zostały ukazane w powieściach w rodzaju *Dziennik Anny Frank*. Owa krótka historia eksponuje takie tematy, jak poszukiwanie tożsamości, kryzys tożsamości i egzystencji, a wreszcie jej zatrata jak również wymazanie z horyzontu świadomości dziecka. To zwykle tragiczne wydarzenia z czasów drugiej wojny światowej.

MONIKA WOŹNIAK ♡ La Sapienza – Università di Roma

Autor bez tekstu – tekst bez autora?

POLSKIE TŁUMACZENIA I ADAPTACJE BAŚNI PERRAULTA
„KOPCIUSZEK”

Baśnie i bajki to jedna z najbardziej kanonicznych form literatury dziecięcej. Mimo iż ani klasyczna bajka tzw. ezopowa, ani młodsza od niej baśń fantastyczna nie zrodziły się jako gatunki przeznaczone dla młodego odbiorcy, zostały one przez niego niejako zawłaszczone i do dzisiaj pozostają one najbardziej oczywistym i wciąż najbardziej popularnym typem tekstu czytanego zwłaszcza młodszymi dziećmi. Oferta czytelnicza z tego zakresu była i jest bardzo bogata, półki w księgarniach i bibliotekach uginają się pod ciężarem najróżniejszych wyborów baśni zebranych według jakiegoś mniej lub bardziej konsekwentnego klucza np. tematycznego (bajki o smokach, królewnach itp.) czy geograficznego (bajki afrykańskie, skandynawskie itd.). Zarazem, paradoksalnie, międzynarodowy „twardy” kanon baśni jest stosunkowo wąski i od dawna nie uległ w zasadzie zmianom: obejmuje opowieści Perraulta, braci Grimm, Andersena, oraz niektóre opowiadania z 1001 nocy. Historię Kopciuszka, Kota w butach, Jasia i Małgosi, królewny Śnieżki, małej Syrenki, cudownej lampy Aladyna zna dosłownie każdy, kto wychował się w kręgu kultury europejskiej: pod względem uniwersalności zakorzenienia w tradycji kulturowej Perrault bije na głowę Dantego, a bracia Grimm usuwają w cień Shakespeare’a. Jest to jednak w dużej mierze tryumf pozorny. W istocie, ile osób potrafiłoby powiedzieć, w której wersji Kopciuszka – Perraulta czy Grimmów – tytułowa bohaterka ma oddzielić mak od popiołu (nie mówiąc już o tym, czy pamięta się, co właściwie ma oddzielić od czego, bo i to wcale nie jest oczywiste)? Ile dzieci i ilu dorosłych odpowie bez wahania na pytanie, kto napisał *Królewnę Śnieżkę*, kto *Śpiącą Królewnę* a kto *Królową Śniegu*? Kto pamięta, za czym pośrednictwem trafiła do europejskich czytelników baśń o Ali Babie i czterdziestu rzybnikach? Mimo iż nazwiska Andersena czy braci Grimm znane są wszystkim, zdają się one funkcjonować raczej jako ogólnikowe hasło wywoławcze niż jako skojarzenie z autorami konkretnych dzieł. Można odnieść wrażenie, że panuje powszechne mniemanie, że nie odgrywa większego znaczenia, kto właściwie jest autorem danej popularnej baśni. Przypisanie *Hamleta* Racine’owi zostałoby zapewne uznane za wielką gafę nawet w środowisku średnio czytanych odbiorców, ale pomylenie Grimmów z Perraultem będzie nie tylko wyba-

czalne, ale zrozumiałe i wręcz dobrze widziane, gdyż udowadnia, że autor pomylki jest osobą poważną i dojrzałą, której nie zajmują infantylne błahostki.

Trudno zresztą oczekiwać od czytelników wielkiej precyzji w tym względzie, skoro sięgając po książkę zatytułowaną *Czerwony Kapturek czy Calineczka*, nigdy nie mogą być do końca pewni, jaką opowieść w niej znajdą. Często baśnie te ograniczają swą tożsamość do samego tytułu, ale nawet gdy na okładce figuruje imię autora, nie jest ono nigdy gwarancją kanoniczności tekstu. Ponadto baśnie klasyczne „obudowane są” z jednej strony licznymi utworami sygnowanymi przez innych pisarzy, ale wpisującymi się w paradygmat opowieści postawowej i otwarcie (już samym tytułem) do nich nawiązującymi, z drugiej zaś tekstami prowadzącymi intertekstualną grę z utworem matką: rozmaitymi parodiami, antybajkami, baśniami pokręconymi, baśniami dla dorosłych, niebaśniami itd.

To wyjątkowe – nawet jak na sytuację panującą w całej literaturze dziecięcej – rozpasanie i płynność tekstu przypisać można, jak sądzę, trzem głównym czynnikom. Pierwszym jest nieokreśloność i synkretyczność gatunkowa baśni, której najbardziej dobitnym świadectwem są wytrwale ponawiane, lecz zawsze możliwe do podważenia propozycje klasyfikacji wysuwane przez badaczy. Kłopotliwe jest już jasne rozróżnienie zakorzenionych w polskiej terminologii terminów „bajka” oraz „baśń”. Proponowane przez *Słownik terminów literackich* (2008) podstawowe rozgraniczenie między bajką jako „krótką opowiadką [...] zawierającą moralne pouczenie wypowiedziane wprost lub dobitnie zasugerowane” a baśnią jako „niewielkich rozmiarów utworem o treści fantastycznej” (nie na wiele się w praktyce przydaje, a oba te słowa bywają używane jako synonimy nie tylko przez przeciętnych czytelników, ale i przez znawców przedmiotu, stąd też *Czerwonego Kapturka* czy *Jasia i Małgosię* niektóre opracowania określać będą jako „bajkę”, inne jako „baśń”. Próby dookreślenia terminologicznego samej baśni np. wprowadzanie opozycji baśni „wiejska-miejska” (Cieślakowski), czy tradycyjna-nowoczesna, albo też „folklorystyczna” i „niefolklorystyczna” (Waksmund), stwarzanie pojęć takich jak „baśń czarodziejska”, „baśń fantastyczna”, „bajka magiczna”, „baśń adaptacyjna” na koniec utożsamianie baśni z *fantasy*, nieuchronnie okazują się nieadekwatne w stosunku do pewnej części produkcji literackiej o charakterze baśniowym.

Dwie zwłaszcza kwestie w obrębie tych pasjonujących sporów zdają się znajdować bezpośrednie przełożenie na sposób recepcji i przekładu baśni, a mianowicie problem jej związku z tradycją ludową oraz przekonanie o uniwersalnym, ponadnarodowym charakterze tych opowieści.

Mimo iż z jednej strony rozdziela się bajki ludowe od baśni literackich, z drugiej nieustannie podkreśla się, że te drugie są zasadniczo adaptacją i przeróbką wcześniejszych wątków ustnych. W rezultacie baśnie literackie oceniane są i analizowane przede wszystkim przez pryzmat ich powiązań z folklorem: braciom Grimm zarzuca się, że dopasowywali swoje *Haus- und Kindermärchen* do gustów epoki i że wygładzali je stylistycznie i językowo, Charles’a Perraulta chwali się za to, że „nie ulegał łatwemu fantazjowaniu, lecz

czepał wprost z tradycji ludowej – z historii opowydanych w chatach, pokoju dziecinnym, kuchni” (Gabinet wrózek 1998: 9). Nawet w baśniach Anderse-na, choć przyznaje się, że oparte są na oryginalnych pomysłach autora, szuka się „motywów ludowych zapomietanych przez Andersena z dziecinstwa, kiedy to baśnie opowydała mu babka” (Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej 2003: 29). W szerokim odbiorze czytelniczym ten sposób patrzenia na baśń znajduje odzwierciedlenie w przekonaniu, że podobnie jak opowieści ludowe, jest ona tekstem nieskodyfikowanym, który może – a nawet powinien – ulegać modyfikacjom w procesie retransmisji. Do swobodnego traktowania tekstu wyjściowego czują się upoważnieni zarówno pisarze opracowujący na nowo znany baśniowy motyw i tłumacze przekładający zbiory baśni – często już będące ze swej strony przeróbką utworów oryginalnych – jak też i sami rodzice, których zachęca się, by w trakcie lektury dopasowywali czytana opowieść do potrzeb i możliwości percepcyjnych dziecka (np. opuścić fragment o uciętej głowie w *Koziołku Matołku*).

Niezwykle duży wpływ na sposób traktowania baśni wywarł także Władimir Propp i jego teoria bajki magicznej jako struktury. Zaobserwowana przez Proppa powtarzalność oraz funkcjonalność segmentów narracyjnych baśni przeniknęła do szerokiej świadomości w postaci uproszczonej i zwulgaryzowanej, sprowadzającej się na dobrą sprawę do przekonania, że o tożsamości baśni klasycznej stanowi kilka jej najbardziej rozpoznawalnych elementów, które można uzupełniać swobodnie „watać” narracyjną i zrelacjonować dowolnym stylem. Podobny efekt wywarły psychologiczne, a raczej psychoanalityczne interpretacje baśni, przede wszystkim niezwykle popularna monografia *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* Brunona Bettelheima, w której autora baśni interesują tylko ze względu na ich znaczenie w procesach rozwoju psychiki dziecka.

Nie jest moim zamiarem negowanie użyteczności i błyskotliwości propozycji Proppa i Bettelheima, trzeba jednak powiedzieć, że przyczyniły się one znacząco do nadwątlenia i tak już niepewnego statusu baśni jako tekstu literackiego, zwłaszcza jeśli chodzi o baśnie kanoniczne. Skutkiem tego jest sytuacja, o której Marc Soriano mówił w odniesieniu do Charles’a Perraulta, tzn. osieroceni autorzy obrabowani ze swojego tekstu i osierocone teksty, padające łupem grafomanów najrozmaitszego autoramentu.

Spróbuję przedstawić bliżej ten problem na przykładzie polskich losów jednej z najpopularniejszych baśni wszechczasów – Kopciuszka, a ściśle mówiąc utworu Perraulta *Cendrillon* ze zbioru *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l’Oye* wydanego w roku 1697. Marc Soriano, jeden z nielicznych francuskich badaczy, którzy podjęli poważniejsze studia nad twórczością baśniową Perraulta, zauważył kiedyś, że „ta mała książeczka, to jedyny klasyk, którego każdy z nas zna na pamięć, zanim jeszcze pójdzie do szkoły, jedyny, którego przeczytaliśmy jeszcze nie umiejąc czytać, jedyny, którego pamięta się nawet, jeśli nie lubi się lektury i nie sięgnie się po niego ponownie” (Soriano 1972: 6, tł. moje). Soriano miał oczywiście na myśli

Francuzów, ale bez wielkiej przesady można by odnieść jego słowa do całej zachodniej kultury literackiej. Zarazem to właśnie tenże Soriano z wielką przenikliwością wykazał, że większość problemów związanych z interpretacją baśni Perraulta wynika stąd, że *de facto* nie są one traktowane jako dzieło literackie. Od czasu wydania monografii Soriana minęło ponad czterdzieści lat, ale nic się pod tym względem nie zmieniło i najpoważniejszym problemem zajmującym badaczy wydaje się rozstrzygnięcie kwestii, z jakiego materiału wykonane były pantofelki Kopciuszka oraz badanie wpływu, jaki na baśnię Perraulta mógł wywrzeć wcześniejszy zbiór *Cunto de li cunti* o *Pentamerone* Giambattisty Basilego. Krytycy skrupulatnie wynotowują różnice i podobieństwa, jakie znaleźć można porównując *La gatta Cenerentola* Basilego czy *Aschenputtel* braci Grimm z baśnią Perraulta, traktując ją nieodmiennie jako „wariant” i „wersję” jakiejś mitycznej opowieści z tradycji ludowej. Tutaj może dodać należy, że sumienni badacze folkloru doliczyli się na całym świecie ponad 700 wariantów bajki o Kopciuszku, m.in. w Afryce, w Indiach, w Ameryce Północnej a ostatnio za jej najwcześniejszą wersję uznaje się opowieść chińską z IX wieku n.e., co jest oczywiście bardzo mile widziane w czasach *political correctness* i studiów postkolonialnych. Wszystko to są zabawy bardzo przyjemne i pożyteczne, ale z krytyczno-literackiego punktu widzenia niewiele z nich wynika. A przecież, jeśli zastanowić się chwilę, musi być jakiś powód, dla którego to właśnie *Kopciuszek* Perraulta wygrał światowe zawody w gubieniu obuwia, przewyższając popularnością nawet propozycję braci Grimm.

Spójmy więc dla odmiany potraktować powiastkę Perraulta właśnie jako tekst literacki, zakorzeniony w pewnym kontekście historyczno-kulturowym, i z tego punktu widzenia rozważyć następnie problem jego przekładu.

Charles Perrault urodził się w 1628 roku, był cenionym poetą i pisarzem, członkiem Akademii Francuskiej, odegrał też ważną rolę w tzw. sporze między starożytnikami a nowożytnikami na przełomie lat 80. i 90. XVII wieku, przede wszystkim jednak, jak wielu jego współczesnych z tej samej warstwy społecznej, był dworakiem do szpiku kości. Całe jego życie i kariera obracały się wokół dworu królewskiego i uzależnione były od rang i przywilejów rozdzielanych przez króla i jego dygnitarzy. Od 1663 roku Perrault pełnił funkcję sekretarza ministra Colberta, która zapewniła mu bezpośredni dostęp do otoczenia króla. Jako pisarz nie omieszkiał tworzyć stosownych utworów z okazji każdego ważnego wydarzenia politycznego, opiewając już to pokój pirenejski, już to ślub Ludwika XIV z infantką Marią Teresą czy narodziny Delfina. Jego dzieła, zgodnie z ówczesną tradycją, dedykowane były zwykle jakimś wpływowym postaciom z rodziny królewskiej – także *Bajki* poprzedza dydykacja dla *Made-moiselle*, czyli córki księcia orleańskiego, Filipa i jego drugiej żony, księżny Palatyńskiej.

Perrault był, jednym słowem, typowym produktem swojej epoki, i zwracał się w swoich utworach – jak zresztą powszechnie wiadomo – do bardzo konkretnego i specyficznego kręgu czytelników, jakim były dworskie elity Wersalu. Trzeba jednak pamiętać, że Ludwik XIV panował bardzo długo i z upły-

wem dziesięcioleci atmosfera na dworze ulegała dużym zmianom. W latach dziewięćdziesiątych, gdy Perrault zaczął pisać swoje *Contes*, najpierw wierszowane (1691) potem prozą (1695, 1697) czasy baletów, maskarad, beztrojskich rozrywek i miłostek królewskich, z którymi za sprawą filmów i powieści kojarzy się zwykle Wersal, dawno należały już do przeszłości. Na początku lat osiemdziesiątych starzejący się Ludwik XIV zakończył wieloletni związek z najbardziej wpływową z jego kochanek, madame de Montespan, a po śmierci królowej Marii Teresy w 1683 roku poślubił panią de Maintenon, pobożną katoliczkę, dążącą wytrwale do tego, by przywieść króla na drogę chrześcijańskiej cnoty i pobożności. Z swej strony, Charles Perrault, który w 1678 roku stracił żonę, a po śmierci Colberta w 1683 roku także posadę sekretarza i związaną z nią pensję, przeżywał trudny okres w swoim życiu i również szukał pociechy w religii, czego świadectwem są liczne utwory religijne, takie jak *Épître chrétienne su la Pénitance*, *Saint Paulin, évêque de Nole*, czy *Adam ou la création de l'homme* – zostały one napisane w tych samych latach co *Contes*, między 1691 a 1697. Perrault był także czułym i oddanym ojcem, przywiązującym wielką wagę do wychowania swych dzieci. W takim duchu zaczął pisać swoje baśnie. Mówi o tym otwarcie we wprowadzeniu do *Contes en vers* z 1695:

Ils ont été bien aises de remarquer que ses bagatelles n'étaient pas de pures bagatelles, qu'elles renfermaient une morale utile, et que le récit [...] n'avait été choisi que pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisit et divertit tout ensemble. (Perrault 1981: 49)

Charakterystyczne, że pierwszą baśnią Perraulta była *Griselidis*, przeróbka sławnej noweli Boccaccia pod tym samym tytułem, opowieść sławiąca posłuszeństwo i cierpliwość cnotliwej żony dręczonej bez powodu przez męża sadystę. Francuski pisarz złagodził najbardziej odpychające aspekty tej historii, tak aby uczynić bardziej strawnym jej morał, a mianowicie tezę, że „prostota i słodycz” zachowania oraz „posłuszeństwo i szlachetność ducha” to najbardziej pożądane cnoty kobiece.

W napisanym kilka lat później *Kopciuszku* Perrault proponuje w zasadzie tę samą naukę, ubiera ją jednak w dużo atrakcyjniejszą formę i przyprawia szczyptą cynizmu. Zza baśniowego przebrania wygląda gorzka rzeczywistość ówczesnej epoki: Kopciuszek to dziewczyna szlachetnego rodu, której okoliczności zewnętrzne uniemożliwiają zrealizowanie jedynej kariery dostępnej w tej epoce kobietom z tej warstwy społecznej, jaką było zawarcie korzystnego małżeństwa. Tradycyjne kobiece cnoty, które bohaterka decyduje się pielęgnować, są w tej sytuacji jedyną dostępną jej bronią, nie wystarczą jednak, by odnieść sukces: do tego niezbędna jest pomoc protektora, czy raczej protektorki, alias matki chrzestnej – dobrej wróżki. Tylko protekcja może umożliwić Kopciuszkowi dostanie się na dwór i dać mu szansę zrealizowania swoich ambicji, natomiast cnoty moralne pozwolą mu wyróżnić się z tłumu piękności i przyciągnąć uwagę najbardziej pożądanej zdobyczy: księcia (czytaj: króla). Magiczne elementy opowieści: przemiana dyni w karetę, szczura w woźnicę

itd. to tylko dekoracja, bez większego znaczenia dla dynamiki opowieści, której największym atutem jest łatwość utożsamienia się z bohaterką ze strony czytelniczek i możliwość spełnienia się w wymiarze rzeczywistym. Można się domyślać, że opowiedziana w ten sposób historia o Kopciuszku musiała się wydać niezwykle atrakcyjna np. wychowankom akademii Saint-Cyr, szkoły założonej przez madame de Maintenon dla zubożałych dziewcząt ze szlacheckich rodów, w celu zapewnienia im odpowiedniej (cnotliwej) edukacji i stworzenia szansy na znalezienie odpowiedniego męża. Rola pani de Maintenon jako dobrej wróżki i matki chrzestnej była oczywista, można jednak posunąć się dalej i zaryzykować odczytanie *Cendrillon* jako alegorii oszałamiającej kariery samej fundatorki Saint-Cyr. Urodzona w 1635 roku jako Françoise d'Aubigny, pochodziła ze szlacheckiej, lecz zubożałej i skompromitowanej politycznie rodziny. Dorastała w domach bogatych krewnych, traktowana niemalże jak służąca. Po śmierci pierwszego męża, starszego od niej o 25 lat inwalidy, uboga wdowa prowadziła się przykładnie i cnotliwie, zyskując sobie opinię osoby skromnej i dyskretnej. Te właśnie zalety zapewniły jej posadę guwernantki królewskich bastardów, stanowisko służebne i nieco wstydlive, ale umożliwiające osobisty kontakt z królem. Françoise podbiła serce króla swym ujmującym charakterem, stając się jego przyjaciółką i doradczynią. Ostatecznie nie tylko pokonała królewskie *maîtresses-en-titre*, Madame de Montespan i księżnę de Fontanges (dwie „złe siostry”...), ale po śmierci królowej Marii Teresy została morganatyczną żoną Ludwika XIV. W roku 1697, gdy ukazał się *Kopciuszek*, Madame de Maintenon znajdowała się u szczytu władzy, i można przypuszczać, że czytelnikom nie było trudno skojarzyć ze sobą te dwie postaci.

Oczywiście, znajomość tych wszystkich szczegółów z życia prywatnego Ludwika XIV nie jest niezbędna przy lekturze *Kopciuszka*: specyfika kontekstu historycznego nie przesądza o uniwersalnej wartości artystycznej baśni Perraulta. Charakterystyczne jest jednak, że jeśli zanalizować bliżej większość nieporozumień interpretacyjnych i obiekcji podnoszonych wobec utworu w procesie jego recepcji w innych krajach, okaże się, że wynikają one przede wszystkim właśnie z odczytywania go w oderwaniu od podłoża kulturowego, z którego wyrósł, szczególnie jeśli kultura kraju docelowego jest znacząco odmienna, tak jak w przypadku Polski.

Baśnie Perraulta dotarły do Polski z wielkim opóźnieniem: baśń czarodziejska nie cieszyła się powodzeniem jako gatunek, a co więcej, uważana była za szkodliwą i mącą w głowie młodzi, która powinna czytać bardziej pożyteczne i umoralniające lektury. Wiemy, że Perraulta czytywano w Polsce w oryginale już w XVIII i że już wtedy istniały jakieś przekłady czy raczej adaptacje pojedynczych utworów, bo na początku XIX Klementyna z Tańskich Hoffmanowa broniła wartości takich baśni jak *Czerwona czapeczka* czy *Szklany pantofelek*, jednak nie przedostały się one jeszcze wtedy na trwałe do polskiej literatury. Niewiele lepiej wiodło się Perraultowi w wieku XIX. Pojawiły się wtedy dwa konkurencyjne warianty bajki: *Aschenputtel* braci Grimm,

oraz zaczerpnięta z folkloru wersja *Barani kożuszek* zapisana przez Kazimierza Wójcickiego w wydanym w 1837 roku zbiorze *Klechdy, starożytne podania i powieści ludu polskiego* (trzeba tu zaznaczyć, że *Barani kożuszek* jest dużo bliższy *Oślej skórce* niż *Kopciuszкови*). Nieco później (1853) Antoni Gliński w swoim niezwykle popularnym *Bajarzu polskim. Zbiorze baśni, powieści i gawęd ludowych* zaproponował pseudoludową baśń o Kopciuszku, wpisując się w ten sam nurt. Dopiero w drugiej połowie XIX wieku możemy zauważyć pierwsze wyraźniejsze ślady obecności także Perraultowskiej wersji Kopciuszka, jednak pojawiające się wtedy teksty to nie przekłady, a luźne adaptacje, często mieszające i nakładające na siebie elementy różnych wersji. W rezultacie powstawały utwory osobliwe i często niespójne, takie jak na przykład *Kopciuszek* ze zbioru *Trzy baśnie* wydanego w 1878 roku przez Gebethnera i Wolffa [autor: Władysław Ludwik Anczyc], oparty w zasadzie na opowieści Perraulta, ale „uzupełniony” motywami zaczerpniętymi z Grimmów (mogła matka pod dębem, biały gołąbek) i z *Baraniego kożuszka* (Kopciuszek obsługuje księcia, który wytrąca mu z rąk miednicę, i rzuca w niego ręcznikiem). Pierwsza połowa XX wieku nie przyniosła jeszcze w Polsce przekładu zbioru Perraulta, natomiast coraz coraz częściej zauważyć można jest jego wpływ na powstające wtedy polskie Kopciuszki, takie jak np. wierszowany utwór Janiny Porazińskiej z 1929, tekst literacki wystylizowany na baśń ludową, rozgrywającą się w średniowiecznej Polsce. Co ciekawe, tekst Porazińskiej, który zyskał sobie stosunkowo dużą popularność i doczekał kilku wydań, sam stał się przedmiotem swoistego przekładu czy też adaptacji wewnątrzjęzykowej. Po II wojnie światowej uznano bowiem, że zawiera on zbyt wiele odniesień religijnych i na żądanie wydawcy autorka dokonała w nim szeregu zmian, nadających mu bardziej świecki charakter. W latach pięćdziesiątych Kopciuszki odwołujące się do wersji Perraulta stworzyli też Czesław Janczarski i Jan Brzechwa, ale oficjalnie Charles Perrault wkroczył do literatury polskiej dopiero w 1961 roku, kiedy to ukazała książka *Bajki Babci Gąski* w przekładzie Hanny Januszewskiej. Na pozór jest to poważne tłumaczenie. Na stronie tytułowej widnieje napis: Charles Perrault, *Bajki Babci Gąski*. 1697, przełożyła Hanna Januszewska. Wystarczy jednak rzucić okiem na spis treści, by zrozumieć, że coś jest nie w porządku: *Contes de ma mère l'Oye* zawierały osiem baśni, w polskim wydaniu znajdujemy ich zaś jedenaście! Co prawda, Perrault napisał też trzy baśnie wierszem: *Griselidis* [Gryzelda], *Peau d'Âne* [Ośla skórka] i *Les Souhais ridicules* [Śmiechu warte życzenia]. Książka w przekładzie Januszewskiej obejmuje *Oślą skórę* i *Śmiechu warte życzenia*, ale tylko ta ostatnia bajka jest podana w wersji wierszem: *Ośla skórka* to tekst pisany prozą, a zatem tłumaczenie jednej z późniejszych przeróbek baśni oryginalnej, dokonane przez innych autorów. Prawdziwą dywersję przekładową stanowi jednak baśń *Sprytna księżniczka czyli przygody Filutki*, figurująca między *Śpiącą królowną* a *Kotem w butach*: autorką tej opowieści, zatytułowanej w oryginale *Ladroite princesse*, i wyraźnie zresztą odbiegającej stylem od baśni Perraulta jest Marie-Jeanne L'Heritier de Villandon.

Można powiedzieć, że w sumie nic wielkiego się nie stało¹, bo prawdziwą popularność zyskało sobie w Polsce nie to tłumaczenie, a wydana w dziesięć lat później adaptacja bajek Perraulta w opracowaniu tejsze Hanny Januszewskiej. Karierę zrobił zwłaszcza *Kopciuszek*, wciągnięty na listę lektur szkolnych i wielokrotnie wznawiany przez Naszą Księgarnię i to ten właśnie tekst, a nie wcześniejszy przekład utożsamiany jest w świadomości czytelników z utworem Perraulta.

Januszewska w swojej adaptacji pozostaje wprawdzie „mniej więcej” wierna oryginalnej opowieści, ale owo „mniej więcej” oddaje bardzo dobrze sposób, w jaki podchodzi się do baśni jako utworu literackiego. Januszewska usuwa lub modyfikuje wszystkie elementy związane z kontekstem historyczno-literackim, w którym powstała baśń Perraulta: eliminuje dwa wierszowane morały, pozwala co prawda Kopciuszkowi przebaczyć na koniec złym siostrom, ale nie ma już mowy o tym, by sprokurował on on im mężów, rozbudowany zostaje opis ojca, tak aby usprawiedliwić brak jego reakcji na złe traktowanie córki przez nową żonę. Kopciuszek nie prosi też obłudnie siostry, by pożyczyła mu codzienną suknię na bal. Zmienia się także styl opowieści. Pojawiają się liczne komentarze narratora, który snuje opowieść tonem gawędziarskim, potocznym, zbliżonym do mówionego, w opowieść zostają wplecione partie dialogowe, Januszewska „wzbogaciła” też tekst wierszami, a raczej dziecinnymi wierszykami. Atmosfera na balu, na którym w menu figurują „Kremy, lody, karmelki/ wybór świetny i wielki,/ oranżady butelki/ w oranżadzie – bąbelki” (Perrault 1971), zdecydowanie bardziej kojarzy się z wiejską zabawą w remizie strażackiej, niż z wykwitnym przyjęciem w Wersalu. Ojciec Kopciuszka nie jest szlachcicem, lecz po prostu „wdowcem”, który żeni się za namową sąsiadek, Kopciuszek krząta się po „gospodarstwie” i rozpala drwa, wróżka mieszka w sąsiednim „domku”. Dobór słownictwa, liczne zdrobnienia, różne dodatkowe szczegóły i opisy sprawiają, że cała baśń staje się bardziej domowa, „swojska”. Wystarczy porównać kilka pierwszych linijek tekstu, by zdać sobie sprawę, jak głęboka jest ta ingerencja:

Perrault, *Kopciuszek*. Przekład H. Januszewskiej, wyd. 1961

Był sobie raz pewien szlachcic, który ożenił się powtórnie z jejmością wielce pyszną i zadzierającą nosa. Miała ona dwie córki, które kubek w kubek wdały się w matkę. Mąż zaś miał po pierwszej żonie córkę, niezmiernie łagodną i zającą dziewczeczkę. Odziedziczyła te cnoty po swojej matce, najzaczniejszej w świecie osobie.

Perrault, *Bajki*. Adaptacja H. Januszewskiej, wyd. 1971 i następne

Był sobie raz pewien wdowiec, łagodny jak baranek. Miał córkę – śliczną, dobrą i pracowitą dziewczuszkę. Ojciec i córka kochali się serdecznie i dobrze im się działo.

¹ Chociaż, jak przekonuje dowcipny felieton Ryszarda Waksmanda (Waksmund 1987), w którym opowiada on o swoich perypetiach, spowodowanych potraktowaniem z „całkowitym zaufaniem” tłumaczenia Januszewskiej, owo nadużycie przekładowe nie jest tak niewinne, jak mogłoby się wydawać.

Wieczorami zasiadali sobie przy domowym kominie, przy trzaskającym ogniu, i patrzyli na iskry przebiegające po płonących drewnach. Zegar tykał „tik-ta-k'tik”, para w kociołku szumiała, pokrywa pobrzękiwała jak cygański bębenek, a ojciec pomrukiwał razem z domowym kocurem².

Ów proces udomowienia, spolszczenia Kopciuszka, który możemy zaobserwować w adaptacji Januszewskiej³ jest charakterystyczny dla wszystkich właściwie adaptacji czy też przekładów Kopciuszka do końca lat osiemdziesiątych zeszłego stulecia.

Objawia się on na wiele sposobów. Charakterystyczne jest spolszczenie imion sióstr i Kopciuszka (w oryginale imię Kopciuszka w ogóle się nie pojawia) i obowiązkowe nadanie im formy zdrobniałej: imię *Kasia*, *Marysia* czy *Marynia*, *Różia*, *Zosia* a nie *Katarzyna*, *Maria*, *Róża*, *Zofia*. Wyraźne jest też przesunięcie społeczne: Kopciuszek żyje w dworku, domku czy nawet chatce, a jego zajęcia obejmują typowo gospodarsko-wiejskie zajęcia, takie jak tkanie, rozpalać drewna w piecu, czy nawet pranie bielizny w potoku. Typowe jest używanie „domowego” i „wiejskiego” słownictwa: *izba*, *zapiecek*, *zapaska*, *wańtuch*, oraz dodawanie różnych typowo polskich elementów kultury życia codziennego, np. w *Kopciuszku* Antoniego Gawińskiego z jego *Bajek staroświeckich* (1921) książkę wcina na bankiecie zupę pomidorową i częstuje swoją wybrankę wątróbką.

We wszystkich bez wyjątku adaptacjach pojawia się jakieś wyjaśnienie i uzasadnienie pasywnej postawy ojca Kopciuszka. Najbardziej radykalne wersje po prostu go uśmiercają, w innych zostaje on wysłany w podróż, albo (jak u Januszewskiej), dodaje się jakieś psychologiczne wyjaśnienie jego zachowania. Z reguły zmodyfikowany też zostaje finał opowieści. Złe siostry czasami zostają ukarane (niezbyt srogo, co prawda), czasami Kopciuszek wspinałomyślnie im przebacza, ale nigdy nie ma wzmianki o znalezieniu dla nich mężów. Także bał, o którym w tekście oryginalnym mówi się po prostu „Il arriva che le fils du Roi donna un bal, et qu'il en pria toutes les personnes de qualité” (Perrault 1981: 172), w polskich wersjach nieodmien-

² Warto zauważyć, że adaptacja Januszewskiej także ulegała adaptacjom i w niektórych wydaniach poddawana jest znacznym skrótom. W okrojonych wersjach początek baśni brzmi tak:

Perrault, *Kopciuszek*. Adaptacja H. Januszewskiej, wydanie 1968 i następne

Był sobie raz pewien wdowiec, łagodny jak baranek. Miał on córkę, śliczną, dobrą i pracowitą dziewczynkę. Ojciec i córka kochali się serdecznie i dobrze im się działo. Nie wiadomo, co podkuślił wdowca, że ożenił się po raz drugi. Może namówiły go sąsiadki, bo nic łatwiejszego, jak namówić kogoś łagodnego.

Oczywiście, na stronie tytułowej nigdy nie podaje się informacji, czy chodzi o wersję pełną, czy o skróconą.

³ Co zabawne, mimo tego gruntownego przenicowania całego test, Januszewska z uporem godnym lepszej spray trzyma się (błędnej) tezy, że Kopciuszek miał balowe pantofelki z popielicy (*vair*), nie zaś ze szkła (*verre*), w tłumaczeniu z 1961 roku uhonorowanej nawet osobnym i brzmiącym wielce poważnie „przypisem tłumaczkii”.

nie zostaje podniesiony do rangi specjalnego wydarzenia, zorganizowanego po to, by książę mógł wybrać sobie żonę. Wielu autorów odczuwa też potrzebę rozbudowania roli księcia. Ingerencje idą zwykle w dwóch kierunkach: albo królówicze jest leniwym i zepsutym paniczem (taka interpretacja postaci księcia pojawia się już w adaptacji Anczyca), który musi spoważnieć i dojrzeć, aby stać się godnym pracowitego i uczciwego Kopciuszka, albo też książę deklaruje chęć znalezienia wzoru cnót wiejskich „Z sercem szczerym i czystym niby łąkowa rosa” (Jeżewska)⁴, czy też żony mogącej stać się „matką narodu” (Porazińska).

Zastanawiającą stałość i podobieństwo tych wszystkich zmian w przeciągu czasu, bardziej może niż tendencjami pedagogicznymi i estetycznymi w literaturze dziecięcej wyjaśnić można chyba odmiennością polskiego kontekstu historyczno-literackiego, w którym niektóre elementy oryginalnej baśni Perraulta były zbyt egzotyczne dla odbiorcy – czy to dziecięcego, czy dorosłego. Bo przecież – wbrew temu, co można by przypuszczać – odziewanie polskich Kopciuszków w wieśniacze szaty nie jest wynalazkiem adaptacji powstających w konteście powojennej Polski sojuszu robotniczo-chłopskiego, chociaż niewątpliwie ochoczo one tę konwencję podjęły. Jednak już w chwili, gdy Perrault pisał swoje baśnie, wpisany w nie system wartości społecznych i kulturowych w dużym stopniu nie przystawał do polskiej rzeczywistości. Monarchia absolutna, która jest logicznym tłem i uzasadnieniem baśni o Kopciuszku, była w polskiej rzeczywistości Rzeczypospolitej Szlacheckiej wzorcem nie tylko obcym, ale wręcz nienawistnym, sprzecznym z ideą „złotej wolności” i zasadą (teoretycznej) równości „panów braci”. Elekcyjny król nie miał nawet części charyzmy promieniującej od Króla-Słońce i jego dworu, nie miał też następcy tronu, który mógłby być łakomym kąskiem dla pańien na wydaniu. Polska kultura szlachecka nie kultywowała wartości dworskich, lecz ziemiański żywot na wsi spokojnej i wesołej, a ideałem kobiecym nie była piękna i wdzięczna dworka, ale gospodarna i pracowita pani domu, potrafiąca zakrzętnąć się wokół dobytku⁵. W rezultacie obcięte pięty, zakrwawione buciki i wydziobane oczy złych siostr z *Kopciuszka* Grimmów okazały się dla polskich tłumaczy i adaptatorów łatwiejsze do zaakceptowania niż dworska wizja świata *Kopciuszka* Perraulta. I o ile można oczywiście ubolewać (i słusznie), że w rezultacie utwory francuskiego bajkopisarza nigdy nie zaistniały w Polsce jako tekst literacki, o tyle ów „opór kulturowy”, przekształcony w niezmiernie silny im-

⁴ Najbardziej polsko-narodowo-gospodarski model żony dla księcia znaleźć można chyba w *Kopciuszku* Gensówny (1919), gdzie królówicze chwala Kopciuszka: „Urodziwych dziewic przecie kraj posiada zastęp cały. Ale jakież one wszystkie? Bez serc, lalki wystrojone! Obcą modą wykrzywione... A ta tylko jedna miła... w narodowy strój przybrana... prosta dobra i kochana”

⁵ Warto może przypomnieć, że o ile Francji zdarzył się prawdziwy – i to polski – „Kopciuszek” na tronie: Maria Leszczyńska, żona Ludwika XV, o tyle jedyny królowski Kopciuszek w Polsce, za którego można przy pewnej dozie dobrej woli uznać Barbarę Radziwiłłównę, spotkał się ze zdecydowaną dezaprobatą społeczności szlacheckiej.

puls wchłonięcia jego opowieści w kontekst kultury docelowej, jest zjawiskiem fascynującym i w pewien sposób chyba pozytywnym, wpisującym się w długą polską tradycję twórczego przyswajania naszej kulturze obcych wzorów literackich. Choć przesadą byłoby mówienie o *Kopciuszku* Perraulta-Januszewskiej, tak jak mówi się o *Jerozolimie wyzwolonej* Tassa-Kochanowskiego, mechanizm kierujący strategią obu tłumaczy wydaje się nader podobny i, jak wiadać, wciąż żywotny.

Trzeba też jednak powiedzieć, że przedstawiona tu recepcja *Kopciuszka* Perraulta w Polsce uległa radykalnej zmianie po roku 1989, kiedy to w wyniku przemian politycznych pojawiły się dwa nowe czynniki pozatekstowe, które doprowadziły do trzęsienia ziemi w świecie baśni. Pierwszym z nich było wkroczenie Disneya i jego produkcji książkowych oraz filmowych: Disneyowski *Kopciuszek*, oparty dość swobodnie na wersji Perraulta, ukazał się w 1950 roku, ale w Polsce niemal nie zaistniał: film zdubbingowano i pokazano w kinach dopiero w roku 1961 (głosu Kopciuszkowi udzieliła Maria Ciesielska, złym siostrom – Alina Janowska i Alicja Barska), jednak wobec braku powtórek i „towarzyszących” publikacji książkowych nie mógł on zagrozić panowaniu rodzimych Kopciuszków. W latach dziewięćdziesiątych nadrobiono te zaległości z nawiązką: rozpowszechnienie się kaset video, a potem dvd gwarantuje, że klasyczny *Kopciuszek*, oraz jego „potomstwo”: *Kopciuszek II: Spełnione marzenia* (2002) i *Kopciuszek III: Co by było, gdyby* (2007), dotrą pod wszystkie strzechy. Także większość książkowych publikacji to produkty Disneya czy też disneyopodobne, które wypierają coraz skuteczniej zarówno klasycznego *Kopciuszka* Grimmów lub Perraulta, jak i rodzime adaptacje: amerykanizacja wyobraźni dziecięcej dotknęła Polskę z opóźnieniem, ale równie nieubłagane, jak wcześniej kraje zachodniej Europy.

Drugim czynnikiem o fundamentalnym znaczeniu było pojawienie się licznych wydawnictw prywatnych, które w ofercie baśniowej dla dzieci dostrzegły żyłą złota i zaczęły zalewać rynek niezliczonymi wersjami *Kopciuszków*, najczęściej kupując gotowe produkty zagraniczne, o atrakcyjnej szacie graficznej, do których dorabia się pospiesznie polski tekst⁶. Co ciekawe, wydawcy chętnie szermują nazwiskiem Perraulta na okładkach książek, bo służy im ono jako wabik, mający przekonać rodziców, że kupują dziecku wartościowe „klasyczne” baśnie. Jednak teksty, które zamieszczane są w tych książkach, nie mają nic wspólnego z utworami wydanymi przez francuskiego pisarza w dalekim 1697 roku. Mogłoby się wydawać, że jest to po prostu kontynuacja długiej polskiej tradycji adaptowania, a nie tłumaczenia twórczości Perraulta, w rzeczywistości jednak status tekstu uległ całkowitemu prze wartościowaniu. Adaptacje Perraultowskiego *Kopciuszka* powstałe przed 1989 rokiem to w przytłaczającej większości utwory pisane jako tekst literacki, za który odpowiedzialność autorską bierze pisarz, który dokonał opra-

⁶ W ten sposób historia zatoczyła koło i powrócono do praktyk stosowanych masowo w XIX wieku przez pierwszych polskich wydawców dla dzieci (por. Dunin 1991 i in.)

cowania: mamy *Kopciuszka* Oppmana, Danielewskiego, Gensówny, Dunina, Gawińskiego, Kowalskiej, Kaweckiej, Porazińskiej, Samozwaniec, Zechenterra, Jana Marcina Szancera, Zofii Szancerowej, Szelburg-Zarembiny, Brzechwy, Jeżewskiej, Janczarskiego... Wartość literacka tych prób była wybitna lub całkiem mizerna, ale charakteryzuje je jakiś zamysł kompozycyjny i strategia stylistyczna. W ostatnich dwóch dziesięcioleciach opracowania *Kopciuszka*⁷, „schowane” bezpiecznie za nazwiskiem autora, stały się w rzeczywistości tekstami anonimowymi, za które nikt nie bierze odpowiedzialności, i które tworzone są nie tylko bez szacunku dla tekstu oryginalnego, ale i bez szacunku dla spójności stylistycznej i narracyjnej, oraz podstawowych zasad strukturalnych baśni. Wyjątkowo jaskrawym przykładem takiej praktyki jest tom opublikowany przez oficynę wydawniczą G&P w 2005 roku (ostatnio niestety wznowiony). Choć na stronie tytułowej widnieje napis Charles Perrault, *Bajki*, przekład i opracowanie Milena Kusztelska, jednego można być pewnym: czcigodny Charles Perrault prędzej popełniłby samobójstwo ze wstydu, niż przyznał się do autorstwa zamieszczonych w tej książce tekstów. Młoda tłumaczka, która w wywiadzie udzielonym „Gazecie Wyborczej” wyjaśniła, że teksty Perraulta czytane w oryginale wydały się jej „bardzo ubogie fabularnie, narracyjnie, literacko...” (Kusztelska 2006), stwierdziła, że musi je trochę poprawić i zabrała się do tego zadania z entuzjazmem, doprawdy, nieco nadmiernym. *Kopciuszek* rozrósł się pod jej piórem do niezmiernie kwiecistej i zawilej opowieści, która zaczyna się długim opisem ojca tytułowej bohaterki („mimo samotności, która nieraz mu dokuczała [...] nie lubił, by zakłócano mu spokój, gdy pykając swoją ulubioną fajeczkę, układał karty lub domino” Perrault 2005: 130), historią jego swatów, drugiego małżeństwa i nieszczęśliwego pożycia domowego w nowym stadle. Wykazując całkowitą nieznamość zasad kompozycyjnych baśni, Kusztelska rozdmuchuje do nieproporcjonalnych rozmiarów każdy najdrobniejszy szczegół tekstu i na każdym kroku inkrustuje go dodatkowymi elementami i wątkami oraz rozbudowanymi partiami dialogowymi. Tłumaczka (autorka? adaptatorka?) postanowiła też nasycić opowieść pogodnym humorem, co zaowocowało zdaniami w rodzaju „Królowa [...] wyczuła mocno Kopciuszka, zostawiając ślad szminki na policzku dziewczyny, a król – mimo swej tuszy – odtńczył z nią walca, sapiąc przy tym jak lokomotywa”, oraz przydać jej nieco poetyckiego wdzięku, czego rezultatem są rozsiane po tekście urocze wierszyki, jak np.

Mierzy bucik Celinka
I wnet zrzędła jej minka.
Nie cieszy się wcale,
Bo w bucie nie mieści się palec.

Fajerwerki stylistyczne nie ograniczają się jednak do partii wierszowanych: nieudolność językowa jest bodaj największym grzechem „tłumaczenia” Kusztel-

⁷ Ale to samo zjawisko dotyczy i innych baśni Perraulta.

skiej, w którym tradycyjne słownictwo i archaizująca składnia (macocha cieszy się, że „oto majątnego męża Bóg zesłać jej raczył”) miesza się z współczesnymi kolokwializmami (macosze przy niedzielnym obiedzie „puściły nerwy” i kazała swoim córkom „szykować się migiem” na bal) oraz barokowymi porównaniami (jednej z siostr „złośliwy uśmieszek wypełził na twarz niczym ropucha na brzeg stawu”). Gdy czytelnik dociera wreszcie do happy endu, w którym dowiaduje się, że „książę włożył złotą obrączkę na palec Kopciuszka i pocałował w usta”, zapewne nie ma już nawet siły zastanawiać się, czy uszczęśliwiony pan młody pocałował obrączkę, czy może palec.

Taki oto „Perrault” straszy ostatnio w polskich księgarniach (Wydawnictwo G&P wydało właśnie wznowienie arcydzieła Kusztelskiej) i trudno się oprzeć smutnej refleksji, że jeśli francuski bajkopisarz ma wejść do polskiego obiegu czytelniczego w tym kształcie, to może lepiej pozwolić spoczywać mu w grobie i zadowolili się udomowioną, ale jednak literacko udaną adaptacją Januszewskiej.

BIBLIOGRAFIA:

TEKSTY:

Charles Perrault, *Contes*. Édition critique de Jean-Pierre Collinet, Gallimard 1981

TŁUMACZENIA I ADAPTACJE POLSKIE:

Charles Perrault, *Bajki Babci Gąski*, tł. H. Januszewska, Czytelnik, Warszawa 1961.

Hanna Januszewska, *Kopciuszek. Bajka opracowana według Ch. Perrault'a* [sic!], Nasza Księgarnia 1968.

Charles Perrault, *Bajki*, Nasza Księgarnia, oprac. H. Januszewska, wyd. III, Nasza Księgarnia Warszawa 1978.

Charles Perrault, *Bajki*, przekład i opracowanie M. Kusztelska, G&P, Poznań [2005].

[Anczyc Władysław Ludwik], *Trzy baśnie*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1878.

Gawiński Antoni, *Bajki staroświeckie*, K.A.W. Wrocław 1990 (wyd. I 1921).

Gensówna Franciszka, *Kopciuszek. Bajka na scenę w 7 odsłonach*, wyd. Brzeziński, Warszawa 1919.

Jeżewska Kazimiera, *Kopciuszek*, Kot, Kraków 1950.

Porazińska Janina, *Kopciuszek*, wyd. II, Nasza Księgarnia, Warszawa 1947 (wyd. I 1929).

Szancerowa Zofia, *Bajki*, Unigraf, Kościan 1990.

OPRACOWANIA:

Bertièrè Simone, *Les femmes du roi-soleil*, Editions de Fallois, 1998

Cinderella. A casebook, Alan Dundes (red.), Univ. of Wisconsin Press, 1982

Di Scanno Teresa, *Les contes de fées à l'époque classique*, Liguori, Napoli 1975.

Dunin Janusz, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Ossolineum, Wrocław 1991

Haldane Charlotte, *Pani de Maintenon, niekoronowana królowa Francji*, PIW, Warszawa 1974

Kusztelska Milena, *Gra z baśniowym językiem*, rozmowę przeprowadziła E. Obrębowska-Piasecka, „Gazeta Wyborcza – Poznań” 02.01.2006

Ługowska Jolanta, *W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej*, UW, Wrocław 2006.

- Maciszewska Joanna, *Wątek Kopciuszka w bajkach dla dzieci*, w: *W kręgu arcydzieł literatury młodzieżowej. Interpretacje – przekłady – adaptacje*, red. Lech Ludorowski, UMCS, Lublin 1998, s. 251-266.
- Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, B. Tylicka, G. Leszczyński (red.), Ossolineum, Wrocław 2003.
- Soriano Marc, *Le dossier Charles Perrault*, Paris 1972.
- Waksmund Ryszard, *Kłopotliwa bajka*, „Sztuka dla dziecka” 1987 nr 2 s. 64
- Waksmund Ryard, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, Wyd. Uniw. Wrocławskiego, Wrocław 2000.
- Waksmund Ryszard, *Wstęp*, w: *Gabinet wróżek. Antologia baśni francuskiej XVII-XVIII wieku*, Bagiński, Wrocław 1998 s.5-28.
- Wróblewska Violetta, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Marszałek, Toruń 2003.

Summary: The first part of the paper discusses an instable literary status of classical fairy tales and terminological confusion concerning the use of such notions as “tale”, “fairy tale”, “folk tale” etc. It argues that the insistence on folklore origin of fairy tales induced many scholars and also the readers to consider classical works of such authors as Perrault, Grimm brothers or Andersen simply as variants of universal folk stories and consequently not to attribute them the status of a literary text. The tendency to see the fairy tale merely as a narrative pattern was further enforced by influential theories of Vladimir Propp and by psychoanalytical proposals of Bruno Bettelheim. This paper claims that an approach to fairy tale as a literary work, embedded in historical context of a given cultural and literary tradition may offer new interesting perspectives in research on fairy tale genre.

The analytical part of the paper proposes a case study of Charles Perrault’s *Cendrillon* and its Polish adaptatations through time. It starts with a detailed analysis of the original tale and the cultural and literary background of Perrault’s creative concepts. It proceeds, then, with a diachronical presentation of Polish *Cinderellas*, and with an in-depth analysis of the most popular version of *Cinderella*, by Hanna Januszewska, or rather two different variants of Perrault’s tale proposed by this author.

The following part of analysis attempts to find recurrent patterns in changes introduced to various Polish *Cinderellas* and to explain them by examining cultural incompatibilities of French and Polish historical tradition. The final part of the paper discusses the influence of political changes in Poland after 1989 on the transformation of editorial market and on the situation of classical fairy tales.

NATALIA PAPROCKA ♡ Uniwersytet Wrocławski

Rynkowe przygody „Małego Księcia”, czyli o przyczynach powstania dwunastu polskich przekładów utworu Antoine’a de Saint-Exupéry’ego¹

Istnieją takie książki, które tłumaczy się na wiele języków, i takie, które mają wiele przekładów w jednym języku. *Mały Książę*, poetycko-filozoficzna baśń Antoine’a de Saint-Exupéry’ego przeznaczona pozornie dla dzieci, należy jednocześnie do obu tych kategorii: przełożono ją na ponad 180 języków², a w wielu z nich posiada też więcej niż jeden przekład, na przykład w greckim, serbskim, hiszpańskim, tureckim, perskim, wietnamskim³, czy wreszcie w polskim.

W tym ostatnim *Mały Książę* liczy aż dwanaście wersji, które powstały w ciągu sześćdziesięciu dwóch lat. Zasadne wydaje się więc pytanie, dlaczego pojawiło się tak wiele przekładów tego samego dzieła w tak krótkim czasie.

Przekładoznawcy wyróżniają kilka czynników, które przyczyniają się do powstawania nowych tłumaczeń⁴. Mogą być one dwojakiej natury: niezwiązane z naturą pierwszego przekładu lub z nią związane. Wśród tych pierwszych wyróżnia się: 1) czynnik „historyczny”, gdy starzenie się pierwszego tłumaczenia wzbudza chęć zaproponowania nowej, bardziej współczesnej wersji dla nowych odbiorców, oraz 2) czynnik „komercyjny”, gdy wiele wydawnictw chce mieć w swojej ofercie ten sam tytuł.

Wśród czynników „wewnętrznych”, czyli związanych z naturą pierwszego przekładu, wymienia się natomiast: 3) czynnik „powrotu do tekstu źródłowego”, ponieważ uważa się, że w pierwszym przekładzie tendencja asymilująca jest często zbyt duża, a różnice kulturowe i językowe zbyt mocno zatarte, oraz

¹ Niniejsze studium jest zmienioną polskojęzyczną wersją referatu wygłoszonego na konferencji *La retraduction. Les belles revisitées de la littérature européenne au XXe siècle*, która odbyła się w Miluzie w dniach 2-5 grudnia 2009 roku.

² Anne-Solange Noble, przedmowa do wydania Gallimarda z 1993 roku.

³ Według danych zamieszczonych przez autora strony <http://www.petit-prince.at/> istnieje przynajmniej 13 przekładów serbskich, 10 hiszpańskich, 8 tureckich, 7 perskich (w farsi) i 6 wietnamskich. Według danych zebranych przez Marię Papadimę (Τα πολλαπλά κάτοπτρα της μετάφρασης, Ypsilon, Ateny 2010) przekładów greckich jest 21.

⁴ Zob. więcej: Elżbieta Skibińska, „Autour de la retraduction. Sur l'exemple des traductions françaises de *Pan Tadeusz*”, *Verbum Analecta Neolatina*, VIII/2, s. 392.

4) czynnik „doskonalenia”, ponieważ sądzi się, że każdy nowy przekład jest coraz lepszy i coraz bardziej zbliża się do ideału.

By sprawdzić, które z tych czynników mogły mieć wpływ na powstanie tylu polskich tłumaczeń *Małego Księcia*, należy przyrzeć się najpierw częstotliwości, z jaką ukazywały się na polskim rynku kolejne przekłady i ich wznowienia.

Lista tłumaczeń *Małego Księcia* i ich wznowień utworzona na potrzeby niniejszej analizy liczy 94 pozycje. Aby ją ustalić, wykorzystano następujące źródła:

- trzypięciotomowa *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski*⁵,
- *Polska bibliografia literacka* (<http://pbl.ibl.poznan.pl/>),
- katalogi Biblioteki Narodowej, Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego oraz bibliotek wojewódzkich i miejskich większych miast w Polsce, np. filii Miejskiej Biblioteki Publicznej we Wrocławiu,
- strony internetowe wydawnictw i księgarń,
- informacje zawarte na stronach internetowych miłośników *Małego Księcia*⁶.

Najwięcej problemów przysporzyło skatalogowanie wydań z lat dziewięćdziesiątych. Na ten temat wypowiedział się zresztą Łukasz Gołębiowski: „Jednym z głównych problemów polskiego rynku książki po 1989 roku był (i jest) brak informacji o produkcji wydawniczej”⁷. Internet nie był wtedy jeszcze popularnym narzędziem, a dotychczasowe narzędzia bibliologiczne przestały się sprawdzać z uwagi na zupełnie nową sytuację na polskim rynku wydawniczym.

Pierwszy polski przekład, autorstwa Marty Malickiej, ukazał się w 1947 roku, czyli już cztery lata po opublikowaniu oryginału (1943, Nowy Jork). Należy zauważyć, że język polski był trzecim językiem, w którym ukazał się *Mały Książę*, po francuskim i angielskim⁸.

Spółdzielnia Wydawnicza *Płomienie*, której nakładem ukazał się pierwszy polski przekład, przestała istnieć po drugiej wojnie, prawdopodobnie w 1949 roku. Tłumaczenie Malickiej nie miało więc wznowień w tym wydawnictwie, a jego reedycja nastąpiła dopiero w latach 90.

Jedenaście lat po pierwszym przekładzie, w roku 1958, ukazuje się w wydawnictwie Pax tłumaczenie Jana Szwykowskiego, które jest następnie systematycznie wznawiane przez tego wydawcę aż do roku 2000 (1961, 1967, 1968,

⁵ Stanisław Bębenek (dir.) et al., *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski. 1945-1976*, vol. I, Warszawa, Czytelnik, 1977; *Idem, Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski. 1945-1976*, vol. II, Warszawa, Czytelnik, 1978; *Idem, Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski. 1977-1980*, vol. III, Warszawa, Czytelnik, 1983.

⁶ <http://www.fotodesignerin.de/prinz/polnisch.html>; <http://www.patoche.org/lepetitprince>; <http://www.petit-prince.at/>; <http://www.malyksiaze.net/pl/polskie-wydania-ksiazki.html#okladki>.

⁷ Łukasz Gołębiowski, *Rynek książki w Polsce. Edycja '98*, Magazyn Literacki i Biblioteka Analiz, Warszawa 1998, s. 12.

⁸ http://www.lepetitprince.net/sub_ochibo/historyE.html

1969, 1970, 1970, 1972, 1976, 1981, 1988, 1990, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1996, 1997, 1998, 2000).

W 1961 roku, czyli w chwili, gdy wychodzi pierwsze wznowienie przekładu Szwykowskiego, nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazuje się trzeci przekład *Małego Księcia* autorstwa Wieri i Zbigniewa Bieńkowskich. Nigdy nie doczekał się wznowienia.

Po tym wydaniu przez dwadzieścia lat (1962-1984) wydawnictwo Pax pozostaje jedynym wydawcą *Małego Księcia* w Polsce, a przekład Szwykowskiego jest jedynym dostępnym wówczas w sprzedaży.

Inni wydawcy zaczynają publikować *Małego Księcia* dopiero od drugiej połowy lat osiemdziesiątych, nadal w przekładzie Szwykowskiego: Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (1985), Arcanum (1990, 1991, 1993, 1994), KAW (1991), Juka (1991, 1993), Grupa Wydawnicza „Słowo” (1996), Świat Książki (1996), Muza (1999), Porozumienie Wydawców (2001), De Agostini Polska: Alaya Polska (2002).

Jednak dziesięć lat później, w połowie lat dziewięćdziesiątych, również tłumaczenie Szwykowskiego traci swoją uprzywilejowaną pozycję, bo w latach 1994-2002 ukazuje się jeden po drugim aż dziewięć kolejnych przekładów *Małego Księcia*.

W 1994 roku nakładem Krajowej Agencji Wydawniczej Białostok ukazuje się tłumaczenie Marty Cywińskiej, wznowione później trzy razy.

Rok później, w 1995, ukazują się równocześnie trzy przekłady: Janiny Karczmarewicz-Fedorowskiej w wydawnictwie Kama, sześciokrotnie wznowiany, Anny Trznadel-Szczepanek w Naszej Księgarni, czterokrotnie wznowiany, i Ewy Łozińskiej-Małkiewicz w wydawnictwie Algo, wznowiany siedmiokrotnie. W tym samym roku wydawnictwo Siedmioróg wydaje dawne tłumaczenie Malickiej z 1947 roku, które u tego wydawcy doczeka się pięciu kolejnych wznowień.

W roku 1996 Piotr Drzymała tłumaczy *Małego Księcia* dla wydawnictwa *Idem*, a w 1998 Barbara Przybyłowska – dla Philip Wilson Warsaw (PWW). W 1999 roku przedostatnie tłumaczenie, autorstwa Haliny Koziół, ukazuje się w Zielonej Sowie i zostaje raz wznowione. Przekład Zofii Barchanowskiej z 2002 roku opublikowany przez Agencję Artystyczną PROSPERO zamyka tę serię (jest to wydanie dwujęzyczne).

W połowie lat dziewięćdziesiątych ukazało się też tłumaczenie Mirosławy Dębskiej, ale nie sposób ustalić roku pierwszego wydania tego przekładu, podobnie jak jego dwóch wznowień, bo Wydawnictwo *Klasyka* nie podaje tych danych na swoich publikacjach. Przyjęte w niniejszej publikacji daty są więc orientacyjne.

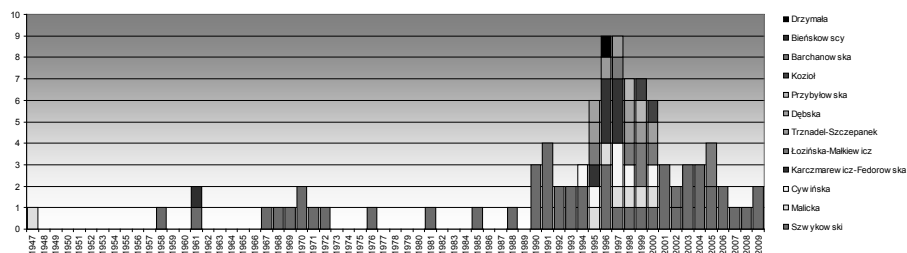
Poniższa tabela przedstawia daty pierwszych wydań i wznowień wszystkich dwunastu polskich przekładów *Małego Księcia* wraz z publikującymi je wydawnictwami:

Imię i nazwisko tłumacza	Rok pierwszego wydania	Wydawnictwa publikujące dany przekład	Ilość wydań
Marta Malicka	1947	Płomienie (1947) Siedmioróg (1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000)	7
Jan Szwykowski	1958	PAX (1958, 1961, 1967, 1968, 1969, 1970, 1970, 1971, 1972, 1976, 1981, 1988, 1990, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1996, 1998, 2000); MUZA (1999, 2001, 2001, 2003, 2003, 2003, 2004, 2004, 2004, 2005, 2005, 2006, 2006, 2007, 2008, 2009, 2009); Arcanum/Arcanus (1990, 1991, 1992, 1994); JUKA (1991, 1993); Wydaw. Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek (1985); KAW (1991); Grupa Wydawnicza Słowo (1996); Świat Książki (1996); Porozumienie Wydawców (2001); De Agostini: Alaya Polska (2002)	51
Wiera i Zbigniew Bieńkowski	1961	PIW (1961)	1
Marta Cywińska	1994	KAW (1994, 1995, 1997, 1997, 1998, 2000)	6
Janina Karczmarewicz-Fedorowska	1995	Kama (1995, 1996, 1996, 1996, 1997, 1997, 1997)	7
Anna Trznadel-Szczepanek	1995	Nasza Księgarnia (1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000)	5
Ewa Łozińska-Małkiewicz	1995	Algo (1995, 1997, 1998, 1999, 1999, 2000, 2005, 2005)	8
Mirosława Dębska	1995?	Wydawnictwo „Klasyka” (1995?, 1998?, 2000?)	3
Piotr Drzymała	1996	idem (1996)	1
Barbara Przybyłowska	1998	Wydawnictwo Philip Wilson Warsaw (1998, 1999)	2
Halina Koziół	1999	Zielona Sowa (1999, 2000)	2
Zofia Barchanowska	2002	Agencja Artystyczna PROSPERO (2002)	1
Razem			94

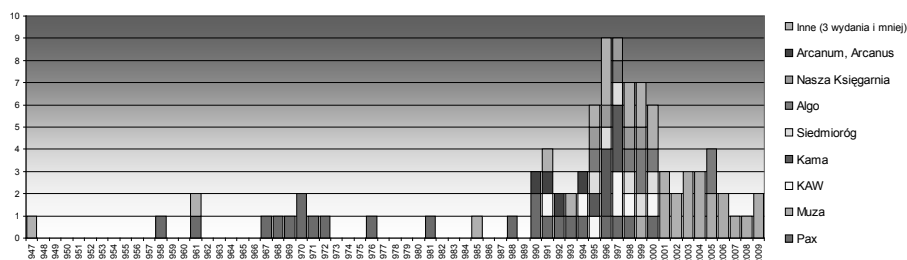
Tabela 1: Częstotliwość wydań polskich przekładów *Małego Księcia* i ich wznowień

Częstotliwość ukazywania się *Małego Księcia* w różnych tłumaczeniach i u różnych wydawców przedstawiają też poniższe wykresy:

Wydania „Małego Księcia” – tłumacze



Wydania „Małego Księcia” – wydawnictwa



Tak zobrazowane dane bibliometryczne pozwalają natychmiast zauważyć cztery zjawiska:

1. dynamiczny wzrost liczby i częstotliwości wydań *Małego Księcia* od początku lat 90,
2. zainteresowanie innych niż Pax wydawnictw *Małym Księciem* w tłumaczeniu Szwykowskiego od początku lat 90.,
3. szybki wzrost liczby nowych przekładów *Małego Księcia* od 1994 roku,
4. spadek liczby publikowanych przekładów i wydawców publikujących *Małego Księcia* po roku 2000. W końcu jedynym wydawcą zostaje Muza, a jedynym publikowanym przekładem – przekład Szwykowskiego.

Jeżeli chodzi o przyczyny trzech pierwszych wzrostów, to można wyodrębnić trzy ściśle splecione ze sobą czynniki:

1. Pierwszym była zmiana sytuacji na polskim rynku wydawniczym pod koniec lat 80 i na początku 90. Należy przypomnieć, że do roku 1990 w Polsce obowiązywała cenzura, działalność wydawnicza podlegała systemowi nakazowo-rozdzielczemu, ruch wydawniczy był scentralizowany, a dystrybucja upaństwowiona. Po wydarzeniach Okrągłego Stołu, wraz z liberalizacją przepisów dotyczących prowadzenia działalności gospodarczej, nastąpił dynamiczny rozwój branży wydawniczej. Powstały tysiące nowych polskich wydawnictw, swoje filie w Polsce utworzyły także wydawnictwa zagraniczne (jak Harlequin En-

terprises, Egmont czy Bertelsmann Media); dość powiedzieć, że wydawnictw czynnie działających, czyli wydających co najmniej jedną książkę rocznie, było w 1989 roku zaledwie 47, podczas gdy w 1998 roku – już 1927⁹.

Wydawcy *Małego Księcia* z lat 90 to w większości właśnie „nowe” wydawnictwa, zarówno polskie, jak i z kapitałem zagranicznym, które powstały niedługo po uwolnieniu rynku wydawniczego. Można tu wymienić na przykład oficynę Siedmioróg, która powstała w 1990 roku, wydawnictwo Juka-91, istniejące od 1991 roku, wydawnictwo PWW (Philips Wilson Warszawa), założone w 1992 roku, Świat Książki, najbardziej znaną markę grupy Bertelsmann Media w Polsce, działającą w Polsce od 1994 roku, Zieloną Sowę, obecną na rynku od 1995 roku, oraz Kamę, powstałą rok później.

Wszystkie te nowopowstałe wydawnictwa, które przetrwały kryzys wydawniczy lat 1992-1995, potrzebowały dobrze sprzedających się książek, by móc utrzymać się na rynku, na którym nie obowiązywały już prawa centralnego planowania. Takimi książkami były, między innymi, lektury szkolne.

2. Drugim czynnikiem, który przyczynił się do powstania tak wielu kolejnych przekładów *Małego Księcia*, jest niewątpliwie wpisanie tego utworu na ministerialną listę lektur szkolnych. W 1982 książka weszła do polskich szkół jako lektura uzupełniająca, od 1985 roku – jako obowiązkowa we fragmentach, by wreszcie w 1987 roku stać się lekturą obowiązkową w całości w klasie ósmej szkoły podstawowej¹⁰.

Umieszczenie książki na liście lektur obowiązkowych uczyniło z niej niewątpliwie łakomy kąsek dla wydawców, bo zapewniło rynek zbytu. To, że część wydawców interesował *Mały Książę* jako lektura szkolna, a nie jako dzieło klasyki światowej, widać w nazwach serii, w których umieszczali książkę. Aż 23 książki wydane po roku 1987 określono w nazwie serii jako lektury (*Lektura Szkolna: klasa 8 – Nasza Księgarnia*, *Lektury Szkolne z Opracowaniem – Kama*, itd.).

Zresztą trzeba pokreślić, że wielu wydawców *Małego Księcia* publikację lektur miało niejako w swoim profilu wydawniczym. Wymienić tu można Siedmioróg, Kamę czy Zieloną Sowę, w których ofercie lektury szkolne stanowiły i nadal stanowią ważną część, oraz wydawnictwo PWW (Philips Wilson Warszawa), które w latach 1998-1999 przygotowywało dla hurtowni Składnica Księgarska serię tanich lektur, między innymi dwukrotnie wydanego *Małego Księcia* (1998, 1999). Potem współpracy zaniechano¹¹, stąd brak późniejszych wznowień.

⁹ Na podst. Łukasz Gołębiowski, *Rynek książki w Polsce 2002*, Biblioteka Analiz, Warszawa 2002, s. 32 i Łukasz Gołębiowski, *Rynek książki w Polsce. Edycja '98*, Magazyn Literacki i Biblioteka Analiz, Warszawa 1998, s. 15.

¹⁰ Zob.: Anna Franaszek, *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego: wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946-1999*, Warszawa, Instytut Książki i Czytelnictwa, Biblioteka Narodowa, 2006, s. 206.

¹¹ Łukasz Gołębiowski, *Rynek książki w Polsce 2003*, tom *Wydawnictwa*, Biblioteka Analiz, Warszawa 2003, s. 389 i *Rynek książki w Polsce 2000*, Biblioteka Analiz, Warszawa 2001, s. 213.

Umieszczenie książki na liście lektur sprawiło, że już od 1985 roku widoczne są pierwsze oznaki zainteresowania się innych wydawców utworem Saint-Exupéry'ego (wydanie z 1985 roku). Zmiany staną się jednak naprawdę zauważalne dopiero po liberalizacji rynku: od 1990 roku *Mały Książę* publikowany jest częściej i przez większą ilość wydawców, niż wcześniej. Jednak – co trzeba podkreślić – do roku 1994 wydawany jest wyłącznie przekład Szwykowski, a kolejne przekłady zaczęły się mnożyć dopiero po tej dacie.

3. Przyczyną tego gwałtownego wzrostu liczby przekładów po roku 1994 było wejście w życie w maju tego roku nowej *Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. Jej wprowadzenie było istotne z dwóch powodów.

3.1. Po pierwsze ustawa ta, jak zauważa Anna Moc, „w znaczący sposób poszerza osobiste i majątkowe prawa autorskie, a w tym również i prawa tłumacza, na niekorzyść wydawców podlegających odpowiedzialności karnej za naruszenie tych praw”¹². Najważniejsze z punktu widzenia interesującego tematu zmiany to:

- zobowiązanie wydawców do przekazywania na rzecz stworzonego przez nią Funduszu Promocji Twórczości od 5% do 8% wpływów brutto za sprzedaży egzemplarzy tych utworów, których czas ochrony autorskich praw majątkowych upłynął (art. 40)¹³, dotyczy to również tłumaczeń i opracowań,
- umożliwienie spadkobiercom przechodzących drogą dziedziczenia majątkowych praw autorskich roszczenia żądań podwyższenia honorarium „w razie rażącej dysproporcji między wynagrodzeniem twórcy a korzyściami (...) płynącymi z rozpowszechniania utworu”¹⁴ (art. 44-48), występowania do sądu w przypadku naruszenia osobistych praw autorskich¹⁵ (art. 78) i domagania się zadośćuczynienia finansowego dla siebie lub na rzecz Funduszu¹⁶ (art. 79-80).

Jak więc widać, w wyniku wprowadzenia nowej ustawy wydawca kolejnego wydania (wznowienia) znanej już polskiej wersji językowej utworu literatury obcej musi się liczyć z wysokimi kosztami. To sprawiło, że wydawcy zaczęli szukać innego rozwiązania, korzystniejszego z punktu widzenia ekonomicznego, którym było właśnie zamawianie nowych przekładów. Anna Moc (w 1997 roku) podsumowuje ten wybór tak:

¹² Anna Moc, „Nowe polskie prawo autorskie a kolejne tłumaczenia na naszym rynku wydawniczym, czyli przygody Pinoccia lub Pinokia”, [w:] M. Filipowicz-Rudek, J. Koniczna-Twardzikowa, M. Stoch (red.), *Między oryginałem a przekładem III. Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, Universitas, Kraków 1997, s. 181.

¹³ Całość tekstu ustawy przedrukowuje Łukasz Gołębiwski w *Rynek książki w Polsce. Edycja '98, op. cit.*, s. 180-205. Ten fragment znajduje się na s. 187.

¹⁴ *Ibidem*, s. 188.

¹⁵ *Ibidem*, s. 194.

¹⁶ *Ibidem*, s. 194-195.

Taniej bowiem kosztuje [wydawcę] wydanie książki w nowym tłumaczeniu, przy zawarciu nowej umowy w myśl prawa autorskiego, niż zadośćuczynienie wszystkim paragrafom chroniącym prawa twórcy. Widmo ścigających go spadkobierców i ciągnących się w nieskończoność rozpraw sądowych zostaje w ten sposób oddalone, a z niebezpieczeństwem popełnienia plagiatu niech się zмага tłumacz¹⁷.

W tej nowej sytuacji wznawianie istniejących przekładów staje się po prostu nieopłacalne.

3.2. Drugą sprawą wiążącą się z nową ustawą jest wprowadzenie pięćdziesięcioletniego okresu ochrony praw autorskich (art. 36)¹⁸, który – według poprzedniej regulacji z 1976 roku – wynosił zaledwie dwadzieścia pięć lat¹⁹. I tu tak się szczęśliwie dla wydawców złożyło, że w przypadku *Małego Księcia* ten nowy pięćdziesięcioletni okres po śmierci Antoine’a de Saint-Exupéry’ego wygasł akurat w roku wprowadzenia nowej ustawy, czyli w 1994. Nic nie stało więc na przeszkodzie, by wydawcy mogli zamawiać i publikować nowe przekłady tego dzieła.

Oczywiście i przed wprowadzeniem nowej ustawy prawa autorskie do *Małego Księcia*, według obowiązujących wówczas przepisów, należały do domeny publicznej. Jednak z wyjątkiem przekładu Bieńkowskich z 1961 roku nie pojawiły się w ciągu ponad dwudziestu lat żadne nowe przekłady.

Można więc uznać, że to splot trzech czynników – rozkwitu rynku wydawniczego po upadku dawnego systemu, wpisania *Małego Księcia* na listę lektur szkolnych, a wreszcie wejścia w życie nowej *Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych* – przyczynił się do powstania tak wielu kolejnych polskich przekładów tego utworu po roku 1994.

Pozostaje pytanie, dlaczego po roku 2000 gwałtownie spada liczba wydawnictw publikujących *Małego Księcia* i jego tłumaczenia. Dlaczego na rynku pozostają w końcu tylko Muza, jako wydawnictwo, i Szykowski, jako tłumacz?

Trzeba tutaj przypomnieć, że w wyniku konieczności dostosowania polskiego ustawodawstwa do praw Unii Europejskiej, a w tym wypadku do dyrektywy Rady 93/98/EEC z 29 października 1993 roku w sprawie harmonizacji czasu ochrony praw autorskich i praw pokrewnych, nowelizacją do polskiej ustawy, uchwaloną 9 czerwca 2000 roku i obowiązującą od 22 lipca 2000 roku, przedłużono czas ochrony autorskich praw majątkowych do siedemdziesięciu lat.

Ponieważ zaś od roku 1944, kiedy zginął Antoine de Saint-Exupéry, nie minęło jeszcze tyle lat, prawa autorskie do jego utworów ponownie „odżyły”. Zgodnie z przyjętą w art. 39 ustawy metodą liczenia czasu ochrony, okres ten

¹⁷ Anna Moc, *op. cit.*, s. 182.

¹⁸ Tekst ustawy w: Łukasz Gołębiowski, *Rynek książki w Polsce. Edycja '98*, *op. cit.*, s. 187.

¹⁹ Joanna Hetman, „Sprawy *Małego Księcia* ciąg dalszy”, *Biblioteka Analiz* 12/2005, czerwiec 2005, s. 25.

liczy się w latach pełnych następujących po roku, w którym nastąpiło zdarzenie, od którego zaczyna się bieg terminu – w przypadku praw do książek Saint-Exupéry'ego okres 70 lat liczymy zatem od 1 stycznia 1945 roku, co oznacza, że prawa te trwać będą do 31 grudnia 2015²⁰.

Od 22 lipca 2000 roku nie można zatem w Polsce wydawać *Małego Księcia* bez zgody właściciela majątkowych praw autorskich do jego utworów, którym jest spółka akcyjna Editions Gallimard z siedzibą w Paryżu. Jak widać na przedstawionych na str. 150 wykresach, większość wydawców przyjęła do wiadomości zmianę w przepisach i się do niej dostosowała, stąd spadki w roku 2000. W tym roku ostatnie wznowienia książki wydają Pax (przekład Szwykowski), Nasza Księgarnia, Kama, KAW, Wydawnictwo Klasyka i Zielona Sowa (dysponujące własnymi przekładami).

26 marca 2001 roku Muza S.A. zawarła ze Spółką Gallimard umowę na licencję wyłączną do publikacji dzieła w języku polskim. Licencja obejmuje prawo do tekstu oraz ilustracji i okładki. W ramach umowy Muza S.A. zobowiązana jest zapewnić „bezpieczeństwo dzieła”, a na podstawie art. 67 ust. 4 prawa autorskiego Muza S.A. uprawniona z licencji wyłącznej może dochodzić roszczeń z tytułu naruszenia autorskich praw majątkowych²¹.

Od chwili zawarcia umowy Muza jest jedynym wydawcą, który ma prawo wydawać *Małego Księcia* w Polsce, może też udzielać tego prawa innym. Muza udzieliła na przykład praw do utworu wydawnictwom De Agostini i Altana, które w 2002 roku wspólnie wydały serię *Arcydziała Literatury Współczesnej*, a w niej *Małego Księcia*.

Nie wszyscy wydawcy pogodzili się jednak z utratą praw do dobrze sprzedającego się tytułu. Siedmioróg dostosował się dopiero po wszczętym w 2001 roku i zakończonym rok później postępowaniu sądowym na wniosek Muzy S.A., w którym sąd nakazał zaniechania naruszeń autorskich praw majątkowych Muzy²².

Wydawnictwo Algo natomiast długo nie chciało się poddać. Podczas rozpraw sądowych prezes spółki Jerzy Kapica jako argument do swoich praw do wydawania *Małego Księcia* podawał, że jego wydawnictwo dysponuje własnym przekładem, do którego ma pełne prawo. Nie pamiętał natomiast, że przekład jest „utworem zależnym”, co oznacza, że rozporządzenie i korzystanie z przekładu zależy od zezwolenia twórcy utworu pierwotnego (prawo zależne), chyba, że autorskie prawa majątkowe do utworu pierwotnego wygasły. W przypadku *Małego Księcia* oznacza to, że wydawca dysponujący prawami autorskimi do przekładu nie może do końca 2015 roku korzystać z tych praw bez uzyskania zezwolenia uprawnionego do utworu pierwotnego (oryginału), czyli Muzy²³.

²⁰ Joanna Hetman, „Sprawy *Małego Księcia* ciąg dalszy”, *op. cit.*, s. 25.

²¹ „Jeszcze w sprawie *Małego Księcia*”, oświadczenie Anny Staniszewskiej, radcy prawnej dla Zarządu Muzy S.A., *Biblioteka Analiz*, 26/2005, 20 grudnia, s. 8.

²² Wyrok ogłoszono 16 października 2002 roku, sygn. akt X GC 967/01.

²³ Joanna Hetman, „Sprawy *Małego Księcia* ciąg dalszy”, *op. cit.*, s. 26.

Polski sąd uznał jednak w końcu, że prezes Algo działał w „słusznym przekonaniu co do legalności swojego działania (...), szczególnie że w takim przekonaniu utwierdzała go opinia prawnika specjalizującego się w prawie autorskim”²⁴. Nie było też dostatecznie jasne, kiedy nastąpiło automatyczne „odżycie” praw autorskich, ponieważ „zgodnie z art. 2 ust. 5 wspomnianej ustawy nowelizacyjnej z 9 czerwca 2000 roku, nowy, przedłużony okres ochrony należało stosować do utworów obywateli państw obcych stale zamieszkających za granicą pod warunkiem wzajemności”²⁵. A wygląda na to, że w przypadku *Małego Księcia* ów warunek wzajemności został spełniony dopiero wtedy, gdy Polska weszła do Unii Europejskiej, czyli 1 maja 2004 roku, a nie automatycznie w roku 2000.

Sprawa została umorzona, a Jerzy Kapica na łamach dwutygodnika *Biblioteka Analiz* w bardzo emocjonalny sposób oświadczył, że „Algo wydawało, wydaje i będzie wydawało *Małego Księcia* w nowym przekładzie Pani Ewy Łozińskiej-Małkiewicz całkowicie legalnie (...)”²⁶. I faktycznie obecnie w Polsce kupić można *Małego Księcia* wydawanego przez Muzę, ale także przez Algo.

Jak więc widać pojawienie się serii nowych przekładów w bardzo krótkim czasie to, jak to określiła Anna Moc, „specyficznie polskie zjawisko”²⁷, które dotyczyło „przede wszystkim literatury od lat czytanej powszechnie przez młodzież lub też należącej do kanonu lektur szkolnych, a więc z punktu widzenia ekonomicznego (...) łatwo, jak i szybko sprzedającej się”²⁸. Do serii tytułów, które dorobiły się licznych przekładów krótko po wprowadzeniu nowej ustawy o prawie autorskim, zaliczyła autorka *Anię z Zielonego Wzgórza*, *Pino-kia*, bajki Perraulta i braci Grimm oraz oczywiście *Małego Księcia*. Również przyczyny czysto prawne, mające swoje natychmiastowe przełożenie na ekonomię, położyły kres mnożeniu się kolejnych przekładów.

Do tej listy przyczyn prawno-ekonomicznych dodać można też jedną przyczynę mniej pragmatyczną, choć również niezwiązaną z naturą samego tłumaczenia, którą sygnalizuje jedna z tłumaczek *Małego Księcia* Marta Cywińska.

W krótkim słowie od tłumacza w wydaniu z 1994 roku odnosi się ona do przekładu poprzedzającego jej tłumaczenie, czyli do przekładu Szwykowskięgo. Píše ona:

(...) pewne stereotypy, nazwy, czy zwroty zaczerpnięte z tzw. „znanego przekładu” funkcjonują w języku potocznym. Słynne „Narysuj mi baranka”, „Jestem odpowiedzialny za różę” czy „Proszę, oswój mnie” powracają w naszej pamięci nie tylko przy okazji kolejnej wnikliwej lektury *Małego Księcia*²⁹.

²⁴ Joanna Hetman, „*Mały Książę* uniewinniony”, *Biblioteka Analiz*, 4/2006, s. 14.

²⁵ Joanna Hetman, „*Mały Książę* uniewinniony”, *Biblioteka Analiz*, 6/2006, s. 24.

²⁶ Oświadczenie Jerzego Kapicy „Algo wygrało z Muzą *Małego Księcia*!”, *Biblioteka Analiz*, 24/2005, s. X.

²⁷ Anna Moc, *op. cit.*, s. 181.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Marta Cywińska, „Od tłumacza”, [w:] Antoine de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Białystok 1994, s. 5.

Tłumaczka wyjaśnia, że jej zdaniem „nowy przekład może być (...) dialogiem ze stereotypami, podyktowanymi przez typ wyobraźni poprzedniego tłumacza”³⁰, między którymi wymienia skłonność Szwykowskiego do unikania zdrobnień.

Chcąc określić, czym różni się jej przekład od „starszego brata”, Cywińska wyjaśnia:

Mój *Mały Książę* jest bardziej dla dorosłych i o dorosłych, a wszelkie zdrobnienia definiują przybysza z planety. Jeśli pojawiają się w tekście zwroty ze współczesnego, bałaganiarskiego języka codziennego, to po to, by przekonać o odpoetyzowaniu świata dorosłych (...)³¹.

Widać więc tutaj chęć „uwspółcześnienia” przekładu. Faktycznie, od powstania przekładu Szwykowskiego (1958) minęło już 36 lat. Ten wątek pojawi się jeszcze wyraźniej w reedycji tłumaczenia Cywińskiej, gdzie nie ma już przedmowy od tłumaczki, ale pojawia się słowo od wydawcy. O „swoim” *Małym Księciu* pisze on tak:

Nasz „Mały Książę” jest jak najbardziej współczesny – jego Pustynią jest świat wielkich blokowisk, wysypisk śmieci czy rekwizytów dnia codziennego³².

Jednak trzeba przyznać, że w morzu pragmatycznych czynników prawno-ekonomicznych to przemysłane spojrzenie na kolejny z serii przekładów jest odosobnione. W żadnym innym wydaniu nie znajdziemy żadnego paratektu od kolejnych tłumaczy, żadnego śladu dialogu z poprzednikami, żadnego śladu świadomości ich istnienia.

W tej sytuacji trudno więc mówić o czynniku „doskonalenia”, zgodnie z którym każdy kolejny przekład byłby krokiem do przodu na drodze do doskonałości. Ostateczne wykluczenie istnienia tego czynnika jako stymulującego powstawanie kolejnych przekładów wymagałoby oczywiście dokładnego porównania wszystkich dwunastu tłumaczeń. Jednak krytyczne analizy różnych aspektów tej serii przekładowej przeprowadzone przez Urszulę Dąbmską-Prokop³³, Joannę Górnikiewicz³⁴ czy Brigitte Gautier³⁵ pozwalają wstępnie wysunąć taką hipotezę.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Urszula Dąbmska-Prokop, „Tłumaczenie sposobów nawiązania w *Małym Księciu*”, [w:] Maria Filipowicz-Rudek, Jadwiga Konieczna-Twardzikowa (red.), *Między oryginałem a przekładem II. Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, Universitas, Kraków 1996, s. 105-114, oraz *eadem*, *Śladami tłumacza. Szkice*, Edukator-Viridis, Częstochowa 1997, s. 65-76.

³⁴ Joanna Górnikiewicz, „Stylistyczna wartość opozycji francuskich czasów *passé simple* / *passé composé* na przykładzie *Małego Księcia* Antoine’a de Saint Exupéry’ego – perspektywa traduktologiczna”, in Maria Filipowicz-Rudek, Jerzy Brzozowski (red.), *Między oryginałem a przekładem*, XIV, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2008, s. 195-223.

³⁵ Brigitte Gautier, „Les traductions anglaise et polonaise du *Petit Prince* de Saint-Exupéry comme expressions d’un imaginaire propre”, in Elżbieta Skibińska (red.), *Traduction pour la jeunesse face à l’Altérité*, Wrocław, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, 2001, s. 83-92

W tym kontekście wydaje się zasadne pytanie, na czym polegają różnice między kolejnymi przekładami z serii, ukazującymi się niemal w tym samym czasie? Czy kolejne przekłady nie polegają czasem – jak to ujęła Anna Moc, analizując kolejne tłumaczenia Pinokia – „na zręcznym wyłapaniu najtrafniejszych wcześniejszych pomysłów, najbliższych jednocześnie oryginałowi, i zastąpieniu nimi niektórych, może już przestarzałych rozwiązań”³⁶ z pierwszych przekładów?

Pozostaje wreszcie pytanie, czy po 2015 roku, gdy prawa do twórczości Antoine’a de Saint-Exupéry’ego ostatecznie przejdą do domeny publicznej, pojawią się ponownie te tłumaczenia, do których teraz prawa są „martwe? A może pojawią się jeszcze kolejne?

BIBLIOGRAFIA:

- Bębenek Stanisław (red.) et al., *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski. 1945-1976*, tom I, Warszawa, Czytelnik, 1977.
- Bębenek Stanisław (red.) et al., *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski. 1945-1976*, tom II, Warszawa, Czytelnik, 1978.
- Bębenek Stanisław (red.) et al., *Bibliografia literatury tłumaczonej na język polski. 1977-1980*, tom III, Warszawa, Czytelnik, 1983.
- Dąbska-Prokop Urszula, „Tłumaczenie sposobów nawiązania w *Małym Księciu*”, [w:] Maria Filipowicz-Rudek, Jadwiga Konieczna-Twardzikowa (red.), *Między oryginałem a przekładem II. Przekład, jego tworzenie się i wpływ*, Kraków, Universitas, 1996, s. 105-114;
- Dąbska-Prokop Urszula, *Śladami tłumacza. Szkice*, Częstochowa, Edukator-Viridis, 1997, s. 65-76.
- Franaszek Anna, *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego: wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946-1999*, Warszawa, Instytut Książki i Czytelnictwa, Biblioteka Narodowa, 2006.
- Gautier Brigitte, „Les traductions anglaise et polonaise du *Petit Prince* de Saint-Exupéry comme expressions d’un imaginaire propre”, [w:] Elżbieta Skibińska (red.), *Traduction pour la jeunesse face à l’Altérité*, Wrocław, Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne, 2001, s. 83-92.
- Gołębiewski Łukasz, *Rynek książki w Polsce 2002*, Warszawa, Biblioteka Analiz, 2002.
- Gołębiewski Łukasz, *Rynek książki w Polsce. Edycja ’98*, Warszawa, Magazyn Literacki i Biblioteka Analiz, 1998.
- Górniewicz Joanna, „Stylistyczna wartość opozycji francuskich czasów passé simple / passé composé na przykładzie *Małego Księcia* Antoine’a de Saint Exupéry’ego – perspektywa traduktologiczna”, [w:] Maria Filipowicz-Rudek, Jerzy Brzozowski (red.), *Między oryginałem a przekładem*, XIV, Kraków, Księgarnia Akademicka, 2008, s. 195-223.
- Hetman Joanna, „*Mały Książę* uniewinniony”, *Biblioteka Analiz*, 4/2006, s. 14.
- Hetman Joanna, „*Mały Książę* uniewinniony”, *Biblioteka Analiz*, 6/2006, s. 24-25.
- Hetman Joanna, „Sprawy *Małego Księcia* ciąg dalszy”, *Biblioteka Analiz*, 12/2005, s. 25-26.
- Kapica Jerzy, „Algo wygrało z *Muzą Małego Księcia*!”, *Biblioteka Analiz*, 24/2005, s. 25.
- Łukaszewicz Justyna, „Motywy kulinarne w *Pinocchio* i jego polskich wersjach”, *Pamiętnik Literacki*, XCV, zeszyt 3, 2004, s. 191-216.

³⁶ Anna Moc, *op. cit.*, s. 188.

- Moc Anna, „Nowe polskie prawo autorskie a kolejne tłumaczenia na naszym rynku wydawniczym, czyli przygody Pinoccchia lub Pinokia”, [w:] Maria Filipowicz-Rudek, Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, Magdalena Stoch (red.), *Między oryginałem a przekładem III. Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?*, Kraków, Universitas, 1997, s. 181-189.
- Papadima Maria, *Τα πολλαπλά κάτοπτρα της μετάφρασης*, Ypsilon, Ateny, 2010.
- Skibińska Elżbieta, „Autour de la retraduction. Sur l'exemple des traductions françaises de *Pan Tadeusz*”, *Verbum Analecta Neolatina*, VIII/2, s. 391-406.
- Skibińska Elżbieta, „La place des traductions sur le marché éditorial polonais après 1989”, [w:] Gisèle Sapiro (red.), *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2009, s. 335-367.
- Staniszewska Anna, „Jeszcze w sprawie Małego Księcia”, *Biblioteka Analiz*, 26/2005, s. 8.

STRONY INTERNETOWE:

<http://pbl.ibl.poznan.pl/>

<http://www.malyksiaze.net/pl/polskie-wydania-ksiazki.html#okladki>

<http://www.fotodesignerin.de/prinz/polnisch.html>

<http://www.petit-prince.at/>

<http://www.patoche.org/lepetitprince>

http://www.lepetitprince.net/sub_ochibo/historyE.html

Summary: *Le Petit Prince* has been translated into Polish 12 times in 62 years. It is worth considering why so many retranslations appeared in such a short time. On the basis of a bibliometric data analysis three factors may be distinguished: (1) a change of situation on the publishing market in Poland after 1989; (2) inclusion of *Le Petit Prince* in the ministerial compulsory reading list; and (3) the 1994 introduction of 50 year copyright protection law. The retranslation series was brought to an end by another legal factor: in 2000 royalties of Saint-Exupéry works were prolonged due to the extension of legal protection to 70 years after the author's death.

Résumé: *Le Petit Prince* a été traduit en polonais douze fois en soixante deux ans. La plupart des retraductions datent des années 90. La question qui se pose est de savoir ce qui a pu motiver l'émergence d'autant de retraductions en si peu de temps. L'analyse des données bibliométriques permet de distinguer trois facteurs qui ont pu y entrer en jeu: (1) le changement de la situation sur le marché éditorial polonais après 1989, (2) l'inscription du livre sur la liste ministérielle des «lectures scolaires obligatoires», (3) l'entrée en vigueur, en mai 1994, de la nouvelle loi sur les droits d'auteur et droits voisins qui a prolongé la durée de protection légale des droits d'auteur jusqu'à cinquante ans. C'est aussi un facteur juridique, ayant un impact direct sur l'économie, qui a mis fin à cette longue série de retraductions. En effet, en 2000, les droits d'auteur des oeuvres d'Antoine de Saint-Exupéry sont «re-rentrés» en vigueur suite au prolongement de la durée de protection du droit d'auteur jusqu'à soixante-dix ans.

BOGUMIŁA STANIÓW ~ Uniwersytet Wrocławski

Research on Children's Literature, Book, Readership and Library Science in Poland

(REVIEW FOR THE YEARS 2000-2009)¹

Studies of the history and the theory of children's literature and book are of broad and multidimensional character. On the one hand, they are concerned with literary layer and form, on the other, with various phases of children's literature functioning: from its origin to usage and reception. These dimensions are strongly connected with one another, which is proven by a frequent and interchangeable (but not fully justified) use of terms "children's literature" and "children's book", and by joining together concerns of: literary theory, means of receiving literature, reflections on book's form and availability, existence in new forms of communication (e.g. literary or media adaptations), etc.

The period after the year 2000 has been acknowledged in the Polish specialist literature as the beginning of breaking the deadlock in the domain of children's book. In the volume of studies, sketches and analyses written by children's literature's researchers (critics, psychologists, pedagogues and library scientists connected with the Intercollegiate Group on Children's and Young Adults Literature Research)² and titled meaningfully *After the Flood. Child, Book and Library. Diagnosis and Postulates*, we can read:

(...) the deep crisis of book and readership, which took place in the 90. of the previous century, is over; there is no doubt that children's book plays currently an important and unquestionable role in the society. From the published here studies and investigations of the shape of contemporary literature, illustrations, library for children and youth, conditions of readership and revaluations made in the recent years, there appears a reassuring picture of the present, bringing hope for the future, which we all create and are responsible for.³ [transl.]

These are the most important facts concerning Poland, which took place at the beginning of the century and justify such opinions:

¹ Several works published in Q1 2010 have been included to the review as well.

² *After the Flood...* [52], 7.

³ Ibidem.

- The income from the sale of books for children and youth rose in 2001 because of only one book – the bestselling series about Harry Potter by Joanne K. Rowling, published by the publishing house Media Rodzina⁴.
- The IBBY Polish Section supported Polish children's book.
- There appeared first tiny publishing houses interested in more ambitious, elite books for more demanding readers (Ezop – 2001, Muchomor – 2002, Hokus-Pokus – 2003, FRO9 – 2004, Wytwórnia – 2005, and others).
- The ABC XXI foundation's support and the "All of Poland reads to kids" campaign took place, and soon they were widely discussed in the media.
- The Publishers' Cooperation for creating the Canon of Books for Children and Youth was founded. The Canon was published in 2003.
- Very important was also the national Presentation of Poland during the international Bologna Children's Book Fair, together with the preparatory actions preceding it (2003), and Polish authors' regular participation in the Fair in the consequent years⁵.
- The quality of massive production of publications improved, there appeared new publishing houses (e.g. Jaguar, Adamus) which offered high-quality products for mainstream consumers.
- The range of products and editorial standards improved in publishing houses which in the 90. experienced stagnation (e.g. Nasza Księgarnia, Literatura, Akapit Press) or which limited themselves to foreign licenses connected with media phenomena (e.g. Egmont).
- 2002 – President of Poland established a prize for artistic activity for children and youth, called "Sztuka Młodym".
- 2004 – book for children and youth was incorporated to the literary competition organized by the Polish Society of Book Publishers.
- Chains of bookshops and publishing houses organized events to promote readership and children's books (e.g. the publishing house MAG in the bookshops belonging to Empik; the publishing house Siedmioróg organized author's conferences and discussions with famous people participating; the company "Literatura" sponsored and organized authors' meetings with children throughout Poland).

The crowning of the slow process of re-establishing children's book in Poland was its great success: in 2008 one of the most important international prizes, Bologna Ragazzi Award, in the category of poetry and a Special Mention in the IBBA Polish Section's competition "Książka Roku 2008" (The Book of the Year 2008) were won by *Tuwim*, twenty-eight poems by Julian Tuwin published by "Wytwórnia", boasting a modern graphic form created by the young

⁴ In Poland, 2001, there were about 200 publishing houses interested in books for children and youth [Michał Zając, *Raport o książce dla dzieci i młodzieży* (Report on Children and Youth's Book – transl.), Warsaw 2002]

⁵ Especially important was IBBY's catalogue titled 1990-2005. *Artists for Children. Almanac of the IBBY Polish Section*, Warsaw 2006.

generation illustrators: Gosia Gurowska, Monika Hanulak, Marta Ignerska, Agnieszka Kucharska-Zajkowska, Anna Niemierko, Gosia Urbańska, Justyna Wróblewska⁶. In the Bologna Ragnazzi Award's rationale one can read:

(...) This book is a literary treat. The poems merge one into another in a fluent and harmonious way, highlighted by the frisky dynamism of the text itself. Leaps, somersaults and pauses enrich the book with a musical tone. *Tuwim* is a real tribute paid to the world of books, the world built of a typeface, signs, graphic designs and scraps of illustrations. As a result, this book creates a consistent and poetic wholeness.⁷ [transl.]

In 2009 the jury of the Biennial of Illustration Bratislava (BIB) honoured the book by awarding its publisher with a Special Mention.

It seems also that the deadlock in the domain of scientific description of children's literature and book has been broken: in editorial, bibliological, readership, psychological, educational issues and those examined by literary studies and library science. The circle of researchers interested in the science of children's literature and book, in the broad sense of the term, strengthened, many important publications were issued, scientific conferences took place, after which post-conference materials were published. Many people in Poland were very interested in children's book in its various aspects – literary, educational, editorial, illustrational, bibliological, readership and practical ones. The herewith review of chosen studies of literature and book for children and youth, and their reception in the last decade, intends to present the most important trends observed in this domain. A few works translated to Polish and functioning in scientific circles at that time were not included in this review. In the main text and in the annotations are references (in square brackets) leading to the bibliography, which is listed underneath the text. The bibliography consists of over seventy non-serial publications concerning the discussed topic, with English translations of their titles.

LITERATURE AND BOOK FOR CHILDREN AND YOUTH

In the discussed timeframe the bibliography of works concerning literature for children and youth from the 20th century has been completed with a volume gathering texts from the years 1901-1917 [11]⁸, compiled by the group of the National Library of Poland under the direction of Alina Grefkowicz. Following

⁶ "Wytwórnia". Web. 10 Apr. 2010. <<http://wytwornia.com/index.php/s/karta/id/6>>

⁷ Ibidem.

⁸ Earlier published: *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży 1918-1939* (*Bibliography of Literature for Children and Youth 1918-1939* – transl.). Bogumiła Krassowska and Alina Grefkowicz, Warsaw 1995; *Bibliografia literatury dla dzieci 1945-1960* (*Bibliography of Literature for Children 1945-1960* – transl.), Felicja Neubert et al., ed. Alina Łasiewicka, Warsaw 1963 [vol. 1: *Literatura polska* (*Polish Literature* – transl.), vol. 2: *Przekłady* (*Translations*) – transl.].

volumes (concerning the years 1999-2007) were also published and they included bibliographies concerned with the history and the critique of children's literature, librarianship and children's readership – they were published in a continuous form by the Warsaw Public Library [12]. Anna Franaszek gathered, in a form of bibliography, all school readings obligatory in the years 1945-1999 [22]. In that time, the translations of books for children and youth were registered in bibliographies of Polish literature's translations in the years 1971-1980 and 1981-2004 [42, 41]⁹. There also appeared a bibliography recording contents of the magazine *Guliwer* [58] and a list of adaptations of the Bible [38].

The information workshop of literature for children's researcher has been enriched with two valuable **dictionaries** – one of them was published by the Ossolineum, Wrocław [59], the other one is a lexicon containing extensive problem articles [24]. They are excellent compendia of the history, the theory and the present state of literature for children and youth. There are few publications of manual character. However, one of them is surely a two-volume-long study titled *Literature for Children and Youth (after 1980)* edited by Krystyna Heska-Kwaśniewicz [40]. The whole first volume is concerned with literature for children and youth, the other one with issues accompanying it, connected with cultural studies (theatre, magazines, translated literature, forbidden literature, libraries and readership, media and literary contexts, therapeutic and educational functions of literature)¹⁰. *Children's Book Promotion*, by Michał Zajac, 2000, has become an academic textbook [69].

The thematic characteristics of presently conducted studies in the field of literature and book for children and youth are very difficult to arrange and describe in such a synthetic study. It is primarily because of the studies' diversity and dispersion. Surely, **theoretical** studies belong to them, and they involve firstly these few stands concerned with the separated character of literature for young audience [1], its historical development and essence [66], and function¹¹ [67, 1]. Among various issues of the publishing repertory, reflections on the canon of children's book have lately been of great im-

⁹ The earlier list was concerned with the years 1945-1970, Ludomira Ryll, Janina Wilgat, *Polska literatura w przekładach: bibliografia 1945-1970 (Polish Literature in Translations: The Bibliography of 1945-1970 – transl.)*, Warsaw 1972.

¹⁰ Earlier historical studies of manual character: Izabela Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864 (Literature for Children and Youth to the year 1864 – transl.)*, Warsaw 1983; Krystyna Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864-1918 (Literature for Children and Youth in the years 1864-1918 – transl.)*, Warsaw 1983; Józef Zbigniew Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939 (Literature for Children and Youth in the years 1918-1939 – transl.)*, Warsaw 1987; Stanisław Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1970 (Literature for Children and Youth in the years 1945-1970 – transl.)*, Warsaw 1990.

¹¹ Grzegorz Leszczyński, "Stołość i zmienność wychowawczych funkcji książki dziecięcej" ("Stability and Variability of Children's Book's Educational Functions" – transl.), *Nauczanie Zintegrowane* 4 (2004), 5-9; Jan Czechowski, "Funkcje edukacyjnej literatury dla dzieci i młodzieży" ("Functions of Educational Literature for Children and Youth – transl."), *Kultura i Edukacja* 2 (2007), 7-21.

portance [37]¹², while publications serving as guidebooks in the world of book for younger and older children are also valuable, mostly orientated towards parents, teachers and caretakers, who introduce children to the realm of first literary fascinations and later give advice during the readership development, bringing them up in this way "into literature". Out of Polish studies, I would like to mention (except *Dictionary of Literature for Children and Youth*[59], of course) especially works by Alicja Baluch: *The Book is the World* [4] and *From Ludus to Agora* [6], and also *On the Printed Path* by Joanna Papuzińska [50]. Reminding about books and authors that have been forgotten and that are presently not published anymore was also an original idea [70]. During the past decade there appeared a few studies of meta-scientific character, concerning research aspects and directions¹³, subjects of studies of children's literature and book¹⁴, their research methods¹⁵ and researchers themselves¹⁶.

A separate block of research is created by studies concerned with **historical and literary** issues [57, 16], with analyses of the literature of specific places and times [60, 28], subjects [e.g. 26, 10], motifs [29] and types or genres [e.g. 7, 49, 43, 8, 54]¹⁷, with authors' works [e.g. 23, 44, 68,

¹² Grzegorz Leszczyński, "Kanon książek dla dzieci – pojęcie i sprzeczności" ("The Canon of Children's Books – Definition and Contradictions"), *Polonistyka* 2 (2006), 4-11; "Kanon książek – pojęcie i sprzeczności" ("The Canon of Books – Definition and Contradictions" – transl.) in: *Children's Book 1990-2005...* [30], 255-268;

¹³ Kaisu Rättö, Dorota Michulka, "Nowe aspekty badań literatury dziecięcej i młodzieżowej. Przegląd stanowisk badawczych w literaturze zachodnioeuropejskiej" ("New Aspects of Research in Literature for Children and Youth. Review of Research Standpoints in West European Literature" – transl.), Part 1: *Nowa Polszczyzna* 1 (2005), 44-49; Part 2: *Nowa Polszczyzna* 2 (2005), 34-38.

¹⁴ Michał Zajac, "Książka dla dzieci jako przedmiot badań bibliologicznych" ("Children's Book as the Subject of Bibliological Research" – transl.) in: *Bibliologia, biblioteki, bibliotekarze (Bibliology, Libraries, Librarians* – transl.), ed. Dariusz Grygowski and Elżbieta Barbara Zybert. Warsaw 2006, 39-56.

¹⁵ Alicja Baluch, "Propozycje metodologiczne w badaniach literatury dla dzieci i młodzieży" ("Methodological Propositions in Research of Literature for Children and Youth" – transl.) in: *After the Flood...* [52], 11-23; Michał Zajac, "Książka dla dzieci jako przedmiot..." ("Children's Book as the Subject...") op. cit.; Bogumiła Staniów, "Metody ilościowe w badaniach nad literaturą i książką dla dzieci i młodzieży" ("Quantitative Research in Studies of Literature and Book for Children and Youth" – transl.) in: *Bibliologia. Problemy badawcze nauk humanistycznych (Subject Matters of the Humanities* – transl.), ed. D. Kuźmina. Warsaw 2007, 99-108.

¹⁶ E.g. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, "Współcześni badacze literatury dla dzieci i młodzieży" ("Contemporary Researchers of Literature for Children and Youth" – transl.) in: *Literature for Children...* [40], 119-124; Wiesław Olkusz, *Between Education and Literature...* [48].

¹⁷ Among works included in other publications, the one to mention is an article by Zofia Sokół on periodicals: "Czasopisma dla dziewcząt w Polsce w latach 1990-2004" ("Periodicals for Girls in Poland in the years 1990-2004" – transl.), *Studia Bibliologiczne (Bibliological Studies* – transl.), vol. 17: *Centrum i pogrnicze w polskiej kulturze wydawniczej i czytelniczej (Wybrane aspekty badań bibliologicznych i szkice historyczne)* [The Centre

72, 6, 5]¹⁸, separate publications¹⁹, cycles and series²⁰. Extraordinarily important are synthetic reflections [35]²¹ and summaries of the contemporary literature, which point to its current trends, directions of development and most valuable achievements²².

A large group of researchers raise the question of book for children's form, especially of illustrations as its indispensable attribute. There are mainly evaluations of the most recent illustrational depictions and opinions on the shape and the directions of development of the contemporary book for children [46]²³.

Research which analyzes the contemporary literature interweaves often with **cultural studies**, because it answers such questions as: what the contemporary literature for children and youth is like, how it is influenced by other media²⁴, what it should be like in order to reach the contemporary audience [21, 35].

and the Borderland in the Polish Culture of Publishing and Reading (Chosen Aspects of Bibliological Studies and Historical Outlines) – transl.]. Ed. Elżbieta Gondek and Irena Socha. Katowice 2008, 181-195.

¹⁸ E.g. Michał Zajac, "Konspirując z dziećmi przeciwko dorosłym – Roald Dahl i jego twórczość" ("Conspiring with Children against Adults – Roald Dahl and his Works" – transl.) in: *Children and Youth Culture...* [32], 135-48.

¹⁹ E.g. Jolanta Ługowska, "Wokół podróży Theo" ("Around the Journey of Theo" – transl.) in: *Children and Youth Culture...* [32], 185-93.

²⁰ Anna Gomółka, "Śsiedztwo, mieszkanie, pamiątki – o przestrzeni w 'Jeżycjady' ("Neighbourhood, Home, Souvenirs – About Space in 'Jeżycjada'" – transl.) in: *Children and Youth Culture...* [32], 156-67; Ewa Ignatowicz, "Literacka mowa rzeczy w 'Jeżycjady'" ("Literary Voice of Things in 'Jeżycjada'" – transl.) in: *Children and Youth Culture...* [32], 168-74; Ewa Paczoska, "Za co (nie) lubimy Harry'ego Pottera?" ("Why do we (dis)like Harry Potter? – transl.) in: *Children and Youth Culture...* [32], 175-84.

²¹ E.g. Ryszard Waksmund, "Literatura dziecka w 'stuleciu dziecka'. Próba podsumowania." ("Child's Literature in the 'Century of the Child'" – transl.) in: *Children and Youth Culture...* [32], 15-25; Danuta Świerczyńska-Jelonek, "Polska literatura dla dzieci najmłodszych, lata dziewięćdziesiąte." ("Polish Literature for the Youngest Children in the Nineties" – transl.) in: *ibidem*, 69-78.

²² Grzegorz Leszczyński, "Książka dla dzieci i młodzieży w XXI wieku" ("Book for Children and Youth in the 21st Century" – transl.), Part 1: *Poradnik Bibliotekarza* 12 (2006), 3-7, Part 2: *Poradnik Bibliotekarza* 1 (2007), 3-7; Michał Zajac, "Książka czasu przemian" ("The Book of the Time of Changes" – transl.) in: *After the Flood...* [52], 195-210.

²³ E.g. Alicja Baluch, "Ilustracja, która prowadzi" ("An Illustration that Guides" – transl.) in: *Children's Book...* [30], 152-62; Michał Zajac, "Nurty i style w edytorstwie książki dziecięcej" ("Trends and Styles in Editorship of Children's Book" – transl.) in: *ibidem*, 163-75; "Książka czasu przemian" ("The Book of the Time of Changes" – transl.) in: *After the Flood...* [52], 195-210; Joanna Olech, "Ilustracja polska po potopie" ("Polish Illustration after the Flood" – transl.) in: *ibidem*, 189-94.

²⁴ E.g. Joanna Papuzińska, "Wpływ świata mediów na kształt książki dziecięcej i style jej odbioru" ("The Influence of the World of the Media on the Shape of Children's Book and Styles of its Reception" – transl.) in: *Children's Book...* [30], 13-31; Krystyna Kossakowska-Jarosz, "Wzorce kultury masowej w książce dla dzieci" ("Model of the Mass Culture in Children's Book" – transl.) in: *ibidem*, 32-54.

Researchers interested in the borderland between **the science of literature and pedagogy** analyze these matters in a characteristic way, as a part of the process of upbringing and of changing conditions of the contemporary culture [33]; they also investigate how the technique of efficient reading influences children's and youth's perception and their general readership culture [62], and means of reception in the conditions of the contemporary communication [20]. An interesting thread is the presence of children's book in the education of Polish studies [64] and on the lists of obligatory school readings [53], and also propositions of expanding teaching with literary motifs [15]. Dorota Michułka is a person who investigates the presence of various motifs in the children's literature included in school handbooks²⁵. Studies of children's literature are also connected with **psychology**, especially with the problem of influence on child's imagination [19].

Some of the works are collections of reflections on a relatively broad spectrum of issues connected with literature and book for children, historical problems, but also contemporary ones, e.g. problems of readership. Such works are written by authors who perceive these phenomena synthetically, who know well both the workshop of children's literature's writer and the means to reach the young reader, which means they touch upon issues of readership, methods of work with the user of a book and a library, etc. To such authors one should include Joanna Papuzińska [51], Grzegorz Leszczyński [36,35] and Michał Zajac [69].

A very diverse material from the field of the science about children and youth's literature comes from the reading of collective works (which have in the recent years been published as a result of various conferences), volumes which are a result of research groups investigating children's literature and book, and anniversary volumes. To the most important studies of this kind one should include (in the order of the dates of publishing): *Children and Youth Culture on the Threshold of the 21st Century* (2002) [32], *A Child and a Book* (2004) [17], *Children's Book 1990-2005* (2006) [30], *After the Flood* (2008) [52] and *The Saved Kingdom* (2009) [47]. It is impossible to mention here all issues and subjects which appeared in the articles present in these editions. It is probably worth emphasising that it was a full survey of subjects connected with children's literature, its specific character, its history, present shape, circulation, cultural and media contexts, and its problems of reception, including reader-

²⁵ E.g. Dorota Michułka, "Od baśni do fantazy. Fantastyka we współczesnych podręcznikach szkolnych" ("From Fairy Tales to Fantasy. Fantasy in the Contemporary School Handbooks" – transl.) in: *Rozważając fantazy: etyczne, dydaktyczne i terapeutyczne aspekty literatury i filmu fantasy* (*Reflections on Fantasy: Ethical, Methodological and Therapeutic Aspects of Fantasy Literature and Film* – transl.). Ed. Justyna Deszcz-Tryhubczak and Marek Oziewicz. Wrocław 2007, 53-63; "Obraz łąki i pastwiska w literaturze zamieszczonej w podręcznikach szkolnych II połowy XIX wieku" ("The Image of Meadow and Pasture in the Literature Included in School Handbooks in the Second Half of the 19th Century" – transl.) in: *Symbolika łąki i pastwiska w dawnych wierzeniach* (*Symbolism of Meadow and Pasture in the Ancient Beliefs* – transl.). Ed. Joanna Jurewicz and Magdalena Kapelański. Warsaw 2009, 116-138.

ship. The editors of the volumes stressed these completeness and diversity of approaches using internal titles for the volumes' parts, putting in this way the published materials in order²⁶. Consequently, they included the subject matter (which in this review is discussed separately below) of reception and use, and of institutions which engage in the circulation and popularization of books.

ISSUES OF RECEPTION. READERSHIP

From the issues of reception one should first consider the group of studies concerning the range and repertory of Polish literature's translations outside Poland and the influence of Polish language²⁷ [61], as well as reports on works of foreign literatures on the Polish publishing market for young readers²⁸.

Publications concerned with children's and youth's readership are immensely dispersed in the literature between magazines (also pedagogic and Polish studies ones) and the aforementioned collective studies, where most of them include a few articles devoted to these subjects [32, 17, 30, 52, 47]. It has to be emphasised that a large group of these standpoints was of exclusively methodological character, while the conducted research tests were often merely opinion polls. They were organized using small testing groups and suffered from errors emerging from local limitations (e.g. access to books, libraries' supplies, prosperity of a particular region), which means they cannot lead to broader generalizations²⁹.

²⁶ E.g. "Diagnoses", "Contexts", "Values" in *Children's Book...* [30]; "Regions of Literature", "Regions of Book", "Regions of Library", "Summaries" in *After the Flood* [52]; "The Kingdom of Creativity", "The Kingdom of Science", "The Kingdom of Book" in *The Saved Kingdom* [47].

²⁷ Bogumiła Staniów, "Tłumaczenia polskiej książki dla dzieci i młodzieży w repertuarze zagranicznych wydawców w latach 1928-1937 (wybrane zagadnienia)" ("Polish Book for Children and Youth's Translations in the Repertory of Foreign Publishers in the years 1928-1937 (Chosen Issues)") in: *Oblicza kultury książki. Prace i studia z bibliologii i informatologii* (Faces of the Culture of Book. Works and Studies from Bibliology and Informatology – transl.), Wrocław 2005, 301-315; "Polska książka literacka dla dzieci i młodzieży w przekładach w latach 1990-2004" ("Polish Literary Book for Children and Youth in Translation in the years 1990-2004" – transl.). *Studia Bibliologiczne* (Bibliological Studies – transl.) vol. 17: *Centrum i pogranicze w polskiej kulturze wydawniczej i czytelniczej* (Wybrane aspekty badań bibliologicznych i szkice historyczne) [The Centre and the Borderland in the Polish Culture of Publishing and Reading (Chosen Aspects of Bibliological Studies and Historical Outlines) – transl.]. Ed. Elżbieta Gondek and Irena Socha. Katowice 2008, 163-79.

²⁸ Irena Socha, "Polskie przekłady dla dzieci i młodzieży w latach 90" ("Polish Translations for Children and Youth in the Nineties" – transl.) in: [32, 205-215]; Stanisław Frycie, "Przekłady obcej prozy – powieści i opowiadań fantastycznonaukowych, podróżniczo-przygodowych i sensacyjno-kryminalnych dla dzieci i młodzieży z lat 1970-1989" ("Foreign Prose Translations – Science-Fiction, Adventure, Thriller-Crime Novels and Stories for Children and Youth in the years 1970-1989" – transl.) in: *Studia i Materiały Polonistyczne* (Polish Studies Works and Materials – transl.), vol. 8 (2008), 227-245.

²⁹ E.g. *Co czytają dzieci w województwie zachodniopomorskim* (What Children in West Pomeranian Voivodeship Read – transl.), ed. Halina Filip. Kołobrzeg 2006; Danuta Świer-

Zofia Zasacka in her study *Teenager Readers* [71], and in a few other publications on this subject³⁰, presents very interesting results of teenager readership tests, which were conducted on a representative, all-Polish group of teenagers. The questionnaire research was conducted in the middle of May 2003 and included third-year students from seventy junior high schools in Poland. Presenting results of her observations, the author analyzed problems connected with forming of teenagers' identity – their self-evaluation and social identification, seen from the perspective of their reading activity and literary choices. The analysis of the reception of obligatory readings and of books read in their leisure hours was also an important part of the research. The established criteria of evaluation – activity and reading situations – allowed to create an interesting typology of young readers (spontaneous, school, active and committed readers). The newest readership research of Polish junior high school students was conducted in Elbląg Voivodeship. It showed, inter alia, a significant diversity in their readership behaviours, especially in terms of reading for pleasure intensity (every fifth boy does not read books at all, almost every other one does not like to read, country youth read less than those in towns and cities)³¹.

Readership was of interest also in broader studies as a part of reflections on the teenager culture [45], the media culture [21], in the context of readership upbringing within the family [63, 18], the organization of readership animation [2, 3] and connections to didactics [27, 67].

CHILDREN'S AND SCHOOL LIBRARIANSHIP

While omitting works concerned with exclusively organizational and practical issues, more general viewpoints connected with the idea and the functions of library service for children and youth, its types and meaning can be found in works of library scientists [39, 65, 55] and in non-standalone studies published in collective volumes concerned with children's literature and book³², or in librarianship volumes³³. These works underline the essential role of children

czyńska-Jelonek, "Jak nastolatki oceniają książki?" ("How Do Teenagers Judge Books?" – transl.) in: *Polonistyka* 2 (2006), 12-16.

³⁰ Zofia Zasacka, "Co czytają gimnazjaliści?" ("What Do Students of Junior High School Read? – transl.) in: [17], 82-91

³¹ Zofia Zasacka, "Doświadczenia czytelnicze gimnazjalistów" ("Reading Experiences of Junior High School Students" – transl.) in: *Poradnik Bibliotekarza* 1 (2010), 3-7.

³² E.g. Grażyna Walczewska-Klimczak, "Oczekiwania nastolatków wobec biblioteki u progu XII" ("Teenagers' Expectations toward Library on the Threshold of the 21st Century" – transl.) in: *Children and Youth Culture...* [32], 260-81; Joanna Papużyńska "Biblioteki a czytanie" ("Libraries and Reading" – transl.) in: *After the Flood...* [52], 157-69.

³³ E.g. Michał Zajac, "Biblioteka dziecięca 2.0 – najnowsze tendencje komunikacyjne i organizacyjne" ("Children Library 2.0 – The Newest Communicative and Organizational Tendencies" – transl.) in: *Biblioteki w systemie kultury łączącej się Europy* (*Libraries in the Culture System of the Uniting Europe* – transl.), ed. Michał Zajac and Elżbieta B. Zybort, Warsaw 2007, 92-109.

library in awakening an interest in books and reading, and they show model solutions in this matter [e.g. 14]. They also analyze the need of new library for new audience – demanding young readers from the beginning of the 21st century³⁴. It seems that Grzegorz Leszczyński's original perspective on the contemporary literature, book and library for children and teenagers, is a breakthrough. The book, in his opinion, has to tempt the reader, fulfil his needs, lure with its form and content, while the library has to be an extremely interesting, needed, intriguing, willingly visited place with numerous novelties, reading of which helps the reader to function in the difficult, complicated world of today [35]. On the pages of the introduction Leszczyński provides a peculiar creed:

The book has ceased to be an object of desire and social cult. Reading is not a natural need of a young man. This need has to be developed and it can be achieved only through such works which it, the child of the “rebellion of the masses”, will accept. Like never before the library for the teenager needs to be their own library, otherwise it may face banishment. Their own library needs to tempt with novelties and not to discourage with the atmosphere of antiquity; it needs to provoke questions and reflections and not to irritate with preaching narration and lecturing advice. Instead of educational books it promotes controversial ones, because only they can make the teenager cope with their own problems – the mocking pop culture of incessant laughter and ignorance cannot help them in building their inner peace. It has to be a library for readers who live now and here and who have to cope with their lot.”³⁵ [transl.]

Studies concerning school librarianship also took into account problems of library service for young readers, optimal methods and forms of work, and forming readership and informational competence in modern, attractively organised school libraries – school information centres³⁶ [31, 56, 13]. A study which has for the first time in Poland taken up the subject of students' informational competence and their information culture (in a broad sense of the term) was Hanna Batorowska's study titled *Information Culture in the Light of Changes in Education* [9].

* * *

Growingly frequent integrations, not only in collective (post-conference) volumes, of subjects of literature, book, reception and readership show that these issues, however distinct and demanding various approaches and research methods, are in fact tightly interconnected, and when studied jointly, they

³⁴ E.g. Maria Kulik, “Biblioteka dziecięca XXI wieku – między utopią i koniecznością” (“Children Library of the 21st Century – Between a Utopia and a Necessity” – transl.) in: *After the Flood...* [52], 170-75; Grażyna Lewandowicz-Nosal, “Biblioteka dla dzieci w Sieci” (“Library for Children in the Web” – transl.) in: *ibidem*, 176-88.

³⁵ Grzegorz Leszczyński, *The Reader's Rebellion...* [35], 11.

³⁶ Out of few historical works on these topics, one should mention a study by Aleksandra Jarczyk, titled *Polish Gimnasial Libraries...* [25].

give a more complete image of reality. On this matter spoke authors, illustrators, literary scientists, bibliographers, library scientists, media scholars, educationalists, librarians, animators. These issues were many times tackled in magazines of Polish studies (*Polonistyk; Poezja i Dzieck; Studia i Materiały Polonistyczne; Język, Szkoła, Religia*) and of pedagogy (*Życie Szkoły, Wychowanie w Przedszkolu, Kultura i Edukacja*), and in scientific magazines published by humanistic universities.

Polish writing lacks critical reviews of scientific character. Not numerous opinions about new publications are dispersed throughout the following magazines: *Guliwer, Ryms, Nowe Książki, Poradnik Bibliotekarza* and *Świat książki dziecięcej* (which is a supplement to *Poradnik Bibliotekarza*); they can also be found in some magazines and websites concerned with upbringing, created for parents and educationalists. Publications concerned with children's book – its production and reception – are often to be found in collective works on librarianship or information³⁷. Summing up, scientific achievements of the past few years seem to confirm the improvement of Polish literature and book for the young reader and the process of formation new specialists in this field. While issues of literary studies dominate, subjects of receptions are rarely discussed, probably because they belong to a much more challenging field of research.

THE BIBLIOGRAPHY OF CHOSEN STUDIES FROM THE FIELD OF LITERATURE, BOOK, READERSHIP AND LIBRARIANSHIP FOR CHILDREN³⁸

1. Adamczykowa Zofia, *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki / Children's Literature. Functions – Categories – Genres**, 2nd ed., Warszawa 2004.
2. *Animacja czytelnictwa dziecięcego. Koncepcje – doświadczenia – postulaty / The Animation of Children's Reading. Ideas – Experiences – Postulates*, ed. Joanna Papuzińska and Grażyna Walczewska-Klimczak, Płock 2004.
3. *Animacja czytelnictwa w bibliotekach dziecięcych w Euroregionie Karpackim – perspektywy współpracy / The Animation of Reading in Children's Libraries in Euroregion Karpacki – Perspectives of Cooperation**, ed. Teresa Leśniak, Krosno 2006.
4. Baluch Alicja, *Książka jest światem. O literaturze dla dzieci małych oraz dla dzieci starszych i nastolatków / The Book is the World. On the Literature for Little Children, Older Ones and Teenages**, Kraków 2005.
5. Baluch Alicja, *Od form prostych do arcydzieła. Wykłady, prezentacje, notatki, przemyślenia o literaturze dla dzieci i młodzieży / From Simple Form to Masterpiece*.

³⁷ E.g. *Książka, biblioteka, informacja w kręgu kultury i edukacji (Book, Library, Information in the Circle of Culture and Education – transl.)*, ed. Elżbieta Barbara Zybert and Dorota Grabowska, Warsaw 2008; *Książka, biblioteka, informacja. Między podziałami a wspólnotą (Book, Library, Information. Between Divisions and Community – transl.)*, ed. Jolanta Dzieniakowska, Kielce 2007; *Oblicza kultury książki. Prace i studia z bibliologii i informacji naukowej (Faces of the Culture of Book. Works and Studies from Bibliology and Informatology – transl.)*, ed. Małgorzata Komza et al., Wrocław 2005.

³⁸ This bibliography includes only non-serial publications. Each entry includes an English translation of the title, either original one or made by the author of the text (the latter are marked with asterisks).

- Lectures, Presentations, Notes, Thoughts about Literature for Children and the Youth**, Kraków 2008.
6. Baluch Alicja, *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze / From Ludus to Agora. Considerations on Books for Children and the Youth and on Kinds of Reading which Lead from Play to Serious Conversation about Literature**, Kraków 2003.
 7. Baran Zbigniew, *W kręgu poezji religijnej dla dzieci / In the Circle of Religious Poetry for Children**, Kraków 2001.
 8. *Barwny świat baśni / Colourful World of the Fairy Tale..*, ed. Urszula Chęcińska, Szczecin 2003.
 9. Batorowska Hanna, *Kultura informacyjna w perspektywie zmian w edukacji / Information Culture in the Light of Changes in Education*, Warszawa 2009.
 10. Bęczkowska Krystyna, *Wartości w świecie dziecka we współczesnej literaturze dla dzieci / Values in the Child's World in the Contemporary Literature for Children**, Kielce 2000.
 11. *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży 1901-1917 / Bibliography of Literature for Children and the Youth 1901-1917**, ed. Alina Grefkowicz et al., Warszawa 2005.
 12. *Bibliografia z zakresu historii i krytyki literatury dla dzieci, bibliotekarstwa i czytelnictwa dziecięcego / Bibliography of History and Criticism of Literature for Children, Children's Librarianship and Reading**, Biblioteka Publiczna m. st. Warszawy, Biblioteka Główna, Dział Muzeum Książki Dziecięcej, 1971-... Years: 1998 [wyd.] 2000, 1999 [wyd.] 2001, 2000 [wyd.] 2002, 2001 [wyd.] 2003, 2002 [wyd.] 2004, 2003 [wyd.] 2005, 2004 [wyd.] 2006, 2005 [wyd.] 2007, 2006 [wyd.] 2008, 2007 [wyd.] 2009.
 13. *Biblioteka szkolna – tendencje rozwoju. Teoria i praktyka / School Library – Tendencies of Development. Theory and Practice**, ed. Lidia Ippoldt, Halina Kosętko and Iwona Pietrzkiewicz, Kraków 2009.
 14. *Biblioteki dla młodych klientów – scenariusz / Libraries for Young Clients – the Scenerio**, ed. Katarzyna Purrmann, Jolanta Grzelczyk, Gütersloh 2005.
 15. Bizoń Aneta, Gancarczyk Marian, *Postaci fantastyczne w poezji i prozie baśniowej dla dzieci (dla nauczycieli, studentów i uczniów) / Fantastic figures in Poetry and Fairy Tale Prose**, Bielsko-Biała 2004.
 16. Cysewski Kazimierz, *O literaturze dla dzieci i młodzieży / About Literature for Children and the Youth**, Olsztyn 2001.
 17. *Dziecko i książka. Materiały z ogólnopolskiej konferencji. Biblioteka Narodowa 27-28 października 2003 roku / A Child and A Book. Proceedengs from Conference in National Library 27-28 10 2008**, ed. Grażyna Lewandowicz-Nosal, Warszawa 2004.
 18. *Dziecko, rodzina, biblioteka / Child, Family, Library**, ed. Jadwiga Chruścińska, Ewa Ku-bisz, Warszawa 2002.
 19. *Dziecko w świecie marzeń / Child in the World of Dreams**, ed. Bronisława Dymara, Kraków 2010.
 20. *Dziecko w świecie wiedzy, informacji i komunikacji / Child in the World of Knowledge, Information and Communication**, ed. Stanisław Juszczyk, Irena Polewczyk, Toruń 2006.
 21. *Dziecko we współczesnej kulturze medialnej / Child in the Contemporary Media Culture**, ed. Beata Łaciak, Warszawa 2003.
 22. Franaszek Anna, *Od Bieruta do Herlinga-Grudzińskiego. Wykaz lektur szkolnych w Polsce w latach 1946-1999 / From Bierut to Herling-Gruziński. The Reading Lists in Poland 1946-1999**, Warszawa 2006.
 23. Frycie Stanisław, Małgorzata Musierowiczowa. *Portrety literackie autorów dziecięcych / Małgorzata Musierowiczowa. Literary Portraits of Authors of Children's Literature**, Warszawa 2002.
 24. Frycie Stanisław, Ziółkowska-Sobecka Marta, Bojda Wioletta, *Leksykon literatury dla dzieci i młodzieży / Lexicon of Literature for Children and the Youth**, 2nd ed., Piotrków Trybunalski 2007.

25. Jarczyk Aleksandra, *Polskie biblioteki gimnazjalne w województwie śląskim w latach 1922-1939 oraz ich rola w kształtowaniu kultury czytelniczej młodzieży* / *Polish Gimnasial Libraries in the Silesian Voivodship between 1922 and 1939 and their Role in Shaping the Reading Culture of the Youth*, Katowice 2007.
26. Jonca Magdalena, *Enfants terribles: dzieci złe, źle wychowane w literaturze polskiej XIX wieku* / *Enfants terribles: Bad and Naughty Children in Polish 19th-century Literature*, Wrocław 2005.
27. Kędzia-Klebeko Beata, *Dydaktyka francuska w świetle badań czytelnictwa oraz teorii odbioru tekstu* / *French Teaching in the Limelight of Research on Reading and Theory of Text Reception**, Szczecin 2005.
28. Krajewska Anna Maria, *Trzy legendy. Walka o niepodległość i granice w polskiej międzywojennej literaturze młodzieżowej* / *Three Legends. The Fight for Freedom and Borders in Polish Youth Literature (1918-1939)**, Warszawa 2009.
29. *Kraków mityczny: motywy, wątki, obrazy w utworach dla dzieci i młodzieży* / *Mythical Kraków: Motives, Plots, Pictures in Works for Children and Youth**, ed. Alicja Baluch, Małgorzata Chrobak, Michał Rogoż, Kraków 2009.
30. *Książka dziecięca 1990-2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej* / *Children's Book 1990-2005. Popular Culture and High Literature Contexts*, ed. Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zajac, Warszawa 2006.
31. *Książka i biblioteka w środowisku edukacyjnym* / *Book and the Library in Educational Environment*, ed. Elżbieta Barbara Zybert, Warszawa 2002.
32. *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia* / *Children and Youth Culture on the Threshold of the 21st Century*, ed. Joanna Papuzińska and Grzegorz Leszczyński, Warszawa 2002.
33. *Kultura, zmiana społeczna, wychowanie. Inspiracje i poszukiwania* / *Culture, Social Change, Education. Inspirations and Explorations**, ed. Adam Grodzki, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Anna Wilkomirska, Warszawa 2006.
34. *Kumiega Jerzy, Leszczyńska Alicja, Czasopisma dla dzieci i młodzieży w latach 1990-2000* / *Magazines for Children and Youth in 1990-2000**, Wrocław 2001.
35. Leszczyński Grzegorz, *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji* / *The Readers' Rebellion. The Netgeneration's Initiation Prose*, Warszawa 2010.
36. Leszczyński Grzegorz, *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obieg – konteksty* / *Children's Book Literature. Word – Cycles – Contexts*, Warszawa 2003.
37. Leszczyński Grzegorz, *Magiczna biblioteka. Zbójckie księgi młodego wieku* / *Magic Library. Books of Brigandage for Youth**, Warszawa 2007.
38. Lewandowicz Grażyna, *Adaptacje Biblii dla dzieci w Polsce w XX wieku. Bibliografia* / *Adaptations of The Bible in Poland in the 20th Century. Bibliography**, Warszawa 2003.
39. Lewandowicz-Nosal, *Biblioteki dla dzieci wczoraj i dziś. Poradnik* / *Libraries for Children Yesterday and Today. The Guide**, Warszawa 2008.
40. *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)* / *Literature for Children and Youth (after 1980)**. Vol. 1-2. ed. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008.
41. *Literatura polska w przekładach 1981-2004* / *Polish Literature in Translations 1981-2004*. ed. Danuta Bilikiewicz-Blanc, Tomasz Szubiakiewicz and Beaty Capik with cooperation of Anna Karłowicz, Warszawa 2005.
42. *Literatura polska w przekładach 1971-1980* / *Polish Literature in Translations 1971-1980*, ed. Danuta Bilikiewicz-Blanc et al., Warszawa 2008.
43. Ługowska Jolanta, *W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej* / *In Fantazjana and Somewhere Else. Essays about the Literary Fairy Tale**, Wrocław 2006.
44. *Między Bambolandią a Jeżycjadą. Małgorzaty Musierowicz makro- i mikrokosmos* / *Between Bambolandia and Jeżycjada. Małgorzata Musierowicz's Makro- and Microcosmos**, ed. Krystyna Heska-Kwaśniewicz with cooperation of Anna Gomółka, Katowice 2003.

45. *Nastolatki i kultura w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych / Teenagers and Culture in the Second Half of the Nineties 20th Centuries*, ed. Anna Przecławska and Leszek Rowicki, Warszawa 2000.
46. *Nowe trendy w literaturze i ilustracji dla dzieci: książka obrazkowa. Konferencja ogólnopolska, Kołobrzeg, 22-23 września 2008 r. / New Trends in Literature and Illustration for Children: Picture Book. National Conference, Kołobrzeg, 22-23 09 2008**, ed. Halina Filip, Kołobrzeg 2008.
47. *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci – perspektywy badawcze – problemy animacji / The Saved Kingdom. Works for Children – Research Perspectives – Problems of Animation**, ed. Grzegorz Leszczyński, Danuta Świerczyńska-Jelonek, Michał Zajac, Warszawa 2009.
48. *Olkusz Wiesław, Między pedagogiką a literaturą. O Marii Ilnickiej jako krytyku literatury dla dzieci i młodzieży / Between Education and Literature. About Maria Ilnicka as a Critic**, Opole 2000.
49. *Ożóg-Winiarska Zofia, Szkice z literatury dla dzieci / Essays about Literature for Children**, Toruń 2003.
50. *Papuzińska Joanna, Drukowaną ścieżką / On the Printed Path**, Łódź 2000.
51. *Papuzińska Joanna, Dziecięce spotkania z literaturą / Children's Meetings with Literature**, Warszawa 2007.
52. *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku. Diagnostyka i postulaty / After the Flood. Child, Book and Library. Diagnosis and Postulates*, ed. Danuta Świerczyńska-Jelonek, Grzegorz Leszczyński and Michał Zajac, Warszawa 2008.
53. *Przeboje edukacji polonistycznej The Most Popular Books in Polish Education**, ed. Dorota Michułka, Wrocław 2001.
54. *Rogoż Michał, Czasopisma dla dzieci i młodzieży Instytutu Wydawniczego "Nasza Księgarnia" w latach 1945-1989: studium historycznoprasowe / Magazines for Children and Youth Edited by Instytut Wydawniczy "Nasza Księgarnia" in 1945-1989: Historical and Periodical Study**, Kraków 2009.
55. *Rola biblioteki publicznej w edukacji dzieci i młodzieży / The Role of Public Library in Children's and Youth's Education**, ed. Zenon Szczerba, Kielce 2006.
56. *Saniewska Danuta, Vademecum nauczyciela bibliotekarza / Teacher Librarian's Vademecum**, 7th ed., Warszawa 2007.
57. *"Sezamie, otwórz się!". Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą / Open Sesame! Recent Research on Literature for Children and Youth in Poland and Abroad**, ed. Alicja Baluch and Kazimierz Gajda, Kraków 2001.
58. *Śladek Jolanta, Tomecka Magdalena, "Guliwer" 1991-2002. Bibliografia zawartości / "Guliwer" 1991-2002. Bibliography of Content**, Katowice 2004.
59. *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej / Dictionary of Literature for Children and Youth**, ed. Barbara Tylicka and Grzegorz Leszczyński, Wrocław 2002.
60. *Socha Irena, "Przykładne, użyteczne i zabawne". O polskich książkach dla młodego odbiorcy na Śląsku w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku / "Exemplary, Useful and Entertaining". On Polish Books for Young Readers in Silesia in the Second Half of the 19th Century and in the beginning of the 20th Century*, Katowice 2001.
61. *Staniów Bogumiła, "Z uśmiechem przez wszystkie granice". Recepcja wydawnicza przekładów polskiej książki dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1989 / "Smiling through all Boundaries" 1945-1989. Reception of Translations of Polish Books for Children and Youth*, Wrocław 2006.
62. *Szefler Elżbieta, Kompetencje czytelnicze uczniów w młodszych wiekach szkolnych / Reading Competence of Young Pupils**, Bydgoszcz 2003.
63. *Truskolaska Justyna, Wychować miłośnika książki czyli Czytelnictwo i okolice / To Educate Book's Lover or Reading and Surroundings**, Tychy 2007.

64. *W pobliżu literatury dziecięcej / Around Children's Literature**, ed. Alicja Ungeheuer-Gołąb, Rzeszów 2008.
65. *W świecie bibliotek dziecięcych / In the World of Children Libraries**, ed. Maria Pietryka and Elżbieta Pliszka, Słupsk 2001.
66. Waksmund Ryszard, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej. Tematy – gatunki – konteksty / From Literature for Children to Children's Literature. Topics – Genres – Contexts**, Wrocław 2000.
67. *Walory edukacyjne literatury dziecięcej: Ogólnopolskie Seminarium Organizatorów Czytelnictwa Dziecięcego, Białystok 11-13 maja 1999 / Educational Values of Children Literature: National Seminar for Children Reading's Organisers, Białystok 11-13 05 1999**, ed. Jadwiga Chruścińska, Ewa Kubisz, Warszawa 2000.
68. *Wandalia Chotomistyczne, czyli rzecz o twórczości w życiu Wandy Chotomskiej / Wandalia Chotomistyczne or The Thing on Creation in the Life of Wanda Chotomska**, ed. Joanna Papuzińska, Łódź 2002.
69. Zajac Michał, *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki / Children's Book Promotion. Academic Teaching Materials*, Warszawa 2000.
70. *Zapomniani pisarze, zapomniane książki dla małego i młodego czytelnika / Forgotten Writers, Forgotten Books for Little and Young Reader**, ed. Krystyna Heska-Kwaśniewicz, Katowice 2008.
71. Zasacka Zofia, *Nastoletni czytelnicy / Teenager Readers**, Warszawa 2008.
72. Ziółkowska-Sobecka Marta, *Hans Christian Andersen*, Warszawa 2001.

Streszczenie: Badania dotyczące historii i teorii literatury oraz książki dla dzieci mają szeroki i wieloaspektowy charakter. Wiąże się on z jednej strony z warstwą literacką i formą, z drugiej zaś – dotyczy różnych etapów jej funkcjonowania – od powstawania po użytkowanie i recepcję. Okres po 2000 roku został uznany w polskiej literaturze fachowej za początek przełamania impasu w dziedzinie książki dla dzieci – zarówno twórczości, jak i produkcji, a zwłaszcza widocznej poprawy kształtu edytorskiego książki dziecięcej. Towarzyszyły temu działania propagujące czytanie i książkę (Polskiej Sekcji IBBY, wydawców), nagrody dla najlepszych książek, akcje medialne.

Wydaje się, że przełamany został również impas w dziedzinie opisu naukowego literatury i książki dziecięcej: zagadnień literaturoznawczych, wydawniczych, księgoznawczych, czytelniczych, bibliotekoznawczych, psychologiczno-pedagogicznych. Wzmocniło się środowisko badaczy tak szeroko rozumianej nauki o literaturze i książce dla dzieci, ukazało się sporo ważnych publikacji, odbyły się konferencje naukowe, w ślad za nimi wydano materiały pokonferencyjne. Wiele osób w kraju było żywo zainteresowanych książką dla dziecka w różnych jej aspektach – bibliograficznych, literackich, edukacyjnych, wydawniczych, ilustratorskich, bibliotecznych, czytelniczych, użytkowych. Artykuł jest przeglądem wybranych badań dotyczących zagadnień literatury i książki dla dzieci i młodzieży oraz jej recepcji w ostatniej dekadzie. Ukazuje najważniejsze trendy, jakie udało się zaobserwować w tych dziedzinach. Przywołuje też najważniejszych autorów opracowań i tytuły ich dzieł. Ich wybór (z tłumaczeniami tytułów na język angielski) znajduje się w bibliografii pod tekstem.

W wielu pracach tematyka literatury, książki, zagadnień recepcji i czytelnictwa przenika się i uzupełnia, pokazując, że zagadnienia te, aczkolwiek różnią się od siebie i wymagają innego podejścia naukowego, tak naprawdę są też ze sobą ściśle powiązane i rozpatrywane łącznie dają pełniejszy obraz rzeczywistości.

HANNA WICZYŃSKA ♦ Uniwersytet Wrocławski

Le mal-aimé des siècles passés. Un aperçu sur le statut de l'enfant dans l'Ancienne France

En cherchant dans les sources historiques et littéraires de la France de l'Ancien Régime des témoignages sur la qualité des rapports entre l'enfant et sa famille, nous avons été frappés par le manque d'intérêt manifesté à son égard, ainsi que par l'absence d'amour comme valeur familiale, particulièrement dans la période qui précède le milieu du XVIII^e siècle. Avant Rousseau, l'enfant est absent de la littérature, cette absence de représentation littéraire étant, selon Elisabeth Badinter, significative de la mentalité sociale de la France de l'Ancien Régime¹.

Aux yeux d'Elisabeth Badinter, la société de cette époque ne manifeste qu'indifférence, froideur, mépris, voire rejet à l'égard du jeune enfant. Ce rejet se manifeste par une indifférence émotionnelle, le refus de l'allaitement et une absence de chagrin lorsqu'il décède². Dans les milieux défavorisés, le nouvel enfant constitue en effet une menace pour la survie de la famille. Les parents se désintéressent de son sort et ne le regrettent pas quand il meurt. On s'en débarrasse soit en l'abandonnant à l'hôpital, ce qui laisse à l'époque peu de chance de survie, soit par une série de négligences qui le mènent rapidement au cimetière car le petit enfant meurt encore plus facilement et plus vite que les adultes. Pire encore, on provoque souvent la mort du jeune enfant, l'infanticide étant plus ou moins consciemment toléré³.

La famille de la France de l'Ancien Régime est une famille prolifique. Cependant les nombreux enfants n'attirent pas une grande attention de la part de leurs parents. Philippe Ariès cite une enquête du XVII^e siècle sur une école maternelle à Ménilmontant: «Une grande famille c'est toujours beau; ainsi chez moi, nous étions une belle famille: onze enfants. – Tous vivants? – On ne sait pas. – Comment, on ne sait pas? – Dame non! Sitôt qu'un avait 10 ans, il partait, cédé à des maîtres pour sa nourriture : on ne le revoyait plus jamais. Je ne connais pas six

¹ Selon E. Badinter, la littérature, plus que les théories philosophiques et théologiques qui s'adressent particulièrement aux intellectuels, a une large audience et reflète la mentalité régnante au sein de la classe dominante. Badinter E., *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternelle, XVII – XX siècles*, Paris, Flammarion, 1980, p. 72.

² Ibidem, p. 54 et pp. 73-79.

³ Ariès P., «L'enfant dans la famille», *Histoire des populations françaises*, Paris, Le Seuil, 1971, pp. 322-343.

de mes frères et soeurs»⁴. L'auteur constate que l'enfant de la France de l'Ancien Régime reste toujours le rien insignifiant ou le presque rien. Considéré comme un petit être primitif, il semble être indigne de retenir l'attention.

Pour les classes plus aisées, nombreuses sont aussi les preuves de l'indifférence de certains parents. Dès le XIII^e siècle, les parents éloignent facilement leur enfant en le confiant à une nourrice⁵. Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, il semble que le nourrissage mercenaire ne soit le fait que de l'aristocratie. Mais au XVIII^e siècle, la mise en nourrice s'étend à toutes les couches de la société urbaine. Dans les grandes familles, avant même la naissance de l'enfant, les parents choisissent avec soin la future nourrice avec l'aide de leur médecin. Dans les classes populaires, on part à sa recherche quand l'enfant est né, en s'adressant aux voisins, en parcourant les marchés et en choisissant parfois la première venue sans même vérifier son état de santé. On fait également appel à des mesagères dites «*recommanderesses*», sortes d'intermédiaires qui tiennent des bureaux de placement. Les bébés sont envoyés à la campagne, voyageant dans des conditions lamentables, entassés dans des charrettes à peine couvertes, exposés au froid et à la pluie. Ceux qui survivent sont mal alimentés et risquent toutes sortes de maladies résultant du manque d'hygiène, de soin et de tendresse.

C'est surtout la naissance d'une fille qui est accueillie avec le plus de déception. Celle-ci est rejetée car elle représente trop de frais à venir et peu de bénéfices à long terme. Elisabeth Badinter fait remarquer que la fille est méprisée car elle coûtera une dot à son père sans lui rapporter grand profit sinon quelques alliances ou l'amitié de son voisin. A celle que l'on ne peut pas marier faute de l'argent nécessaire à son rang, il faut payer le couvent, la garder comme servante ou la placer pour qu'elle serve dans une maison étrangère⁶. Dans le petit peuple, comme le souligne Claude Dulong, on admet que seuls «*un vieillard, un malade, ou un débauché ne puissent engendrer que des filles, alors des êtres inférieures. (...)*»⁷. Des mesures particulières sont donc entreprises pour avoir un fils. Pierre Darmon énumère les moyens auxquels on a recours: «*On fait des prières, des neuvaines, des pèlerinages. On fait brûler des cierges, on se recommande à la Vierge, au Bon Dieu et s'il le faut, on invoque le diable. On interroge les astres, les sorciers, les médecins. On compose des philtres, on adopte telle ou telle posture pendant le coït, tel régime alimentaire, tel genre de vie...*»⁸.

En effet, Léon Abensour souligne que les fiefs sont soumis au privilège de masculinité et dans plusieurs provinces, ce privilège s'étend à tous les

⁴ Ibidem, p. 337.

⁵ Badinter E., op. cit. p. 109-118, ainsi que le chapitre : «L'Enfant. Nourrices et nourrissons. Enfants abandonnés», Kunstler C., *La vie quotidienne sous Louis XVI*, Paris, Hachette, 1950, pp. 287-298.

⁶ Badinter E., op. cit., p. 80.

⁷ Dulong C., *La vie quotidienne des femmes au Grand Siècle*, Paris, Hachette, 1982, pp. 19-20.

⁸ Darmon P., *Mythologie de la femme de l'Ancienne France*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 27.

biens⁹. Ceci explique l'inégalité de traitement et de statut entre les enfants selon leur sexe au sein d'une même famille. Plus encore, la législation de la France de l'Ancien Régime favorise le fils aîné en ce qui concerne le droit successoral. C'est l'aîné qui jouit dans tous les milieux d'un traitement spécial: il est toujours mieux considéré, mieux soigné et davantage choyé par ses parents.

Il est significatif, pour ce qui est du rapport entre les parents et les enfants dans la France de l'Ancien Régime, que les moralistes déconseillent l'emploi des termes d'affection. Deux grands mouvements pédagogiques du XVII^e siècle, l'Oratoire et Port-Royal, prêchent en effet une méfiance extrême envers le petit enfant et sa spontanéité¹⁰. Les enfants sont fouettés à la moindre désobéissance. Les pédagogues et maîtres en théologie, marqués par la pensée augustinienne, sont persuadés que l'enfant est accablé du poids du péché originel¹¹. Aussi, recommandent-ils aux parents la froideur à l'égard de leurs enfants car la tendresse pourrait les gâcher et les rendre vicieux. A leurs yeux, la tendresse maternelle est le signe d'une faiblesse coupable. Ainsi, au XVI^e siècle, le célèbre prédicateur espagnol, Jean Louis Vivès dénonce cajoleries et tendresses des mères qu'il traduit en termes de mollesse et de péché¹². Dès les années 1620, le vocabulaire affectif est proscrit par les moralistes et les puristes. Les diminutifs comme *petiot*, *poupon*, *fanfan*, *folion* sont considérés comme vulgaires et ridicules¹³. Les enfants sont donc élevés dans la sévérité et la rigueur, l'autorité paternelle s'exerçant toujours plus fortement sur les filles que sur les garçons. Celles-ci sont le plus souvent envoyées dans des couvents, à seule fin de favoriser la fortune de leurs frères ou la vanité de leurs mères dont, en grandissant, elles pourraient trahir l'âge véritable. Claude Dulong remet également en question le célèbre exemple d'amour maternel si souvent cité, représenté par Mme de Sévigné. Selon lui, il serait intéressant de savoir si elle avait autant aimé sa fille qu'elle le disait quand celle-ci était petite¹⁴. Jean Raymond Capefigue cite à son tour l'exemple de Mme de Tencin, une aristocrate du XVIII^e siècle, qui accouche d'un fils, fruit de sa liaison avec son adorateur et ami intime, Destouches, poète, moitié diplomate, moitié joueur

⁹ Abensour L., *La femme et le féminisme avant la Révolution*, Paris, E. Leroux, 1923, p. 24.

¹⁰ Badinter E., op. cit., p. 49.

¹¹ Saint Augustin prêche dans *la Cité de Dieu* (Livre XII, chap. 22) que le nouveau-né symbolise la force du mal, tout en expliquant ce qu'il entend par le «péché de l'enfance». Ses *Confessions* I (chap. 7) se réfèrent aussi à cette conception du péché originel, dont l'enfant est touché au même titre que sa mère. Il en conclut que l'enfance, marquée par la corruption, n'a aucune valeur ni aucune spécificité. L'enfant est symbole de la force du mal, un être imparfait, ignorant et capricieux. Il faut donc un long travail de redressement (verges et fêrûles justifiées) afin de le dégager de cet état de l'imperfection, pour qu'il puisse tendre vers la perfection dans l'âge adulte. Badinter E., *ibidem*, p. 43.

¹² Vivès, J.L., *L'institution de la femme chrétienne*, plusieurs fois rééditée en France à partir de 1542, cité d'après Badinter E., op. cit., p. 46.

¹³ Dulong C., op. cit., p. 122.

¹⁴ *Ibidem*, p. 123.

entrépide. Elle le dépose sur les marches de l'église Saint-Roch «comme un paquet de pompons inutiles»¹⁵.

Elisabeth Badinter constate elle aussi l'absence de toute affectivité entre la mère et l'enfant dans la période qui précède le milieu du XVIII^e siècle¹⁶. Elle évoque comme significatif l'exemple de Mme de Châtelet. Sa correspondance, si riche en détails sur ses joies et ses peines, ne mentionne que très rarement l'un ou l'autre de ses enfants, le plus souvent au détour d'une lettre, et davantage pour annoncer un événement ou évoquer un souci que pour exprimer un sentiment. Une fois seulement, dans sa correspondance avec Maupertuis, mentionne-t-elle son enfant, à l'occasion du décès de son fils âgé de seize mois, soulignant que cet événement l'a affligée¹⁷. Ce que nous savons sur l'enfance de sa fille nous vient de Mme de Graffigny qui l'a rencontrée durant son séjour à Cirey. Sa mère l'a alors sortie de son couvent, proche du château, uniquement parce qu'elle avait besoin d'elle pour qu'elle joue le rôle de la servante, dans *l'Enfant prodigue*. Cette jeune fille de douze ans arrive à Cirey où elle restera une petite semaine, jusqu'au jour où l'on joue la pièce. Aussitôt fait, on la renvoie dans son couvent, sans tenir compte des fêtes de Noël qui approchent. A deux jours près, elle aurait pu les passer en famille. Charles Kunstler cite, à son tour, *Le Théâtre* de Mme de Genlis. Celle-ci nous montre une petite fille que sa nourrice a ramenée depuis peu à Paris. Le premier jour, on lui arrache deux dents; le lendemain on lui met mille papillottes, on lui fait porter une robe d'apparat, on lui pose sur la tête «un énorme coussin appelé toqué, sur lequel s'échauffaude, à grand renfort d'épingles et de faux cheveux, un monstrueux hérisson couronné d'un lourd chapeau». Ainsi, le fillette jouant la dame, se promène aux Tuilleries, d'un air grave, prenant garde de se décoiffer ou de chiffonner son habit¹⁸.

En effet, dans les couches aristocratiques, la petite fille est associée à un jouet. Désignée par le terme de «poupée», elle est une sorte de petit être sans personnalité, un jouet entre les mains des adultes¹⁹. On s'amuse avec, elle n'est qu'une distraction. Dès qu'elle cesse de distraire, elle cesse d'intéresser. La maternité est souvent vécue comme un devoir à accomplir et, dans les milieux mondains surtout, un obstacle à la satisfaction de son égoïsme. Veiller à l'intérêt matériel des enfants, leur trouver les meilleures places dans la société, tels étaient aux yeux des couches aisées les devoirs d'une mère.

Edouard Shorter rappelle que la famille de la France de l'Ancien Régime laisse peu de place au sentiment de l'enfance. Il souligne les raisons économiques pour lesquelles l'enfant est ressenti par sa famille comme une gêne. Les parents ne passaient pas, selon son expression, «le test du sacrifice»²⁰ pour

¹⁵ Capefigues J. R., *La Marquise du Châtelet et les amies des philosophes*, Paris, 1868, p. 43.

¹⁶ Badinter E., op. cit., pp. 39-40.

¹⁷ Badinter E., *Emilie, Emilie, l'ambition féminine au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1983, pp. 124 et 127.

¹⁸ Kunstler C., *La vie quotidienne sous Louis XVI*, Paris, Hachette, 1950, p. 297.

¹⁹ Badinter E., op. cit., p. 67.

²⁰ Shorter E., *Naissance de la famille moderne*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 210.

supporter un tel fardeau économique. E. Shorter avance une hypothèse sociale pour expliquer la raison pour laquelle la petite bourgeoisie travaillante qui pouvait facilement garder ses enfants près d'elle ne le faisait pas. C'est l'autorité du père et de l'époux qui dominait la cellule familiale et ses intérêts passaient avant ceux de l'enfant. Les mères étaient alors contraintes de «faire passer le bien-être de l'enfant après certaines autres considérations, comme la nécessité de faire marcher la ferme ou d'aider le mari à tisser»²¹.

A parcourir les témoignages littéraires de l'époque de l'Ancienne France, on observe le désintérêt constaté dans les travaux des historiens de mentalité. L'enfance n'est pas un sujet intéressant pour les écrivains et l'attention y portée n'est pas si forte. Les grands titres de la littérature classique ne mentionnent que rarement le petit enfant.

Les textes consultés font preuve d'une insensibilité face à sa mort. Celle-ci paraît banale et sans importance. Lorsque Montaigne évoque dans les *Essais* la perte de ses enfants, il semble le faire sans remord ni chagrin: «J'ai perdu deux ou trois enfants en nourrice, non sans regrets mais sans fâcherie»²². De ses autres enfants, il ne sera que rarement question. Mme de Sévigné note le chagrin de Mme de Coetquen, face à la mort de sa petite fille: «Elle dit que jamais elle n'en aura une si jolie»²³. La cause de son chagrin réside donc dans le fait qu'elle était particulièrement jolie. De même, Madame de Caylus mentionne dans ses *Souvenirs* la mort de l'enfant sans une grande émotion: «Il y mena sa famille, qui consistoit en une femme, deux garçons et cette petite fille, qui n'avait, je crois que dix-huit mois, et qui fut si malade dans le trajet, qu'on fut prêt à la jeter à la mer, la croyant morte»²⁴.

De façon générale, l'enfance est considérée comme une période ennuyeuse et sans importance. Ainsi, nous lisons chez Voltaire: «(...) L'enfance n'est pas une jouissance de la vie, c'est une préparation, c'est le vestibule de l'édifice, c'est l'arbre qui n'a pas encore de fruits, c'est le crépuscule d'un jour»²⁵. Dans *La vie de Marianne* de Marivaux, le protagoniste est fort ennuyé par le récit d'enfance: «(...) j'abrège, car je m'imagine que toutes ces minutes de mon bas âge vous ennuiant: cela n'est pas fort intéressant (...)»²⁶. Buffon, à son tour, dit, à propos du petit enfant: «c'est une image de misère et de douleur»²⁷.

La littérature révèle un nombre important de parents distants et parfois brutaux. Isabelle Vissière rapporte un tel témoignage de l'époque: «Des parents

²¹ Ibidem.

²² Montaigne, *Essai II*, 8, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1972.

²³ Sévigné, Mme de, *Lettres*, Lettre du 19 août 1671, www.voltaire-integral.com/_La%20Bibliotheque/Table1/Sevigne.html

²⁴ Caylus, Mme de, *Les souvenirs*, Mercure de France, Paris, 1965, p. 25.

²⁵ Voltaire, *L'homme aux 40 écus*, Nouveaux Classiques Larousse, Paris, 1973, p. 62.

²⁶ Marivaux, *La vie de Marianne (ou aventures de madame la comtesse de...)*, Garnier Flammarion, Paris, 1978, p. 56.

²⁷ Buffon, *Histoire naturelle (textes choisis)*, Gallimard, 1984, p. 63.

brutalisent, depuis sa plus tendre enfance, leur fille aînée: ils la battent, la séquestrent, la ligotent et l'affament. Elle finit par mourir, à quinze ans»²⁸. Buffon, dans son *Histoire naturelle* décrit le mauvais traitement des enfants mis en nourrice: «*Les unes (les nourrices) abandonnent leurs enfants pendant plusieurs heures sans avoir la moindre inquiétude sur leur état, d'autres sont assez cruelles pour n'être pas touchées de leurs gémissements*»²⁹.

On retrouve les images des enfants brutalisés par leurs parents dans les romans. Dans *Caliste*, un roman de Mme de Charrière, une mère dénaturée vend sa fille à un riche protecteur. Caliste s'en sentira coupable et vivra dans l'état d'aliénation: «*je n'appartenais à personne qu'à une mère qui me donna pour de l'argent*»³⁰. Le père de Comminge, dans un roman de Mme de Tencin, n'hésite pas à tirer l'épée contre son propre fils et à le séquestrer: «*Je fus (...) conduit dans le fond d'une tour, le lieu où l'on me mit ne recevait qu'une faible lumière d'une petite fenêtre grillée qui donnait dans une des cours du château. Mon père ordonna qu'on m'apportât à manger deux fois par jour et qu'on ne me laissât parler à personne*»³¹.

En effet, l'amour parental, s'il est évoqué, se montre sélectif: le garçon est souvent mieux traité que la fille. Dans une des lettres de Mme de Sévigné, elle s'adresse ainsi à sa fille: «*(...) C'est à M. de Grignat à vous dire la même chose et à vous aider dans cette occupation. C'est d'un garçon que vous êtes grosse, je vous en répond, cela doit augmenter ses soins (...)*»³². Dans les *Lettres d'une Péruvienne*, un roman de Mme de Graffigny, la mère, afin de transmettre la fortune familiale à l'aîné, condamne le cadet à l'ordre de Malte et force sa fille à prendre l'habit de religieuse: «*(...) c'est que cette mère glorieuse et dénaturée profite d'un usage barbare, établi parmi les grands seigneurs du pays, pour obliger Céline à prendre l'habit de Vierge, afin de rendre son fils aîné plus riche. Par le même motif, elle a déjà obligé Déterville à choisir un certain ordre, (ordre de Malte), dont il ne pourra plus sortir, dès qu'il aura prononcé des paroles que l'on appelle vœux*»³³.

De même, la conception d'un enfant-jouet se trouve illustrée dans les *Lettres* de Mme de Sévigné. Celle-ci exprime sa déception après une visite matinale de sa petite fille: «*(...) Je suis fâchée contre votre fille; elle me reçut mal hier; elle ne voulut jamais rire (...)*»³⁴. Par contre, celle-ci semble la satisfaire, lorsqu'elle l'amuse suffisamment: «*Elle est jolie, cette pauvre fille; elle vient le matin dans ma chambre (...). Je l'aime, elle m'amuse*»³⁵. Mme de Genlis déclare dans une

²⁸ Vissière I., *Procès de femmes au temps des philosophes ou la violence masculine au XVIII^e siècle*, documents rassemblés et présentés par Isabelle de Vissière, p. 23.

²⁹ Buffon, *Histoire naturelle (textes choisis)*, Gallimard, 1984, p. 70.

³⁰ Charrière, Mme de, *Caliste*, dans: Trousson R., *Romans de femmes au XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1999, p. 462.

³¹ Tencin, Mme de, *Mémoires du comte de Comminge*, dans: Trousson R., *ibidem*, p. 33.

³² Sévigné, Mme de, *Lettres*, Garnier-Flammarion, Paris, 1976, p. 120.

³³ Graffigny, Mme de, *Lettres d'une Péruvienne*, dans: Trousson, R., *op. cit.*, p. 119.

³⁴ Sévigné, Mme de, *Lettres*, Garnier-Flammarion, Paris, 1976, p. 89.

³⁵ *Ibidem*, p. 103.

de ses oeuvres: «Rien n'est aimable comme une petite fille douce, docile, ingénue, sensible, reconnaissante et réservée»³⁶.

Quant au petit garçon: «La bonté, la modestie, l'application et le courage; voilà les qualités que doit avoir le petit garçon, pour qu'on puisse le trouver aimable»³⁷. Les Goncourt décrivent ainsi l'existence de la petite fille: «Elle est logée avec la gouvernante dans les appartements des combles [...]. La gouvernante essaie d'en faire une petite personne avec beaucoup de flatterie et de gâterie, [...] lui recommandait de se tenir droite et de faire la révérence à tout le monde... C'est à peu près tout ce que la gouvernante lui enseignait [...]»³⁸.

L'éducation de l'enfant est orientée vers la maîtrise de tous les sens et vise à développer la douceur, la docilité et le sens de la vertu. Dans *L'avis d'une mère à sa fille* Mme de Lambert transmet des conseils éducatifs, selon lesquels l'enfant doit se plier sous la raison de l'adulte. Quant à la fille: le luxe ne lui est jamais permis, sa toilette doit attester qu'elle a été élevée dans la modestie et la simplicité. La vertu, entendue comme préservation de la virginité et de la pudeur, constitue son bien le plus précieux: «Nous avons tout intérêt à pratiquer la vertu, nous ne devons jamais la regarder comme notre ennemie, mais comme la source du bonheur, de la gloire, de la paix»³⁹. Dans un des romans de Mme de Charrière, un mari expose à sa femme ses idées concernant l'éducation de leurs futures filles: «...je désire que mes filles soient élevées simplement; qu'elles attirent peu les regards, et songent peu à les attirer; qu'elles soient modestes, douces, raisonnables, femmes complaisantes et mères vigilantes; qu'elles sachent jouir de l'opulence, mais surtout qu'elles sachent s'en passer; que leur position soit plus propre à leur assurer des vertus qu'à leur donner du relief (...)»⁴⁰. Dans un autre roman, la mère rappelle à sa fille: «Cécile, dans vos leçons de religion on vous a dit qu'il fallait être chaste et pure: aviez-vous attaché quelque sens à ces mots? – Non, maman. – Eh bien! le moment est venu de pratiquer une vertu, de vous abstenir d'un vice dont vous ne pouviez avoir aucune idée. Si cette vertu vient à vous paraître difficile, pensez aussi que c'est la seule que vous ayez à vous prescrire rigoureusement, à pratiquer avec vigilance, avec une attention scrupuleuse sur vous-même»⁴¹.

Les images des enfants éloignés de la maison parentale dès leur plus jeune âge ne sont pas rares. Mme de Sévigné fait un tel commentaire à propos de la mise au couvent de sa petite fille: «J'ai le coeur serré de ma petite-fille, elle sera au désespoir de vous avoir quitté, et d'être, comme vous dites, en prison. J'admire le courage de vous y mettre»⁴². Les garçons, envoyés dans les écoles avec inter-

³⁶ Genlis, Mme de, *Le petit La Bruyère ou caractères des enfants de ce siècle*, Lecoq et Durey, Libraires, Paris, 1824, p. 43.

³⁷ Ibidem, p. 81.

³⁸ Goncourt E., J., *La Femme au XVIII^e siècle*, Flammarion, 1982, p. 23.

³⁹ Mme de Lambert, «Avis d'une mère à sa fille», *Oeuvres complètes*, Paris, Chez d'Hautel, 1813, p. 71.

⁴⁰ Charrière, Mme de, *Lettres de Mistriss Henley*, dans: Trousson R., op. cit., p. 372.

⁴¹ Charrière, Mme de, *Lettres écrites de Lausanne*, lettre XII, dans: ibidem, p. 400.

⁴² Sévigné, Mme de, op. cit., p. 193.

nat, ne voient pas leurs parents pendant de longues années: «*Quelque temps après, un valet de chambre arrive en poste, et apporte une seconde lettre à monsieur le marquis de la Jeannotière: c'était un ordre de monsieur son père de faire venir monsieur son fils à Paris*»⁴³. Dans *Adèle de Sénange*, un roman de Mme de Souza, la mère place sa fille au couvent quand celle-ci a deux ans: «*Sa mère l'avait laissée jusqu'à ce jour, sans jamais la faire sortir de l'intérieur du monastère; et nous pensions qu'ayant deux garçons, elle désirait peut-être que sa fille se fit religieuse: mais tout-à-coup, avant-hier, elle a fait dire qu'elle la reprendrait aujourd'hui*»⁴⁴. Dans *La Religieuse*, Suzanne Simonin, le fruit d'un adultère, est rejetée par ses parents. Voyant que le promis de sa soeur aînée s'intéresse à elle, car elle est belle et spirituelle, contrairement à ses deux soeurs, elle l'avoue à sa mère qui la place dans un couvent. Une fois ses deux soeurs mariées, elle espère en sortir, mais ses parents décident de lui faire prendre le voile.

La principale préoccupation des parents est d'établir leurs enfants. Les goûts et les inclinations de ceux-ci, quant au choix du futur mari ou de la future femme, ne comptent guère. Le mariage est toujours plus l'union de deux familles que l'union de deux personnes. Dans les *Mémoires du comte de Comminge*, un père autoritaire ne tient pas compte de la volonté de son fils et lui impose son choix: «*Répondez par votre obéissance (...) et préparez-vous à recevoir comme vous devez M. le comte de Foix et Mlle de Foix, sa fille, que je vous ai destinée; le mariage se fera ici (...)*»⁴⁵. Sans faire sortir sa fille du monastère pendant de longues années, la mère dans *Adèle de Sénange* la reprend brusquement à l'âge de seize ans pour la marier au plus vite afin de s'en débarrasser, cette fois pour de bon, dans les bras d'un mari. Au sortir du couvent Adèle a l'impression de se trouver face à une étrangère gênante. Elle est tout de suite livrée à un septuagénaire fortuné, un «*vieillard goutteux, qui (...) se traînait, appuyé sur deux personnes qui avait peine à le soutenir*»⁴⁶. La principale vocation de la mère de Cécile dans les *Lettres écrites de Lausanne* est de marier sa fille: «*Ma pauvre Cécile, que deviendra-t-elle? Elle a dix-sept ans depuis le printemps dernier. Il a bien fallu la mener dans le monde pour lui montrer le monde, la faire voir aux jeunes hommes qui pourraient penser à elle..(...). Il ne faut pourtant pas la trop montrer, de peur que les yeux ne se lassent; ni la trop divertir, de peur qu' elle ne puisse plus s'en passer, de peur aussi que ses tuteurs ne me grondent, de peur que les mères des autres ne disent: C'est bien mal entendu! Elle est si peu riche!*»⁴⁷.

Dans *Le tableau de Paris*, Sébastien Mercier raconte en détails comment le mariage se pratique d'habitude. Dans une des histoires, un père s'adresse en ces termes à sa fille: «*quel mal vous fait-on de vous marier avec un homme bien né, très aimable, et surtout fort riche? – Je crois tout cela, puisque vous le dites; mais il est toujours bien cruel d'être livrée à un homme que l'on ne connaît pas.*

⁴³ Voltaire, *Jeannot et Colin*, Nouveaux Classiques Larousse, Paris, 1973, p. 32.

⁴⁴ Souza, Mme de, *Adèle de Sénange*, dans: Trousson R., op. cit., p. 576.

⁴⁵ Tencin, Mme de, *Mémoires du comte de Comminge*, dans: ibidem, p. 32-33

⁴⁶ Souza, *Adèle de Sénange*, dans: ibidem, p. 576.

⁴⁷ Charrière, Mme de, *Lettres écrites de Lausanne*, dans: ibidem, pp. 376 et 377.

– Bon ! est-ce qu'on connaît jamais celui ou celle qu'on épouse? ton futur mari ne te connaît pas davantage. Crois-moi ma chère enfant; je ne vois dans le monde de mauvais mariages, que les mariages d'inclination; le hasard est encore moins aveugle que l'amour. Penserai-tu mieux connaître ton futur, après l'avoir vu dix ans; rien n'est si dissimulé que les hommes, si ce n'est peut-être les femmes»⁴⁸.

Les historiens et les moralistes soulignent qu'une idéologie nouvelle concernant l'enfant verra le jour seulement dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. En effet, l'enfant et la mère feront au cours du XVIII^e siècle l'objet d'une attention croissante. A la suite de bien des observateurs, Philippe Ariès désigne le XVIII^e siècle comme l'époque d'une transformation fondamentale de la perception de l'enfance. Selon lui, l'amour des parents pour leurs enfants est né avec le contrôle des naissances et la baisse de la fécondité⁴⁹. Les publications recommanderont alors aux mères de s'occuper personnellement de leurs enfants. Les philosophes des Lumières se préoccupèrent de la mortalité infantile, acceptée jusque-là avec résignation. Les économistes, soucieux de «*la richesse des nations*», les juristes, inventeurs du «*droit naturel*», et surtout les médecins, décideront tous que chaque enfant conçu doit pouvoir naître et vivre dans les meilleures conditions⁵⁰.

De même, Elisabeth Badinter souligne que l'amour maternel fera figure de nouveau concept sous l'influence des Encyclopédistes. Jean Jacques Rousseau exposera dans *Le Contrat social* une théorie radicalement nouvelle de la famille, en affirmant que celle-ci est la seule société naturelle. Veiller à sa survie deviendra un impératif affectif, moral et économique. Rousseau refusera ainsi la légitimisation de toute autorité, le lien entre parents et enfants étant, selon lui, naturel et spontané⁵¹. Jeannette Geffriaud Rosso fait remarquer que le philosophe donnera dans *Emile* une nouvelle conception de la maternité⁵². La femme, subordonnée à l'homme, sera vénérée en tant que mère au service de ses enfants. Bien des femmes, heureuses d'être reconnues dans une fonction si importante, apprendront à se conduire en «*femmes d'intérieur*», en «*fées du logis*», dignes, dévouées et discrètes⁵³. Grâce à *Emile* de Rousseau, le bébé ne sera plus considéré comme un être à dresser mais comme l'innocent dont il faut respecter la spontanéité et les besoins. Peu à peu la mère se substituera à la nourrice et les couples auront moins d'enfants pour s'occuper de chacun d'eux. Au XIX^e siècle, le bébé deviendra le centre d'intérêt d'une cellule familiale⁵⁴.

⁴⁸ Mercier, L. F., *Tableau de Paris*, Louis-Michaud, 1900, p.186.

⁴⁹ Ariès P., *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 30.

⁵⁰ Knibiehler Y., Femmes et vie privée: www.france.diplomatie.fr/label_france/France/Dossier/femmes/04vie_privée.html

⁵¹ Badinter E., *L'amour en plus...*, op. cit., pp. 137 et 154-155.

⁵² Rosso J. G., *Etudes sur la féminité aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Pise, Libreria Goliardica, 1984, p. 9-10.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Badinter E., «La place du nourrisson dans l'histoire de la famille et de la société», *Psychopathologie du bébé*, P.U.F., 1989, pp. 29-34.

Pour l'instant, vers la fin du XVIII^e siècle, malgré une attention nouvelle portée à l'enfant, on ne lui reconnaît pas encore au sein de la famille une place prépondérante. D'une façon générale, on ne s'attendrit guère devant l'enfant dans la France de l'Ancien Régime et le sentiment de l'enfance s'ancre difficilement dans les mentalités⁵⁵. L'effort accompli par le XVIII^e siècle est sans précédent mais il portera ses fruits plus tard.

BIBLIOGRAPHIE

- Abensour L., *La femme et le féminisme avant la Révolution*, Paris, E. Leroux, 1923.
 Ariès P., *Histoire des populations françaises*, Paris, Edition du Seuil, 1971, p. 337.
 Ariès P., *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
 Badinter E., *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternelle, XVII-XX siècles*, Paris, Flammarion, 1980.
 Badinter E., *Emilie, Emilie, l'ambition féminine au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1983.
 Badinter E., «La place du nourrisson dans l'histoire de la famille et de la société», *Psychopathologie du bébé*, P.U.F., 1989, pp. 29-34.
 Capefigue J. R., *La Marquise du Châtelet et les amies des philosophes*, Paris, 1868.
 Darmon P., *Mythologie de la femme de l'Ancienne France*, Paris, Editions du Seuil, 1983.
 Dulong C., *La vie quotidienne des femmes au Grand Siècle*, Paris, Hachette, 1982.
 Knibiehler Y., Femmes et vie privée: www.france.diplomatie.fr/label_france/France/Dossier/femmes/04vie_privée.html
 Kunstler C., *La vie quotidienne sous Louis XVI*, Paris, Hachette, 1950.
 Rosso J. G., *Etudes sur la féminité aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Pise, Libreria Goliardica, 1984.
 Shorter E., *Naissance de la famille moderne*, Paris, Le Seuil, 1977.

SOURCES

- Buffon, *Histoire naturelle (textes choisis)*, Gallimard, 1984.
 Caylus, Mme de, *Les souvenirs*, Mercure de France, Paris, 1965.
 Charrière, Mme de, *Lettres de Mistriss Henley*, in: Trousson R., *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1999.
 Charrière, Mme de, *Lettres écrites de Lausanne*, in: Trousson R., *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1999.
 Goncourt, *La Femme au XVIII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1982.
 Marivaux, *La vie de Marianne (ou aventures de madame la comtesse de...)*, Garnier Flammarion, Paris, 1978.
 Mercier, le *Tableau de Paris*, Paris, Louis-Michaud, 1900.
 Mme de Lambert, «Avis d'une mère à sa fille», *Oeuvres complètes*, Paris, Chez d'Hautel, 1813.
 Montaigne, *Essai II*, 8, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1972.
 Sévigné, Mme de, *Lettres*, Lettre du 19 août 1671, www.voltaire.integral.com/_La%20Bibliothèque/Table1/Sevigne.html
 Souza, *Adèle de Sénange*, in: Trousson R., *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Laffont, 1999.
 Tencin, Mme de, *Mémoires du comte de Comminge*, in: Trousson R., *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Laffont, 1999.

⁵⁵ Ariès P., op. cit., p. 30.

Visssière I., *Procès de femmes au temps des philosophes ou la violence masculine au XVIII^e siècle*, documents rassemblés et présentés par Isabelle de Vissière.

Voltaire, *Jeannot et Colin*, Nouveaux Classiques Larousse, Paris, 1973.

Voltaire, *L'homme aux 40 écus*, Nouveaux Classiques Larousse, Paris, 1973.

Summary: Numerous historical sources indicate that the child was not seen as an important member of the family before the second half of the eighteenth century. Historians such as Elizabeth Badinter and Philippe Ariès, claim that parental love was not a moral or social value. Parents were not connected by tenderness and intimacy with their children, who often died prematurely, especially during the first year of their lives. Adults did not show affection to small children. Nor were they concerned about their children's needs. Children were often sent to the country (where their chances of survival were not great) and raised by a nurse. Sick babies were abandoned. Parents did not grieve when a child died.

From an economic point of view children, especially girls, were a costly investment because of the dowry, a necessary condition for girls' marriage, which parents had to prepare for them. The first son was better treated as he was an heir to a fortune.

Letters, diaries and novels seem to confirm the lack of interest both in the child and the period of childhood. Few writers take up the subject of the child. Philosophers and moralists agreed about the fact that childhood is a period unworthy of attention.

A fundamental change took place after the publication of „Emile”, written by Jean Jacques Rousseau in 1762. In this work the French thinker describes a new family based on motherly love. For the first time the child is deemed to be the value in itself. The new sensibility is formed under the influence of economic and demographic factors. The ideal of a good mother is formulated. It is a mother who is breast-feeding her child and cares about him.

Streszczenie: Liczne źródła historyczne odnotowują brak zainteresowania dzieckiem w okresie poprzedzającym drugą połowę XVIII wieku. Historycy obyczajowości, jak Elizabeth Badinter czy Philippe Ariès, zgodnie podkreślają, że miłość macierzyńska nie stanowi w czasach dawnej Francji wartości społecznej czy moralnej. Rodzice nie są połączeni więzami czułości i zażyłości z dziećmi. Te rodzą się często, ale też często umierają, zwłaszcza w pierwszym roku życia. Z ekonomicznego punktu widzenia dzieci, a zwłaszcza dziewczynki, są kosztowną inwestycją, gdyż wymagają przygotowania spadku będącego koniecznym warunkiem ich zamążpójścia.

Brak uczuciowości wobec małego dziecka przejawia się poprzez obojętność na jego potrzeby, oddawanie do mamki na wieś, gdzie jego szanse na przeżycie są niewielkie, brak oznak żalu po śmierci dziecka, porzucanie chorych lub umierających niemowląt, odmowę karmienia dziecka. Nieco lepiej traktowany jest jedynie pierworodny syn, dziedzic majątku.

Listy, pamiętniki czy powieści okresu dawnej Francji wydają się potwierdzać brak zainteresowania dzieckiem i okresem dzieciństwa. Odnaleźć w nich można także przykłady zaniedbań rodziców wobec dzieci. Niewielu pisarzy podejmuje zresztą w swoich utworach tematykę dziecięcą. Filozofowie i moralisci zgodni są co do tego, że dzieciństwo jest okresem mało znaczącym i niegodnym uwagi.

Zasadnicza zmiana następuje dopiero po opublikowaniu przez Jana Jakuba Rousseau w 1762 roku «Emila». W utworze tym francuski myśliciel proponuje nową ideę rodziny opartej na miłości macierzyńskiej. Po raz pierwszy w historii zostaje sformułowana teza, iż dziecko jest wartością samą w sobie. Nowa wrażliwość kształtuje się wraz ze zmieniającymi się czynnikami ekonomicznymi i demograficznymi tworząc nowy ideał «dobrej matki» – karmiącej piersią swoje dzieci, poświęcającej im całą uwagę i otaczającej je troską.

JERZY CIEŚLIKOWSKI ♡ Uniwersytet Wrocławski

A semiotic subject in the children's submyth

Anna Kamińska, a contemporary poet, has written a poem whose subject is fingers:

the first one – thick
the second one – hard-working
the third one – a tall oaf
the fourth one – shy
the fifth one – minute
in the cradle sleeps quite mute.

She is not the first poet who points out the anthropomorphic *mimesis* of fingers. Being though aware of this fact, she intuitively, as it were, draws upon folklore, upon a nursery rhyme in which a magpie cooks porridge/ oatmeal and feeds it to its five children: it is from under Rhea's fingers dug into the earth that the Dactyls are born, as Rhea gives birth to Zeus. Ancient Greeks told their children a tale about a gods' marathon, which tale they illustrated with the use of fingers. The thumb represented Heracles, the middle finger, the most forefront, corresponded to Zeus, the marathon's winner. "There is hardly any people on Earth" – Porebowicz has written – "whose imagination did not ponder on the unevenness of the hand's five fingers, which has brought forth the strangest tale ever." In the vocabulary of the French, the index finger was called "Grand-gusas" (meaning a "great throat"), and the middle finger was named "Garganta" (meaning a "great pauper"). In the Provençal, the little finger was known as "Pichot Nanet" and was humiliated by the giants. The humiliation must have been widespread, since Juvenal alludes to it, writing: "Unde fit malim fraterculus esse gigantum."

In 1846, in The Berlin Academy, Wilhelm Grimm delivered a learned lecture on the theme of fingers, on their function and meaning in myths, fairy tales, and law. The old German law punished a wrongdoer for the severing of a finger. There were various circumstances of the wrongdoing as regards the finger's mythic and practical function. The severing of the little finger and of the index one in a fight was punished by the payment of twelve shillings; the cutting off of the middle finger was fined at six shillings.

Unto this day the Czech and German children are familiar with a nursery rhyme about fingers that went stealing plums... "Der Daumen, der schüttelt die Pflaumen..."

To write "for children" about the theme means to delve into the archetypal memory as well as into the simplest observations of a child's behaviour itself. Here is a palm and its five mobile fingers, already individualized, but so little functionalized yet. A baby raises them to its eyes, moves them around, pushes them into its mouth, and sucks on this substitute of a breast. There are two directions of behaviour in a child's auto-play: one designates a subtraction of things from itself; the other gestures towards an addition of things to itself. A child plays with its leg, with its hand, with its genitals, with each and every one of them separately, as if they did not belong to it yet, but it realizes that they are joined to it, that they begin to manifest obedience to their owner. A child subtracts things from itself permanently and for real – the secreted from its nose; it adds to itself, to its hand, a spoon, a stick; and with a doll – it adds itself to the world. In this way, a child brings forth the first semiotic objects, and fingers are here a telltale example of the perfecting of physical dexterity and of the initiation into culture through particular signs. The semiotic objects are thus a first projection of the theatre's anatomy when, slightly bent, as if they were tilted towards a story-engendering scene of an open palm, the four fingers standing in a row engage in a dialogue with one another and with the fifth one – their antagonist. The back of one's hand in turn endows fingers with their shining faces of nails. The fingers perform some work: the index one, like a worker putting on a safety helmet nowadays, puts on a thimble; the thumb and the middle finger, embraced by the steel yoke of scissors, work in the hands of a tailor or child that cuts shapes out of paper; all five fingers, bent in a social effort, grip a hammer's handle, the knuckles white from exertion, and when the grip is released, they stand upright, swollen from work, pulsating, breathing hard like people after toil. The three of them can grip a pen or a paintbrush, the two of them grasp a needle or a pinch of salt, or else they stand "to attention," resembling the sign of an oath or pledge. The index finger, unraveled from the palm's entanglement, stands ready to take on any meaning: it can be wagged at a person, can show something, it can call attention to something, can represent silence when held against one's lips; it is capable of exploring the caves of the mouth, ears, the nose... it can be stuck in the eye, can be a divine finger and the one which someone has in the pie or the one that one lays on a person. Some of the fingers are resplendent with rings, some of them have painted faces, some of them have their beards trimmed; some are clothed with hand-gloves' snowsuits, some provide hand puppets with flesh. When positioned between a source of light and a screen, they cast meaningful, animistic shadows, becoming an earliest and least expensive spectacle for of the entire world.

The smallest finger is a *child*-finger. It happens to suffer the most and it is only this finger's head that the magpie in a nursery rhyme tears off. This motif is perhaps dimly and mythically prefigured in a fairy tale about a murdered child-

bird, a tale that finds its way into Pre-Faust. Yet the drama of the (chopped up, baked in a cake, consumed) little finger has its comic, fairy tale-like resurrection: “i pieu, i pieu, here I am, alive” – sings the finger in an old French rondeau. It embodies Tom Thumb, the smallest, yet the wisest of the brothers. Devoted to Mercury, it represents the magical and foxy finger. Its privileged locus can also be traced in a contemporary repertoire, namely in a children’s song about dwarfs: “Once upon a time, there lived dwarfs, one of them not tall, the other tiny... and the fifth one, Liliputian;” and in an adults’ song of five young men from the ship “Albatross,” out of whom the youngest one “was sweetest in loving.”

It is through the first, simple play that a child receives its first lesson about itself and the world, thus entering a rich semantic field by its participation in primary texts of culture.

Ambitious literature, known nowadays as the literature of “the second bottom,” is submerged in, or stems from, myths. The knowledge of ancient, biblical, or national myths along with their dissemination primarily condition a readerly relationship with the ambitious literature. A primary possibility of entering the world of Joyce’s *Ulysses* is bound up with the knowledge of Homer’s *The Odyssey*. When read at school, without the historical background of the essentials of the mythology of the Polish vicissitudes in between 1863 and 1920, Zeromski will turn out to be “abstruse, boring, or shallow.” The knowledge of myths and its spontaneous, “by heart,” usage partakes of a social and individual culture. The mythic sphere is a multilayered structure, and one’s moving around its layers is a question of education in culture. A natural entry into the structure is effected through *submyths* shaped by children’s folklore or, more precisely, by children’s subculture and by poetic texts intended for children. And the more these texts conveyed by literature, by the theatre, by movies, and by sheer play stem from, and live on, in an overall mythic sphere, the more they acquire their aesthetic and epistemic potentialities. Hence the texts for children should not be semiotically shallow objects – one-sided, veristic ones – but they need draw on metaphor, symbols, parables, grotesque... they need draw on a proverb, saying, colloquialism, riddle... through conventionality, a literary game, “literariness,” “poeticity.”

The subculture shaped for a child consists of the appearance and positionality of the world of objects that are brought forth “for a child,” the objects that nowadays point less and less to artifacts of patient and resourceful hands, and instead become more and more products of industry. One can mention here buggies, furniture for children, wallpapers, pictures, clothes, shoes, toys... everything which comes to surround a child; and not only everything intended for a child itself, but anything that belongs in the adults’ or humans’ space – a house, garden, street, furniture, animals, vehicles, kitchenware, the television – anything that constitutes the proverbial “twiggy” of the twig bent.

Przedmiot semiotyczny w submicie dziecięcym, “Nurt” 1975/8

Transl.: Rafał Dubaniowski

JERZY CIEŚLIKOWSKI (1916-1977) – Professor at the University of Wrocław, a historian of Polish literature of the 19th century and the most eminent scholar of children's literature in Poland. He devoted his major texts to the emergence of a distinct aesthetic of literature for young readers (*Wiersze Marii Konopnickiej dla dzieci* [Maria Konopnicka's Poems for Children], 1963), to its affinities with folklore (*Wielka zabawa: folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci* [A Grand Play: Children's Folklore, Child's Imagination, Poems for Children], 1968), with a fairy tale (baśń Konopnickiej "O krasnoludkach i o sierotce Marysi" [Maria Konopnicka's Fairy Tale "The Little Orphan Mary and the Gnomes"], 1963), and with ludic expressiveness (*Literatura i podkultura dziecięca* [Literature and Children's Subculture], 1974). He constantly modified his critical tools, adjusting them to innovative methodological currents, such as theory of literary communication and semiotics. His posthumous publications include *Antologia poezji dziecięcej* [The Anthology of Children's Poetry] (1980), containing classical poems by Polish writers and nursery rhymes, and a selection of articles in *Literatura osobna* [Separate Literature] (1985), the source of the translated text.

