

# DLK Dzieciństwo

Literatura i Kultura

2019

tom 1

numer 2

---

volume 1

issue 2

# Dzieciństwo

## Literatura i Kultura

2019

tom 1

numer 2

---

volume 1

issue 2

Dzieciństwo w tłumaczeniu. Teksty kultury  
dla młodych odbiorców w przekładzie  
międzyjęzykowym

Interpreting Childhood: Cultural Texts for Young  
People in Interlingual Translation

## Redakcja / Editors

Weronika Kostecka (Uniwersytet Warszawski, PL) – redaktor naczelna / editor-in-chief  
Maciej Skowera (Uniwersytet Warszawski, PL) – zastępca redaktor naczelnej / managing editor  
Marta Niewieczerał (Uniwersytet Warszawski, PL) – sekretarz redakcji / editorial assistant  
Katarzyna Slany (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)  
Karolina Stępień (Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)  
Anita Wincencjusz-Patyna (Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, PL)

## Rada redakcyjna / Editorial board

Cristina Bacchilega (University of Hawai'i at Mānoa, US)  
Susan Deacy (University of Roehampton, UK)  
Donald Haase (Wayne State University, US)  
Grzegorz Leszczyński (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Katarzyna Marciniak (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Kimberly J. McFall (Marshall University, US)  
Dorota Michułka (Uniwersytet Wrocławski, PL)  
Xavier Mínguez-López (Universitat de València, ES)  
Melek Ortabasi (Simon Fraser University, CA)  
Veronica Schanoes (Queens College, City University of New York, US)  
Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, PL)  
Krystyna Zabawa (Akademia Ignatianum w Krakowie, PL)

## Redakcja językowa / Language editors

Zespół DLK (PL), Agnieszka Zerka-Rosik (EN)

## Projekt okładki i skład / Cover design and DTP

Grafini DTP

## Wydawca / Publisher

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego  
Warszawa 2019

ISSN 2657-9510

Czasopismo finansowane przez  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu  
Warszawskiego i afiliowane przy  
Wydziale Polonistyki Uniwersytetu  
Warszawskiego

Wersja elektroniczna jest referencyjna i publikowana na stronie

<https://www.journals.polon.uw.edu.pl/index.php/dlk>

## Adres / Address

Redakcja czasopisma „Dzieciństwo. Literatura i Kultura”  
Instytut Literatury Polskiej, Wydział Polonistyki  
Uniwersytet Warszawski  
ul. Krakowskie Przedmieście 26/28  
00-927 Warszawa  
e-mail: [redakcja.dlk@uw.edu.pl](mailto:redakcja.dlk@uw.edu.pl)



Teksty w czasopiśmie (jeśli nie zaznaczono inaczej) dostępne są na licencji  
Creative Commons: Uznanie autorstwa 4.0 międzynarodowe (CC BY 4.0).

## Lista recenzentek i recenzentów w roku 2019

Monika Adamczyk-Garbowska (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, PL)  
Marina Balina (Illinois Wesleyan University, US)  
Michał Borodo (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, PL)  
Aleksandra Budrewicz (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)  
Małgorzata Cackowska (Uniwersytet Gdański, PL)  
Cristina Cañamares Torrijos (Universidad de Castilla-La Mancha, ES)  
Robert Dudziński (Uniwersytet Wrocławski, PL)  
Agnieszka Frączek (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Monika Graban-Pomirska (Uniwersytet Gdański, PL)  
Iwona Gralewicz-Wolny (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)  
Pauline Greenhill (University of Winnipeg, CA)  
Szymon Gruda (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Karol Jachymek (SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny, PL)  
Markus Janka (Ludwig-Maximilians-Universität München, DE)  
Magdalena Jonca (Uniwersytet Wrocławski, PL)  
Georgia Kalogirou (Ethnikó ke Kapodistriakó Panepistímio Athinón, GR)  
Katarzyna Kaczor (Uniwersytet Gdański, PL)  
Kamila Kowalczyk (Uniwersytet Wrocławski, PL)  
Piotr Kubiński (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Grażyna Lasoń-Kochańska (Akademia Pomorska w Słupsku, PL)  
Jolita Liškevičienė (Vilniaus dailės akademija, LT)  
Agnieszka Loska (Uniwersytet Śląski w Katowicach, PL)  
Jolanta Ługowska (Uniwersytet Wrocławski, PL)  
Ewa Maciejewska-Mroczek (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Lena Magnone (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Krzysztof M. Maj (Akademia Górniczo-Hutnicza im. Stanisława Staszica w Krakowie, PL)  
Mariusz Makowski (Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie, PL)  
Aleksandra Mochocka (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, PL)  
Michał Mochocki (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, PL)  
Piotr Oczko (Uniwersytet Jagielloński, PL)  
Maria Pujol Valls (Universitat Internacional de Catalunya, ES)  
Małgorzata Radkiewicz (Uniwersytet Jagielloński, PL)  
Joana Rita Ramalho (University College London, UK)  
Dorota Sadowska (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Katarzyna Sadowska-Dobrowolska (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, PL)  
Elia Saneleuterio Temporal (Universitat de València, ES)  
Elżbieta Skibińska (Uniwersytet Wrocławski, PL)

Bogumiła Staniów (Uniwersytet Wrocławski, PL)  
Michael Stierstorfer (Universität Regensburg, DE)  
Izabela Szymańska (Uniwersytet Warszawski, PL)  
Karolina Szyborska (Uniwersytet w Białymstoku, PL)  
Monika Świerkosz (Uniwersytet Jagielloński, PL)  
Alicja Ungeheuer-Gołąb (Uniwersytet Rzeszowski, PL)  
Raj Gaurav Verma (University of Lucknow, IN)  
Katarzyna Wądolny-Tatar (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)  
Michał Wolski (Uniwersytet Wrocławski, PL)  
Monika Woźniak (Università degli Studi di Roma „La Sapienza”, IT)  
Patrycja Włodek (Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie, PL)  
Faye Dorcas Yung (Open University of Hong Kong, HK)

## Spis treści / Contents

Od redakcji .....	8
From the Editors	

### STUDIA / STUDIES

<b>Barbara Kaczyńska .....</b>	<b>12</b>
--------------------------------	-----------

W poszukiwaniu utraconych morałów. Tłumaczenie *moralités* w baśniach Charles'a Perraulta na przykładzie wybranych tekstów polskich

In Search of Lost Morals: The Translation of *Moralités* in Charles Perrault's Fairy Tales in Selected Polish Texts

<b>Eliza Pieciul-Karmińska .....</b>	<b>36</b>
--------------------------------------	-----------

Trzy baśnie braci Grimm z oryginalnego wydania *Kinder- und Hausmärchen*. Pierwszy przekład na język polski w kontekście badań nad biografiami i wkładem informatorów w powstanie zbioru

Three Tales by the Grimm Brothers from the Original Edition of *Kinder- und Hausmärchen*: The First Polish Translation in the Context of the Research on the Informers' Biographies and Their Contribution to the Formation of the Collection

<b>Aleksandra Wieczorkiewicz .....</b>	<b>58</b>
--	-----------

Od *Piotrusia Pana* do *Tajemnic motyli*. Stefania Szuchowa, Zofia Rogoszówna, James Matthew Barrie i inni – historia (prawie) rodzinna

From *Peter Pan* to *The Secrets of Butterflies*: Stefania Szuchowa, Zofia Rogoszówna, James Matthew Barrie, and Others – (Almost) a Family Story

<b>Karolina Olech .....</b>	<b>87</b>
-----------------------------	-----------

Widokówka z Paryża. O polskich przekładach *Madeline* Ludwiga Bemelmansa

A Postcard from Paris: On Polish Translations of *Madeline* by Ludwig Bemelmans

<b>Joanna Kierska .....</b>	<b>108</b>
-----------------------------	------------

Porównanie strategii translatorskich w polskich przekładach wybranych komiksów z serii *Asteriks*

Comparison of Translation Strategies in Polish Versions of Selected Comics in the *Asterix* Series

**Natalia Paprocka, Agnieszka Wandel ..... 132**

Tłumacze wobec językowego i kulturowego tabu. Seksualizmy w książkach edukacyjnych dla dzieci i młodzieży

Translators in the Face of Linguistic and Cultural Taboos: Sexual Vocabulary in Educational Books for Children and Youth

**VARIA**

**Olga Bukhina ..... 170**

Why Are They So Afraid of Children's Books? The Subversive Power of Imagination (Part 1)

Skąd taki lęk przed książkami dla dzieci? Wywrotowa moc wyobraźni (część 1)

**Olga Bukhina ..... 188**

Why Are They So Afraid of Children's Books? The Subversive Power of Imagination (Part 2)

Skąd taki lęk przed książkami dla dzieci? Wywrotowa moc wyobraźni (część 2)

**Natalia Kuc ..... 209**

„Nie ptak, nie samolot, a dziewczyna”. Wizje kobiecej dorosłości w *Lekkiej księżniczce* George'a MacDonalda i jej adaptacji na musical Tori Amos i Samuela Adamsona

“Not a Bird, not a Plane, a Girl”: Visions of Female Adulthood in George MacDonald's *The Light Princess* and Its Musical Adaptation by Tori Amos and Samuel Adamson

**ARTYKUŁY RECENZYJNE / REVIEW ARTICLES**

**Joanna Frużyńska ..... 229**

Od Verne'a do Tulleta. Sto lat obecności francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży na polskim rynku książki

From Verne to Tullet: A Century of French Children's and Young Adult Literature on the Polish Book Market

Paprocka, N. (2018). *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014*. Kraków: TAIWPN Universitas.

Paprocka, N. (2018). *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)*. Kraków: TAIWPN Universitas.

**Hanna Paulouskaya ..... 242****To India and Lithuania through Soviet Picture Books****Do Indii i Litwy przez radzieckie książki obrazkowe**

Jankevičiūtė, G., & Geetha, V. (2017). *Another history of the children's picture book: From Soviet Lithuania to India*. Chennai: Tara Books.

**Dorota Rejter ..... 251****Nie tylko *Pinokio*. Dwa głosy o włoskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej na polskim rynku wydawniczym****Not only *Pinocchio*: A Double Voice on Italian Children's and Young Adult Literature on the Polish Publishing Market**

Biernacka-Licznar, K. (2018). *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.

Ożóg-Winiarska, Z. (2017). *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich*. Kielce: Instytut Filologii Polskiej UJK.

**Jan Zdunik ..... 263****Dzieciństwo i jego pamięci****Childhood and Its Memories**

Mielhorski, R. (2017). *Zawsze niezakończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*. Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Epigram.



**S**tudia, które Michał Borodo nazywa badaniami nad literaturą dziecięcą w przekładzie [*children's literature translation studies*, CLTS], traktowane bywają jako subdyscyplina ogólnej translatologii bądź skupionego na twórczości dla młodych odbiorców literaturoznawstwa, albo też – z uwagi na nakładanie się dwóch perspektyw – jako całkowicie odrębna i wymagająca osobnych metod dyscyplina. Są one obecne w naukowej refleksji nad kulturowymi reprezentacjami dzieciństwa od kilkudziesięciu lat, choć autonomię zaczęły zyskiwać dopiero w ostatnich dekadach XX wieku. W 1976 roku, podczas III Sympozjum International Research Society for Children's Literature, uznano odrębność studiów translatologicznych od literaturoznawczych; pierwsza monografia poświęcona tej problematyce – *Children's Books in Translation: The Situation and the Problems* autorstwa Göte Klingberga – została zaś opublikowana dwa lata później. Inna ważna i wciąż często przywoływana praca z dziedziny CLTS ukazała się w 2000 roku; mowa tu o *Translating for Children* Riitty Oittinen. W Polsce również powstało jak dotąd kilka monografii, m.in. *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu* (1988) Moniki Adamczyk-Garbowskiej, *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie. Alice's Adventures in Wonderland i Through the Looking-Glass Lewisa Carrolla w przekładach Macieja Słomczyńskiego, Roberta Stillera i Jolanty Kozak* (2004) Ewy Rajewskiej, *Translatoryka literatury dziecięcej. Analiza przekładu utworów Astrid Lindgren na język polski* (2013) Hanny Dymel-Trzebiatowskiej, *Dyfuzja i paradyfuzja w przekładach literatury dla dzieci* (2015) Edyty Manasterskiej-Wiącek, a ostatnio – *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – interpretacja – przekład* (2018) Aleksandry Wieczorkiewicz oraz *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków* (2019) wspomnianej już Dymel-Trzebiatowskiej. Warto także przywołać wydawnictwa wieloautorskie: dwa numery czasopisma *Przekładaniec*, zatytułowane odpowiednio *Przekład literatury dziecięcej* (2006, nr 16) i *Baśń w przekładzie* (2009–2010, nr 22–23), oraz monografię Elizy Pieciul-Karmińskiej, Beate Sommerfeld i Anny Fimiak-Chwiłkowskiej pt. *Między manipulacją a autonomicznością estetyczną. Przekład literatury dla dzieci* (2017).

Jaki wpływ na obecną w dziele wizję dzieciństwa oraz projektowanego odbiorcy mają rozmaite strategie przekładowe? W jaki sposób osiągnięte w przekładzie efekty są zależne od powszechnych wśród użytkowników i użytkowniczek danego języka konstruktów dziecka, dzieciństwa oraz kultury dziecięcej i młodzieżowej? Odpowiedzi na te pytania poszukiwały współautorki drugiego numeru czasopisma *Dzieciństwo. Literatura i Kultura*, poświęconego międzyjęzykowemu przekładowi tekstów literatury i kultury dla młodych odbiorców. Zapraszamy zatem do lektury artykułów o „dzieciństwie w tłumaczeniu” zgromadzonych w dziale „Studia”, a także tych opublikowanych w dziale „Varia” oraz artykułów recenzyjnych.

Teksty dotyczące głównego tematu tego numeru układają się w porządku chronologicznym: od przekładów dzieł najstarszych po przekłady utworów najnowszych. Barbara Kaczyńska zaproponowała analizę morałów do trzech baśni Charles’a Perraulta w tłumaczeniach i adaptacjach Hanny Januszewskiej, Barbary Grzegorzewskiej i Mileny Kuztelskiej, uwzględniającą odmienną rzeczywistość językową i kulturową oraz zróżnicowane poglądy na związki baśni z moralnością i dydaktyzmem w XVII-wiecznej Francji oraz w XX- i XXI-wiecznej Polsce. Do twórczości XIX-wiecznych baśniopisarzy sięgnęła natomiast Eliza Pieciul-Karmińska – zaprezentowała we własnym przekładzie i opracowaniu krytycznym trzy utwory Jacoba i Wilhelma Grimmów pochodzące z pierwszego wydania zbioru *Kinder- und Hausmärchen* (1812–1815) i nietłumaczone dotąd na język polski. Aleksandra Wieczorkiewicz przeprowadziła analizę komparatystyczną pokrewieństw tekstowych łączących debiutancki utwór Stefanii Szuchowej zatytułowany *Tajemnice motyli* (1920) z opowieścią Jamesa Matthew Barriego *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906), która w Polsce zaistniała po raz pierwszy w roku 1913 dzięki przekładowi Zofii Rogoszówny jako *Przygody Piotrusia Pana*. O jedyńskich dotychczasowych przekładach *picturebooka* pt. *Madeline* (1939) Ludwiga Bemelmansa na język polski – autorstwa Zofii Kierszys i Małgorzaty Pietrzyk – napisała Karolina Olech, która rozważyła także, jako kontekst, biografię i pozostałą twórczość tego pisarza. Joanna Kierska przyjrzała się z kolei strategiom translatorskim zastosowanym przez Jolantę Sztuczyńską i Jarosława Kiliana w przekładach na język polski tych samych dziesięciu tomów popularnej serii komiksowej *Asteriks* (1962– ) René Gosciniego i Alberta Uderzo. Wreszcie, Natalia Paprocka i Agnieszka Wendel podjęły się ustalenia i opisanie, w jaki sposób podejmuje się temat seksualności – objęty językowym i kulturowym tabu – w polskich przekładach edukacyjnych książek dla dzieci i młodzieży. Przeanalizowały także, czy i pod jakim względem różnią się one od twórczości autorów rodzimych. Badania przeprowadziły na korpusie 111 książek poświęconych edukacji

seksualnej i adresowanych do dzieci i młodzieży, które ukazały się w Polsce w latach 1945–2018.

W dziale „Varia” znalazły się trzy teksty. W dwuczęściowym artykule Olga Bukhina przeanalizowała subwersywną moc amerykańskiej, radzieckiej i rosyjskiej literatury dziecięcej, odwołując się zarówno do klasycznych, jak i współczesnych utworów, a także wykorzystując Bachtinowską koncepcję karnawalizacji. Ukazała różnorodne próby rządowej cenzury i kontroli nad książkami dla dzieci oraz zdolność twórców i wydawców do przeciwstawiania się presji ideologicznej i politycznej. Natalia Kuc z kolei poświęciła tekst baśni George’a MacDonalda *Lekka księżniczka* (1864) i jej musicalowej adaptacji na podstawie libretta Tori Amos i Samuela Adamsona, wystawionej w 2013 roku na deskach Royal National Theatre w Londynie. Przyjrzała się literackiej wizji dorosłości przedstawionej przez MacDonalda oraz wskazała na zmiany w konceptualizowaniu dojrzałości – ale też kobiecości – na przestrzeni stu kilkudziesięciu lat.

Ponadto, w numerze znalazły się cztery artykuły recenzyjne. Dwutomowe dzieło Natalii Paprockiej – *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)* oraz *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014* (oba tomy opublikowane w 2018 roku) – stało się przedmiotem refleksji Joanny Frużyńskiej. Hanna Paulouskaya zrecenzowała pracę *Another History of the Children’s Picture Book: From Soviet Lithuania to India* (2017) Giedrė Jankevičiūtė i V. Geethy. Tekst Doroty Rejter dotyczy dwóch monografii: *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989* Katarzyny Biernackiej-Licznar (2018) oraz *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich* Zofii Ożóg-Winiarskiej (2017), a artykuł Jana Zdunika – rozprawy *Zawsze niezakończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku* (2017) Roberta Mielhorskiego.

Wszystkim Autorkom i Autorowi dziękujemy za współtworzenie drugiego numeru czasopisma.

Studia / Studies

## W poszukiwaniu utraconych morałów. Tłumaczenie *moralités* w baśniach Charles'a Perraulta na przykładzie wybranych tekstów polskich

### Abstrakt:

W artykule przedstawiono analizę morałów do trzech baśni Charles'a Perraulta w tłumaczeniach i adaptacjach Hanny Januszewskiej, Barbary Grzegorzewskiej i Mileny Kuszelskiej. Podjęto próbę wskazania i wytłumaczenia trudności z polską recepcją morałów w kontekście odmiennej rzeczywistości językowej i kulturowej oraz innych poglądów na związki baśni z moralnością i dydaktyzmem w XVII-wiecznej Francji i we współczesnej Polsce.

### Słowa kluczowe:

baśń, Charles Perrault, *Czerwony Kapturek*, dydaktyzm w literaturze dziecięcej, *Kopciuszek*, moral, przekład, *Wróżki*

### In Search of Lost Morals: The Translation of *Moralités* in Charles Perrault's Fairy Tales in Selected Polish Texts

### Abstract:

The article presents an analysis of morals of three fairy tales by Charles Perrault, as translated or adapted by Hanna Januszewska, Barbara Grzegorzewska, and Milena Kuszelska. It attempts to identify and explain the difficulties with the Polish reception of the morals within the context of different linguistic and cultural realities, as well as of varying opinions on the fairy tales' relation to morality and didacticism in the 17<sup>th</sup>-century France and present-day Poland.

### Keywords:

fairy tale, Charles Perrault, *Little Red Riding Hood*, didacticism in children's literature, *Cinderella*, moral, translation, *Fairies*

\* Barbara Kaczyńska – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Wydziału Lingwistyki Stosowanej na Uniwersytecie Warszawskim dotyczącą recepcji XVII- i XVIII-wiecznej francuskiej baśni literackiej w polskiej literaturze dziecięcej. Kontakt: [b.kaczynska@uw.edu.pl](mailto:b.kaczynska@uw.edu.pl).

## Wprowadzenie

**S**komplikowana i wciąż niepełna<sup>1</sup> recepcja twórczości Charles'a Perraulta (1626–1703) w Polsce (Woźniak, 2009, 2010) sprawia, że stosunkowo mało znanym i często lekceważonym zjawiskiem jest obecność wierszowanych morałów, którymi kończy się każda z ośmiu prozatorskich baśni francuskiego autora. Są one często pomijane nie tylko w dominujących na rynku adaptacjach<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> Przede wszystkim ze względu na brak polskiego przekładu wierszowanej *Oślejskiej skóry* z 1694 roku. Wprawdzie w roku 2016 w czasopiśmie *Creatio Fantastica* ukazało się tłumaczenie Szczepana Całka, ale jego jakość pozostawia do życzenia tak wiele, że w zasadzie można je zignorować. Źródłowe rymy dokładne często oddawane są albo przez banalne rymy gramatyczne: „największym” – „najdostojniejszym” (Perrault, 1694/2016, s. 100), albo przez nieprzekonujące asonanse, np. „warować” – „odda”, „król” – „mógł”, „potężny” – „wojny” (s. 100); dla porównania: *veiller – sommeiller, roi – soi i Terre – guerre* (Perrault, 1694/2005f, s. 148). Nieraz też rymy znikają całkowicie, np. u Całka: „wróźce” – „ukołysz” (Perrault, 1694/2016, s. 100), a w tekście źródłowym: *de fée – bercée* (Perrault, 1694/2005f, s. 148). Wymogi metrum skutkują często niezbyt szczęśliwymi wyborami leksykalnymi, jak we fragmencie: „I że są czasy i miejsca takie, / Gdzie co poważne i ważkie, / Niewarte cnej bagatelki” (Perrault, 1694/2016, s. 99). Trudno orzec, jak „bagatelka” mogłaby być „cna”, czyli – jak podaje *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN* – „szlachetna”, „prawa” lub „czcigodna” (b.a., 2006, s. 479), szczególnie gdy w tekście źródłowym mowa o bagatelce „przyjemnej” [*agréable*] (Perrault, 1694/2005f, s. 147). Zdarzają się nawet oczywiste błędy, jak użycie „samotrzc” w miejsce *seule* (Perrault, 1694/2016, s. 105) – w przypadku, gdy bohaterka baśni wędruje rzeczywiście samotnie i nie ma przy niej żadnej dwójki towarzyszy. Cały tekst pełen jest ponadto fraz nienaturalnych, nielogicznych i niezręcznych, np.: „Nie mogą wespół z ogniem się uporać, / Który płonie gorączką, ciągle się wzmagając” (s. 101), „swych płakał Amorów zetlałych” (s. 102), „Wież się rozeszła, że by królewicza chcieć, / Trzeba szcziputki palec mieć” (s. 112), „Lecz jakże – mówią – wierzyć, że / Niebo jej tron przeznaczyć chce! / Na to królewicz: »Czemu nie? [...]«” (s. 113). Przekład jest również niespójny stylistycznie ze względu na wyraźnie nacechowane kulturowo archaizmy, np. „aścka” (s. 103), a miejscami staje się niemalże pastiszem średniowiecznej pieśni wielkanocnej: „Brak takiej, co by nie chciała / Przyjść swój paluszek pokazać, / Ni co praw swych by chciała odkazać” (s. 112). Wprawdzie Perrault nie miał bynajmniej reputacji mistrza wersyfikacji i był nawet krytykowany za to, że w sposób mało finezyjny podporządkowuje sens swoich utworów wymogom rymu (Anonim, 1694/2005, s. 267), jednak trudny w odbiorze przekład Całka w żadnej mierze nie oddaje mu sprawiedliwości.

<sup>2</sup> Adaptacja rozumiana jest tu jako rodzaj przekładu (van Coillie, 2009, s. 12) charakteryzujący się znacznymi przekształceniami w stosunku do tekstu źródłowego, często odróżniony od przekładu w paratekście poprzez sformułowania takie jak „opracował” lub „opowiedział” (Kuliczowska, 1965/1970, s. 94). O trudnościach z definicją pojęcia adaptacji i kontrowersjach związanych z jej oceną jako zjawiska piszą np. Göte Klingberg (2008, s. 12) i Riitta Oittinen (1993, s. 95). W przypadku adaptacji daleko odchodzących od pierwowzorów autorka artykułu nie podaje oryginalnych dat wydania Perraultowskich baśni w odsyłaczach i adresach bibliograficznych.

lecz także w przekładach podążających za tekstem źródłowym (zob. np. tłumaczenie Zofii Beszczyńskiej – Perrault, 1697/2015). Podobna sytuacja panuje również na gruncie angielskim (Hennard Dutheil de la Rochère, 2009–2010, s. 44) i holenderskim (van Coillie, 2009, s. 22), a nawet francuskim (Woźniak, 2009, s. 67). Nie znaczy to, że morały są całkowicie nieobecne w polskich wersjach baśni Perraulta; gdy jednak się pojawiają, często ulegają przesunięciom strukturalnym i znaczeniowym. Właśnie te przesunięcia, zaobserwowane na przykładzie tłumaczeń i adaptacji *Kopciuszka*, *Wróżek* i *Czerwonego Kapturka* autorstwa Hanny Januszewskiej, Barbary Grzegorzewskiej i Mileny Kuszelskiej, są przedmiotem niniejszego artykułu. Przed analizą tekstów należy pokrótce zarysować przekonania na temat związków baśni z moralnością panujące w Polsce w XX i w XXI wieku oraz we Francji pod koniec wieku XVII.

### Polskie głosy o dydaktyzmie moralnym baśni dla dzieci

Związki baśni z moralnością pozostają kwestią od dawna dostrzeganą i dyskutowaną, tym drażliwszą, że gatunek ten kojarzony jest z odbiorcą dziecięcym, któremu – jak się powszechnie uważa – literatura powinna służyć za środek stymulujący rozwój, w tym również rozwój moralny. Moralność literatury dla dzieci jest więc ściśle wiązana z dydaktyzmem. Wątki baśniowe, funkcjonujące co najmniej od stuleci w kulturze ustnej i piśmiennej, nie zawsze jednak dają się zmieścić w ramach wyznaczonych przez dążenia wychowawcze dorosłych autorów i pośredników lektury. Tylko w Polsce na przestrzeni ostatnich stu lat baśni w ujęciu pedagogicznym spotykała się zarówno z pochwałą, jak i potępieniem, nieraz ze strony tych samych osób (przykład Stefanii Wortman, 1958, która swój entuzjazm dla baśni temperowała licznymi zastrzeżeniami i postulatami oczyszczenia ich z elementów „niebezpiecznych”). Mimo zmieniającego się kontekstu historycznego pewne tematy powracały wielokrotnie i nadal pozostają obecne w dyskursie krytycznoliterackim i publicystycznym, choć naturalnie każdy z cytowanych niżej autorów ujmował je nieco inaczej. Krytykowano więc baśń – szczególnie Grimmowską<sup>3</sup> – za okrucieństwo, pobudzanie do „snów o potędze”, pochwałę oszukańczego sprytu lub bierności (Librachowa, 1946–1947, s. 150; Starowieyska-Morstinowa, 1939, s. 58; Wortman, 1958, s. 42) czy też utrwalanie stereotypowych – i krzywdzących zwłaszcza dla kobiet – ról płciowych (Karpowicz, 1904, s. 26–28; Miller, Cichocka,

---

<sup>3</sup> Szczególnie surowo oceniano baśnie braci Grimm w pierwszych latach po II wojnie światowej, upatrując w ich lekturze przyczyn niemieckiego nazizmu (Waksmund, 1998).

2009, s. 53–54). Zwolennicy baśni wskazywali natomiast na obecne w niej uniwersalne wartości (np. dobro, sprawiedliwość czy poświęcenie), umacniające szczególnie poprzez manichejski obraz świata przedstawionego, który jest bliski umysłowości dziecka (Kamieńska, 1978, s. 227; Łasiewicka, 1947, s. 255; Tyszkowa, 1978, s. 149).

Równoległe na gruncie badań nad baśnią ludową zwracano uwagę, że gatunek ten „morału nie zna i znać nie może” (Krzyżanowski, 1956/1980, s. 156). Pełni raczej funkcję konsolacyjną i afirmacyjną, ukazuje bowiem sprawiedliwy – w oczach odbiorcy – triumf bohatera niepozornego (Simonides, 1978, s. 123; badaczka idzie tu za sądami Andrégo Jollesa, 1929/1965, s. 76–77, i Maxa Lüthiego, 1975/1987, s. 152). Anna Martuszczyńska (1978, s. 194–195) zauważa jednak, że baśniowa realizacja marzeń o możliwości istnienia sprawiedliwości dla „cierpiących i krzywdzonych” stwarza pole do pojawienia się „określonego typu dydaktyzmu o obliczu moralnym czy społecznym”, gdy owi „cierpiący i krzywdzeni” zostają obdarzeni dodatkowymi cechami moralnymi, takimi jak skromność czy pracowitość. Happy end staje się wówczas nagrodą za określony sposób postępowania, a baśń nabiera wymowy dydaktycznej.

Wydaje się, że współcześnie wychowawczo-moralna funkcja baśni jest truizmem (Konieczna, 2005, s. 40–41; Olek-Redlarska, 2016, s. 77, 84), dosyć rzadko kwestionowanym (np. Czyńska, 2016, s. 272). W przeciwieństwie do dzieci, które przy wyborze baśni jako lektury „kierują się jej poznawczymi, estetycznymi i emocjonalnymi wartościami”, dorośli „wyraźnie preferują ich wartości dydaktyczne” (Kielar-Turska, 1992, s. 144)<sup>4</sup>. Pogląd ten obecny jest również w praktyce szkolnej, w której baśń bywa sprowadzona do roli powiastki dydaktycznej z wyrazistym pouczeniem wskazującym zachowania pożądane i niepożądane. Nie zawsze dostrzega się przy tym, że wartości dydaktyczne nie są bynajmniej uniwersalne, uzależnione są bowiem m.in. od panujących paradygmatów pedagogicznych czy ideologii społecznych (Wasilewska, 2012, s. 134–135, 138).

Na ten obraz związków baśni z moralnością i dydaktyzmem nakłada się częste lekceważenie badaczy i krytyków literatury wobec literatury dydaktycznej w ogóle (Martuszczyńska, 1978, s. 187) oraz ich podejrzliwość lub nawet pojęcie wobec dydaktyzmu na gruncie literatury dla dzieci (z rzadka tylko niuansowane – Skrobiszewska, 1971, s. 205). Zjawisko to można dostrzec co najmniej od pierwszej połowy XX wieku, a najpłomienniejszy wyraził je Paul Hazard (1932/1963). Jak pisze Grzegorz Leszczyński (1990), już w młodopolskiej baśni

<sup>4</sup> Artykuł Kielar-Turskiej (1992) liczy już ponad ćwierć wieku, ale jej wnioski wydają się nadal aktualne, choć niewątpliwie badania warto byłoby powtórzyć.



literackiej zerwano z retorycznością przesłania dydaktycznego, wprowadzając „bohatera, który nie miał [...] stanowić dla czytelnika wzoru do naśladowania” (s. 40). W kontekście baśni i bajki (apologu) przeznaczonych dla dzieci wskazywano, że „lekka struktura fantastycznej opowieści nie znosi nauki moralnej podanej niezgrabnie” (Jaworska, Jaworska, 1929, s. 41), a morał, choć nieszkodliwy, pozostaje nieskuteczny, gdyż jest niezauważony lub niezrozumiały (Librachowa, 1946–1947, s. 152). Przeciwwstawiano dydaktyzm artyzmowi, wiążąc ten pierwszy z wcześniejszymi i niższymi formami literatury dla dzieci (Kuliczowska, 1945, s. 3; Waxsmund, 2000, s. 422–423). Dorota Simonides (1978) pisze natomiast konkretnie o baśni, która „jako utwór powstały dla dorosłych nie zawiera żadnych świadomych efektów mających kształtować osobowość dziecka. Implikowanie jej takowych zamierzeń znaczyłyby zmianę jej cech gatunkowych i uczynienie z niej utworu tendencyjno-wychowawczego” (s. 124). Dydaktyzacja baśni stanowi więc, zdaniem Simonides, jej wynaturzenie; istota baśni, „powstałej dla dorosłych”, powinna – w domyśle – pozostać niezmienna, nawet gdy obecnym odbiorcą tego gatunku jest głównie dziecko.

Do powyższych sądów, wypływających z przekonań czy to pedagogicznych, czy to estetycznych, dodać należy jeszcze negatywne współczesne konotacje wyrazu „moralizowanie”. Jak wykazuje kwerenda w Narodowym Korpusie Języka Polskiego (<http://www.nkjp.pl>), kojarzy się on z „krytykowaniem”, czymś „nachalnym”, „żenującym i nudnym”, a przy tym oderwanym od „komplikacji współczesnego życia”.

Mimo że dydaktyzm w literaturze dla dzieci bynajmniej nie zanikł, to obecnie „ma on postać ukrytą, przysłoniętą estetyzującą warstwą tekstu” (Adamczykowa, 2004, s. 23) albo „zmierza w kierunku odmiany dialogowej” (Niesporek-Szamburska, 2013, s. 68). W takim kontekście mogłoby się wydawać, że wyodrębniony z tekstu wierszowany morał – „pouczający wniosek mający postać zwięzłego abstrakcyjnego sądu, zakazu lub nakazu” (Kostkiewiczowa, 2008, s. 324) – nie ma współcześnie szans powodzenia. Przed wydaniem ostatecznego werdyktu w tej sprawie należy jednak zadać sobie pytanie, jaki właściwie charakter mają morały w baśniach Perraulta.

## Moralność i morał w *contes de fées*

Kiedy pod koniec XVII wieku we Francji zapanowała salonowo-dworska moda na pisanie i wydawanie tekstów, które bardzo szybko otrzymały nazwę gatunkową *contes de fées* (Barchilon, 1975; Robert, 1981; Storer, 1928), na pierwszym planie znalazło się zagadnienie ich związków z moralnością i moralizowaniem,

a także kwestia dziecka jako rzekomo pierwotnego odbiorcy baśni (mimo że literackie *contes de fées* były przeznaczone dla dorosłych<sup>5</sup>). Jedną z ówczesnych twórczyń, Marie-Jeanne Lhéritier de Villandon, twierdziła, że baśnie wyrosły z opowieści ułożonych przez trubadurów, a później zniekształconych przez lud. Przy okazji tego wywodu genealogicznego pisała:

Nasi przodkowie, pomysłowi w swojej prostocie, spostrzegłszy, iż najmądrzejsze nawet tezy z trudem zapadają w pamięć, jeśli przedstawi się je nagie, przyodziali je niejako i ukazali pod osłoną ozdób. Wykładali je w wymyślonych przez siebie historyjkach lub w opowiadaniu o jakichś wydarzeniach, które upiększyli. A ponieważ opowiadania te miały na celu wyłącznie naukę młodzieży [*des jeunes gens*], a nic nie porusza wyobraźni tak żywo jak cudowność, nie skąpili tej ostatniej; w ich bajkach [*fables*]<sup>6</sup> nie brak cudów. [...] Nic tak bowiem nie czyni umysłu prawnym i światłym, jak napełnienie go mądrymi maksymami; i nic tak nie poucza młodzieży, jak opowiedzenie o szczęściu lub niedoli tych, którzy przestrzegali tych reguł życia lub je zlekceważyli (Lhéritier de Villandon, 1696/2007, s. 371)<sup>7</sup>.

Również opat Pierre de Villiers (1699/2007) twierdził, że „baśnie wynaleziono dla dzieci [...] jedynie po to, by rozwinąć i unaocznic jakiś ważny morał” (s. 387). Był on zresztą nastawiony bardzo krytycznie wobec popularności literatury baśniowej, którą uważał za błahą i trywialną, przede wszystkim zaś za niezgodną z wyrażanymi przez niego postulatami etycznymi (a także estetycznymi, takimi jak prostota i naiwność). Innymi słowy, jego zdaniem, *contes de fées* – szczególnie te pisane przez kobiety, bowiem baśnie Perraulta jako jedyne spotykają się z aprobatą de Villiersa – nie unaoczniały ważnych morałów, nawet jeśli ich autorzy (a zwłaszcza autorki) właśnie morałem wieńczyli swoje teksty.

<sup>5</sup> Rola i recepcja bajki ludowej we Francji w czasach *ancien régime'u* wykracza poza ramy niniejszego artykułu, dlatego w tym miejscu zaznaczyć należy jedynie, że – wbrew mitowi dziecięcego odbiorcy, jaki ilustrują cytowane niżej teksty Lhéritier i Perraulta – odbiorcami ustnych bajek ludowych, opowiadanych chociażby podczas wieczernic [*veillées*], były głównie osoby dorosłe. Utwory te nie obiecywały również nagród za szlachetne postępowanie, lecz raczej wyrażały przekonanie o nieuniknionym okrucieństwie świata oraz o wartości sprytu i podstępny jako strategii, które pozwalały słabym zatriumfować nad silnymi (Darn-ton, 1984/2012, s. 72–81). Warto jednak wspomnieć, że baśnie Perraulta bardzo szybko, bo już na początku XVIII wieku, trafiły również do obiegu ludowego za pośrednictwem literatury straganowej (tzw. *Bibliothèque bleue* – Leclerc, 1998, s. 55). W wydaniach tych zachowywano wierszowane morały, które jednak odbiorcy druków jarmarcznych z pewnością interpretowali inaczej niż uczestnicy kultury salonowej.

<sup>6</sup> Podobnie jak polska „bajka”, *fable* może oznaczać zarówno apolog, jak i rzecz zmyśloną i nieprawdopodobną.

<sup>7</sup> Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Barbary Kaczyńskiej.

*Moralité* – wierszowane zakończenie baśni, w którym dokonywało się przejście od konkretnego fabuły do abstraktu prawdy ogólnej (Heidmann, Adam, 2010, s. 210; Jasmin, 2002, s. 499) – stanowił wręcz jeden z żelaznych elementów baśniowej *forme fixe*, wyznacznik gatunku niemal równie obowiązkowy jak incipit: „Był sobie raz...” (Zuber, 1997, s. 280). Spotykamy go nie tylko u Perraulta, lecz także u wspomnianej już Lhéritier, a także u Marie-Catherine d’Aulnoy, Charlotte-Rose Caumont de La Force i Henriette-Julie de Murat. Wydaje się, że najpoważniej traktuje je pierwsza z wymienionych autorek. U pozostałych trzech wnioski i nauki zawarte w morałach są częstokroć banalne, sprzeczne z pozostałymi morałami tej samej pisarki lub nawet z treścią baśni, którą mają podsumowywać. Tego rodzaju rozbieżności każą podejrzewać, że końcowy morał był swoistym „listkiem figowym”, który miał usprawiedliwiać nie tylko kontrowersyjne etycznie i estetycznie elementy tekstu, lecz także sam fakt zajmowania się gatunkiem o tak niskim statusie jak baśń. Nieraz morał stawał się też przestrzenią kpiącej zabawy i okazją do żartobliwego zdystansowania się od baśniowej konwencji poprzez podkreślenie jej nieprawdopodobieństwa, które wynikało zarówno z elementów fantastycznych, jak i np. niespotykanej stałości uczuć bohaterów (Jasmin, 2002, s. 270–282, 496–498). Kontrast między baśnią a rzeczywistością kwestionował szczęśliwe zakończenie i stanowił gorzki komentarz na temat współczesności. *Moraliser* w XVII wieku oznaczało bowiem nie tylko pouczanie i wskazywanie właściwego postępowania, lecz także refleksję na temat *mores*, czyli obyczajów. Morał mógł więc wynikać z nastawienia deskryptywnego, a nie preskryptywnego (Sermain, 2005, s. 117; Zuber, 1997, s. 277).

Perrault, podobnie jak Lhéritier (z którą zresztą był spokrewniony, obracał się w tych samych co ona kręgach towarzyskich i w swojej twórczości baśniowej inspirował się tymi samymi wątkami tradycyjnymi), wyraził swoje poglądy na związki baśni z moralnością w tekstach teoretycznych. W przedmowie do zbioru z 1694 roku, zawierającego m.in. wierszowaną *Oślą Skórkę*, przeciwstawił „baśnie, które nasi przodkowie wymyślili dla swoich dzieci” (Perrault, 1694/2005g, s. 105), starożytnym historiom o matronie efeskiej albo o Amorze i Psyche, dowodząc, że te ostatnie są niemoralne lub niezrozumiałe. Tymczasem w rdzennych baśniach francuskich:

Cnota zawsze zostaje nagrodzona, a występki zawsze ukarany. Celem ich wszystkich jest ukazać korzyść z bycia zacnym [*honnête*]<sup>8</sup>, cierpliwym, ostrożnym, pracowitym i posłusznym, oraz nieszczęście spotykające tych, którzy tacy

<sup>8</sup> O wieloznaczności tego pojęcia i trudnościach z jego przekładem na język polski – zob. niżej.

nie są. [...] Jakkolwiek trywialne i dziwaczne są przygody w tych bajkach [*fables*], pewne jest, że budzą one w dzieciach pragnienie naśladowania tych, którzy na ich oczach dochodzą do szczęścia, a jednocześnie lęk przed niedolą, w którą nikczemni popadli przez własną nikczemność. Czy nie jest rzeczą godną pochwały, że ojcowie i matki, gdy dzieci ich nie są jeszcze w stanie zasmakować w prawdach twardych i pozbawionych ozdób, dają im je pokochać i niejako przełknąć, okrywając je opowieściami przyjemnymi i dostosowanymi do słabości ich wieku? (Perrault, 1694/2005g, s. 105–106).

Trudno o bardziej wyrazisty program pedagogiczny. Przekonanie o wychowawczo-moralnym charakterze baśni ma wagę tym większą, że stanowiło dla Perraulta argument w sporze starożytników z nowożytnikami (Soriano, 1968, s. 294–317): wyższość baśni francuskich nad fabułami grecko-rzymskimi polegała właśnie na ich zdrowej wymowie moralnej.

Główny zrąb baśniowej twórczości Perraulta znalazł się w zbiorze *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*<sup>9</sup> z 1697 roku, który otwiera dedykacja dla Mademoiselle, bratanicy Ludwika XIV, podpisana nazwiskiem dziesiętnastoletniego wówczas syna Perraulta, Pierre'a Darmancoura<sup>10</sup>. Również tam czytamy, że lud, z godną pochwałą niecierpliwością pragnąc pouczyć dzieci, wymyśla „historie wyzbyte z rozumu, aby dostosować się do tych właśnie dzieci, które jeszcze go nie mają” (Perrault, 1697/2005a, s. 183).

Chociaż jednak Perrault powołuje się na ustne opowieści ludowe, jego własne utwory nie są bynajmniej zapisem folkloru (Fumaroli, 1982 s. 156; Zuber, 1997, s. 286). Co więcej, mimo że wspomina nieustannie o rzekomym dziecięcym odbiorcy baśni ludowej, to nie dzieci były adresatem jego twórczości, ale dorośli, którzy – w tym okresie fascynacji dziecięcością (Ariès, 1960/2010, s. 49, 77–78) – pragnęli poczuć się jak dzieci, powrócić do naiwności i prostoty, czy to w celach ludycznych, czy też religijnych (Loskoutoff, 1987; Zuber, 1997, s. 284). Nie przestawali jednak być przez to dorosłymi, zdolnymi do racjonalnego namysłu nad wymową tekstów (Seifert, 1991, s. 182): jak czytamy w dedykacji otwierającej *Histoires ou Contes...*, obecne w zbiorze baśnie „zawierają

<sup>9</sup> Zbiór ten w literaturze przedmiotu tytułowany jest często *Contes de ma Mère l'Oie*, a w Polsce – za przekładem Hanny Januszewskiej z roku 1961 – *Bajkami Babci Gąski*. Należy zaznaczyć, że sformułowanie to nie pojawia się na stronie tytułowej wydania z 1697 roku, lecz tylko na ilustracji frontyśpisowej.

<sup>10</sup> Autorstwo przedmowy i całego zbioru pozostaje kwestią sporną. Istnieją hipotezy o współautorstwie ojca i syna (Soriano, 1968, s. 359–364), a nawet głosy twierdzące, że cała książka wyszła spod ręki Darmancoura, i to bez wiedzy Charles'a Perraulta (Gélinas, 2004, s. 239–241), jednak współcześnie większość badaczy przyjmuje, że nazwisko syna było dla Perraulta jedynie „przebraniem” (np. Heidmann, 2016).

bardzo roztropny sens moralny [*morale très sensée*], który odkrywa się bardziej lub mniej, zależnie od stopnia przenikliwości tych, którzy je czytają” (Perrault, 1697/2005a, s. 183).

Jednym z nośników tego „roztropnego sensu moralnego” były właśnie morały zamykające baśnie Perraulta. Uznaje się je czasem za „nachalne”, konformistyczne i mizoginiczne (Zipes, 2006, s. 40–46) lub za swoiste ciało obce „dorobion[ę] do znanych wątków ludowych” (Waksmund, 2005, s. 40), psujące ich prostotę i głębię oraz deformujące istotniejszy dla zwolenników psychoanalizy potencjał wychowawczo-psychologiczny (Bettelheim, 1975/1996, s. 266–267). Sam Perrault uważał morały za wystarczająco istotne, by zaznaczyć ich obecność w nazwie zbioru, a także – w przeciwieństwie do wymienionych wcześniej autorek – za każdym razem tytułować je *Moralité* (lub *Autre moralité* [Inny moral]) w przypadku, gdy baśń kończy się dwoma moralami. Trudno jednak mówić o jakiegokolwiek jednorodności w ich treści: Perrault nieustannie przechodzi od preskryptywnych pouczeń poprzez komentowanie rzeczywistości (nieraz niemoralnej) aż do moralu jako ozdobnika i wyznacznika gatunkowego (Soriano, 1968, s. 337–339). Wiersze wieńczące *Kota w butach* można interpretować jako ironiczne uwagi o sukcesie parweniuszy (Morgan, 1986), gdy zaś na zakończenie *Śpiącej królowej* narrator wyznaje, że „nie ma sił ani serca, by prawić ten moral [kobietom]” (Perrault, 1697/2005c, s. 197), albo stwierdza, że każdy z łatwością dostrzeże, iż *Sinobrody* „to historia z dawnych czasów”, która nie miałaby szans się powtórzyć (s. 211), wykazuje się kpiącym dystansem i dezynwolturą, jakich nie powstydziałaby się d’Aulnoy. Nawet gdy przybiera poważniejszy ton, nigdy nie formułuje prostych wniosków o nagrodzonym dobru i ukaranym złu, jak można by się tego spodziewać po autorze przedmowy z 1694 roku. Zamiast zawęzić interpretację baśni do najprostszych i już w XVII wieku banalnych przekonań o tym gatunku, morały Perraulta poszerzają ją: kwestionują jedną, absolutną wykładnię utworu, zachęcają do jego ponownego odczytania i odniesienia go do współczesnej rzeczywistości (Heidmann, Adam, 2010, s. 216; Muratore, 1991, s. 166; Sermain, 2005, s. 129). Stanowią integralną część tekstów – i to część, która najwyraźniej wskazuje na ich dorosłego odbiorcę.

## Analiza tekstów polskich

Jaki kształt przyjmują specyficzne morały Perraulta w całkowicie odmiennym kontekście kulturowym XX- i XXI-wiecznej polskojęzycznej literatury dla dzieci, z którą wiąże się odmienny niż w XVII-wiecznej Francji obraz moralności

i dydaktyzmu? Jak już wspomniano, najczęściej nie pojawiają się wcale<sup>11</sup>. Stawia to tylko jeden z wielu przykładów swobodnego podejścia uczestników rynku literackiego do autorskiego tekstu baśniowego. Jest on często traktowany jako zaledwie jeden z wariantów ponadczasowej formy prostej, który może w związku z tym być dowolnie modyfikowany. Wskutek tego na rynku dominują adaptacje, nieraz bardzo odległe od pierwotnego tekstu autora, którego nazwiskiem sygnowana jest książka (Sermain, 2005, s. 7; Socha, 2002; Woźniak, 2009, s. 59). Na potrzeby niniejszego artykułu wybrano cztery wersje, w których morały pojawiają się czy to w postaci wierszy, czy też moralizatorskich komentarzy prozą: są to dwa tłumaczenia – Hanny Januszewskiej z roku 1961 (w tekście wykorzystywane jest wydanie z 1993 roku) i Barbary Grzegorzewskiej z 2010 – oraz dwie adaptacje – Hanny Januszewskiej z roku 1971<sup>12</sup> i Mileny Kuztelskiej z 2009. Analizie poddane zostaną morały do *Czerwonego Kapturka*, *Wróżek* i *Kopciuszka*, tj. drugiej, piątej i szóstej baśni ze zbioru z 1697 roku.

Z tych trzech tekstów *Les Fées. Conte* [Wróżki. Baśń] wydają się mieć najbardziej bezpośrednią wymowę dydaktyczną, do tego stopnia, że w przedmowie z 1694 roku<sup>13</sup> Perrault przywołał ten właśnie wątek jako dowód na wychowawczą wartość baśni. W utworze skontrastowano postaci dwóch siostr. Młodsza wykazuje się życzliwością i w nagrodę z jej ust przy każdym słowie padają kwiaty i drogie kamienie, dzięki czemu zdobywa rękę księcia. Starsza natomiast, odpychająca i nieuprzejma, za karę wypływa węże i ropuchy, aż – opuszczona przez wszystkich – umiera w leśnych ostępach. Według pierwszego morału „słodkie słówka” [*les douces paroles*] mają nad ludzkimi umysłami większą moc niż „diamenty i pistole” (Perrault, 1697/2005e, s. 221). Wniosek ten nabiera wydźwięku humorystycznego, jeśli pamięta się, że kilka linijek wyżej do poślubienia dziewczyny niższego stanu przekonały księcia sypiące się z jej ust klejnoty, warte „więcej niż jakikolwiek posag” (s. 221). Drugi morał, mniej ironiczny, a bardziej dydaktyczny, obiecuje nagrodę za *honnêteté* i *complaisance*: pojęcia wpisane niezwykle mocno w XVII-wieczną salonową

<sup>11</sup> Morałów brak również w dwóch istniejących polskich przekładach baśni d'Aulnoy (1697–1698/1987; 1697–1698/2007), choć Robert Stiller, pierwszy z tłumaczy, przynajmniej przyznaje się do tego pominięcia.

<sup>12</sup> Adaptacja Hanny Januszewskiej odniosła znacznie większy sukces niż jej przekład, a Monika Woźniak (2009, s. 78) ocenia ją jako utwór bardziej udany, bo spójniejszy stylistycznie.

<sup>13</sup> A zatem trzy lata wcześniej niż publikacja *Histoires ou Contes...*, choć tekst *Wróżek* być może już wtedy istniał (albo przynajmniej powstawał): pojawia się on w iluminowanym rękopisie z 1695 roku, który zawiera pięć z ośmiu baśni wydanych później w zbiorze z 1697. Przedmowa pojawia się również w czwartym wydaniu baśni wierszem z 1695 roku (ostatnim, jakie ukazało się za życia autora).

kulturę towarzyskiej konwersacji, współcześnie nie w pełni zrozumiała nawet dla Francuzów i trudne do oddania w języku polskim. Pierwsze z nich oznacza ideał etyczny, ale i estetyczny: zawiera w sobie nie tylko elementy prawości, uczciwości, honoru, uprzejmości, życzliwości, lecz także obycia i umiejętności znalezienia się w towarzystwie (Craveri, 2006/2009, s. 15, 310, 320–322); drugie natomiast odnosi się do swoistej ugodowości i dbałości o dobre samopoczucie innych osób, nieraz za cenę własnej niewygody (s. 213). Morały pozwalają więc odczytywać *Wróżki* w kontekście towarzyskiego i społecznego sukcesu lub porażki (ta ostatnia zostaje odmalowana wyjątkowo wyraziście na przykładzie starszej siostry, którą spotyka ostracyzm i śmierć poza ludzką ekumeną), a ponadto przywołują obecną również w innych baśniach w zbiorze Perraulta tematykę awansu społecznego dzięki bogactwu (*Sinobrody*) lub mocy słów (*Kot w butach*).

W tłumaczeniu Januszewskiej (Perrault, 1697/1993c, s. 98) pierwszy morał podąża ślad w ślad za tekstem źródłowym, reprodukując tezę o „mocy” [*force*] i „cenie” [*prix*] „słówek uprzejmych i gładkich” [*douces paroles*], przewyższającej władzę „talarów i drogich kamieni” [*les diamants et les pistoles*] nad „sercami” [*esprits*]. W drugim morale jako odpowiednik *honnêteté* pojawia się bliska, choć w sposób nieunikniony uboższa znaczeniowo „uprzejmość”, która wymaga trudu („trudna to sztuka”, co odpowiada francuskiemu *coûte des soins*), ale też czasu („czasu na nią nie szkoda” – zamiast problematycznego *complaisance*). Przesunięcia znaczeniowe u Januszewskiej wydają się wynikać przede wszystkim z różnic kulturowych i innej struktury semantycznej języka. Inaczej jest w tłumaczeniu Grzegorzewskiej (Perrault 1697/2010c, s. 85): w pierwszym morale nie ma mowy o wpływach, jakie dają bogactwa (mówi się tylko, że „bardzo się w życiu przydają”), a zamiast *douces paroles* pojawia się „dobre słowo i serce”. Również drugi morał rozpoczynają słowa: „Być miłym i dobrym się godzi”. O ile w ostatnim przypadku można uznać te dwa przymiotniki za próbę oddania złożoności semantycznej pojęcia *honnêteté*, o tyle „dobre serce” w pierwszym morale stanowi wyraźne odejście od tekstu źródłowego, wprowadza bowiem podstawową wartość etyczną w miejsce kompetencji społecznych. Przesunięcie od sposobu postępowania do wartości lub właściwości duchowej wzmacnia ostatni wers drugiego morału w wersji Grzegorzewskiej: „Los ci, człeczce, te **cechy** [wyróżnienie własne] nagrodzi” (s. 85). Zaznaczyć należy, że ani tekst źródłowy, ani tłumaczenie Januszewskiej nie precyzują podmiotu, który miałby być dyspozytorem nagrody za *honnêteté* czy „uprzejmość”, co w odczytaniu baśni pozwala skupić się na mechanizmie wzajemności stosunków międzyludzkich. Wprowadzenie w tym miejscu Losu, szczególnie w połączeniu z archaizującym „człeczce”, przesuwając tekst Perraulta

w stronę sprawiedliwości znanej z baśni ludowej, ale też w stronę dydaktycznego stereotypu cnoty nagrodzonej.

W przeciwieństwie do tłumaczenia Januszewskiej, w którym zachowane zostały wszystkie wierszowane morały, w adaptacji tej samej autorki pojawiają się tylko niektóre – i to w zmienionym kontekście. *Wróżki* stanowią pod tym względem znakomity przykład. Januszewska powtarza tu, z niewielkimi zmianami składniowymi i leksykalnymi (m.in. „złoto” zamiast „talarów”, być może uznanych za wyraz zbyt trudny dla dziecięcego odbiorcy), pierwszy z morałów w swoim tłumaczeniu z roku 1961 – ten, który wydawałby się bardziej przewrotny i ironiczny. Zostaje on jednak niejako „rozbrojony” poprzez zaznaczenie w partii narracyjnej baśni, że wprawdzie „skarb królewski wiele zyskał” dzięki małżeństwu księcia z bohaterką, ale sam książę zyskał znacznie więcej: „[...] żonę piękną, zawsze uśmiechniętą i zawsze uprzejmą dla każdego” (Perrault, 1971c, s. 130). Wierszowany morał, pozbawiony nagłówka, zostaje następnie wprowadzony zdaniem: „A wszyscy, nie tylko wróżki, wiedzą przecie dobrze, że [...]” (s. 130). W ten sposób zostaje ściślej zintegrowany z główną częścią baśni, co osłabia wrażenie „obcego dodatku”, jakie może odnieść współczesny czytelnik. Buduje to również rodzaj porozumienia z odbiorcą: morał znają „wszyscy”, „nie tylko wróżki” i nie tylko narrator, ale w domyśle też „ty, drogi czytelniku” (s. 130).

Elementem, który pojawia się często w adaptacji Januszewskiej (i, prawdopodobnie w ślad za tą wersją, w wielu innych polskich adaptacjach baśni Perraulta), są śródtekstowe wstawki rymowane, czasem mające przede wszystkim funkcję estetyczną, czasem zaś przejmujące częściowo rolę morału. *Wróżki* zawierają trzy wierszyki szeptane przez tytułowe istoty<sup>14</sup> i zapowiadające magiczne przemiany: w dwóch z nich chwali się „miłe słówka, słóweczka” (Perrault, 1971c, s. 124, 126), trzeci zaś jest naganą „słówek zgrubnych, niegrzecznych” (s. 128). Zdrobnienia i spieszczenia świadczą o infantylizacji przekazu, szczególnie gdy poddane im zostaje nawet zjawisko negatywne, co skutkuje oksymoronicznymi „słówkami zgrubnymi”.

Moralizujące wierszyki śródtekstowe, włożone w usta wróżek, pojawiają się także w adaptacji Kuszelskiej, choć przy odwróconych proporcjach: tylko jeden stanowi pochwałę „słów miłych, serdecznych” (Perrault, 2009c, s. 140), trzy zaś potępiają słowa „brzydkie, niegrzeczne”, „złe, opryskliwe” i „nieuprzejme” (s. 144). Podczas gdy w adaptacji Januszewskiej porównania ograniczają się

<sup>14</sup> W baśni Perraulta – mimo liczby mnogiej w tytule – występuje tylko jedna wróżka. W adaptacji Januszewskiej, ale i w innych adaptacjach, pojawiają się całe ich grupy, być może w celu zaradzenia pozornej niekonsekwencji.



do kwiatów, klejnotów i gadów, czyli darów, które rzeczywiście otrzymują obie siostry, u Kuztelskiej obok brylantów pojawia się jeszcze „puch z poduszek” (s. 140), a obok żmij – ciężka „woda w dzbanku”, „zgniłki”, „gzy o poranku”, „ziela trujące” i „chwasty” (s. 144). Takie nagromadzenie porównań z jednej strony intensyfikuje przekaz, z drugiej strony natomiast staje się retorycznym ozdobnikiem, którego można by się spodziewać raczej w baśni Lhéritier lub d’Aulnoy niż w związłym tekście Perraulta. Na marginesie należy zauważyć, że w całym zbiorze Kuztelskiej w ogóle dochodzi do nader licznych amplifikacji.

Również zakończenie *Wróżek* w adaptacji Kuztelskiej zawiera moralne pouczenie, choć jest ono wyrażone nie wierszem, lecz prozą, i włączone w diegezę baśni: mąż bohaterki nie zwraca uwagi na diamenty padające z jej ust, bo wie, że „choć dobrze być bogatym, to przecież prawdziwym bogactwem jest szczęście”, a „największe skarby” – mówi dalej narrator – to „życzliwość, uprzejmość i dobroć”, „[j]eśli je, oczywiście, potrafimy innym ofiarować” (Perrault, 2009c, s. 147). Motyw nagrody zostaje stonowany w porównaniu do tekstu źródłowego, a trzy wymienione cechy – częściowo pokrywające się z zakresem znaczeniowym *honnêteté* – stają się niemal wartościami samymi w sobie. Co ważne, cechy te muszą mieć odzwierciedlenie w działaniu, aczkolwiek „ofiarowywanie” innym swoich „skarbów” kojarzy się już nie z umiejętnością znalezienia się w towarzystwie, lecz raczej z gotowością do pożytecznego życia w społeczeństwie w duchu teorii organicznikowskiej. Poza tym zmienionym kontekstem kulturowym nie sposób nie zauważyć, że morał adaptacji Kuztelskiej – podobnie jak Januszewskiej – jest znacznie bardziej bezpośredni niż tekst źródłowy, pozbawiony ironicznej nuty i całkowicie jednoznaczny w przedłożeniu wartości duchowych i społecznych ponad wartości materialne.

Morał do *Le Petit Chaperon rouge. Conte* [Czerwonego Kapturka. Baśni] (Perrault, 1697/2005d, s. 202–203) ma wyrazistą wymowę dydaktyczną i wpisuje się ściśle w kontekst kulturowy współczesny Perraultowi. Historia o dziewczynce pożartej przez wilka jako jedyna w zbiorze *Histoires ou Contes...* kończy się nieszczęśliwie, jest bowiem nie tyle *conte de fées*, ile *conte d’avertissement* – „bajką-ostrzeganką”. Morał proponuje quasi-alegoryczne odczytanie fabuły, w miejsce dziewczynki podstawiając młode panny [*jeunes demoiselles*], a wieś i las zastępując miejskimi salonami [*ruelles*]. One również nawiedzane są przez wilki, choć innego rodzaju: szarmanckie [*d’une humeur accorte*], przyjazne, ugodowe i łagodne [*privés, complaisants et doux*], słodziutkie [*doucereux*] – a przecież najgroźniejsze ze wszystkich [*de tous les loups sont les plus dangereux*]. Morał nie stanowi jednak wyłącznie banalnej przestrogi przed uwiedzeniem, lecz komentarz społeczny. Bezpieczeństwo czy nawet dominacja kobiet w salonowym towarzystwie (Craveri, 2006/2009, s. 32) okazuje się iluzją;

kultura konwersacji i galanterii nie powściąga instynktów, lecz – poprzez ich ukrycie – pozwala lepiej je zaspokoić, ze szkodą dla naiwnych ofiar, nienauczonych przez pełne hipokryzji społeczeństwo, jak przenikać pozory (Heidmann, Adam, 2010, s. 91; Sermain, 2016, s. 60–61). „Niestety! Któż nie wie”, że przywilne wilki są najgroźniejsze (Perrault, 1697/2005d, s. 203)? Otóż nie wie tego właśnie Czerwony Kapturek (s. 200), bo – w przeciwieństwie do wersji braci Grimm – przed wyruszeniem do lasu nie został ostrzeżony.

Zarówno w tłumaczeniu Januszewskiej, jak i w przekładzie Grzegorzewskiej czytelna pozostaje alegoria pożarcia jako uwiedzenia, ale kontekst ulega znacznemu przekształceniu, przede wszystkim z powodu błędnego przełożenia *ruelles* jako „uliczki” (Perrault, 1697/1993a, s. 14) lub „ulice” (Perrault, 1697/2010a, s. 27). Choć rzeczywiście takie jest jedno ze słownikowych znaczeń tego wyrazu, w XVII-wiecznej Francji oznaczał on przestrzeń między łóżkiem a ścianą, gdzie siadali goście odwiedzający damy, szerzej zaś odnosił się do zjawiska społecznego, które później zyskało nazwę salonu (Craveri, 2006/2009, s. 15). Szczególnie Januszewska modyfikuje sytuację przedstawioną w morale: wilk nie tylko „za panną uliczkami kroczy”, ale przede wszystkim jest obcym człowiekiem (w tekście źródłowym: *toute sorte de gens*, w przekładzie Grzegorzewskiej trafniej: dziewczęta słuchają „kogo popadnie” – Perrault, 1697/2010a, s. 27). Tworzy to raczej obraz porywacza-pedofila, który w ciemnym zaułku kusi ofiarę słodyczami (jest „słodki jak cukierek” – Perrault, 1697/1993a, s. 14), co obniża wiek adresatek morału. Tłumaczenie Januszewskiej amplifikuje również dydaktyzm tekstu i przydaje mu protekcyjnego tonu przez dodane apostrofy: „[...] proszę słuchać, [...] dziewczuszki”, „Radzę wam zapamiętać” i „[...] wierzcie: to wilczyśko szczerze” (s. 14). Wersy „Et ce n'est pas chose étrange, / S'il en est tant que le loup mange” (Perrault, 1697/2005d, s. 203; u Grzegorzewskiej: „I nie ma w tym nic dziwnego, / Że tyle ich ginie w paszczy wilka złego” – Perrault, 1697/2010a, s. 27), mające charakter opisu czy refleksji, zastępuje u Januszewskiej dwuwiersz o niemalże jachowiczowskim brzmieniu: „Pogwarki wprawdzie miła chwilka, / lecz blisko stąd do paszczy wilka” (Perrault, 1697/1993a, s. 14).

Grzegorzewska trzyma się znacznie bliżej tekstu źródłowego, miejscami stosując wręcz tłumaczenie słowo w słowo, choć – częściowo ze względu na inną strukturę semantyczną współczesnej polszczyzny, a częściowo, jak się można domyślać, ze względu na wymogi rymu i rytmu – portret wilków ulega lekkiemu przesunięciu: są one nie tyle szarmanckie, ile „sympatyczne”, nie tyle słodziutkie czy przymilne, ile po prostu „grzeczne” (Perrault, 1697/2010a, s. 27). Ich ofiarami nie są jednak dzieci, lecz „panny”, do których „domów” „biegną” wspomnianymi już „ulicami”. Scenerią uwiedzenia nie są już więc „uliczki”, jak u Januszewskiej, lecz dom, czyli przestrzeń pozornie bezpieczna. Zbliża to

Grzegorzewską do tekstu źródłowego, ale z powodu oderwania od pierwotnego kontekstu kulturowego przedstawiona sytuacja nie jest do końca jasna.

Adaptacje *Czerwonego Kapturka* Perraulta, i to nie tylko na rynku polskim, ulegają przeważnie kontaminacji z baśnią braci Grimm, w której bohaterka pada ofiarą nie własnej nieświadomości, lecz nieposłuszeństwa (łamię polecenie matki, by nie zbaczać ze ścieżki – Grimm, Grimm, 1857/2010, s. 147). Tak dzieje się zarówno w adaptacji Januszewskiej, jak i Kuztelskiej; stawia to matkę Kapturka w lepszym świetle i nie pozwala na Perraultowską krytykę społeczeństwa, które pozostawia dziewczęta samym sobie. Niektóre adaptacje formułują wprost naukę wyciągniętą z przygody przez bohaterkę (np. Sokół, 2006, s. 16: „[...] odtąd [Czerwony Kapturek] wolał chodzić prostymi drogami”), ale te Januszewskiej i Kuztelskiej wydają się unikać morału, łagodząc jednocześnie zakończenie baśni. Pierwsza z tych wersji kończy się wierszem, który zamiast pouczenia czy refleksji moralnej proponuje alternatywę dla „zachcenia” bajkopisa, by „baśń tę skończyć Wielkim Chapssem” (Perrault, 1971a, s. 38): Kapturek mógł zostać uratowany przez kapitana albo myśliwego. Jest to jednocześnie żartobliwy ukłon w stronę Perraulta, pociecha dla czytelnika spragnionego szczęśliwego zakończenia i metafikcyjny sygnał, uświadamiający odbiorcy, że baśnie nie istnieją w próżni, lecz są dziełem konkretnych osób i „ten i ów – swego coś [do nich] dołączył” (s. 38).

U Kuztelskiej pożarciem kończy się baśń, którą – jak się okazuje – swoim dzieciom opowiada na dobranoc wilk. Ta zmiana perspektywy sprawia, że nieszczęśliwe zakończenie staje się happy endem. Narrator dodaje jednak pośpiesznie, że prawdziwe zakończenie – niezłagodzone *ad usum catuli* – wyglądało całkiem inaczej: przerażony nadejściem myśliwego wilk dostał gwałtownej czkawki i zwrócił Kapturkowi wolność, później zaś został nawet wegetarianinem. „Tak więc potwierdza się przysłowie, że nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło” (Perrault, 2009a, s. 56) – refleksja banalna, lecz, trzeba przyznać, niespodziewana, co przydaje jej komizmu.

W obydwu adaptacjach dostrzec można podejście zawierające się w formule „wilk syty i Kapturek cały”: dążenie do złagodzenia tekstu Perraulta bez zastępowania go wersją wywodzącą się z tekstu braci Grimm. Humor, elementy metafikcji, a nade wszystko ucieczka od morału i moralizowania w obydwu adaptacjach czynią z baśni pierwotnie wybitnie dydaktycznej tekst mający przede wszystkim funkcję ludyczną.

W zakończeniu *Cendrillon ou la petite pantoufle de verre. Conte* [Kopciuszka, czyli szklanego pantofelka. Baśń] Perrault (1697/2005b, s. 230–231) po raz kolejny podkreśla wartość zdolności towarzyskich, by zaraz wykazać się ironią bliską cynizmu. W pierwszym morale mówi więc o bezcennym [*sans*

*prix*] wdzięku [*bonne grâce*], który może podbić serce [*engager un cœur*] o wiele skuteczniej niż uroda czy fryzura. Zostaje on przedstawiony jako niemal wszechwładna, czarodziejska moc – „prawdziwy dar wróżek” [*le vrai don des fées*], który Kopciuszek uzyskał dzięki naukom matki chrzestnej. Morał koncentruje się więc nie na nagrodzie za pokorę i pracowitość bohaterki (Martuszevska, 1978, s. 194–195), lecz na jej sukcesie towarzyskim. Pojawia się jednak również nutka ironicznego dystansu w postaci wtrącenia w nawiasie: „Car ainsi sur ce conte on va moralisant” [Tak to się bowiem moralizuje na temat tej baśni]. Ironia staje się jeszcze bardziej wyczuwalna w drugim morale, gdzie takie dary od Nieba [*Ciel*] (w tłumaczeniu zarówno Januszewskiej, jak i Grzegorzewskiej w tym miejscu pojawia się los) jak dowcip [*esprit*], dzielność [*courage*], urodzenie [*naissance*] i rozsądek [*bon sens*] okazują się nic nie znaczyć, gdy zabraknie protekcji ojców i matek chrzestnych. O ile zatem pierwszy z morałów ma wymowę dydaktyczną, o tyle drugi stanowi przewrotny komentarz na temat konkurencji i nepotyzmu.

Januszewska w swoim tłumaczeniu formułuje obydwie morały (Perrault, 1697/1993b, s. 33–34) znacznie dosadniej. Przy okazji lekcji udzielanych Kopciuszkowi przez wróżkę pojawia się militarne wyrażenie „szermować wdziękiem”, a cel bohaterki zostaje określony wprost jako awans społeczny: „[...] zdobyć serce księcia, dźwignąć się z biedy” (w tekście źródłowym mowa jest tylko o zostaniu królową). Wdzięk okazuje się cenniejszy nie tylko od pogardliwie zdobnionych „szmatek” (odpowiednik fryzury w tekście źródłowym), ale i od złota (myśl nieobecna u Perraulta, osobliwie jednak korespondująca z morałem *Wróżek*), choć nie jest już darem wróżek, lecz tylko „nieprześląconym skarbem”, który otrzymuje się od „chrzestnych matek”. Drugi morał kwestionuje jego wartość: o ile w tekście źródłowym wśród „niewystarczających” przymiotów nie pojawia się *bonne grâce*, o tyle u Januszewskiej mowa jest o „wdziękach”. Liczba mnoga zmienia wprawdzie znaczenie, wskazując raczej na urodę, ale wyraz musi skojarzyć się z dopiero co tak wychwalanym „wdziękiem”. Co istotne, choć tekst źródłowy drugiego morału w ogóle nie wspomina o wyglądzie, lecz o rozmaitych talentach, autorka tłumaczenia powraca do niego dwukrotnie, a pomija takie cechy jak dowcip czy odwaga. Oprócz wspomnianych „wdzięków” znajdujemy tam frazę: „[...] czarujecie buziakiem”, a zaraz potem bezpośredni i dosyć protekcyjny zwrot: „[...] nie dosyć tego, panienki” (mimo że w tekście źródłowym płeć adresatów drugiego morału, inaczej niż pierwszego, jest nieokreślona, a zawartą w nim refleksję można zastosować również do mężczyzn). W miejsce neutralnego *avancement* pojawia się kolokwialne „dochrapać się czegoś”, a *parrains* i *marraines* zastępują „kumotrzy”. Cyniczny i niemal brutalny tekst Januszewskiej odmalowuje zjawiska

zasugerowane w tekście źródłowym w znacznie ostrzejszych barwach, jednocześnie kwestionując i możliwość awansu (zwłaszcza w odniesieniu do kobiet), i jego wartość.

Grzegorzewska i tym razem trzyma się blisko tekstu źródłowego, miejscami przechodząc w tłumaczenie słowo w słowo (Perrault, 1697/2010b, s. 77). Wskazać tu można jednak dwa interesujące przesunięcia znaczeniowe. Jedno z nich dotyczy zmiany odbiorcy: w pierwszym morale zamiast apostrofy do kobiet [*Belles*] pojawia się pojedynczy adresat o nieokreślonej płci, a pouczenie nabiera cech poufnej rady; w drugim morale natomiast zwrot do adresata [*vous, votre avancement*] zastąpiony zostaje opisem sytuacji abstrakcyjnego „człowieka”, co z kolei redukuje element bezpośredniego pouczenia. Do drugiego przesunięcia dochodzi w obrębie listy „niewystarczających” przymiotów: jest wśród nich „odwaga”, „lotny umysł”, „rozum, dowcip, celna riposta” (czyli aż cztery określenia na sprawność umysłu w miejsce *esprit* i *bon sens*), a także nieobecna w tekście źródłowym „uroda”, nie pojawia się natomiast urodzenie, które dziś nie ma takiej wagi jak w XVII-wiecznej Francji. Morał w tłumaczeniu Grzegorzewskiej zostaje w ten sposób częściowo udomowiony i uwspółcześniony.

*Kopciuszek* w adaptacji Januszewskiej nie kończy się natomiast wierszowanym morałem, którego funkcję przejmuje ostatnie zdanie tekstu. Podkreśla się w nim dobroć i pracowitość bohaterki, które niejako automatycznie („[...] nie może być inaczej” – Perrault, 1971b, s. 68) zapewniają jej długie i szczęśliwe życie. Co więcej, wcześniejsza wierszowana wypowiedź wróżki odwraca sens drugiego morału Perraulta: wprawdzie warto mieć protekcję tej istoty, ale lepiej „rządzić się rozumem” (s. 67).

Również Kuztelska wpisuje baśń w dydaktyczny stereotyp nagrodzonej cnoty, a jednocześnie – podobnie jak we *Wrózkach* – integruje wierszowany morał z diegezą. Najpierw królewski błazen wygłasza czterowiersz nawiązujący do drugiego morału Perraulta (2009b, s. 134): zdeprecjonowana mądrość, odwaga, urodzenie, talenty i uroda przeciwstawione są jednak nie protekcji, ale dobremu sercu. Następnie pojawia się... sam „pan Perrault”, który niczym ludowi bazarze „na uczcie weselnej był, miód i wino pił” (s. 135). Białym wierszem wygłasza on kompilację obu morałów, jako wartość najwyższą ponownie przywołując – i to dwukrotnie – dobroć. Ten dobitny przekaz moralizatorski zostaje jeszcze wzmocniony końcowym komentarzem narratora: „[...] wróżki zawsze pomagają dobrym, pracowitym i skromnym, którym los nie sprzyja” (s. 135). Zamiast dwóch różnych morałów źródłowych u Kuztelskiej pojawiają się zatem trzy morały o identycznej wymowie, zamykające baśń w bezpiecznych ramach „naiwnej”, stereotypowo dydaktycznej interpretacji.

## Podsumowanie

Elżbieta Skibińska (1999, s. 12), przy okazji rozważań o odmienności kulturowej jako problemie w przekładzie, jako jedną z postaw wobec tłumaczonego tekstu wymienia odrzucenie czy wręcz unicestwienie jego obcości i inności. Wydaje się, że taki właśnie los spotyka często morały w baśniach Perraulta. Jego teksty teoretyczne dowodzą, że dostrzegał on wychowawczo-moralny potencjał baśni dla dzieci, ale *moralités* wychodzą poza manichejski świat baśniowej sprawiedliwości (Zuber, 1997, s. 289), przywołują zdradliwe realia życia dworskiego i salonowego (Waxmund, 1987, s. 58–59), a przede wszystkim proponują nowe możliwości interpretacji tekstów, podważając tezę o ich uniwersalnej wymowie. Złożoność, wieloznaczność, ale i mocne zakorzenienie kulturowe tych nieraz przewrotnych puent sprawiają, że współczesnemu polskiemu odbiorcy mogą one wydawać się ciałem obcym i jako takie często ulegają usunięciu albo próbie wchłonięcia w obszar diegezy. Tak dzieje się przede wszystkim w adaptacjach, z definicji zorientowanych nie na tekst źródłowy, lecz na odbiorcę.

Ujednoznacznianie przekazu, nierzadko spotykane w przekładach, tym silniej wydaje się występować w tłumaczeniu literatury dla dzieci, uważanych czasem za odbiorców „szczególnej troski” (Manasterska-Wiącek, 2015, s. 33–39). Założenie o primacie dydaktycznej funkcji tej literatury dodatkowo sprzyja unicestwianiu inności: „[...] tekst, który ma uczyć, może, a czasem wręcz powinien zostać udoskonalony, a więc zmieniony zgodnie z potrzebami przyszłego czytelnika albo uzupełniony elementami pochodzącymi z innych źródeł” (Skibińska, 1999, s. 13). Można przypuszczać, że to dlatego baśnie Perraulta nazbyt często nasycy się prostym dydaktyzmem, eksplicytując topos nagrodzonej cnoty, tak łatwy do wyczytania z samych deklarowanych cech gatunkowych baśni, że Perrault pozostawiał go w domyśle, wykorzystując przestrzeń morałów do wskazania mniej oczywistych kierunków interpretacji. Na uznanie zasługują te tłumaczenia i adaptacje, w których pojawiają się dodatkowe sensory (np. metafikcjonalność *Czerwonego Kapturka* w adaptacjach Januszewskiej i Kuszelskiej, uwspółcześniony morał *Kopciuszka* u Grzegorzewskiej). Analiza wykazuje jednak, że ich autorki nie stosują konsekwentnych strategii przekładowych, przechodząc od infantylizacji do brutalizacji (tłumaczenie Januszewskiej), od żartobliwej odmowy moralizowania do nieraz nachalnej dydaktyzacji (adaptacja Januszewskiej i zwłaszcza Kuszelskiej) oraz od archaizacji do uwspółcześnienia (Grzegorzewska)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Warto tu dodać, że pedagogizacja, puryfikacja, infantylizacja i poetyzacja pojawiają się nie tylko w przekładach baśni Perraulta, lecz także w tłumaczeniu opowieści braci Grimm

Zadania tłumaczek i adaptatorek nie ułatwia niedoskonała znajomość pierwotnego kontekstu kulturowego, nakładająca się na trudności wynikające z innej struktury pojęciowej XVII-wiecznego francuskiego i współczesnej polszczyzny. Można jednakże przypuszczać, że morały bywają często lekceważone nie ze względu na jakość przekładu, która może być dobra, ale z powodu ich wspomnianej już nieprzystawalności do współczesnych poglądów na temat baśni i jej projektowanego odbiorcy – dziecka. Morały Perraulta z jednej strony wpisywały się we współczesne mu konwencje literackie, a z drugiej wyraźnie kierowane były do dorosłego adresata. We współczesnej polskiej recepcji nie pasują do obrazu baśni jako prostej opowieści ludowej, są zbyt niejasne dla zwolenników dydaktyzmu w literaturze dla dzieci, a zbyt jawne w swej retoryczności dla jego przeciwników. Ich obcość może więc zostać odrzucona nie wskutek zaocznej troski tłumacza o komfort czytelników, lecz z powodu faktycznych przyzwyczajęń i utrwalaonych przekonań kolejnych odbiorców przełożonego tekstu.

Wobec popularności baśniowych renarracji, skierowanych również do dorosłych (Kostecka, 2014), warto chyba jednak zwrócić uwagę na możliwości reinterpretacji tradycyjnych tekstów, zaproponowane przez Perraulta już trzysta lat temu. Na gruncie literatury anglojęzycznej uczyniła to Angela Carter, która w swoim przekładzie *Histoires ou Contes...* zaakcentowała emancypacyjny potencjał i paradoksalną aktualność wieńczących je morałów (Hennard Dutheil de la Rochère, 2009–2010, s. 43–45). Należy mieć nadzieję, że i w polskiej recepcji zostaną one wreszcie dostrzeżone.

## Bibliografia

- Adamczykowa, Z. (2004). *Literatura dziecięca. Funkcje – kategorie – gatunki*. Warszawa: Wydawnictwo WSP TWP.
- Anonim (2005). *Lettres de Monsieur de \*\* à Mademoiselle \*\*\* sur les pièces de Grisélidis et Peau d'Âne, de M<sup>R</sup> Perrault*. W: T. Gheeraert (red.), *Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy, et anonymes : Contes merveilleux* (s. 259–299). Paris: Honoré Champion Éditeur. (wyd. oryg. 1694).
- Ariès, P. (2010). *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u* (M. Ochab, tłum.). Warszawa: Aletheia. (wyd. oryg. 1960).

---

(Pieciul-Karmińska, 2010, s. 454–458). Również w tym przypadku wydaje się to wynikać ze swoistych przekonań na temat funkcji baśni oraz wyobrażeń na temat potrzeb ich (dziecięcego) odbiorcy.

- b.a. (2006). Cny. W: S. Dubisz (red.), *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN* (s. 478). Warszawa: WN PWN.
- Barchilon, J. (1975). *Le conte merveilleux français de 1690 à 1790 : cent ans de féerie et de poési ignorées de l'histoire littéraire*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- Bettelheim, B. (1996). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (D. Danek, tłum.). Warszawa: Agencja Wydawnicza Jacek Santorski i S-ka, W.A.B. (wyd. oryg. 1975).
- Craveri, B. (2009). *Złoty wiek konwersacji* (J. Ugniewska, K. Żaboklicki, tłum.). Warszawa: Oficyna Naukowa. (wyd. oryg. 2006).
- Czyńska, A. (2016). Dawno, dawno temu – baśń tradycyjna w życiu współczesnego dziecka. W: U. Chęcińska (red.), *Dziecko i baśnie świata w kontekście wczesnej edukacji* (s. 263–273). Szczecin: WN US.
- d'Aulnoy, M.-C. (1987). *Baśnie czarodziejskie* (R. Stiller, tłum.). Warszawa: „Alfa”. (wyd. oryg. 1697–1698).
- d'Aulnoy, M.-C. (2007). *Błękitny ptak i inne baśnie* (B. Grzegorzewska, tłum.). Warszawa: Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1697–1698).
- Darnton, R. (2012). *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kulturowej* (D. Guzowska, tłum.). Warszawa: WN PWN. (wyd. oryg. 1984).
- de Villiers, P. (2007). Entretiens sur les contes de fées [fragmenty]. W: N. Rizzoni, J. Boch (wyd.), *Les fées entrent en scène. Le conte en débat* (s. 381–400). Paris: Honoré Champion Éditeur. (wyd. oryg. 1699).
- Fumaroli, M. (1982). Les Enchantement de l'éloquence. *Les Fées de Charles Perrault ou De la littérature*. W: M. Fumaroli (red.), *Le Statut de la littérature. Mélanges offertes à Paul Bénichou* (s. 152–186). Genève: Droz.
- Grimm, W., Grimm, J. (2010). Czerwony Kapturek. W: *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 1, s. 147–151). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Hazard, P. (1963). *Książki, dzieci i dorośli* (I. Słońska, tłum.). Warszawa: Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1932).
- Heidmann, U. (2016). Reconfigurer les contes pour moraliser autrement. Fuseau, quenouille de verre et pantoufle de verre. *Féeries*, 13, 65–85.
- Heidmann, U., Adam, J.-M. (2010). *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier...* Paris: Éditions Classiques Garnier.
- Hennard Dutheil de la Rochère, M. (2009–2010). Metamorfozy Kopciuszka. Studium porównawcze dwóch angielskich przekładów baśni Perraulta (A. Arno, tłum.). *Przekładaniec*, 22–23(2–1), s. 36–58.
- Jasmin, N. (2002). *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690–1698)*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- Jaworska, J., Jaworska, M. (1929). *Co i w jaki sposób opowiadać dzieciom młodszym i starszym*. Lwów, Warszawa: Książnica-Atlas.



- Jolles, A. (1965). Proste formy (R. Handke, tłum.). *Przegląd Humanistyczny*, 5, 65–84. (wyd. oryg. 1929).
- Kamieńska, A. (1978). [Głos w dyskusji]. W: H. Skrobiszewska (red.), *Baśń i dziecko* (s. 226–228). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Kielar-Turska, M. (1992). Wartości baśni odkrywane przez dzieci i dorosłych. W: M. Kielar-Turska, M. Przetacznik-Gierowska (red.), *Dziecko jako odbiorca literatury* (s. 139–157). Warszawa, Poznań: WN PWN.
- Klingberg, G. (2008). *Facets of children's literature research: Collected and revised writings*. Stockholm: Svenska barnboksintitutet.
- Konieczna, E. (2005). *Baśń w literaturze i w filmie*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Kostecka, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- Kostkiewiczowa, T. (2008). Morał. W: J. Słowiński (red.), *Słownik terminów literackich* (s. 324). Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Krzyżanowski, J. (1980). Sto baśni ludowych. W: *Szkice folklorystyczne. W kręgu pieśni. W krainie bajki* (t. 2, s. 144–159). Kraków: Wydawnictwo Literackie. (wyd. oryg. 1956).
- Kuliczowska, K. (1948). O współczesnej literaturze dla dzieci i młodzieży. *Odrodzenie*, 5(50), 3.
- Kuliczowska, K. (1970). W sprawie adaptacji *Chaty wuja Toma*. W: *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży* (s. 87–94). Warszawa: Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1965).
- Leszczyński, G. (1990). *Młodopolska lekcja fantazji. O przełomie antypozytywistycznym w literaturze fantastycznej dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Instytut Literatury Polskiej UW.
- Lhéritier de Villandon, M.-J. (2007). Lettre à Madame D. G\*\*\*. W: N. Rizzoni, J. Boch (wyd.), *Les fées entrent en scène. Le conte en débat* (s. 371–378). Paris: Honoré Champion Éditeur. (wyd. oryg. 1696).
- Librachowa, M. (1946–1947). Uwagi nad literaturą dla dzieci i młodzieży. *Ruch Pedagogiczny*, 30(2), 143–160.
- Loskoutoff, Y. (1987). *La Sainte et la fée. Dévotion à l'enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XIV*. Genève: Librairie Droz.
- Lüthi, M., *The fairytale as art form and portrait of man* (J. Erickson, tłum.). Bloomington, IN: Indiana University Press. (wyd. oryg. 1975).
- Łasiewicka, A. (1947). Polska literatura dla dzieci 9–10-letnich. *Ruch Pedagogiczny*, 30(4), 252–271.
- Manasterska-Wiącek, E. (2015). *Dyfuzja i paradyfuzja w przekładach literatury dla dzieci*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Martuszevska, A. (1978). Dydaktyzm literatury popularnej czy popularność literatury dydaktycznej. *Teksty*, 37(1), 187–197.

- Miller, K., Cichocka, T. (2009). *Bajki rozebrane. Jak odnaleźć się w swojej baśni*. Łódź: Wydawnictwo JK.
- Morgan, J. (1987). Le Maître chat: Furetière and the Dangers of Deception. W: M. Bareau, J. Barchilon, D. Stanton, J. Alter (red.), *Actes de Banff. Les contes de Perrault. La contestation et ses limites. Furetière* (s. 67–78). Paris, Seattle, WA, Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature.
- Muratore, M. J. (1991). The discourses of imprisonment in Perrault's contes. W: M.-F. Hilgar (red.), *Actes de Las Vegas : Théorie dramatique. Théophile de Viau. Les Contes de fées* (s. 159–166). Paris, Seattle, WA, Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature.
- Niesporek-Szamburska, B. (2013). Dobre maniere, czyli o dydaktyzmie we współczesnej literaturze dziecięcej. W: B. Niesporek-Szamburska, M. Wójcik-Dudek (red.), *Nowe opisanie świata. Literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań* (s. 55–69). Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Olek-Redlarska, Z. (2016). *W kręgu kultury i literatury dla dzieci*. Białystok: Wydawnictwo UwB.
- Perrault, C. (1971a). Czerwony Kapturek. W: *Bajki* (H. Januszewska, oprac., s. 27–38). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Perrault, C. (1971b). Kopciuszek. W: *Bajki* (H. Januszewska, oprac., s. 51–68). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Perrault, C. (1971c). Wróżki. W: *Bajki* (H. Januszewska, oprac., s. 121–131). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Perrault, C. (1993a). Mały Czerwony Kapturek. W: *Bajki Babci Gąski*. (H. Januszewska, tłum., s. 11–14). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault, C. (1993b). Kopciuszek, czyli pantofelek z popieliczki. W: *Bajki Babci Gąski*. (H. Januszewska, tłum., s. 23–34). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault, C. (1993c). Wróżki. W: *Bajki Babci Gąski*. (H. Januszewska, tłum., s. 93–98). Warszawa: Czytelnik. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault, C. (2005a). À Mademoiselle. W: T. Gheeraert (red.), *Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy, et anonymes : Contes merveilleux* (s. 183–184). Paris: Honoré Champion. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault, C. (2005b). Cendrillon ou la petite pantoufle de verre. Conte. W: T. Gheeraert (red.), *Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy, et anonymes : Contes merveilleux* (s. 223–230). Paris: Honoré Champion. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault, C. (2005c). La belle au bois dormant. W: T. Gheeraert (red.), *Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy, et anonymes : Contes merveilleux* (s. 185–197). Paris: Honoré Champion. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault, C. (2005d). Le Petit Chaperon rouge. Conte. W: T. Gheeraert (red.), *Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy, et anonymes : Contes merveilleux* (s. 199–203). Paris: Honoré Champion. (wyd. oryg. 1697).

- Perrault, C. (2005e). Les Fées. Conte. W: T. Gheeraert (red.), *Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy, et anonymes : Contes merveilleux* (s. 219–221). Paris: Honoré Champion. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault, C. (2005f). Peau d'Âne. Conte. W: T. Gheeraert (red.), *Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy, et anonymes : Contes merveilleux* (s. 147–169). Paris: Honoré Champion. (wyd. oryg. 1694).
- Perrault, C. (2005g). Préface. W: T. Gheeraert (red.), *Perrault, Fénelon, Mailly, Préchac, Choisy, et anonymes : Contes merveilleux* (s. 103–108). Paris: Honoré Champion. (wyd. oryg. 1694).
- Perrault, C. (2009a). Czerwony Kapturek. W: *Bajki* (M. Kuzstelska, tłum. i oprac., s. 36–56). Poznań: Oficyna Wydawnicza G&P.
- Perrault, C. (2009b). Kopciuszek. W: *Bajki* (M. Kuzstelska, tłum. i oprac., s. 91–135). Poznań: Oficyna Wydawnicza G&P.
- Perrault, C. (2009c). Wróżki. W: *Bajki* (M. Kuzstelska, tłum. i oprac., s. 136–147). Poznań: Oficyna Wydawnicza G&P.
- Perrault, C. (2010a). Czerwony Kapturek. W: *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów* (B. Grzegorzewska, tłum., s. 23–27). Kalisz: Agencja Librone. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault, C. (2010b). Kopciuszek. W: *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów* (B. Grzegorzewska, tłum., s. 65–77). Kalisz: Agencja Librone. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault, C. (2010c). Wróżki. W: *Baśnie, czyli opowieści z dawnych czasów* (B. Grzegorzewska, tłum., s. 79–85). Kalisz: Agencja Librone. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault C. (2015). *Kopciuszek* (Z. Beszczyńska, tłum.). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1697).
- Perrault, C. (2016). Ośła Skórka. Baśń (S. Całek, tłum.). *Creatio Fantastica*, 2(53), 99–115. (wyd. oryg. 1694).
- Pieciul-Karmińska, E. (2010). Słowo od Tłumaczki. Baśnie braci Grimm na nowo. W: W. Grimm, J. Grimm, *Baśnie dla dzieci i dla domu*. (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 2, s. 443–484). Poznań: Media Rodzina.
- Robert, R. (1981). *Le conte de fées littéraire en France de la fin du XVIIe à la fin du XVIIIe siècle*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Seifert, L. C. (1991). Tales of difference: Infantilization and the recuperation of class and gender in 17<sup>th</sup>-century contes de fées. W: M.-F. Hilgar (red.), *Actes de Las Vegas : Théorie dramatique. Théophile de Viau. Les Contes de fées* (s. 179–194). Paris, Seattle, WA, Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature.
- Sermain, J.-P. (2005). *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*. Paris: Éditions Desjonquères.
- Sermain, J.-P. (2016). Poétique du récit : vie morale et sens moral dans les *Contes de Perrault. Féeries*, 13, 47–64.
- Simonides, S. (1978). Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka. W: H. Skrobiszewska (red.), *Baśń i dziecko* (s. 110–133). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

- Skibińska, E. (1999). *Przekład a kultura. Elementy kulturowe we francuskich tłumaczeniach* Pana Tadeusza. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Skrobiszewska, H. (1971). *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Socha, I. (2002). Polskie przekłady dla dzieci i młodzieży w latach 90. W: J. Papuzińska, G. Leszczyński (red.), *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia* (s. 205–215). Warszawa: CEBiD.
- Sokół, J. (2006). *Najpiękniejsze baśnie Charles'a Perraulta*. Poznań: Publicat.
- Soriano, M. (1968). *Les Contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard.
- Starowieyska-Morstinowa, Z. (1939). *Twoje i moje dzieciństwo*. Lwów, Warszawa: Książnica-Atlas.
- Storer, M. E. (1928). *Un épisode littéraire de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle : La mode des contes de fées (1685–1700)*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Tyszkowa, M. (1978). Baśń i jej recepcja przez dzieci. W: H. Skrobiszewska (red.), *Baśń i dziecko* (s. 134–152). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- van Coillie, J. (2009). Nie ma śpiącej królowej bez kolców. Tłumaczenie baśni. Propozycja modelu analizy porównawczej (E. Wójcik-Leese, tłum.). *Przekładaniec*, 22–23(2–1), 11–35.
- Waksmund, R. (1987). *Nie tylko Robinson, czyli o oświeceniowej literaturze dla dzieci i młodzieży*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- Waksmund, R. (2000). *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Waksmund, R. (2005). Baśń sponiewierana. Kartka z dziejów gatunku. W: G. Leszczyński (red.), *Kulturowe konteksty baśni. Tom 1. Rozigrana córka mitu* (s. 38–55). Poznań: Centrum Sztuki Dziecka.
- Waksmund, R. (1998). Sąd nad baśniami braci Grimm w polskiej krytyce literackiej lat 1945–1949. *Orbis Linguarum*, 10, 235–244.
- Wasilewska, A. (2012). *Fantastyka baśniowa a dziecko – wychowanie czy manipulacja?*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Wortman, S. (1958). *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać?*. Warszawa: SBP.
- Woźniak, M. (2009–2010). Jak to z Kotem w butach było. Baśnie Charles'a Perraulta w przekładzie i w adaptacji Hanny Januszewskiej. *Przekładaniec*, 22–23(2–1), 59–79.
- Woźniak, M. (2010). Autor bez tekstu – tekst bez autora. Polskie tłumaczenia i adaptacje baśni Perraulta *Kopciuszek*. *Filoteknos*, 1, 132–145.
- Zipes, J. (2006). *Fairy tales and the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization*. New York, NY: Routledge.
- Zuber, R. (1997). Les Contes de Perrault et leurs voix merveilleuses. W: *Les émerveillements de la raison. Classicismes littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle français* (s. 261–295). Paris: Klincksieck.



## Trzy baśnie braci Grimm z oryginalnego wydania *Kinder- und Hausmärchen*. Pierwszy przekład na język polski w kontekście badań nad biografią i wkładem informatorów w powstanie zbioru

### Abstrakt:

Autorka artykułu prezentuje trzy baśnie braci Grimm – *Herr Fix und Fertig* [Pan Szast-Prast], *Die wunderliche Gasterei* [Dziwaczna uczta] i *Die lange Nase* [Długi nos] – z pierwszego wydania zbioru *Kinder- und Hausmärchen* [Baśni dla dzieci i dla domu] (1812–1815), które zostały wycofane z kolejnych edycji i z tego powodu nie były jeszcze tłumaczone na język polski. Teksty przekładów w wykonaniu autorki artykułu każdorazowo poprzedza wprowadzenie uwzględniające biografię i charakterystykę postaci bazarzy. Jest to zgodne z nurtem badań nad informatorami baśni braci Grimm przedstawionym pokrótce we wprowadzeniu do artykułu.

### Słowa kluczowe:

baśń, baśnie braci Grimm, Jakub Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [Baśnie dla dzieci i dla domu], przekład, Wilhelm Grimm

### Three Tales by the Grimm Brothers from the Original Edition of *Kinder- und Hausmärchen*: The First Polish Translation in the Context of the Research on the Informers' Biographies and Their Contribution to the Formation of the Collection

### Abstract:

The author of the article presents three tales by the Grimm brothers – *Herr Fix und Fertig* [Herr Fix-It-Up], *Die wunderliche Gasterei* [The Strange Feast], and *Die lange Nase* [The Long Nose] – from the original edition of the *Kinder- und Hausmärchen* [Children's and Household Tales] collection (1812–1815), which were removed from the subsequent editions and thus were not translated into Polish yet. The texts of

\* Eliza Pieciul-Karmińska – dr hab., profesor w Instytucie Lingwistyki Stosowanej Wydziału Neofilologii na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej zainteresowania naukowe obejmują badania nad przekładem literatury dziecięcej oraz recepcję baśni braci Grimm. Kontakt: [eliza.karminska@amu.edu.pl](mailto:eliza.karminska@amu.edu.pl).

the tales, translated by the author of the paper, are each time preceded by an introduction that considers the biographies and characteristics of the storytellers. This is in accordance with the trend in the research on the Grimms' informers, summarised in the article's introduction.

**Keywords:**

fairy tale, Grimms' folk and fairy tales, Jacob Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* [Children's and Household Tales], translation, Wilhelm Grimm

## Wprowadzenie

Wydaje się niemożliwe, by czytelnicy w Polsce nie znali jeszcze jakiejś baśni braci Grimm, a jednak istnieje prawie czterdzieści tekstów opracowanych przez Jakuba i Wilhelma, które nie zostały dotąd przetłumaczone na nasz język<sup>1</sup>. Są to baśnie, które nie trafiły do ostatniego, siódmego wydania zbioru *Kinder- und Hausmärchen* (1812–1815/1857)<sup>2</sup>, a to właśnie owa ostateczna edycja (tzw. *Ausgabe letzter Hand*) jest podstawą wszystkich polskojęzycznych przekładów (Pieciul-Karmińska, 2019a), w tym zwłaszcza trzech tłumaczeń „wielkiego wydania”<sup>3</sup> (Grimm, Grimm, 1857/1896, 1857/1982, 1857/2010a). W niniejszym tekście prezentuję trzy baśnie braci Grimm – *Herr Fix und Fertig* [Pan Szast-Prast], *Die wunderliche Gasterei* [Dziwaczna uczta] i *Die lange Nase* [Długi nos] – w tłumaczeniu na język polski. Teksty te pochodzą z pierwszego wydania zbioru (Grimm, Grimm, 1812a, 1815a) i są częścią planowanego przeze mnie przekładu wszystkich 156 baśni zamieszczonych w tej edycji (Pieciul-Karmińska, 2016).

## Wstęp do badań nad informatorami braci Grimm

Do publikacji wybrałam trzy wymienione wyżej baśnie nie tylko dlatego, że są nieznanne polskim czytelnikom, lecz także ze względu na informatorów, czyli

<sup>1</sup> Listę nieprzetłumaczonych na język polski baśni oraz swoistość pierwszego wydania opisałam w artykule *O konieczności polskiego przekładu pierwszego wydania Baśni dla dzieci i dla domu braci Grimm z lat 1812 i 1815* (Pieciul-Karmińska, 2016).

<sup>2</sup> W większości były one obecne jedynie w wydaniu premierowym z lat 1812–1815 – od wydania drugiego z roku 1819 zostały zastąpione innymi fabułami.

<sup>3</sup> „Wielkie wydanie” (niem. *Große Ausgabe*) to nazwa pełnego zbioru baśni, której używa się dla odróżnienia od „małego wydania” (niem. *Kleine Ausgabe*), czyli wyboru pięćdziesięciu baśni przeznaczonych dla dzieci, opublikowanych po raz pierwszy w roku 1825 przez Wilhelma Grimma.

osoby, które przekazały te fabuły braciom Grimm. Uważam bowiem, że identyfikacja owych informatorów jest kluczowa dla pełnego zrozumienia treści tych opowieści.

Co istotne, w baśniach z pierwszego wydania *Kinder- und Hausmärchen* można rozpoznać styl, ulubione sformułowania, pochodzenie geograficzne, przynależność konfesyjną i wiele innych śladów pozostawionych przez poszczególnych informatorów. Ślady te – w wyniku prac redakcyjnych Wilhelma Grimma – w kolejnych edycjach uległy unifikacji. Badania identyfikujące informatorów oraz ich wkład w powstanie zbioru baśni przynoszą wiele przełomowych i zaskakujących odkryć oraz przyczyniają się do prawdziwego renesansu tych dociekań w ojczyźnie braci Grimm. Jack Zipes (2002) określa studia niemieckojęzyczne w tym zakresie mianem „podejścia historyczno-filologicznego”<sup>4</sup> (s. xii), akcentując ich analityczny charakter, który – jego zdaniem – nie pozwala na szersze spojrzenie typowe dla badań anglosaskich (s. xiv). W obliczu bardzo owocnych badań prowadzonych w ostatnich latach w Niemczech opinia ta wydaje się jednak nazbyt krytyczna i uproszczona.

Dlaczego studia nad informatorami Jakuba i Wilhelma są tak ważne? Jak wiadomo, Grimmowie czerpali z rozmaitych zasobów. Wiele baśni wywodzi się wprost ze źródeł pisanych, co starannie wykazał Heinz Rölleke (1998) w synoptycznym zestawieniu tekstów. Z kolei baśnie przekazywane przez informatorów zwykle oznaczane były wskazaniem jedynie pochodzenia geograficznego (Martus, 2013, s. 209) – np. „z Hesji”, „z Bawarii” (aczkolwiek w osobistych notatkach Grimmowie zaznaczali autorstwo poszczególnych fabuł – Rölleke, 1986). Nawet uhonorowanie Dorothei Viehmann w przedmowie oraz na portrecie autorstwa Ludwiga Emila Grimma, znajdującym się na frontyspisie drugiego wydania zbioru, nie zmienia sytuacji, gdyż Grimmowie nie oznaczyli baśni, które opowiedziała im słynna „chłopka z Zwehrn” (Grimm, Grimm, 1812–1815/1819, s. xi).

Badacze wiedzieli od dawna, że dużą część baśni dostarczyło Grimmom około pięćdziesięciu osób, znanych w większości z imienia i nazwiska. Jednak dopiero Albert Schindehütte (1991) za sprawą edycji sześciu baśni przekazanych Grimmom przez Johanna Friedricha Krausego wytyczył nową perspektywę badań, które pozwalają odpowiedzieć na wiele nierozstrzygniętych dotąd pytań. Schindehütte wskazał bowiem na istotne związki między pochodzeniem i wykształceniem informatorów a postacią przekazanych fabuł<sup>5</sup>. Często

<sup>4</sup> Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Elizy Pieciul-Karminińskiej.

<sup>5</sup> W tym kontekście istotne jest np. uwzględnienie francuskiego pochodzenia informatorów i możliwy – pośredni – wpływ takich autorów jak Charles Perrault czy Madame d’Aulnoy (Rölleke, 2004, s. 16 i nast.).

to właśnie elementy biograficzne pozwalają uzupełnić brakujące luki w wiedzy o baśniach.

Najwybitniejszym przedstawicielem nurtu biograficznego jest zasłużony badacz baśni Heinz Rölleke, który kontynuując pomysł Schindehüttego, regularnie publikuje artykuły ukazujące związki między poszczególnymi baśniami a ich informatorami. Ukoronowaniem tych badań jest dzieło wydane wspólnie z Schindehüttem, zatytułowane *Es war einmal... Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte* [Dawno, dawno temu... Prawdziwe baśnie braci Grimm i kto je im opowiedział] (Rölleke, Schindehütte, 2011). Baśnie są tam pogrupowane i analizowane według klucza biograficznego poszczególnych informatorów, przy czym są to teksty zaczerpnięte wyłącznie z wydania pierwszego (Grimm, Grimm, 1812a, 1815a). Kolejne edycje zbioru nie pozwoliłyby na taką analizę, gdyż już od wydania drugiego (Grimm, Grimm, 1812–1815/1819) widoczne są efekty pracy Wilhelma, który podjął się stylistycznego ujednoczenia zbioru i zniwelował m.in. charakterystyczne elementy idiolektu poszczególnych informatorów (Pieciul-Karmińska, 2013, s. 107 i nast.). Co ciekawe, tylko baśnie przekazane w dialektach (np. *O rybaku i jego żonie*, *O drzewie jałowca*) nie zostały poddane redakcji i aż do siódmego wydania (Grimm, Grimm, 1812–1815/1857) przetrwały w prawie niezmienionym kształcie.

Warto dodać, że badania nad udziałem informatorów w „narodzinach” i ostatecznym kształcie baśni ciągle przynoszą nowe odkrycia. Najbardziej spektakularnym dokonaniem w tym zakresie było skorygowanie pomyłki najstarszego syna Wilhelma – Hermanna Grimma, który baśnie opowiedziane przez Marię Hassenpflug, młodą przyjaciółkę Grimmów o hugenockich korzeniach, przypisał „starej Marii” – piastunce swej matki Dorothei Wild – i tym samym ugruntował mit, iż większość baśni opowiedziały braciom stare wieśniaczki. Pomyłka Hermanna przez lata obciążała badania nad baśniami, gdyż sugerowała istnienie mitycznej ludowej bajarki – tej samej rangi co Dorothea Viehmann. Hermann Grimm w swych wspomnieniach podkreślał *expressis verbis*, że każdemu z dwóch tomów baśni patronuje wiejska bajarka – nad tomem pierwszym czuwała zatem „stara Maria”, a nad tomem drugim „pani Viehmannowa ze wsi Zwehrn”. Píše on wręcz: „[Pani Viehmannowa] uczyniła dla drugiej części to, co stara Maria zrobiła dla pierwszej” (Grimm, 1895/1956, s. 25). Dopiero Rölleke (1975) dowiódł, że informatorka, która przekazała fabuły tak znanych baśni jak *Czerwony Kapturek*, *Śpiąca Królowna*, *Śnieżka*, *Braciszek i siostrzyczka*, to nie „stara”, lecz „młoda” Maria, bliska przyjaciółka i rówieśniczka Jakuba i Wilhelma.

Istotnych odkryć dokonuje obecnie również Holger Ehrhardt z Katedry Badań nad Spuścizną Braci Grimm na Uniwersytecie w Kassel – mieście,



w którym Grimmowie spędzili większość życia i gdzie opublikowali pierwsze dwa wydania baśni. Dzięki analizie wpisów w księgach parafialnych, listów z epoki oraz prywatnych zapisków udało mu się ustalić personalia kobiety, która opowiedziała braciom *Kopciuszka* i *Złotego ptaka* (Ehrhardt, 2016). To niemałe osiągnięcie, zważywszy na to, że nawet sami Grimmowie nie znali jej nazwiska i określali ją mianem „bajarki z Marburga”. Nigdy nie poznali jej osobiście, gdyż – jak przypuszczano – starsza kobieta nie chciała się spotykać z młodym Wilhelmem, a poza tym nie rozumiała, dlaczego miałyby opowiadać wykształconemu panu jakieś „dziecinne bajeczki”. Grimmowie wysłali więc do niej znajomą z dwójką małych dzieci. Im właśnie Elisabeth Schellenberg – bo tak nazywała się bajarka – opowiedziała obydwie słynne baśnie<sup>6</sup>. Z kolei w 2018 roku Ehrhardt (s. 216 i nast.) zidentyfikował autorkę baśni *Mysikrólik* – Annę Margarethę Hahn.

Właśnie w kontekście badań nad informatorami chciałabym przedstawić poniżej trzy nietłumaczone dotąd baśnie<sup>7</sup> z pierwszego wydania zbioru, poprzedzając każdą krótkim wstępem biograficznym.

### *Pan Szast-Prast* i Johann Friedrich Krause<sup>8</sup>

*Herr Fix und Fertig* Jakuba i Wilhelma Grimmów (1812c) należy do wspomnianej wyżej grupy prawie czterdziestu baśni obecnych jedynie w pierwszym wydaniu zbioru *Kinder- und Hausmärchen*. *Pan Szast-Prast* – tak brzmi tytuł tej opowieści w moim przekładzie – znalazł się w pierwszym wydaniu pod numerem 16, a od wydania drugiego (Grimm, Grimm, 1812–1815/1819) zastąpiony został baśnią *Trzy wężowe listki*.

Opowieść została przekazana braciom przez Johanna Friedricha Krausego (1747–1828), wysłużonego żołnierza, wachmistrza dragonów, który po wieloletniej służbie zmuszony był opuścić szeregów wojska z powodu przetoki

---

<sup>6</sup> Ehrhardt (2016) ustalił również, iż kobieta nie chciała się ujawnić prawdopodobnie dlatego, że wstydziła się swojej sytuacji życiowej: pochodziła bowiem z nieprawego łoża, a starość spędzała w przytułku (s. 30 i nast.).

<sup>7</sup> Owe trzy baśnie ukazały się już w czasopiśmie nieobjętych recenzją naukową. Baśń *Pan Szast-Prast* opublikowana została w periodyku *Czas Literatury* (Grimm, Grimm, 1812/2019c), a baśń *Dziwaczna uczta* i *Długi nos* – w internetowym wydaniu kwartalnika *Przekrój* (Grimm, Grimm, 1812/2019b, 1815/2019a).

<sup>8</sup> O wachmistrzu Krausem i współczesnych badaniach nad tym informatorem pisałam więcej w popularzatorskim artykule na łamach czasopisma *Czas Literatury* (Pieciul-Karmińska, 2019c).

w biodrze uniemożliwiającej mu jazdę konną. Krause opowiedział Grimmom w sumie sześć baśni, wszystkie o wyraźnie autobiograficznym charakterze. Odnaleźć w nich można wiele nawiązań zarówno do żołnierskiej przeszłości wachmistrza, jak i do smutnej rzeczywistości, która stała się jego udziałem po opuszczeniu służby.

W tych fabułach odnajdziemy przede wszystkim postaci wysłużonych żołnierzy, ale także stare i niepotrzebne już nikomu zwierzęta. Dobrym przykładem jest baśń *Stary Sułtan* – opowieść o psie, który po latach wiernej służby ma zostać zastrzelony, bo „zestarzał się, stracił wszystkie zęby i nie był już groźny” (Grimm, Grimm, 1857/2010e, s. 250). Ale ani żołnierze z opowieści Krausego, ani pies Sułtan nie poddają się, lecz walczą o swoje życie i lepszą przyszłość. Dzięki temu wychodzą cało z opresji – przy czym stary pies wraca do łask podstępem: z pomocą przyjaciela, wilka, finguje porwanie dziecka gospodarzy, które potem „bohatersko” ratuje z kłów dzikiego zwierza.

Na tym tle baśń *Pan Szast-Prast* jest opowieścią szczególną, gdyż pozbawioną goryczy i resentymentu. Tytułowy bohater odchodzi ze służby wraz z zakończeniem wojny, a wojaczkę porzuca dobrowolnie, bo „nie było już nic więcej do roboty niż to samo każdego dnia” (Grimm, Grimm, 1812c, s. 58). Jego marzeniem jest służba u wielkiego pana, gdzie nosi się przetykane złotem szaty i gdzie wciąż jest coś zajmującego do roboty. Wszystko, co Szast-Prast sobie postanowi, spełnia się w mig – wskazuje na to także jego nazwisko. Niemiecka fraza *fix und fertig* oznacza tu bowiem umiejętność szybkiego i skutecznego działania: „szast-prast i gotowe”. Dlatego główny bohater od razu spotyka wymarzonego „wielkiego pana”, który widząc jego zmyślność, bez wahania przyjmuje go na służbę. Natychmiast powierza mu też odpowiedzialne zadanie zdobycia najpiękniejszej księżniczki na świecie, której na imię – *no-men omen* – Nomini. Pan Szast-Prast żwawo zabiera się do dzieła, a ponieważ jest rzutkim organizatorem – „Dajcie mi tylko powóz zaprzężony w szóstkę koni oraz woźnicę, hajduków, laufrów, lokajów, kucharza i cały dwór...” (s. 59), wszystkie decyzje, które podejmuje w drodze, okazują się trafne i niezbędne do wypełnienia powierzonej misji. I tak zwierzęta, które pan Szast-Prast po trzykroć ratuje w drodze, pomagają mu w wykonaniu trzech – zdawałoby się – niewykonalnych zadań, a wszystko oczywiście dzieje się zgodnie z logiką baśni, w której każdy dobry uczynek zostaje nagrodzony.

Ważne jest przy tym, że Szast-Prast, udając wielkiego pana i także będąc traktowanym (użycie słowa „pan” w tytule nie jest przypadkowe), nigdy nie wychodzi z roli sługi. Nawet nie przyjdzie mu do głowy, by księżniczkę zdobyć dla siebie. Przywozi ją do swojego pana, za co zostaje nagrodzony stanowiskiem „pierwszego ministra”. Wymowna jest przy tym formuła kończąca baśń,

w której narrator wraca do realiów zwykłego życia: „Wielu z towarzystwa, gdzie opowiadano tę historię, zapragnęło być na tym weselu. Jedna chciała zostać pokojową, druga garderobianą, z kolei trzeci chciał zostać kamerdynerem, a inny kucharzem itd.” (Grimm, Grimm, 1812c, s. 63).

Również listy wachmistrza Krausego, w których przekazywał on braciom Grimm swoje sowizdrzalskie opowieści, są istotne dla badań nad baśniami. Wynika z nich, że autor nie był bynajmniej nieokrzesanym czy niewykształconym żołnierzem. Jego język jest malowniczy, wyszukany i pełen nawiązań do dzieł literackich czy Biblii. Ta twórczość epistolarna przeszła do legendy także z innego powodu – w nawiązaniu do każdej przekazanej baśni, po wymianie uprzejmości i wytwornych zapewnieniach o szacunku i przywiązaniu, Krause wyprasza u „pana Wilhelma” parę używanych spodni. A robi to przykładowo w takich słowach: „Myślę codziennie o Panach, rano i wieczorem. Gdy wkładam ubranie i gdy je zdejmuję. Jednakowoż moje stare spodnie już się podarły, a ja biedak całą zimę chorowałem i ciągle jeszcze słabuję” (Schindehütte, 1991, s. 119). Mężczyźni nosili zapewne ten sam rozmiar, a próśby o znoszoną garderobę zdradzają dramatyczną sytuację życiową wachmistrza, który kiedyś żywił wielkie ambicje, był autorytetem dla podwładnych, a na starość przyszło mu żebrać.

### *Pan Szast-Prast*<sup>9</sup>

Szast-Prast długi czas był żołnierzem, ponieważ jednak wojna dobiegła końca i nie było już nic więcej do roboty niż to samo każdego dnia, pożegnał się i postanowił zostać lokajem u wielkiego pana. Bo tam są przecież ubrania przetykane złotem, dużo do zrobienia i ciągle coś nowego. Tak więc wyruszył w drogę i dotarł do pewnego dworu. Zobaczył tam pana, który spacerował w ogrodzie. Szast-Prast, nie namyślając się długo, zwawo podszedł do niego i powiedział:

– Szukam służby u wielkiego pana i gdyby Wasza Wysokość sam nim był, toby mi się najbardziej podobało. Wszystko umiem i wiem, co się należy, w ogóle, w szczególności i wedle rozkazu.

A pan odpowiedział mu:

– Dobrze, mój synu, niech tak będzie, ale wpierw zgadnij, na co mam właśnie ochotę.

---

<sup>9</sup> Baśń *Herr Fix und Fertig*, nr 16 w I tomie oryginalnego wydania *Kinder- und Hausmärchen* (Grimm, Grimm, 1812c), w przekładzie autorki artykułu – Elizy Pieciul-Karminińskiej.

Szast-Prast bez słowa odwrócił się, ruszył spiesznie do dworu, a po chwili wrócił z fajką i tabaką.

– Dobrze, mój synu. Jesteś moim sługą i teraz nakazuję, byś sprowadził mi księżniczkę Nomini. Jest najpiękniejsza na świecie i chcę ją mieć za żonę.

– A zatem do dzieła! – odpowiedział Szast-Prast. – To dla mnie drobnostka. Już niedługo Wasza Wysokość ją dostanie. Dajcie mi tylko powóz zaprzężony w szóstkę koni oraz woźnicę, hajduków, laufrów, lokajów, kucharza i cały dwór, a mnie samemu książęce ubrania, a każdy niech słuca moich rozkazów.

No i pojechali, a pan służący siedział w powozie, i zmierzali do królewskiego dworu, gdzie mieszkała owa piękna księżniczka. Gdy droga się skończyła, wjechali na pole i wkrótce dotarli do wielkiego lasu. Było tam wiele tysięcy ptaków, śpiewających okrutnie głośno, aż po krańce błękitnego nieba.

– Stać, stać! – zawołał Szast-Prast. – Nie płoszyć ptaków! One chwalą swojego Stwórcę i kiedyś zechcą mi się przysłużyć. Zawracamy w lewo!

Woźnica musiał więc zawrócić i objechać las dookoła. Nie minęło wiele czasu, gdy dotarli do wielkiego pola, gdzie siedziało z tysiąc milionów kruków, które wrzeszczały na całe gardło, domagając się jedzenia.

– Stać, stać! – zawołał Szast-Prast. – Odwiążcie jednego z koni na przedzie, zaprowadźcie go na pole i tam zadźgajcie. Trzeba nakarmić kruki, żeby przeze mnie nie cierpiały głodu.

Gdy kruki się nasyciły, ruszyli w dalszą podróż i w końcu dotarli do wody. A tam była ryba, która skarżyła się żałośnie:

– Na Boga! Nie mam co jeść w tym stęchłym bagnie, wsadźcie mnie do wartkiej wody, odpłacę się wam kiedyś!

I jeszcze nie skończyła mówić, gdy Szast-Prast już wołał:

– Stać, stać! Kucharzu, weź ją do fartucha, a ty, woźnico, jedź do wartkiej wody.

I Szast-Prast sam wysiadł, i wypuścił rybę, która z radości aż biła ogonem w wodę.

– Teraz pogońcie konie, żebyśmy dojechali na miejsce przed nocą – powiedział pan Szast-Prast.

Gdy dotarł do królewskiej rezydencji, ruszył prosto do najlepszej gospody. Karczmarz oraz wszyscy jego ludzie wyszli i witali go wylewnie, bo myśleli, że oto przybył jakiś obcy król, a to przecież był tylko pan sługa. Szast-Prast natomiast od razu kazał się zaanonsować na królewskim dworze, a tam robił wszystko, żeby się przypodobać, i zaczął starania o rękę księżniczki.

– Mój synu – powiedział król – odrzuciliśmy już wielu takich zalotników, bo żaden nie potrafił uczynić tego, co mu zostało nakazane, by dostać moją córkę.

– Wybornie – powiedział Szast-Prast. – Niech Wasza Wysokość nakaza mi coś porządnego.

– Kazałem wysiać kwartę maku. Jeśli potrafisz przynieść mi ten mak z powrotem, ale tak, by nie brakowało ani ziarenka, będziesz mógł zabrać księżniczkę do twojego pana.

– Ho, ho! – pomyślał Szast-Prast. – To dla mnie drobnostka.

Po czym wziął miarkę, worek i śnieżnobiałe obrusy, wyszedł z zamku, a te ostatnie rozłożył obok obsianego makiem pola. Nie minęło wiele czasu, a przybiegały ptaki, które wtedy w lesie mogły śpiewać bez przeszkód, i wybierały nasiona, ziarnko po ziarnku, i zaniósły je na białe obrusy. Gdy wszystko już wybierały, Szast-Prast zsywał to razem do worka, wziął miarkę pod pachę, poszedł do króla i odmierzył mu jego wysiane nasiona, myśląc przy tym, że księżniczka jest już jego, ale spudłował.

– Jeszcze jedno, mój synu – powiedział król. – Moja córka zgubiła kiedyś złoty pierścień. Zanim będziesz mógł zabrać królową, musisz mi ten pierścień przynieść.

Szast-Prast nie martwił się zbyt:

– Niech Wasza Wysokość pokażą mi tylko wodę i most, gdzie zgubiono pierścień, a wkrótce go odzyskam.

Kiedy zaprowadzono go nad wodę, spojrział w dół, a po chwili podплыnęła tam owa ryba, którą podczas podróży wypuścił do rzeki. Ryba wystawiła głowę i powiedziała:

– Poczekaj kilka chwil, zejść głębiej, bo wieloryb ma ten pierścień pod swoją płetwą, ale ja go wydobęde.

I niedługo potem wróciła i wyrzuciła pierścień na brzeg. Szast-Prast zaniósł go do króla, ale ten powiedział:

– Zostało jeszcze jedno zadanie. W lesie jest jednorożec, który narobił już wiele szkód. Jeśli potrafisz go zabić, to nic już więcej nie będziesz musiał robić.

Szast-Prast i o to zbyt nie martwił. Od razu ruszył prosto do lasu. A tam były kruki, które kiedyś nakarmił, i powiedziały do niego:

– Poczekaj chwilę, bo teraz jednorożec śpi, ale nie leży na ślepy boku<sup>10</sup>. Gdy się obróci, wówczas wydziobiemy mu to jedno dobre oko, które ma. Kiedy

---

<sup>10</sup> W oryginale mowa jest o *scheele Seite*, co w dialekcie heskim oznacza 'ślepy bok', czyli bok, na którym zwierzę ma chore, niewidzące oko. W baśni jednorożec leży początkowo na boku ze zdrowym okiem, chroniąc je w ten sposób, więc kruki nie mogą go jeszcze zaatakować i oślepić. Być może taka wersja związana jest z jakąś znaną w okolicy legendą o jednookim jednorożcu, gdyż w tekście „to jedno dobre oko, które [zwierzę] ma”, traktowane jest jako oczywisty punkt wyjścia.

oślepnie i w szale będzie wpadał na drzewa, z pewnością wbije w któreś swój róg i wtedy bez trudu go zabijesz.

Wkrótce zwierzę przewróciło się we śnie i położyło na drugim boku. Wtedy kruki sfrunęły z drzewa i wydziobały mu zdrowe oko. Gdy jednoróżec poczuł ból, skoczył na równe nogi i zaczął biegać po lesie jak oszalały, ale szybko wbił się rogiem w gruby dąb. Wtedy doskoczył do niego Szast-Prast, odrąbał mu głowę i zaniósł ją królowi. Ten nie mógł już dłużej odmawiać swojej córki i oddał ją panu Szast-Prast, który wsiadł z nią do powozu i z całym orszakiem, z jakim przybył, powrócił do swojego pana i przywiózł mu piękną księżniczkę. Powitano go tam przychylnie i wyprawiono wspaniałe wesele, a Szast-Prast został pierwszym ministrem.

Wielu z towarzystwa, gdzie opowiadano tę historię, zapragnęło być na tym weselu. Jedna chciała zostać pokojową, druga garderobianą, z kolei trzeci chciał zostać kamerdynerem, a inny kucharzem itd.

### *Dziwaczna uczta i Amalie Hassenpflug*<sup>11</sup>

Baśń braci Grimm (1812b) pt. *Die wunderliche Gasterei*, czyli *Dziwaczna uczta*, to kolejna opowieść, która nie trafiła do ostatniego wydania zbioru *Kinder- und Hausmärchen* z roku 1857, była więc dotąd nieznaną polskim czytelnikom. Od trzeciego wydania (Grimm, Grimm, 1812–1815/1837) zastąpiona została baśnią *Frau Trude*<sup>12</sup>, opowieścią o niegrzecznej dziewczynce, „upartej i wścibskiej” (Grimm, Grimm, 1857/2010d, s. 224), która mimo surowego zakazu rodziców poszła w odwiedzinach do demonicznej wiedźmy i zginęła tam marnie: dziewczynka zamieniona w kłodę drewna musiała spłonąć w piecu wiedźmy. Ale „jakże [...] mogło się jej dobrze wieść” – pyta narrator baśni – jeśli dziewczynka, „gdy rodzice coś jej kazali zrobić, [...] nie słuchała,” (s. 224). Jest to zatem dydaktyczna opowiastka, której drastyczna fabuła – podobnie jak w przypadku *Czerwonego Kapturka* lub baśni *O wilku i siedmiu kozłatkach* – pełni funkcję ostrzegawczą.

Czy poprzedniczka *Pani Trude*, czyli baśń *Dziwaczna uczta*, zapisana pod numerem 43 w pierwszym tomie zbioru, miała zbliżony charakter i przesłanie? Wprost przeciwnie. *Dziwaczna uczta* to całkowita odwrotność pouczającej

---

<sup>11</sup> Rozszerzony, popularyzatorski tekst wprowadzenia ukazał się pierwotnie na stronie internetowej kwartalnika *Przekrój* (Pieciul-Karminska, 2019b).

<sup>12</sup> Polskie tytuły tej baśni to: *Baba Truda* (tłum. Z. A. Kowerska), *Baba Jaga* (tłum. E. Bielińska) oraz *Pani Trude* (tłum. E. Pieciul-Karminska).

przypowieści o nieposłusznym dziecku. I tym razem kluczem do pełnego zrozumienia tej baśni jest osoba informatorki, która opowiedziała braciom ową fabułę. Była to Amalie Hassenpflug (1800–1871) z zaprzyjaźnionej z Grimmami zamożnej mieszczańskiej rodziny o hugenockich korzeniach. W chwili, gdy przekazała Wilhelmowi swą opowieść, dziewczynka miała raptem dziesięć lat! Jej starsze siostry – Jeanette, a zwłaszcza Marie, przywołana już tutaj w kontekście pomyłki Hermanna Grimma dotyczącej osoby „starej Marii” – zbierały dla Grimmów fabuły baśni, natomiast ich brat Ludwig odegrał ważną rolę w życiu Jakuba i Wilhelma z innego powodu: ożenił się z ich jedyną siostrą Lotte. Po jej przedwczesnej śmierci w 1833 roku to właśnie niezamężna Amalie Hassenpflug pomagała Ludwigowi w prowadzeniu domu i wychowywaniu trójki dzieci (Rölleke, Schindehütte, 2011, s. 394).

Amalie od małego zdradzała zdolności literackie i przejawiała szczególną skłonność do snucia prześmiewczych, sowizdrzalskich opowieści. W tej właśnie konwencji Grimmowie, którzy znali ją niemal od urodzenia, nazywali ją żartobliwie *Male*, *schnipp dich*, czyli „Malcia, wysmarkaj się” lub „Malcia smarkuła” (Rölleke, Schindehütte, 2011, s. 394). Opowiedziana przez nią *Dziwaczna uczta* to opowieść z „czarnego” repertuaru makabresek i horrorów, jakże podobna do historyjek o wampirach, trupach i odciętych głowach, którymi dzieci do dzisiaj straszą się nawzajem na koloniach po zgaszeniu światła. I tak właśnie należy ją czytać – pomimo elementów grozy jest to po prostu żartobliwa opowieść utrzymana w konwencji purnonsensu (s. 402).

Historyjka rozpoczyna się niewinnie, a dobór postaci budzić może rozbawienie. Bohaterkami opowiadania są bowiem kaszanka i zaprzyjaźniona z nią wątrobianka, którą ta pierwsza zaprasza do siebie na tytułową „uczczę”. Kaszanka w języku niemieckim nosi wyraziste miano „krwawej kiszki” (niem. *Blutwurst*), więc zgodnie ze swym imieniem ma mordercze zamiary, czego naiwna wątrobianka zupełnie nie podejrzewa. Fabuła baśni jest groteskowa i wyraźnie parodystyczna, co podkreślał sam Wilhelm Grimm w liście do brata Ferdynanda, gdy pisał o „małej [Malci]”, która nie tylko ma rozum, lecz także wyraźny talent do karykaturalnych, prześmiewczych fabuł (Rölleke, Schindehütte, 2011, s. 394).

Godny uwagi jest tu również zaskakujący wtręt narratora odnoszący się do tajemniczego przybysza, który zjawia się niespodziewanie w kuchni, by przestrzec bezbronną wątrobiankę: „I nagle do środka wszedł ktoś – nie wiem, kto to był – i powiedział [...]”. Najwyraźniej uwaga ta pochodzi od samej Malci, która w ferworze opowieści zapomniała, albo nie zdążyła wymyślić, kto ostrzegł kaszankę, a może uznała to za nieistotny szczegół. Wilhelm Grimm odnotował w swoich zapiskach, że: „kaszanka została ostrzeżona przez [ ]”

(Rölleke, Schindehütte, 2011, s. 42), po czym w duchu wierności „ustnej tradycji ludowej” pieczołowicie odtworzył w drukowanej, ostatecznej wersji baśni pierwszoosobową wypowiedź narratora, który sam „nie wie, kto to był”. Ciekawe, że ślady wierności „ustnej tradycji” zachowały się akurat w baśni, która nie pochodzi przecież od wiejskiej bajarki (s. 42 i nast.).

Amalie Hassenpflug opowiedziała braciom jeszcze baśnie *Diabeł o trzech złotych włosach* i *Pan kum* oraz własną wersję *Trzech leśnych trolli*, odmienną od tej, jaką znamy z ostatniego wydania baśni z 1857 roku.

### *Dziwaczna uczta*<sup>13</sup>

Przez pewien czas kaszanka i wątrobianka mieszkały blisko siebie i kiedyś kaszanka zaprosiła wątrobiankę w gości. Gdy przyszła pora posiłku, wątrobianka ruszyła raźnie do kaszanki. Kiedy stanęła w drzwiach, ujrzała najrozmaitsze dziwaczne rzeczy. Na każdym stopniu schodów, których było wiele, działo się coś osobliwego – była tam miotła i szufelka, które biły się ze sobą, była też małpa z wielką dziurą w głowie i wiele podobnych rzeczy.

Wszystko to mocno zdeprymowało i przstraszyło wątrobiankę, a jednak wzięła się na odwagę i weszła do izby, gdzie serdecznie przywitała ją kaszanka. Ale kiedy zaczęła wypytać o te dziwne wydarzenia, które działy się na schodach, kaszanka udawała, że nie słyszy, albo sprawiała wrażenie, jakby nie było o czym mówić, lub mówiła o szufelce i miotle: „To na pewno była moja służąca, która plotkowała z kimś na schodach”, albo też kierowała rozmowę na inny temat.

W końcu kaszanka wyszła z izby, mówiąc, że musi w kuchni przypilnować jedzenia i sprawdzić, czy wszystko porządnie przyrządzono i niczego nie wyrzucono w popiół. W tym czasie wątrobianka chodziła po izbie tam i z powrotem, bo ciągle miała w głowie te dziwaczne zdarzenia na schodach. I nagle do środka wszedł ktoś – nie wiem, kto to był – i powiedział:

– Ostrzegam cię, wątrobianko, jesteś w krwawej siedzibie zbójców, szybko stąd uciekaj, jeśli ci życie miłe.

Wątrobianka bez chwili zastanowienia przekradła się do drzwi, a potem biegła ile sił i nie zatrzymała się, aż nie znalazła się na środku ulicy. Wtedy obejrzała się i w oknie na strychu zobaczyła kaszankę, która stała tam z długim,

---

<sup>13</sup> Baśń *Die wunderliche Gasterei*, nr 43 w I tomie oryginalnego wydania *Kinder- und Hausmärchen* (Grimm, Grimm, 1812b), w przekładzie autorki artykułu – Elizy Pieciul-Karmińskiej.



długim nożem, a on błyszczał, jakby był świeżo naostrzony. I kaszanka, wygrazając nożem, krzyknęła w dół do wątrobianki:

– Gdybym cię dopadła, tobym cię zjadła!

### *Długi nos i Dorothea Viehmann*<sup>14</sup>

Baśń *Die lange Nase* (Grimm, Grimm, 1815b), czyli *Długi nos*, także nie była dotąd znana polskim czytelnikom. Ona również należy do grupy baśni obecnych jedynie w pierwszym wydaniu zbioru *Kinder- und Hausmärchen* z lat 1812–1815, którego nigdy dotąd nie tłumaczono na język polski. A szkoda, bo opowiadanie o trzech wysłużonych żołnierzach, którzy „byli tak starzy, że nie mogli już nawet ugryźć budyniu” (s. 185), posiada wiele interesujących cech. To opowieść sowizdrzalska, bez wyraźnego antagonisty, bo nawet negatywna postać przebiegłej królowny budzi sympatię, a kara, która ją spotyka, jest bardziej groteskowa niż surowa. Zaskakujące jest także zakończenie baśni: król wcale nie oddaje żadnemu z żołnierzy swojej córki za żonę.

Dlaczego baśń ta została wycofana z kolejnych wydań *Kinder- und Hausmärchen*? Prawdopodobnie bracia Grimm nie chcieli dublować tematów. Kluczowy dla tej baśni motyw wykradanych i odzyskiwanych na nowo czarodziejskich przedmiotów obecny jest w kilku innych tekstach, zwłaszcza w znanej baśni *O stoliczku-nakryj się, złotym osle i kiju samobiju*. Począwszy od drugiego wydania (Grimm, Grimm, 1812–1815/1819) miejsce *Długiego nosa* zajęła baśń *Ośle ziele*, w której pojawia się z kolei analogiczny motyw czarodziejskiej rośliny użytej w charakterze kary i szantażu.

Kto opowiedział braciom Grimm baśń *Długi nos*? Sami autorzy zbioru oznaczyli ten tekst dopiskiem „ze Zwehrn”, który jednoznacznie wskazuje na Dorotheę Viehmann, mieszkankę wsi Niederrzwehren pod Kassel (obecnie dzielnica tego miasta). Dorothea Viehmann (1755–1815) to najśłynniejsza Grimmowska bajarka, która przekazała braciom około czterdziestu fabuł, z czego aż dwadzieścia obecnych jest w całości w znanym nam wydaniu z roku 1857. Są to m.in. *Wierny Jan, Mądra Elżunia, Trzy piórka, Frycek i Katarzynka, Goździk, Gęsiarka, Mądra wieśniaczka, Doktor Wszechwiedzący, Żelazny piec, Biedny młynarczyk i kotka, Diabeł i jego babcia* (Rölleke, 2012, s. 30 i nast.). Grimmowie byli przekonani, że wreszcie udało im się spotkać prawdziwą

---

<sup>14</sup> Rozszerzony i bardziej popularyzatorski tekst wprowadzenia ukazał się pierwotnie na stronie internetowej kwartalnika *Przekrój* (Pieciul-Karmińska, 2019d).

wiejską bajarkę – chłopkę, która swymi opowieściami uwiarygodniła ich zamiar spisywania ludowych, ustnych przekazów.

Dorothea Viehmann odwiedzała braci w ich mieszkaniu w Kassel zwykle w środy, gdy przybywała na targ, by sprzedawać wiejskie produkty przyniesione w koszu na plecach. Ukoronowaniem dnia były właśnie wizyty u braci, gdzie mogła odpocząć, a przy okazji podzielić się opowieściami, za które dostawała niewielką zapłatę. Grimmowie podejmowali ją z honorami, a Dorothea opowiadała potem znajomym, że do herbaty podawali jej prawdziwą srebrną łyżeczkę, jakby była jedną z nich. Ta srebrna łyżeczka pojawiła się nawet we wspomnianej już baśni *Diabeł i jego babcia* jako istotny element diabelskiej zagadki: „W Morzu Północnym leży martwy koczokodan. Dostanę z niego pieczeń. A z wieloryba żebro, to będzie ich srebrna łyżka. A stare, puste końskie kopyto, to będzie ich kielich” (Grimm, Grimm, 1857/2010a, s. 153).

Dlaczego srebrna łyżeczka była tak ważna dla bajarki? Otóż Viehmannowa wcale nie była chłopką i nie uprawiała ziemi<sup>15</sup>. Dzięki najnowszym badaniom (Ehrhardt, 2012) wiemy, że mianem wieśniaczki można ją było określić wyłącznie z powodu miejsca zamieszkania, bo do wsi Niederzwehren pod Kassel przeprowadziła się dopiero po dość późnym jak na owe czasy zamążpójściu w wieku 32 lat. Dorothea Viehmann, z domu Pierson, pochodziła z zamożnej rodziny o hugenockich korzeniach. Jej ojciec był właścicielem słynnej karczmy Knallhütte, oddalonej od Kassel o godzinę jazdy konnej. Dorothea spędziła tutaj trzy dekady: pomagała ojcu w obsłudze gości i w prowadzeniu gospody (8 i nast.)<sup>16</sup>.

W karczmie można było spotkać gości najróżniejszego autoramentu: rzemieślników, kupców, woźniców, z pewnością ciągnęli tędy także żołnierze, więc z dużym prawdopodobieństwem możemy założyć, że właśnie tutaj Dorothea Viehmann usłyszała opowieść o *Długim nosie*. W baśni tej pojawia się nawet gościnna gospoda, w której cudownie wzbogacony żołnierz mógł bez

<sup>15</sup> Warzywa, które kobieta sprzedawała na targu w Kassel, zaczęła uprawiać w przydomowym ogródku stosunkowo późno, gdy musiała zdobyć dodatkowe pieniądze dla swej owdowiałej córki i jej licznych dzieci.

<sup>16</sup> Do jej obowiązków należało też z pewnością nalewanie piwa z beczek, co uwieczniła w prześmiewczej baśni *Mądra Elżunia*, gdzie niezwykle plastycznie opisuje tę pozornie zwyczajną czynność. Oto tytułowa bohaterka, gdy szła po piwo do piwnicy: „[...] po drodze dzielnie klapała pokrywką dzbana, żeby czas jej się nie dłużył. Gdy była już na dole, wzięła stołeczek i postawiła przed beczką, żeby nie musiała się schylać i nie bolały jej plecy, które mogłyby się nadwyrężyć. Potem postawiła przed sobą dzbanek i odkręciła kurek. Gdy piwo lało się do środka, Elżunia nie chciała bezczynnie się w nie wpatrywać, więc spojrzała na ścianę...” (Grimm, Grimm, 1857/2010c, s. 183). I tu zaczyna się cała seria niefortunnych zdarzeń.

problemu zapłacić za suty posiłek i „nie oszukał karczmarza ani na halerz” (Grimm, Grimm, 1815b, s. 187). W zbiorze *Baśnie dla dzieci i dla domu* znajdziemy wiele podobnych opowieści, w których pokrzywdzeni przez los wojacy dzięki czarom biorą odwet za swoje niedole. Zwykle zdobywają majątek, a czasami królową za żonę, chociaż – jak się okazuje – w opowieściach o wysłużonych żołnierzach nie jest to wcale obowiązkowy element baśniowego happy endu.

### *Długi nos*<sup>17</sup>

Było raz trzech wysłużonych żołnierzy, którzy byli tak starzy, że nie mogli już nawet ugryźć budyniu, więc król pozbył się ich, nie dając im grosza emerytury. Wojacy nie mieli z czego żyć i pozostała im tylko wędrowna żebranina. Szli właśnie przez wielki las i nie mogli znaleźć jego końca, a gdy zapadł wieczór, dwóch położyło się spać, a trzeci musiał trzymać wartę, żeby nie rozszarpały ich dzikie zwierzęta. I gdy ci dwaj zasnęli, a jeden stał przy nich na straży, zjawił się człowieczek w czerwonym odzieniu i krzyknął:

- Kto tam?
- Dobry przyjaciel! – odpowiedział żołnierz.
- Co za dobry przyjaciel?
- Trzej wysłużeni żołnierze, którzy nie mają z czego żyć.

A wtedy człowieczek powiedział, że jeśli żołnierz podejdzie do niego, to obdaruje go prezentem, i jeżeli odpowiednio się nim posłuży, to będzie bogaty do końca swych dni. Żołnierz podszedł do człowieczka w czerwonym odzieniu, a ten podarował mu stary płaszcz. Gdy tylko żołnierz go założył, spełniało się wszystko, czego tylko sobie zażyczył. Jednak nie wolno mu było opowiedzieć o tym towarzyszom przed nastaniem dnia. Dopiero gdy zaświtało, a oni się obudzili, opowiedział im, co się wydarzyło. A potem poszli dalej i wędrowali aż do następnego wieczoru. Kiedy kładli się spać, to drugi z nich miał czuwać i stać na straży. A wtedy znowu zjawił się czerwony człowieczek i krzyknął:

- Kto tam?
- Dobry przyjaciel!
- Co za dobry przyjaciel?
- Trzej starzy wysłużeni żołnierze.

---

<sup>17</sup> Baśń *Die lange Nase*, nr 36 w II tomie oryginalnego wydania *Kinder- und Hausmärchen* (Grimm, Grimm, 1815b), w przekładzie autorki artykułu – Elizy Pieciul-Karminińskiej.

I wtedy człowieczek podarował wojakowi stary mieszek, który zawsze był pełen pieniędzy, choćby nie wiadomo, ile się ich stamtąd wyjęło. Również teraz żołnierzowi wolno było opowiedzieć o tym towarzyszom dopiero o świcie. Trzeciego dnia dalej szli przez las aż do zmroku i nocą stanął na straży trzeci żołnierz. Czerwony człowieczek przyszedł także do niego.

- Kto tam? – krzyknął.
- Dobry przyjaciel!
- Co za dobry przyjaciel?
- Trzej starzy wysłużeni żołnierze.

Wtedy czerwony człowieczek podarował mu róg, a gdy się weń zadęło, to wokół zbierały się armie wszystkich narodów. Rano, gdy każdy miał już jeden podarunek, pierwszy żołnierz założył płaszcz i zażyczył sobie, żeby nareszcie wyszli z tego lasu. I oto w mig stanęli poza nim. Zaraz poszli do gospody i kazali sobie dać jedzenia i picia, najlepszego, jakie tylko karczmarz mógł zdobyć. A gdy się z tym uporali, żołnierz z mieszkem zapłacił za wszystko i nie oszukał karczmarza ani na halerz. A ponieważ byli już zmęczeni wędrowaniem, ten z mieszkem powiedział do tego z płaszczem:

- Chciałbym, żebyś zażyczył sobie zamku. Pieniądzy mamy przecież dosyć i możemy żyć jak książęta.

I zaraz stanął tam zamek ze wszystkim co trzeba. A gdy tak sobie pożyli jakiś czas, żołnierz z płaszczem zażyczył sobie karety zaprzężonej w trzy siwki. Chcieli w niej pojechać do sąsiedniego królestwa i podać się tam za królewiczów. Wyruszyli więc z tak wielkim orszakami lokajów, że to naprawdę wyglądało bardzo po książęcemu. Pojechali do króla, który miał tylko jedną jedyną księżniczkę. Gdy tylko się zapowiedzieli, to zaraz przygotowano dla nich komnaty i poproszono do stołu. I bawili się wesoło, a gdy zjedli i wypili, to zaczęli grać w karty, za czym księżniczka bardzo przepadała. Grała z tym, który miał mieszek, i wciąż wygrywała. Aż w końcu zauważyła, że mieszek ów wcale się nie opróżnia i zrozumiała, że jest zaczarowany. Wtedy powiedziała do żołnierza, że przecież tak się zgrzał od tej gry, że powinien się napić, i nalała mu wina, do którego dodała napoju nasennego. A gdy tylko się napił, to zaraz zasnął, a wtedy księżniczka zabrała jego mieszek, poszła do swojej komnaty i uszyła inny, który wyglądał tak samo. Włożyła do nowego mieszka trochę pieniędzy i położyła go na miejscu starego. Następnego ranka trzej żołnierze wyruszyli w dalszą drogę, a gdy właściciel mieszka wydał tę odrobinę pieniędzy, która tam jeszcze pozostała, i znowu do niego sięgnął, to mieszek okazał się pusty. Wtedy zakrzyknął:

- Mój mieszek został zamieniony przez podstępną księżniczkę, a my staliśmy się biedakami!

Ale kolega z czarodziejskim płaszczem powiedział:

– Niech cię o to głowa nie boli. Zaraz go odzyskam.

Od razu założył płaszcz i zażyczył sobie, by znaleźć się w komnacie księżniczki. Przeniósł się tam natychmiast i ujrzał ją, jak siedzi i liczy pieniądze, które co rusz wyciąga z mieszka. A kiedy księżniczka go zobaczyła, zaczęła wrzeszczeć, że jest u niej zbójca, a krzyczała tak głośno, że nadbiegł cały dwór, i już by go złapano, ale w ostatniej chwili żołnierz wyskoczył przez okno, gubiąc jednak płaszcz, który spadł mu z ramion. I gdy tych trzech znowu zebrało się razem, to nie mieli już nic ponad róg, a wtedy jego właściciel powiedział:

– Zaradzę temu. Rozpocznijmy wojnę.

I zadał, przywołując tak wielu huzarów i takie mnóstwo kawalerii, że nie dało się ich wszystkich zliczyć. Potem wysłał do króla posłańca z żądaniem, by oddał mieszek i płaszcz, bo jeśli nie, to z jego zamku nie zostanie kamień na kamieniu. Wtedy król zaczął namawiać córkę, by oddała skradzione skarby, zanim sprowadzą sobie na kark wielkie nieszczęście. Ale księżniczka odpowiedziała, że jeszcze spróbuje innego sposobu. I ubrała się jak uboga dziewczyna, wzięła koszyk na ramię i wyszła do obozu, by sprzedawać tam trunki, i poszła z nią jej pokojówka. Gdy dotarła do obozu, zaczęła śpiewać tak pięknie, że cała armia zbiegła się z namiotów i słuchała, a wśród nich także ten, który miał róg. Kiedy księżniczka go dostrzegła, dała znak pokojówce, która zakradła się do jego namiotu, zabrała róg i pobiegła do zamku. Potem i księżniczka wróciła do domu. I teraz miała już wszystko, a tych trzech towarzyszy musiało znowu iść na żebry.

Szli i szli, aż ten, który miał kiedyś mieszek, powiedział:

– Wiecie co, nie możemy ciągle być razem. Wy idźcie w tamtą stronę, a ja pójdę w tę.

I poszedł sam. Dotarł do lasu, a ponieważ był zmęczony, położył się pod drzewem, by trochę pospać. A gdy się obudził i spojrzał w górę, to okazało się, że spał pod piękną jabłonią, na której wisały wspaniałe jabłka. Zgłodniały zerwał jedno i zjadł, a potem zjadł jeszcze jedno. I wtedy zaczął mu rosnąć nos. Rósł i rósł, był już tak długi, że żołnierz nie mógł wstać, a nos nadal rósł w lesie i jeszcze sześćdziesiąt mil poza las.

A jego towarzysze wędrowali tymczasem po świecie i szukali druha, bo przecież lepiej jest wędrować w towarzystwie, lecz nigdzie nie mogli go znaleźć. Nagle jeden z nich potknął się o coś i stanął na czymś miękkim – i aj! „Co to może być?” – pomyślał. A wtedy to coś drgnęło i oczom wędrowców ukazał się ogromny nos. Postanowili pójść za tym nosem i wreszcie dotarli do lasu, gdzie leżał ich towarzysz i nie mógł się ruszyć ani wstać. Koledzy wzięły więc drążek, owinęli wokół niego nos i chcieli go podnieść do góry, ale okazało się, że jest za ciężki. Szczęściem znaleźli w lesie osła, na którym położyli żołnierza,

a długi nos nieśli przed nim na dwóch drążkach. Ale gdy przebyli kawałek drogi, zmęczeni się tak bardzo, że musieli odpocząć. I gdy tak odpoczywali, zobaczyli obok siebie drzewo, na którym wisały piękne gruszki, a zza drzewa wyszedł człowieczek w czerwieni i powiedział do długonosego, że musi zjeść jedną z gruszek, to wtedy nos mu odpadnie. I rzeczywiście, kiedy żołnierz zjadł jedną gruszkę, to zaraz długi nos mu odpadł, a ostał mu się nie większy, niż miał poprzednio. A wtedy człowieczek powiedział:

– Nazrywaj jabłek i gruszek, wysusz je i zrób z nich proszek. Każdemu, komu dasz proszku jabłkowego, temu urośnie nos, a jeśli potem dasz mu proszku gruszkowego, temu długi nos odpadnie. Podaj się za wędrownego lekarza i najpierw daj księżniczce jabłko, a potem także proszek, a wtedy nos urośnie jej dwadzieścia razy dłuższy, ale niech cię to nie przestraszy!

Żołnierz nabrał jabłek, poszedł na dwór królewski i podając się tam za ogrodnika<sup>18</sup>, powiedział, że ma taki rodzaj jabłek, które w ogóle nie rosną w tej okolicy. Gdy księżniczka to usłyszała, poprosiła ojca, by jej kupił kilka z tych jabłek, a król powiedział:

– Kup sobie, ile chcesz.

Kupiła więc i zjadła jedno. Tak jej smakowało, jakby przez całe swoje życie nie jadła lepszego. Zjadła więc jeszcze jedno, a gdy to się stało, lekarz wziął nogi za pas. Wtedy nos zaczął rosnać i urósł tak wielki, że nie mogła wstać z fotela i w końcu upadła. Nos urósł na sześćdziesiąt łokci wokół stołu, na sześćdziesiąt wokół jej szafy, a potem wydobył się przez okno, wydłużył o sto łokci wokół zamku i powędrował dwadzieścia mil w kierunku miasta. Księżniczka leżała i nie mogła się ruszyć ani wstać, a żaden lekarz nie potrafił jej pomóc. Stary król kazał ogłosić, że jeśli znajdzie się jakiś przybysz, który potrafi pomóc jego córce, to dostanie za to mnóstwo pieniędzy. Stary żołnierz tylko na to czekał, zgłosił się jako doktor i powiedział:

– Jeśli taka wola Boża, to postaram się jej pomóc.

I dał jej proszku z jabłek, przez co nos zaczął rosnać jeszcze bardziej, a wieczorem dał jej proszku z gruszek, i wtedy nos się trochę zmniejszył. Następnego dnia znowu dał jej proszku z jabłek, aby porządnie ją przestraszyć i ukarać, a wtedy nos znowu urósł i był o wiele większy niż wczoraj. W końcu powiedział:

– Najlaskawsza księżniczko, najwyraźniej kiedyś musiała pani coś ukraść. Jeśli pani tego nie odda, nie będę mógł pomóc.

---

<sup>18</sup> W przekładzie starałam się utrzymać styl narracji oryginału, więc pewne sformułowania oddawałam dosłownie, by zachować charakterystyczną składnię i sposób obrazowania. Zachowałam także nieścisłości, np. gdy żołnierz ma się podać za lekarza, lecz podaje się za ogrodnika, a mimo to w narracji nazwany zostaje „doktorem”.

– O niczym nie wiem – odpowiedziała.

A on na to:

– Tak właśnie jest, bo inaczej mój proszak już by pomógł. Jeśli pani nie odda skradzionych przedmiotów, to będzie musiała umrzeć z powodu długiego nosa.

A wtedy król powiedział:

– Oddaj mieszek, płaszcz i róg. Przecież je ukradłaś. Oddaj, bo twój nos nigdy się nie zmniejszy!

I pokojówka musiała przynieść wszystkie trzy rzeczy, a żołnierz w zamian dał księżniczce proszak z gruszek. A wtedy nos odpadł i musiało przyjść dwustu pięćdziesięciu mężczyzn, żeby porąbać go na kawałki i wynieść z zamku. A żołnierz ruszył do swych towarzyszy z mieszkami, płaszczem i rogami. I znowu zaczęli sobie zamykać drzwi. I pewnie wciąż jeszcze tam siedzą i spokojnie gospodarują.

## Podsumowanie

Zaprezentowane tutaj trzy nietłumaczone dotąd na język polski baśnie braci Grimm to niewielka część planowanego przeze mnie przekładu całego pierwszego wydania *Kinder- und Hausmärchen* (Pieciul-Karmińska, 2016). Wybór akurat tych trzech baśni spośród wszystkich 156 nie jest przypadkowy, ponieważ dla pełnego ich zrozumienia istotne jest poznanie informatora. Z tego powodu przekłady poprzedzone zostały kontekstem biograficznym, co wpisuje się w nurt badań nad informatorami Grimmowskimi.

Podsumowując prezentację premierowego tłumaczenia wybranych baśni braci Grimm, warto wskazać jeszcze szczególne cechy przedstawionych tutaj informatorów, które mają wpływ na pełniejsze zrozumienie tych tekstów. Johann Friedrich Krause był zawsze interesującym obiektem badań, gdyż stanowił rzadki przypadek bazarza – mężczyzny<sup>19</sup>. Jednak dopiero dzięki uwzględnieniu całego kontekstu jego życia oraz twórczości wykraczającej poza sześcioletnią opowiedzianych braciom Grimm<sup>20</sup>, która ujawnia staranne wykształcenie i literacką ogładę tego wysłużonego żołnierza, można badać przekazane

---

<sup>19</sup> Baśnie opowiadały Jakubowi i Wilhelmu przede wszystkim kobiety, a mężczyźni stanowili raczej wyjątek wśród informatorów. Poza Krausem wskazać można jeszcze malarza Philippa Ottona Rungego i arystokratę z Westfalii Augusta von Haxthausena.

<sup>20</sup> Mowa o wspomnianej wyżej korespondencji, a także o odkrytym niedawno zeszycie z własnoręcznymi zapiskami Krausego (tzw. *Das Spinnenstubenheft*), który został wydany drukiem przez Alberta Schindehüttega (1992).

przez niego opowieści z nowej perspektywy. Również Amalie Hassenpflug, rezolutna dziewczynka z mieszczańskiego domu, znacznie odbiega od popularnych wyobrażeń o wiekowych piastunkach i wiejskich bajarkach, gdyż swoje fabuły przekazała braciom Grimm, gdy miała zaledwie dziesięć lat. I wreszcie pozornie bardzo dobrze znana Dorothea Viehmann, legendarna Grimmowska bajarka, w świetle najnowszych badań nie jest już chłopką, rdzenną mieszkanką Hesji, lecz córką zamożnego browarnika o hugenockich korzeniach.

W przedstawionych tutaj baśniach opowiedzianych przez tak różnych informatorów można się jednak doszukać pewnego podobieństwa. Wszystkie one wykazują cechy, które za sprawą prac redakcyjnych Wilhelma powoli zniknęły z kolejnych wydań (Pieciul-Karmińska, 2016). Te nieco sowizdrzalskie, czasem prześmiewcze fabuły, są dobrym wprowadzeniem w swoistość gatunkową i tematyczną pierwszego wydania *Kinder- und Hausmärchen* Jakuba i Wilhelma Grimmów z lat 1812–1815.

## Bibliografia

- Ehrhardt, H. (2012). Dorothea Viehmann, geb. Pierson. Herkunft, Lebensweg und Erinnerung. W: H. Ehrhardt (red.), *Dorothea Viehmann* (s. 8–29). Kassel: Euroregioverlag.
- Ehrhardt, H. (2016). *Die Marburger Märchenfrau. Oder Aufhellungen eines »nicht einmal Vermutungen erlaubenden Dunkels«*. Kassel: Boxan Verlag.
- Ehrhardt, H. (2018). Eine bisher unbeachtete Beiträgerin zu KHM 171. W: H. Ehrhardt (red.), *Über Nachtfliegen, Zaunkönige und Meisterdiebe. Neue Beiträge zur Grimm- und Märchenforschung* (s. 197–230). Kassel: Kassel University Press.
- Grimm, H. (1956). Erinnerungen. W: W. Grimm, J. Grimm, *Kinder- und Hausmärchen* (t. 1, s. 5–28). München: Winkler. (wyd. oryg. 1895).
- Grimm, W., Grimm, J. (1812a). *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Grimm, W., Grimm, J. (1812b). Die wunderliche Gasterei. W: *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm* (s. 191–193). Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Grimm, W., Grimm, J. (1812c). Herr Fix und Fertig. W: *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm* (s. 58–63). Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Grimm, W., Grimm, J. (1815a). *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Zweiter Band*. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Grimm, W., Grimm, J. (1815b). Die lange Nase. W: *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Zweiter Band* (s. 185–193). Berlin: Realschulbuchhandlung.



- Grimm, W., Grimm, J. (1819). *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm* (t. 1 i 2). Berlin: Georg Reimer. (wyd. oryg. 1812–1815).
- Grimm, W., Grimm, J. (1837). *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm* (t. 1 i 2). Göttingen: Dieterich. (wyd. oryg. 1812–1815).
- Grimm, W., Grimm, J. (1857). *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm* (t. 1 i 2). Göttingen: Dieterich. (wyd. oryg. 1812–1815).
- Grimm, W., Grimm, J. (1896). *Bajki domowe i dziecinne zebrane przez braci Grimmów* (Z. A. Kowerska, tłum., t. 1 i 2). Warszawa: Księgarnia M. Arcta. (wyd. oryg. 1857).
- Grimm, W., Grimm, J. (1982). *Baśnie braci Grimm* (E. Bielicka, M. Tarnowski, tłum., t. 1 i 2). Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza. (wyd. oryg. 1857).
- Grimm, W., Grimm, J. (2010a). *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 1 i 2). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Grimm, W., Grimm, J. (2010b). Diabeł i jego babcia. W: *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 2, s. 150–155). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Grimm, W., Grimm, J. (2010c). Mądra Elżunia. W: *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 1, s. 183–187). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Grimm, W., Grimm, J. (2010d). Pani Trude. W: *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 1, s. 224–225). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Grimm, W., Grimm, J. (2010e). Stary Sułtan. W: *Baśnie dla dzieci i dla domu* (E. Pieciul-Karmińska, tłum., t. 1, s. 250–252). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1857).
- Grimm, W., Grimm, J. (2019a, 1 kwietnia). Długi nos (tłum. E. Pieciul-Karmińska). *Przekrój*. Pobrane z: <https://przekroj.pl/kultura/wysluzeni-zolnierze-dorothea-viehmann-i-opowiesci-z-karczmy>. (wyd. oryg. 1815).
- Grimm, W., Grimm, J. (2019b, 12 maja). Dziwaczna uczta (tłum. E. Pieciul-Karmińska). *Przekrój*. Pobrane z: <https://przekroj.pl/kultura/dziwaczna-uczta-bracia-grimm>. (wyd. oryg. 1812).
- Grimm, W., Grimm, J. (2019c). Pan Szast-Prast (tłum. E. Pieciul-Karmińska). *Czas Literatry*, 5, 5–6.
- Martus, S. (2013). *Die Brüder Grimm. Eine Biographie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Pieciul-Karmińska, E. (2013). Geneza baśni braci Grimm a ich przekład na język polski. W: S. Puppel, T. Tomaszewicz, *Scripta manent – res novae* (s. 105–115). Poznań: WN UAM.
- Pieciul-Karmińska, E. (2016). O konieczności polskiego przekładu pierwszego wydania *Baśni dla dzieci i dla domu* braci Grimm z lat 1812 i 1815. *Rocznik Przekładoznawczy*, 11, 77–92.
- Pieciul-Karmińska, E. (2019a, 6 lutego). Bracia Grimm – historia nieznaną. *Przekrój*. Pobrane z: <https://przekroj.pl/kultura/bracia-grimm-historia-nieznaną>.

- Pieciul-Karmińska, E. (2019b, 12 maja). Malcia wysmarkaj się, czyli skąd się wzięła *Dziwaczna uczta*. *Przekrój*. Pobrane z: <https://przekroj.pl/kultura/malcia-wysmarkaj-sie-czyli-skad-sie-wziela-dziwaczna-uczta>.
- Pieciul-Karmińska, E. (2019c). Wachmistrz Krause i malarz Schindehütte. *Czas Literatury*, 5, 2–4.
- Pieciul-Karmińska, E. (2019d, 1 kwietnia). Wysłużeni żołnierze, Dorothea Viehmann i opowieści z karczmy Knallhütte. *Przekrój*. Pobrane z: <https://przekroj.pl/kultura/wysluzeni-zolnierze-dorothea-viehmann-i-opowiesci-z-karczmy-2>.
- Rölleke, H. (1975). Die „Stockhessischen“ Märchen der „Alten Marie“. Das Ende eines Mythos um die frühesten KHM-Aufzeichnungen der Brüder Grimm. *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 25, 74–86.
- Rölleke, H. (1986). *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Transkription und Kommentare in Verbindung mit Ulrike Marquardt von Heinz Rölleke*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Rölleke, H. (1998). *Grimms Märchen und ihre Quellen. Die literarischen Vorlagen der Grimmschen Märchen synoptisch vorgestellt und kommentiert*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Rölleke, H. (2004). *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam.
- Rölleke, H. (2012). Die Beiträge der Dorothea Viehmann zu Grimms *Kinder- und Hausmärchen*. W: H. Ehrhardt (red.), *Dorothea Viehmann* (s. 30–45). Kassel: Euroregionverlag.
- Rölleke, H., Schindehütte, A. (2011). *Es war einmal... Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte*. Frankfurt a. Main: Eichborn.
- Schindehütte, A. (1991). *Krauses Grimm'sche Märchen*. Marburg: Hitzeroth.
- Schindehütte, A. (1992). *Das Spinnenstubenheft*. Marburg: Hitzeroth.
- Zipes, J. (2002). *The brothers Grimm: From enchanted forests to the modern world*. New York, NY: Palgrave Macmillan.

## Od *Piotrusia Pana* do *Tajemnic motyli*. Stefania Szuchowa, Zofia Rogoszówna, James Matthew Barrie i inni – historia (prawie) rodzinna<sup>1</sup>

### Abstrakt:

Celem artykułu jest przeprowadzenie analizy komparatystycznej pokrewieństw tekstowych łączących debiutancki utwór polskiej pisarki Stefania Szuchowej zatytułowany *Tajemnice motyli* (1920) z opowieścią Jamesa Matthew Barriego *Peter Pan in Kensington Gardens* [Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich] (1906), która w literaturze polskiej zaistniała po raz pierwszy w roku 1913 dzięki przekładowi Zofii Rogoszówny jako *Przygody Piotrusia Pana*. Istotnym kontekstem, który towarzyszy prowadzonym przez autorkę tekstu dociekaniom, jest również niemal nieznaną biografią Szuchowej, pisarki debiutującej w dwudziestoleciu międzywojennym, będącym w Polsce szczególnie intensywnym okresem w rozwoju oryginalnej oraz przekładowej twórczości literackiej dla dzieci. Analizę filiacji tekstowych między utworami Szuchowej i Barriego uzupełnia studium porównawcze niezwykle podobieństw ilustracji Stefana Norblina, które towarzyszą pierwszemu wydaniu *Tajemnic motyli*, do grafik Arthura Rackhama z książki *Peter Pan in Kensington Gardens*.

### Słowa kluczowe:

Arthur Rackham, dwudziestolecie międzywojenne, ilustracja książkowa dla dzieci, intertekstualność, James Matthew Barrie, literatura brytyjska, literatura dziecięca, literatura polska, *Peter Pan in Kensington Gardens* [Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich], przekład, Stefan Norblin, Stefania Szuchowa, *Tajemnice motyli*, Zofia Rogoszówna

\* Aleksandra Wieczorkiewicz – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Instytucie Filologii Polskiej Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu dotyczącą polskiej recepcji przekładowej anglojęzycznej literatury dziecięcej tzw. „złotego wieku”. Kontakt: [wieczorkiewicz@amu.edu.pl](mailto:wieczorkiewicz@amu.edu.pl).

<sup>1</sup> Artykuł powstał w ramach grantu Etiuda 7 Narodowego Centrum Nauki – projekt nr 2019/32/T/HS2/00116 pt. *Polska recepcja przekładowa dzieł trojga pisarzy „złotego wieku” anglojęzycznej literatury dla dzieci – George’a MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego oraz Cicely Mary Barker*.

## From *Peter Pan* to *The Secrets of Butterflies*: Stefania Szuchowa, Zofia Rogoszówna, James Matthew Barrie, and Others – (Almost) a Family Story

### Abstract:

The aim of the article is to conduct a comparative analysis of intertextual filiations between a debut book of Polish writer Stefania Szuchowa, titled *Tajemnice motyli* [The Secrets of Butterflies] (1920), and James Matthew Barrie's *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906) which first appeared in Poland in 1913 as *Przygody Piotrusia Pana* [Peter Pan's Adventures] thanks to the translation by Zofia Rogoszówna. As an essential context to this study, the author of the paper presents an almost unknown biography of Szuchowa who debuted as a writer during the interwar period – a prolific and intensive time in Polish publishing for children, including both original and translated books. This analysis of intertextual relations connecting the works by Barrie and Szuchowa is supplemented by a comparative study of striking resemblances between Stefan Norblin's illustrations to the first edition of *Tajemnice motyli* and Arthur Rackham's graphics to *Peter Pan in Kensington Gardens*.

### Key words:

Arthur Rackham, interwar period, children's book illustration, intertextuality, James Matthew Barrie, British literature, children's literature, Polish literature, *Peter Pan in Kensington Gardens*, translation, Stefan Norblin, Stefania Szuchowa, *Tajemnice motyli* [The Secrets of Butterflies], Zofia Rogoszówna

## Wprowadzenie. „Dziecięce” dwudziestolecie

Wiatr od Wisły leci górą.  
W atramencie maczam pióro.  
Wiatr kołacze w me okienko.  
Piszę.

– tak zaczyna się utwór otwierający *Psołki i śmieszki*, jeden z tomików poetyckich Janiny Porazińskiej (1955, s. 5) zawierający wybór z międzywojennej twórczości tej pisarki. Wiersz powstaje jakby z podmuchu wiatru od strony rzeki i w twórczym porywie przelewa się na papier w słowie: „Piszę”. W tych kilku liniach wyczuwa się rozmach, swobodę i suwerenność – pełną energii wolność, która każe chwytać raczej za pióro niż za broń, opowiada się raczej po stronie błękitu atramentu, a nie – czerwieni krwi. To wszystko staje się możliwe dopiero w okresie, w którym Polska ponownie pojawia się na mapach Europy i trwa dwudziestolecie międzywojenne – czas dynamicznego i bodaj najpełniejszego rozkwitu polskiej literatury dla dzieci, gdy tworzą jej wielcy przedstawiciele:

Jan Brzechwa, Janusz Korczak, Maria Kownacka, Kornel Makuszyński, Janina Porazińska, Zofia Rogoszówna, Ewa Szelburg-Zarembina, Julian Tuwim i inni.

Rok 1918 przyniósł nie tylko wyzwolenie kraju spod zaborów, lecz także zwolnienie literatury – również dziecięcej – z obowiązków wobec narodu. Wraz z odzyskaniem niepodległości wielu twórców i krytyków zaczęło zdawać sobie sprawę z potrzeby stworzenia nowego modelu pisarstwa dla młodego pokolenia, który przystawałby do zmienionych i wciąż zmieniających się realiów powojennej Polski – modelu, który uwzględniłby zarówno nowe dążenia społeczne, jak i nowe potrzeby światopoglądowe i artystyczne. Zygmunt Ziemiński (1928) pisał o konieczności wyzwolenia się z literatury „czasów niewoli”, w której „smutek i przygnębienie rozlały się [...], nie oszczędzając najmłodszych czytelników”, a przy tym głosił potrzebę przełamania pesymizmu oraz wyjścia z kręgu „idei ofiarnictwa” w stronę afirmacji rzeczywistości, budowania nowych ideałów opartych na „radości życia, poczuciu siły i twórczości” (s. 149), a w literaturze dziecięcej – na wrażliwości dziecka.

W dwudziestoleciu międzywojennym coraz wyraźniej dochodzą też do głosu opinie, iż twórczości dla młodych odbiorców nie należy widzieć jako tworzenia posłedniejszego od literatury dorosłej i niemogącego wchodzić z nią w twórczy dialog, lecz trzeba w niej dostrzec pełnoprawną dziedzinę artystyczną:

Czas najwyższy, ażeby książki dla dzieci i młodzieży, ten prawdziwy czwarty stan sztuki, znalazły obywatelstwo w dziejach literatury, ażeby były rozpatrywane z tą samą sumiennością i przy użyciu tak samo poważnych kryteriów – jak każde inne<sup>2</sup>.

Taki pogląd wyraziła Maria Dąbrowska (1929, s. 6) pod koniec trzeciej dekady ubiegłego stulecia na łamach pisma *Świat Książki*, lecz przecież nie była to idea nowa – ponad dwadzieścia lat wcześniej, a więc jeszcze w okresie Młodej Polski, Stanisław Karpowicz i Aniela Szyćówna (1904) dobitnie postulowali zrównanie literatury dziecięcej i uniwersalnej – a nawet nie tyle zrównanie, ile dostrzeżenie, że ta pierwsza stanowić powinna integralną i nieodłączną część tej drugiej. W formie swoistego manifestu ten pogląd ujęli redaktorzy wspomnianego *Świata Książki*, wydawanego pod redakcją Jakuba Mortkowicza (1929):

---

<sup>2</sup> Istotne, że Dąbrowska (1929) postuluje *de facto* zmianę postawy krytyki literackiej, która „może zapełniać całe kolumny na temat najlichszej książki »dla dorosłych«, ale [nie] uważa za godne swego pióra zastanawiać się nad elementami arcyzmu książek dziecinnych, choćby to był nawet arcyzm najwyższej próby” (s. 6).

Zeszyt ten niemal w całości poświęcamy **dobrej** [wyróżnienie oryginalne] książce dla dzieci i młodzieży. Pragniemy dla niej wywalczyć prawo obywatelstwa w literaturze ogólnej. Żądamy, aby oceną jej kierowały te same wymagania, jakie stosujemy przy ocenie każdej innej literackiej książki. Treść i forma, konstrukcja i język, myśl i słowo muszą tu być czynnikami, składającymi [pisownia zgodna z oryginałem] się na dzieło o bezwzględnej wartości artystycznej, przekonującej niezależnie od jakichkolwiek postulatów pedagogicznych. Tylko taka bowiem książka, działając na umysł, wyobraźnię i uczucia, kształci nowe pokolenie, kulturalnego i wrażliwego czytelnika (s. 3).

W tym manifestie pobrzmiewa już nie tylko chęć dowartościowania literatury dziecięcej względem dorosłej, lecz przede wszystkim wyraźne przekonanie o równoważności tych dwóch dziedzin. Więcej nawet: jest to także przeświadczenie o ich wzajemnej zależności, w której miejsce ważniejsze zajmuje literatura dla młodego pokolenia, gdyż bez dobrej książki dla dzieci (czyli bez poważnego traktowania odbiorcy dziecięcego) nie można oczekiwać wykształcenia się wrażliwych czytelników książki dorosłej mających odpowiednio wyrobiony literacki smak<sup>3</sup>. Nic dziwnego, że pod powyższym manifestem podpisali się w swoich artykułach wielcy twórcy literatury dziecięcej i dorosłej: Stefania Beylinówna – tłumaczka baśni Hansa Christiana Andersena, Maria Dąbrowska czy Janusz Korczak.

Dwudziestolecie międzywojenne to również czas przyspieszonego kształtowania się polskiego rynku wydawniczego, na którym – prócz zasłużonych dla czytelnictwa przedwojennych oficyn, takich jak wydawnictwa M. Arcta czy Gebethnera i Wolffa – pojawiły się nowe, prężnie działające firmy, m.in. Wydawnictwo J. Mortkowicza, Nasza Księgarnia, Rój, Księgarnia św. Wojciecha czy Wydawnictwo J. Przeworskiego. Szczególnie wyróżnia się tu oficyna Mortkowicza, w której opiekę nad działem literatury dziecięcej sprawowała Janina Mortkowiczowa, znakomita redaktorka i tłumaczka dbająca o dobór i jakość publikacji dla najmłodszych czytelników w myśl zasady: „Dajmy dzieciom to, co mamy najlepszego” (Mortkowicz-Olczakowa, 1962, s. 154). Warta podkreślenia jest właśnie owa jakość książek, które miały być nie tylko „zajmujące, pisane przez najlepszych autorów”, lecz także „drukowane starannie na dobrym papierze” (b.a., 1928, s. 60). W okresie międzywojennym można bowiem obserwować wzrastającą dbałość wydawców o szatę graficzną publikacji z zakresu

---

<sup>3</sup> W tym samym duchu pisała Ewa Szelburg-Zarembina (1934/1979) w szkicu *Kilka uwag o literaturze dla dzieci*: „Pamiętajmy, że bez przyzwyczajenia dziecka do dobrej książki »dziecinnej« nie zdobędziemy dorosłego człowieka dla dobrej książki »dorosłej«. Więcej – nie zdobędziemy go dla nowego, pięknego, owocnego życia” (s. 404).

literatury dziecięcej, do czego przyczyniły się, z jednej strony, rozwój technologii graficznych, z drugiej zaś – twórczość wybitnych artystów, takich jak Stefan Norblin, Zofia Stryjeńska czy Franciszka Themerson. Literatura przekładowa natomiast – chociaż nie tylko ona – wydawana była z ilustracjami znakomitych twórców zagranicznych.

Mówiąc o „dziecięcym” dwudziestoleciu, nie sposób pominąć właśnie pola twórczości translatorskiej, na którym w tych czasach działało wielu doborowych tłumaczy i tłumaczek z różnych języków: Rozalia Bernsteinowa, Stefania Beylin, Wanda Kragen, Maria Kreczowska (właśc. Feldmanowa), Franciszek Mirandola (właśc. Pik), Janina Mortkowiczowa, Zofia Rogoszówna, Marcelli Tarnowski, Irena Tuwim czy Janina Zawisza-Krasucka. Nowe prądy, kierunki i formy, a przede wszystkim odświeżający sposób myślenia o piśmiennictwie dla dzieci jako pełnoprawnej dziedzinie sztuki, trafiały na podatny grunt polskiej literatury dla najmłodszych (zdominowanej dotąd przez dydaktyzm, moralizatorstwo i cele wychowania patriotycznego), ale nie brały się przecież znikąd. To właśnie tłumaczone na język polski arcydzieła literatury zagranicznej stanowiły cenny impuls dla twórczości rodzimej; przede wszystkim jednak dostarczały jej one potrzebnych wzorców literackich. Znaczenie przekładów – także dla rozwoju wartościowego czytelnictwa i dojrzałych czytelników – dostrzegali zresztą pedagodzy oraz krytycy literaccy dwudziestolecia. Na przykład Ludwik Bandura (1930) pisał:

Perły literatury dziecięcej obcych narodów należałoby przetłumaczyć, gdyż w literaturze rodzimej dziecko uświadamia sobie wartości narodowe, pogłębia się jego narodowość! W obcej literaturze dziecko wchłania pierwiastki odmienne od naszej indywidualności, rozrasta się w nim pod jej wpływem nowy człowiek. Przez literaturę i sztukę obcą bliższą stanie mu się dusza innych narodów. Budzić się w nim będzie sympatia do najwznioślejszych strun tej duszy, nauczy się szanować obcych (s. 786).

Od początku XX wieku rzeczywiście obserwować można znaczne ożywienie działalności translatorskiej skupionej na tekstach, które dziś uważamy za światową klasykę dla młodych odbiorców – szczególnie zaś należących do obszaru literatury języka angielskiego<sup>4</sup>. Wydawcy i twórcy poszukiwali inspiracji wśród

---

<sup>4</sup> W okresie międzywojennym „przekłady stanowiły około 20% produkcji książek dla dzieci, wśród nich pierwsze miejsce zajmowały tłumaczenia z języka angielskiego, które wносиły ożywcze prądy do polskiej twórczości dla dzieci dzięki cechom takim jak optymizm, humor i niczym nie skrzepowana [pisownia zgodna z oryginałem] fantazja” (Adamczyk-Garbowska, 1988, s. 42).

pojawiających się coraz liczniej utworów zagranicznych: spragnieni wolności, wyobraźni, swobodnego udziału fantazji w kreowaniu tekstowego świata, baśniowości wplecionej w rzeczywistość, humoru, nonsensu i zabawy słowem oraz prawdziwej bez troski i lekkości, sięgali po świeżo wydane przekłady m.in. arcydzieł literatury anglojęzycznej, w których w szczególny sposób ucieleśniały się wszystkie te kategorie (Białek, 1979, s. 114). Okres największego, jak sądzę, rozkwitu polskiej literatury dla dzieci, rozpoczynający się w dwudziestoleciu międzywojennym, zbiega się w czasie z dekadami, w których uprawiano intensywną twórczość przekładową z angielskiej klasyki dziecięcej (lub też następuje bezpośrednio po nich)<sup>5</sup>.

„Dziecięce” dwudziestolecie to zatem wybitni twórcy i tłumacze, których dzieła do dziś kształtują nasz kanon literacki. To także znakomite wydawnictwa, doskonali ilustratorzy oraz starannie i pięknie wydane książki, spełniające przywołany już postulat o „bezwzględnej wartości artystycznej” – jednym słowem: pokaźne dziedzictwo literackie, z którego zbiorowa pamięć przechowała za ledwie ułamek. Pośród wielkich nazwisk przewijają się bowiem postaci twórców, których życie oraz dzieła osunęły się w niepamięć – kto wie, czy z ich własnej winy czy przez przeoczenie potomnych. W tym szkicu chciałabym zająć się zapomnianą książką dwudziestolecia i jej zapomnianą autorką: Stefanią Szuchową, która w 1920 roku debiutowała zbiorem *Tajemnice motyli*. To jedno dzieło skupia w sobie wszystkie wątki, które poruszyłam wyżej: wątek przekładowy i filiacyjny – gdyż w *Tajemnicach motyli* można się dopatrzeć inspiracji opowieścią *Peter Pan in Kensington Gardens* Jamesa Matthew Barriego z 1906 roku, która w 1913 roku ukazała się jako *Przygody Piotrusia Pana* w przekładzie Rogoszówny<sup>6</sup>; wątek artystyczno-graficzny – ponieważ baśni towarzyszą niezwyklej urody ilustracje Stefana Norblina, w zadziwiający sposób podobne do grafik Arthura Rackhama ozdabiających oryginalną edycję dzieła Barriego; wreszcie, z oczywistych względów, wątek literacki. Będzie to zatem opowieść o pewnego rodzaju powinowactwach i rodzinnych podobieństwach: między tekstami, lecz także – być może – między ludźmi.

<sup>5</sup> Warto zauważyć, że badania poświęcone wpływowi, jakie literatura przekładowa wywiera na literaturę rodzimą danego języka, Monika Adamczyk-Garbowska (1988, s. 34–36) włącza w swój trójstopniowy model krytyki przekładu na poziomie socjologiczno-literackim.

<sup>6</sup> Prócz wersji Rogoszówny istnieją jeszcze dwa polskie tłumaczenia utworu *Peter Pan in Kensington Gardens*: przekład Macieja Słomczyńskiego z 1991 roku zatytułowany *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich* oraz noszące taki sam tytuł tłumaczenie autorki niniejszego artykułu, wydane w roku 2018.



## Stefcia buntownicza

Z kompendiów, opracowań i leksykonów literatury dla najmłodszych o Stefanii Szuchowej dowiadujemy się niewiele. Jolanta Kowalczykówna (2002, s. 381) w haśle ze *Słownika literatury dziecięcej i młodzieżowej* określa ją jako pisarkę oraz autorkę słuchowisk dla dzieci i młodzieży, notuje najważniejsze pozycje książkowe, wspomina o współpracy z Polskim Radiem oraz czasopismami dla dzieci (*Płomyczek*, *Świerszczyk*, *Dziatwa* i inne), krytyce literackiej, a także o Nagrodzie Prezesa Rady Ministrów z 1959 roku za twórczość dla dzieci. Bardziej wyczerpujący okazuje się paradoksalnie *Polski słownik biograficzny*. Z zamieszczonego w nim hasła, ponownie autorstwa Kowalczykówny (1996, s. 20–21), wynika, że Szuchowa była również pedagogiem, zadebiutowała w prasie dziecięcej i młodzieżowej, ogłaszała wiersze, opowiadania, recenzje i artykuły – głównie dotyczące literatury dziecięcej – w czasopismach takich jak *Bluszcz* czy *Kobieta Współczesna*, a epizodycznie zajmowała się także przekładem: z rosyjskiego przetłumaczyła opowiadanie albańskie *Strach ma wielkie oczy* (Szuchowa, 1959a) oraz *Wyprawę na poziomki* Walentina Katajewa (1940/1963). *Polski słownik biograficzny* nie pomija również elementów z życia pisarki, które rozpoczęło się jeszcze w stuleciu XIX i trwało przez obie wojny światowe (przedzielone barwnym dwudziestoleciami międzywojennym) aż po późne lata Polski socjalistycznej. Jednak najwięcej o Szuchowej dowiadujemy się ze źródła prywatnego – wspomnień jej siostrzenicy Magdaleny z Bojanowskich Kozarzewskiej (2009), która o „Cioci Stefci” (s. 53) pisała z ciepłem i serdecznością, lecz nie bez gawędziarskiej swady.

Stefania przysła na świat w Warszawie 16 września roku 1890, gdy wiek pary i żelaza miał się już wprawdzie ku końcowi, lecz niewiele jeszcze spodziewało się, co przyniesie kolejne stulecie. Była córką Edwarda Hamana, melomana i pracownika warszawskiej Hipoteki, oraz Stanisławy z Loberów Hamanowej, młodej pomocnicy modystki, obdarzonej pięknym sopranem. Rodzinna legenda głosi, że ojciec Stefanii najpierw usłyszał głos panny Stanisławy w jednym z warszawskich kościołów, a dopiero później – zachwycony wokalnym odkryciem – odnalazł jego właścicielkę, w której natychmiast się zakochał i którą poślubił (Kozarzewska, 2009, s. 243–244). Stefania była środkowym z trojga dzieci Hamanów: pierwsza na świat przysła Irena, która odziedziczyła piękny głos matki i zamiłowania muzyczne ojca, a dwa lata po Stefci – Stanisław, z którym pisarka przez całe życie była silnie związana. To on był zresztą najlepszym towarzyszem jej dziecięcych zabaw – Kozarzewska (2009) przytacza anegdotę z życia rodzeństwa, która w sposób szczególny oddaje charakter kilkuletniej bohaterki:

Nie wiem, w jakim wieku byli oboje, gdy Stasiek zażądał od Stefcia wyjaśnienia, skąd się biorą dzieci. „Autorytet”, sam niepewny prawdy o bocianach, wyjaśnił: „Jeśli ludzie chcą mieć dziecko, to idą po specjalne pozwolenie do generała-gubernatora i z tym pozwoleniem jadą do specjalnej kopalni. Tam dają im dziecko”. Brat pomyślał i orzekł: „Kłamiesz, gdyby tak było, można by sobie wybrać chłopca albo dziewczynkę. A przecież nigdy rodzice nie wiedzą, co będą mieli”. Stefcia niezrażona odrzekła: „Tam dzieci leżą w pokładach. Dostaje się pierwsze z brzegu i żadnego wybierania nie ma” (s. 244).

Opowiadka – zabawna sama w sobie – dobrze pokazuje pierwsze rysy kształtującego się charakteru przyszłej pisarki: jej bujną wyobraźnię, zdolność i łatwość fantazjowania, samodzielność myślenia, przekorny i żywy temperament, które w przyszłości zaowocują dziecięcymi opowieściami w druku i w słowie mówionym. Zaowocują one jednak również wieloma perypetiami „na drodze” do twórczości – dorastająca Stefcia jawi się we wspomnieniach siostrzenicy jako prawdziwa buntowniczka, niepokorna i buńczuczna „panna z mokrą głową”, jak żywcem wyjęta z powieści Makuszyńskiego (1932). Choć w szkole pani Walickiej dla dziewcząt uczyła się dobrze (szczególnie pasjonowały ją przedmioty humanistyczne i przyrodnicze, kontynuowane również w dalszej edukacji – te zainteresowania widać w jej późniejszej twórczości dla dzieci, do której przeniknęło wiele z zachwytu naturą i otaczającym światem), to popadała w niekończące się szkolne tarapaty. Raz pod nieobecność nauczyciela sparodiowała ponoć przemowę księdza katechety, z którym często wiodła płomienne dyskusje, a który nie przestawał cierpliwie przestrzegać swoich pupilek: „Pamiętajcie panienki, że ażury som rzeczom zgubnom [pisownia zgodna z oryginałem]” (Kozarzewska, 2009, s. 245).

Szkoły w Warszawie nie ukończyła jednak nie ze względu na afront wobec pobożnego przeciwnika frywolnych pończoch czy na grożącą jej „dwóję” z matematyki, lecz z powodu wyjazdu części rodziny do Krakowa, gdzie starsza siostra Irena miała studiować śpiew. Zbuntowana Stefcia została najpierw umieszczona na pensji z internatem, ale po kolejnej niesubordynacji (oświadczyła wprost swojej wychowawczyni, że nie ma o niej wysokiego mniemania<sup>7</sup>) zamieszkała razem z matką i siostrą w Krakowie, gdzie już bez dalszych przysług ukończyła szkołę średnią. W roku akademickim 1913/1914 rozpoczęła studia polonistyczne na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, uczęszczała również na wykłady z historii naturalnej. Czerpała z barwnego życia kulturalnego krakowskiej bohemy – zakochała się w pisarstwie Stefana

<sup>7</sup> „Słyszac jak [wychowawczyni] co wieczór chrupie jabłka w swoim kąciku za parawanem w sypialni dla dziewcząt, [Stefcia] powiedziała uprzejmie: »Niech pani je, to bardzo dobrze na rozum robi«” (Kozarzewska, 2009, s. 245).

Żeromskiego, głęboko przeżywała obejrzone w teatrze *Wesele* (Wyspiański, Walewski, 1901). W tym czasie zakochała się też zresztą, tym razem dosłownie, w Leonardzie Bończy-Stępińskim, słynnym wówczas aktorze, który starał się o rękę jej siostry (Kozarzewska, 2009, s. 246).

Okres krakowski zakończył się gwałtownie wybuchem I wojny światowej. W pierwszych dniach wojennej zawieruchy rodzina Hamanów znalazła się znów razem w Warszawie, a Stefania rozpoczęła pracę w ochronkach i sierocińcach. Wtedy poznała Stanisława Schucha, nieco młodszego od siebie nieśmiałego miłośnika koni, który wywodził się ze starego rodu saskiego osiadłego w Warszawie pod koniec XVIII wieku<sup>8</sup>. Stanisław, oświadczając się o rękę panny Stefcy, miał powiedzieć: „Jeżeli mi pani odmówi, zostaną mi tylko konie” (Kozarzewska, 2009, s. 246). Ich ślub odbył się 9 września 1915, w drugim roku trwania Wielkiej Wojny – trzy lata później na świat przyszedł pierwszy syn małżonków, Piotruś, a po dwóch kolejnych urodził się drugi, Stasiak.

To właśnie dzieciństwo synów było dla Stefanii impulsem, który skłonił ją do rozpoczęcia własnej twórczości literackiej: w roku 1920 zadebiutowała opowieścią *Tajemnice motyli*, podpisaną spolszczoną wersją nazwiska, „Szuchowa”, której będzie odtąd zawsze używać na polu artystycznym. Kolejne publikacje – wierszowane *Szepty myszek* (Szuchowa, 1924) i *Gospodarstwo Madzi i Jacka* (Szuchowa, 1929) – wydawane były w latach 20. XX wieku, zaś autorka pisała je o dzieciach i z dziećmi – w rodzinie Hamanów i Schuchów nie brakło latorośli, a wspólne wakacje letnie, spędzane w takich majątkach jak Brwinów czy Racot, z pewnością dostarczały pisarce inspiracji, a także pierwszych dziecięcych słuchaczy i słuchaczek, którzy jej opowieści chłonili jak urzeczeni. Ten okres był dla Szuchowej pełnią życia:

Układała prześliczne bukiety i robiła znakomite desery owocowe. Nakrywała pięknie do stołu i dekorowała go, gdy przychodziły święta lub rodzinne uroczystości [...]. Nie nosiła zegarka, bo nie pamiętała, że trzeba go nakręcać. Nie liczyła pieniędzy, choć wujek prowadził staranne rachunki [...]. Swoje wiersze i książki pisała na pojedynczych stronach papieru, nie robiąc korekty, tylko przepisując wielokrotnie ulepszone wersje, aż do ostatniej. Miała zawsze sterty tych karteczek i czasopism dookoła siebie. Bardzo często spędzała godziny południowe lub popołudniowe w kawiarni, spotykając się z przyjaciółmi, z ludźmi pióra, potem z młodzieżą nam [Kozarzewskiej i jej kuzynostwu] rówieśną, która zwierzała

---

<sup>8</sup> Pradziad Stanisława, architekt Jan Chrystian Schuch, był intendentem ogrodów królewskich Stanisława Augusta Poniatowskiego i założycielem obecnego parku w Łazienkach – jego imię nosi dziś warszawska aleja Szucha (Kwiatkowski, 1996, s. 16–17; Schuch-Nikiel, 2009, s. 19–22).

się jej ze swoich problemów, nazywając ją „kawiarnianym konfesjonalem”. Jednym ze znajomych literatów był Witold Gombrowicz. Ten prześmiewca musiał mieć do niej jakąś szczególną sympatię, bo nie tylko nie częstował jej drwinami i afrontami, ale okazywał szacunek i przynosił jej swoje młodzieńcze utwory do oceny (Kozarzewska, 2009, s. 251–252).

W gronie znajomych i przyjaciół Szuchowej, prócz „prześmiewcy” Witolda (przed którym Stasiak, zazdrosny młodszy syn Stefanii, krył się pod kanapą, żeby „wiedzieć, czego ten pan chce od mamy” – Kozarzewska, 2009, s. 252), są również Maria Dąbrowska, Jerzy Stempowski czy Andrzej Strug. Trwa bujne dwudziestolecie, w którego życiu Szuchowa bierze aktywny udział, ugruntowując swoją karierę pisarską: w latach 30. ubiegłego wieku „jej nazwisko – jako cienionej autorki dziecięcej – pojawiało się obok nazwiska Porazińskiej, Szelburg-Zarembiny, Marii Kownackiej” (s. 254)<sup>9</sup>. Jednocześnie dorastali jej synowie. Starszy, Piotruś, był jasnookim chłopcem, który po matce odziedziczył część jej budzącego sympatię, niesfornego temperamentu. W roku 1936 zdał maturę, a po dwóch latach został przyjęty do Szkoły Podchorążych Lotnictwa. Młodszy, Staś, wpisywał się w linię rodzinnych talentów muzycznych: otaczała go atmosfera „cudownego dziecka”, które ze swoim pierwszym koncertem skrzypcowym wystąpiło w wieku lat siedmiu. Wyrastał na młodego wirtuoza, otoczonego zawsze wianuszkami złotej młodzieży. Oba te życia – w sposób całkowity lub częściowy – miała złamać zbliżająca się II wojna światowa.

Jej wybuch zastał rodzinę Schuchów rozproszoną po różnych podwarszawskich majątkach. Po powrocie do miasta, do częściowo ocalałych domów, wszyscy znów – choć stopniowo – zebrali się wokół mieszkania Stefanii i Stanisława. Najdłużej brakowało Piotra, który w pierwszych dniach wojny został wcielony do piechoty, a po kapitulacji długo i z narażeniem życia wracał do stolicy przez okupowany kraj (Werner, 2009, s. 174–176). Życie w wojennej Warszawie toczyło się wśród trwogi, niepewności i rodzinnych perypetii. Szuchowa martwiła się losami synów, których młodość przeorała wojna: Piotrek pracował jako robotnik i palił się do konspiracyjnej służby wojskowej, Stasiak natomiast wikłał się w ryzykowne spekulacje i marnotrawił talent muzyczny, który – pozbawiony ukierunkowania – realizował w recitalach na klatkach schodowych rozbrzmiewających od czasu do czasu utworami Bacha i Vivaldiego. Jednocześnie pisarka nie przestawała tworzyć, choć i na tym polu wojna zebrała swoje pokłosie: w 1944

---

<sup>9</sup> Obok tych pisarek (dodając jeszcze nazwiska Marii Buyno-Arctowej, Marii Dynowskiej, Kornela Makuszyńskiego i Zuzanny Rabskiej) wymienia Szuchową również Józef Zbigniew Białek (1979, s. 95).

roku w pożarze księgarni Verbum spłonął rękopis przygotowywanego do druku tomiku poetyckiego *Po słonecznej smudze*, zaginął również manuskrypt dziełka pod tytułem *Skąd masz skrzyпки* (Kowalczykówna, 1996, s. 20). Najgorsze przyszło jednak z wybuchem Powstania Warszawskiego. Rodzina Schuchów spędziła je wprawdzie bezpiecznie, poza miastem, lecz bez najstarszego syna Piotra, który brał udział w walkach i przepadł bez wieści. Jeszcze wiele lat po zakończeniu wojny rodzice powstańca wierzyli, że Piotruś cudem ocalał i pewnego dnia szczęśliwie wróci do domu. Tak się jednak nie stało.

Po wojnie Stefania podjęła współpracę z Polskim Radiem, dla którego przygotowywała słuchowiska dla dzieci<sup>10</sup>. Poza tym wciąż pisała. Publikowała artykuły w prasie dziecięcej, a od 1948 roku znowu zaczęły ukazywać się jej książki, m.in. opowiadania *Staszek kupuje nowe buty* (Szuchowa, 1948), *Sieć i koszyczek* (Szuchowa, 1956), *Mateuszek na zaczarowanej wyspie* (Szuchowa, 1958), *Przygoda z małpką* (Szuchowa, 1960), która została przetłumaczona na języki niemiecki i holenderski, a także tomy poetyckie: *Zimowe szczęście* (Szuchowa, 1951), *Za milą trzecią* (Szuchowa, 1959c), *Księżycowe piosenki* (Szuchowa, 1960) czy *Dziwię się światu* (Szuchowa, 1966a). Tchnące nadzieją i radością pisanie dla dzieci w tamtych czasach musiało być dla autorki trudne: nie zdążyła jeszcze pogodzić się z myślą o stracie najstarszego syna, a już młodszy – uwielbiany Stasiek, zaledwie trzydziestoletni – zapadł na gruźlicę i po kilku latach zmarł, osierocając dwóch kilkuletnich synów. Być może właśnie dla tych wnuków Szuchowa pisała w ostatnich latach życia, odnajdując w dziecięcym świecie odblask dawnej beztrioski. Zmarła 18 kwietnia 1972 roku w wieku osiemdziesięciu dwóch lat. Na jej grobie na cmentarzu Ewangelicko-Augsburskim w Warszawie pod nazwiskiem widnieje słowo „Pisarka” oraz dopisek: „pracę i twórczość całego życia poświęciła dzieciom”.

## *Piotruś Pan* i motyle z luźnych kartek

Siedem lat przed publikacją *Tajemnic motyli*, debiutanckiej książki Stefanii Szuchowej (1920) z ilustracjami Stefana Norblina, w oficynie Mortkowicza zostały wydane *Przygody Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barriego (1906/1913) w przekładzie Zofii Rogoszówny i z grafikami angielskiego artysty Arthura Rackhama,

---

<sup>10</sup> Słuchowiska autorki powstawały często na podstawie jej utworów (np. *Gospodarstwa Małdy i Jacka* czy *Mateuszka na zaczarowanej wyspie*), ale w latach 50. i 60. spopularyzowała również postać koziołeczka z francuskiej baśni poprzez audycję *Dobry pomysł Rududu* (Szuchowa, Wasowski, 1957).

zaczepniętymi z oryginalnej edycji opowieści *Peter Pan in Kensington Gardens* (Barrie, 1906). Zdziwić by się mogli jednak ci, którzy w książce chcieliby odnaleźć miejsca, przygody i postaci znane z różnych narracji o Piotrusiu i Wendy: Lagunę Syren, piracki statek kapitana Haka, Tygrysią Lilię czy zagubionych chłopców. Pierwsza opowieść o wiecznym chłopcu, którą Barrie przelał na papier, pozornie niewiele ma wspólnego ze słynną „Wyspą Nigdy”<sup>11</sup>, Nibylandią. Piotruś Pan zjawił się najpierw w sześciu rozdziałach książki dla dorosłych zatytułowanej *The Little White Bird or Adventures in Kensington Gardens* (Barrie, 1902), z której – po sukcesie sztuki teatralnej *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up* (Barrie, Boucicault, Frohman, 1904), opowiadającej już o przygodach na Nibylandii – lekko i zwinnie „przefrunął” do książki dla dzieci, wydanej przez londyńską oficynę Hodder & Stoughton jako *Peter Pan in Kensington Gardens* (Barrie, 1906)<sup>12</sup>.

Ten „pre-Piotruś”, „Piotruś przed Piotrusiem” – opowieść o życiu wiecznego chłopca przed „Wyspą Nigdy” – rozgrywa się w Ogrodach Kensingtonskich, jednym z królewskich parków Londynu, dobrze znanym Barriemu z codziennych przechadzek. To właśnie tam – do zielonego i ukwieconego serca miasta, oddzielonego od zgiełku szpalerami drzew oraz kratami ogrodzenia, gdzie w ciągu dnia bawią się dzieci, a nocą urzędują tajemnicze *fairies* – przyfruwa pewnego wieczoru siedmiodniowy chłopiec, który „ucieka od bycia człowiekiem” (Barrie, 1906/2018, s. 19), by zamieszkać na wyspie wśród ptaków. Piotruś, porzucając swój dom rodzinny, zrywa więzy z ludźmi – choć nie zrywa ich całkowicie: staje się „dzieckiem-ptakiem”, dziwną istotą o niepewnej ontologii, „Między-i-Pomiędzy” (Barrie, 1906/2018, s. 26 – przekład mój<sup>13</sup>), „Ni to, ni owo” (Barrie, 1906/1913, s. 32 – przekład Rogoszówny), jak określa go Salomon, mądry władca uskrzydłych mieszkańców Ogródów Kensingtonskich. Od tego czasu mieszka na położonej wśród wód parkowego jeziora wyspie, która według prywatnej mitologii Barriego stanowi miejsce początków życia, gdyż „jest ojczyzną wszystkich ptaszków, z których wyrastają później chłopcy i dziewczynki” (s. 14). Jednak

<sup>11</sup> Nazwa „Wyspa Nigdy” to sięgający głębiej przekład angielskiego *Neverland*, które powstało ze złożenia słów *never* – ‘nigdy’ i *land* – ‘kraj, kraina’ (stąd drugi człon polskiej nazwy „Nibylandia”). Częstka *-land* pojawia się jednak również w angielskim *island* – ‘wyspa’, można więc przypuszczać, że Barrie pod wyspę *is-* podstawił *Never-*, mając na myśli tyleż „Kraję Nigdy”, „Nigdylandię”, co „Wyspę Nigdy”.

<sup>12</sup> Rekonstrukcję złożonej historii tekstów literackich związanych z postacią Piotrusia Pana można znaleźć w mojej książce pt. Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich *Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – Interpretacja – Przekład* (Wieczorkiewicz, 2018, s. 47–69). W artykule częściowo powtarzam rozważania prowadzone w tej monografii.

<sup>13</sup> Wszystkie imiona oraz nazwy własne, o ile nie zaznaczono inaczej, podaję w moim przekładzie.

nocami, gdy park pustoszeje i zamykają się jego bramy, Piotruś przepływa przez jezioro w swoim Gnieździe Drodza, by bawić się zapomnianymi przez dzieci zabawkami i przygrywać tańcom wróżek i elfów. Noc jest bowiem w Ogrodach czasem panowania żywiołów magii: tajemnicze, maleńkie istoty, które w ciągu dnia kryją się wśród kwiatów i korzeni drzew, w „Czasie po Zamknięciu Bram” (taki sam tytuł nosi jeden z rozdziałów opowieści, w przekładzie Rogoszówny: *Po dzwonku*) obejmują park we władanie i urządzają szalone bale aż do ostatnich godzin nocy. Ogrody po zmroku nie są jednak miejscem bezpiecznym dla zabłąkanych dzieci, które mogą „zginąć z powodu zimna i ciemności, zanim Piotruś zdąży nadjechać” (Barrie, 1906/2018, s. 93). Autor pisze:

Już kilka razy się spóźnił, a zawsze, kiedy widzi, że przybył za późno [...], kopie grób dla zagubionego dziecka, a potem stawia malutki nagrobek i skrobie na nim inicjały biedactwa. Zabiera się do tego od razu, ponieważ uważa, że tak właśnie zrobiłby prawdziwy chłopiec. Na pewno widzieliście nieraz te małe mogiłki i pewnie zauważyliście również, że stoją one zawsze parami. Piotruś ustawia je parami, gdyż wydaje mu się, że wtedy są mniej samotne (Barrie, 1906/2018, s. 93).

*Peter Pan in Kensington Gardens* to niezwykła literacka baśń nie (tylko) dla dzieci – słodko-gorzka opowieść o dzieciństwie i konieczności dorastania, które jest pierwszym etapem śmierci<sup>14</sup>. Ten właśnie tekst w 1913 roku Rogoszówna przetłumaczyła jako *Przygody Piotrusia Pana*. Aż dziw, że podobne dzieło literackie – tak obce treścią wszystkimu, co polska konwencjonalna literatura dla najmłodszych uważała za cenne i pożądane (pamiętajmy, że jeszcze pod koniec lat 20. XX wieku Kazimierz Króliński gorszył się łagodną fantazją wierszy Porazińskiej<sup>15</sup>) – trafiła

---

<sup>14</sup> O powiązaniu tematyki dorastania i śmierci w utworach Barriego piszą również m.in. Anna Maria Czernow (2018, s. 107–124), Katarzyna Slany (2016, s. 178–193) oraz Karolina Szymborska (2013–2014).

<sup>15</sup> Utrwalony przed rokiem 1918 model literatury dziecięcej z różnych względów za największego wroga uznawał fantazję literacką, która miała skutkować niebezpiecznym rozchwianiem dziecięcego umysłu i przynosić oplakane skutki wychowawcze. Podobne przeświadczenie pokutowało jeszcze w dwudziestoleciu: w roku 1927 Króliński krytykował ostro przejawy nawet tak łagodnej fantazji, jak ta z wierszy *W Wojtusiowej izbie* Porazińskiej (1924). Krytyk pisał: „Do Wojtusia Porazińskiej przemawia kałuża wody na podłodze, rozsypane klepki cebryka, kiecki w skrzyni, iskierka w popielniku, nić pajęcza na stosie poduszek – słowem z każdego kąta wyziera doń jakaś tajemnicza złowroga twarz, jakieś straszdyło. Czy godzi się – dla pewnych walorów artystycznych otaczać dziecko rojem tajemniczych istot, targać jego nerwy, torować drogę bojaźliwości, tchórzostwu, neurastenii – może nawet samobójstwu? [...] Jaki żołnierz będzie kiedyś z chłopca, który lęka się własnego cienia, boi się nocy i samotności?” (Króliński, 1927/1979, s. 351–352).

na nasz rynek wydawniczy i została dobrze przyjęta przez krytykę oraz czytelników. Zdziwimy się jednak nieco mniej, gdy liryczny, przepojony melancholią oryginał Barriego zestawimy z przekładem Rogoszówny, nie tylko poddanym zabiegom udomowienia i gęsto obrośniętym deminutywami, lecz również stosującym translatorską cenzurę wobec zakończenia powieści. W swoim tłumaczeniu Rogoszówna pomija bowiem trzy końcowe akapity, które zostawiają czytelnika z widokiem Piotrusia Pana w roli grabarza kopiującego dziecięce mogiły oraz z gorzkim stwierdzeniem „It is all rather sad” (Barrie, 1906, s. 126), czyli „Wszystko to jest dość smutne” (Barrie, 1906/2018, s. 94). Taka ocena nie oddałaby jednak w pełni sprawiedliwości tłumaczce, która – choć poddała się obowiązującej konwencji literackiej w odniesieniu do tematów uważanych za nieodpowiednie dla dziecięcych uszu – okrasila swojego *Piotrusia Pana* wspaniałym humorem (wyraźniejszym nieraz niż humor oryginału) i stworzyła spójny, dostosowany do odbiorcy dziecięcego przekład pisany w urokliwej, przedwojennej polszczyźnie. Rogoszównie – jako tłumaczce i autorce, która stanowi ogniwo łączące prozę Stefanii Szuchowej z twórczością Barriego, a zwłaszcza z jego *Piotrusiem Panem* – należy się kilka osobnych słów.

Przysłała na świat w roku 1881 lub 1882. Była córką pisarza i publicysty Józefa Rogosza, w którego domu w Zborówku bywało wielu twórców ówczesnej epoki, m.in. Adam Asnyk, Helena Modrzejewska czy Eliza Orzeszkowa. Do „melodyjek”, które wygrywała ofiarowana przez tę ostatnią „skrzyneczka samograjka”, sześciolatnia Zosia dopisywała swoje pierwsze dziecinne wiersze (Rogosz-Walewska, 1961, s. 4). Lata wczesnej młodości upłynęły jej w Krakowie, gdzie po śmierci ojca została redaktorką w *Głosie Narodu*. Był to dla niej także czas zaangażowania społecznego i intensywnej, radoszej „pracy u podstaw”. Nie trwało to jednak długo – kres pracom społecznym położyła gruźlica, która zmusiła Zofię do podjęcia leczenia w zagranicznych sanatoriach, ale dała jej także czas na własne pisanie. „Dziwne bywają losy człowieka – zwierzała się pisarka w liście do siostry. – Gdyby nie moja choroba, nigdy nie napisałabym słowa. [...] Teraz, będąc chora, wyżywam się w pisaniu” (s. 4). Pisała wyłącznie o dzieciach lub dla dzieci: jej pierwsza książka, *Pisklęta* (Rogoszówna, 1910), tytułem pokrewna myśli Barriego o bliskości dzieci i ptaków, była właściwie utworem adresowanym do dorosłych, „mającym odkryć [przed nimi] cud dzieciństwa, nauczyć [ich] prowadzić dialog z dzieckiem” (Heska-Kwaśniewicz, 2005, s. 114), ale badacze pisarstwa Rogoszówny podkreślają, że niemal każdy jej utwór skierowany jest do odbiorcy podwójnego: dziecięcego i dorosłego (s. 114; zob. także Skrobiszewska, 1973, s. 621–631). Jej teksty, dziś już przeważnie zapomniane, pobrzmiwają jeszcze czasem w rymowankach *Sroczka kaszkę warzyła* (Rogoszówna, 1920a), *Tańcowały dwa Michały* (Rogoszówna,



1920b) czy spopularyzowanych tytułach: *Klituś bajduś* (Rogoszówna, 1925), *Koszalki opałki* (Rogoszówna, 1928). Co ciekawe – i zbieżne – niektóre z jej opowiadań (*Konfitury panny Michaliny*, Rogoszówna, 1911; *Wesele Kuby*, Rogoszówna, 1930) opatrzył grafikami również Norblin, ilustrator dzieł Szuchowej. Rogoszówna tłumaczyła literaturę wyłącznie dziecięcą (choć nie tylko z języka angielskiego): dzieła Clemensa Brentano (*Opowieść o Gdaku, Gdakuli i Gdakuleńce*, 1838/1911), Anatole’a France’a (*Zazulka*, 1883/1915), Williama Thackeraya (*Pierścień i róża*, 1855/1913) i rzecz jasna Barriego.

Czas najwyższy powiązać „luźne kartki” z zapiskami o Stefanii Szuchowej, *Piotrusiu Panie* Barriego i przekładach Rogoszówny, do kręgu rodzinnej opowieści dołączając jeszcze Stefana Norblina (który w dalekiej linii był zresztą rzeczywiście z rodziną Schuchów skoligacony – zob. Werner, 2009, s. 9–12, 136–137). Punktem zbieżnym wszystkich tych wątków jest właściwie zupełnie dziś zapomniana twórczość Szuchowej – przede wszystkim jej międzywojenna opowieść *Tajemnice motyli* – która okazuje się niezwykle bliska literackim światom Barriego, obecnym w polszczyźnie poprzez przekład Rogoszówny. Ilustracje Norblina do *Tajemnic motyli* są z kolei jakby żywcem wyjęte ze szkicownika Artura Rackhama, którego grafiki towarzyszyły pierwszemu wydaniu powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* – zbieżność wizji artystów zawiązuje pomiędzy utworami wyraźną nić pokrewieństwa, któremu warto przyjrzeć się bliżej.

## Ulotne opowieści dzieciństwa

Już sama dedykacja *Tajemnic motyli* – „Hali, Witowi, Stasiowi i Marysi ofiarowuję, a pamięci ich najlepszej Mamusi, Zofii z Szuchów Wernerowej poświęcam – St. S.” (Szuchowa, 1920, b.n.)<sup>16</sup> – wprowadza w atmosferę rodzinnego kręgu i jednocześnie pewnej melancholii, nieobcej i autorowi *Piotrusia Pana*<sup>17</sup>. Debiut pisarski Szuchowej, wydany w 1920 roku w Warszawie na-

---

<sup>16</sup> Zofia z Szuchów Wernerowa (przez którą właśnie Schuchowie spowinowaceni byli z Norblinami) była siostrą męża Stefanii, zmarłą tragicznie i przedwcześnie w epidemii hiszpanki. Czwórkę osieroconych przez nią dzieci Szuchowa otaczała opieką przez wiele kolejnych lat (Werner, 2009, s. 248).

<sup>17</sup> Również Barrie opatrywał swoje opowieści o Piotrusiu dedykacjami: pierwsza z nich, zawarta w utworze *Peter Pan in Kensington Gardens* i przeznaczona „Dla Sylvii i Arthura Llewelyn Davies oraz dla ich chłopców (moich chłopców)” (Barrie, 1906/2018, b.n.), narkreśla skomplikowaną relację, która już wtedy łączyła pisarza z rodziną Llewelyn Davies (Wiczorkiewicz, 2018, s. 33–45). Z kolei dedykacja z pierwszego książkowego wydania sztuki *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up* (Barrie, 1928, b.n.), nosząca tytuł

kładem oficyny Edwarda Wendego i spółki, to właściwie zbiór baśniowych opowiadań spiętych wspólną ramą narracyjną. W *Spisie książek poleconych do bibliotek szkolnych z roku 1929* znajdziemy takie „streszczenie” utworu:

Królowa motylków, idąc za radą królewicza chrabąszczy, Bzyka III-go, postanowiła nadać nazwy dotąd bezimiennym swym poddanym i dzieciom. W tym celu każe im lecieć w świat, i zdobywać imiona przez zasługi lub przygody, które niekiedy pozostawiają ślad na ich wyglądzie. Szereg powiastek przedstawia przygody różnych motylków, w których przeważnie odzwierciedla się życie ich ludzkiego otoczenia. Autorka włożyła w opowiadanie dużo sentymentu i poczucia piękna przyrody. Ze stanowiska artystycznego książka jest ładna, wydana z pięknymi [pisownia zgodna z oryginałem] ilustracjami S. Norblina (Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, 1929, s. 305).

Rzeczywiście, pierwsze opowiadanie, zatytułowane *Królowa motylków*, zakreśla ramę narracyjną całego zbioru: władczyni „fruwającej czeredki” (Szuchowa, 1920, s. 11) wysyła swoich poddanych na poszukiwanie imion, zaś w dzień, „gdy wiosna spotyka się z latem” (s. 13), ma odbyć się wielka Uroczystość (tak właśnie, *Uroczystość*, zatytułowane jest opowiadanie ostatnie), podczas której motylom zostaną nadane imiona. W kolejnych miniaturach opowiadane są przygody skrzydlatych bohaterów baśni. Imię Perłowca wzięło się stąd, że pomógł sierotce ocalić jej najdroższy skarb przed złą Babą Jagą (*Perelki Hanusi*), a spośród dwóch motyli braci, Pokrzywnika i Rusałki, pierwszy zdobywa swoje imię w pokrzywach pod wiejską chatką, drugi zaś – na dworze Srebrnej Kropelki, pani jeziora (*Dwaj towarzysze*). *Motylek wierny łące* to opowieść o Tęczowcu, nazwanym tak ze względu na miłość, jaką darzył błękitne łąkowe kwiaty – dzwonek i cykorię. Żałobnik usłyszał swoje imię od lilii, która opowiedziała mu historię o utraconym szczęściu (*Między liljami*), Paź królowej okazał się wiernym sługą swojej władczyni, której pomógł wyswobodzić palec uwięziony w szczelinie wierzby (*Jazda przez puszcze*), Admirał natomiast odznaczył się wielką odwagą podczas sztormu na jeziorze, zdobywając zarówno imię, jak i „czerwoną wstęgę przez skrzydełka” (Szuchowa, 1920, s. 68; *Na samotnej łódce*). Pawik zyskał miano na zamku małego króla, który w dniu imienin otrzymał w prezencie pawiątko i motyli kokon (*Mały król*). Na końcu, w osobnym rozdziale, odbywa się narada nad przygotowaniem, a zaraz potem wielka Uroczystość nadania imion. Jako ostatnie motyle przylatują jeszcze Kapustnik, który „obleciał wszystkie kapuściane głowy

---

*To the Five* i skierowana do pięciu braci Llewelyn Davies, którymi Barrie zaopiekował się po śmierci ich rodziców, jest już rozbudowaną narracją, pełną wspomnień i nostalgii za minionymi dniami.

w sadzie” oraz „motyl pierwszy na wiosnę, żółty jak płatki kaczęca”, któremu królowa nadaje imię Złoty Listek, „choć wszystkie dzieci na świecie nazywają go Cytrynkiem” (s. 93).

Jednak w „szeregu powiastek o przygodach motylków” nie do końca „odzwierciadla się życie ich ludzkiego otoczenia” – jak chcieliby autorzy przywołanej wyżej notki ze *Spisu ksiązek...* Ludzie – jeśli w ogóle pojawiają się w opowieściach, bo w kilku nie ma o nich mowy wcale – występują w nich przeważnie „obok”, tworzą swego rodzaju równoległy świat, zawieszony zresztą pomiędzy fantazją a realnością, gdyż nawet w tak „przyziemnym” opowiadaniu jak *Perełki Hanusi* odnajdziemy elementy baśniowe i fantastyczne. Motyle przefruwają (niczym Piotruś Pan) pomiędzy dwoma światami – „realną” dziedziną człowieka i baśniowym *dominium* Natury, w którym włada ich Królowa. Podobne współistnienie dwóch światów odnajdziemy w *Przygodach Piotrusia Pana*, gdzie Park Leśny (w ten sposób Rogoszówna przekłada nazwę Kensington Gardens) staje się przestrzenią we dnie zaludnianą przez bawiące się dzieci, w nocy zaś podległą panowaniu królowej Mab, władczyni elfów – tajemniczego „małego ludku” z Ogrodów Kensingtonskich.

Zdaje się, że to subtelne przeplatanie fikcji i rzeczywistości, tak charakterystyczne dla opowieści Barriego, najbardziej urzekło Szuchową, inspirując ją do snucia lirycznej, onirycznej baśni o skrzydlatych mieszkańcach łąki i lasu. Jednocześnie z opowieści o chłopcu, który nie chciał dorosnąć, pisarka wybiera właśnie świat „małych ludzi”, który zdaje się najsilniej poruszać jej wyobraźnię, tworzyć akord z jej odczuwaniem świata; to nie sama historia Piotrusia Pana, jego ucieczki z domu oraz życia w londyńskim parku leży u podstaw *Tajemnic motyli*, lecz opowieść Barriego o zaczarowanej, zanurzonej w pięknie przyrody dziedzinie elfów, w której Piotruś zyskuje udział dopiero po pewnym czasie. Świat natury (dwór Królowej motylków, Srebrnej Kropelki, pani jeziora oraz Bzyka, królewicza chrabąszczy), zwyczaje jego mieszkańców oraz język, jakim się o nich opowiada, zostają przez Szuchową „nałożone” na opowieść i język Barriego z *Przygód Piotrusia Pana* w wersji Rogoszówny. Przyjrzyjmy się dwóm fragmentom – pierwszemu z powieści Barriego o magicznym świecie Ogrodów Kensingtonskich po zmroku, drugiemu z opowiadania Szuchowej o przygodzie motyla Rusałki:

Tłumy najśliczniejszych elfów i elficzek ciągną na bal ze wszystkich stron. Mężowie obejmują czule swoje żony, a kawalerowie ustrojeni w mundury niosą treny dam. Przed orszakiem bieżą pachołcy z pochodniami, zrobionymi z gałązek żórawinek. To są latarki elfów. Najpierw damy udają się do garderoby, gdzie zrzucają zasłony i zarzutki, a wdziewają śliczne trzewiczki srebrne. Wszystkie kwiaty

rosnące wzdłuż Aleji dzidziusiów wychylają główki, stają na palcach i przyglądają się z zachwytem orszakowi zaproszonych; nie posiadają się też z radości jeżeli mogą której z dam pożyczyć szpilki do spięcia oberwanej falbanki. Na najwyższym wzniesieniu siedzi królowa elfów, a za jej tronem stoi Wielki kanclerz [...] (Barrie, 1906/1913, s. 67–68; w całym fragmencie pisownia zgodna z oryginałem).

Ścianki nenufaru rozstały się natychmiast. Pręciki i słupki stały się smuklejsze i zmieniły się w złote kolumny. Światłem miesiąca obudzone wstały wszystkie dziwy wód wiosennych i zaludniły białe, pachnące wnętrza. Na muszelce w cztery zwinne rybki zaprzęgniętej wnet zjechali goście: pani Srebrna Kropelka i pan Pręciotki Świątełko – para duszków rządząca lśnieniem fal. Za nimi wpadło do nenufaru mnóstwo innych duszków, stworzeń, blasków, iskierek... Najwyraźniej szykowało się tu wielkie wesele. Brzmiała daleka muzyka nocy wiosennych, stłumiona i słodka. Iskierki wodne tańczyły same po pustej jeszcze sali. Po kątach duże komary, delikatne jak cienie przygotowywały do tańca swe długie wrażliwe nogi poruszając nimi bezustannie. Maleńkie muszki, mniejsze od wszystkich elfów świata chmurkami kołowały pod sklepieniem (Szuchowa, 1920, s. 31–32)<sup>18</sup>.

Opis wesela na tafli jeziora do złudzenia przypomina przedstawienie balu elfów z opowieści Barriego (same „elfy” wspomniane są zresztą również u Szuchowej) – gdyby zresztą przytoczyć więcej cytatów z *Przygód Piotrusia Pana* (np. „Trąby weselne zagrzmiały, księżyc wysunął się z chmur, a tysiące par elfów chwyciło się jego promieni i w szalonej radości walcowało dokoła »czarodziejskiego kręgu«” – Barrie, 1906/1913, s. 106–107) lub choćby poszerzyć wyimek z *Tajemnic motyli*, podobieństw znalazłoby się jeszcze więcej: elfy tańczą w rytm muzyki fletni Piotrusia, której melodia brzmi jak wiosenny śpiew słowika i potrafi sprawić, że zakwitają kwiaty kasztanowca; Srebrna Kropelka płąsa w objęciach swojego partnera tak samo jak królowa elfów z wielkim kanclerzem pod baldachimem z robaczków świętojańskich. Przede wszystkim jednak poetycki język i obrazowanie obu tekstów – Barriego w przekładzie Rogoszówny oraz opowiadań Szuchowej – tworzą nierozzerwalną, wręcz bliźniaczą parę.

Charakterystyczne, że Szuchowa zapożycza od Barriego niektóre pomysły na funkcjonowanie baśniowego świata przyrody: *Tajemnice motyli* rozgrywają się oczywiście za dnia, w przeciwieństwie do opowieści o elfach z Parku Leśnego, które dopiero po zmroku wychodzą ze swoich kryjówek, jednak sama kwestia upływu czasu przedstawiona jest w obu tekstach podobnie. W *Przygodach Piotrusia*

<sup>18</sup> W wydaniu książki z lat 50., przejrzanym i poprawionym przez autorkę, przytoczony fragment staje się jeszcze bliższy przedstawieniu z *Przygód Piotrusia Pana*, gdyż mowa w nim o „balu”, a nie o „weselu” (Szuchowa, 1920/1958, s. 26).

*Pana* Barrie pisze bowiem, że dla małych istot z Ogrodów Kensingtonskich czas płynie szybciej niż dla ludzi – każdy miesiąc jest niczym jeden rok, więc „elfy obchodzą urodziny każdego miesiąca” (Barrie, 1906/1913, s. 72). Identycznym zabiegiem posługuje się Szuchowa (1920), u której rokiem jest każdy dzień – na propozycję królewicza Bzyka, by z wielką Uroczystością poczekać do przesilenia letniego, Królowa motyli woła żałośnie: „Tak długo! Toż to jeszcze piętnaście lat!”, a narrator wtrąca w nawiasie, że: „W życiu motylków dzień jest rokiem” (s. 13).

Krótkie – chciałoby się rzec: ulotne – życie motyli również odnosi się do opowieści Barriego, choć już na wyższym poziomie: metaforycznym, nie tylko treściowym czy wyobrażeniowym. Motyle u Szuchowej (1920) są bowiem silnie powiązane z obrazem (przemijającego) dzieciństwa i dziecięcości: one same są przez Królową nazywane „jej dziećmi” (s. 9), noszą też wyraźne cechy dziecięcych bohaterów. Tam, gdzie w opowiastkach występują ludzie, są to niemal wyłącznie dzieci (sierotka Hania w *Perełkach Hanusi*, rodzeństwo wiejskich dzieci w opowiadaniu *Dwaj towarzysze*, tytułowy bohater rozdziału *Mały król*), które w jakiś sposób biorą udział w przygodach motyli lub stają się przyczyną i powodem nadania motylego imienia. Samo zdobywanie imion również wpisuje się w symbolikę dzieciństwa – można je przecież rozumieć jako proces dorastania, dojrzewania oraz indywiduacji, w którym z nieukształtowanych jednostek (beziemiennych motyli) wyrastają konkretni bohaterowie, obdarzeni wyjątkową tożsamością; zdobywanie i nadawanie imion jest przecież w wielu kulturach oznaką przejścia z dzieciństwa w stan dorosłości. Czyż zresztą motyle same w sobie nie są piękną i nośną metaforą przemiany – przepoczwarczenia się, dojrzewania, metamorfozy? U Szuchowej ta symbolika zawiera z jednej strony pozytywne wartości; z drugiej jednak – i tu pisarce blisko do Barriego – historie i przeżycia związane z imionami stają się dla motyli tajemnicami (nie dowiaduje się o nich ogół społeczności, jedynie Królowa), które często niosą w sobie ziarnko goryczy. Tak dzieje się w przypadkach Admirala, który podczas sztormu na jeziorze doświadczył lęku i zwątpienia, i, przede wszystkim, Żałobnika, którego imię oraz kolor związane są z rozpaczą i utratą szczęścia: „Každy, kto spojrzy na motyla zrozumie, że jego ciemne skrzydła, gdy się chwieje nad kwiatem, to słowa wielkiej tajemnicy dla kwiatu: »Minie twoja słoneczna godzina«” (Szuchowa, 1920, s. 47). To zdanie mógłby przecież napisać James Matthew Barrie, który zresztą pisał je wielokrotnie, choć wyrażone innymi słowami: „Wszystkie dzieci – oprócz tego jednego – dorastają” (Barrie, 1911/2006, s. 5) – i mija nieubłaganie ich (nasza) słoneczna godzina. Dzieciństwo jest ulotne jak motyl, nietrwałe jak przemijająca świeżość kwiatów, które – posłuszne „wielkiej tajemnicy” – wędną, gdy kończy się czas ich kwitnienia.

Barrie za symbol dzieciństwa obiera ptaki, Szuchowa motyle – choć w jej baśniach i wierszach nie brak obrazów spokrewniających dzieci i ptaki: sama Królowa motyli, „choć była dziewczynką, wołała jak ptak” (Szuchowa, 1920, s. 9), natomiast bohaterka liryczna wiersza *Fontanna w parku* – w którym już sam tytuł przywodzi na myśl Park Leśny z opowieści Barriego w przekładzie Rogoszówny – „myśli tak: / »Czy jestem ptakiem / dziewczynką / czy kwiatem? / Czasem w tak pięknej chwili / można się przecież pomylić...«” (Szuchowa, 1966b, s. 18)<sup>19</sup>, jednak oba te symbole mają ze sobą wiele wspólnego. Mam tu na myśli, po pierwsze, „ulotność”, a więc delikatność oraz egzystencjalną kruchość, po drugie zaś – „lekkość”: zarówno ptaki, jak i motyle posiadają przecież skrzydła, zdolne są podrywać się do lotu i szybować nad ziemią. Podobnie jak dzieci, podpowiada Barrie (1906/1913), które „były ptaszkami, zanim stały się ludźmi, i dlatego są takie dzikie w pierwszych tygodniach po urodzeniu i najwięcej łaskotek mają koło łopatek, tam, gdzie pierwiej rosły skrzydełka” (s. 22). Najślynniejszym „dzieckiem-ptakiem” jest właśnie Piotruś Pan, „wesoły, niewinny i bez serca” (Barrie, 1911/2006, s. 225), który dzięki umiejętności latania potrafi oderwać się od ciężaru dorosłej powagi – pozostaje poza czasem i poza koniecznością dorastania. Beztraska Piotrusia jest w pewien sposób beztraską motyla, który frunąc, rzuca jednak cień na ziemię. Nie dla wszystkich „słoneczna godzina” trwa przecież wiecznie.

Niezwykłego pokrewieństwa tekstów Barriego i Szuchowej – które stało się możliwe dzięki przekładowi Rogoszówny – dopełniają ilustracje Norblina towarzyszące *Tajemnicom motyli*. Norblin, urodzony w Warszawie w roku 1892 (a więc niemal równolatek Szuchowej), jest artystą, którego twórczość odkrywa się dziś na nowo. Był malarzem:

[...] przede wszystkim uznanym portrecistą przedwojennych elit. Zastąpił ponadto jako autor wyrazistych plakatów, ilustracji do książek, czasopism, także

<sup>19</sup> Powojenne wiersze Szuchowej zawierają zresztą o wiele więcej wyraźnych odniesień do tekstu Barriego, świadczących o tym, że pisarka знаła ten utwór, a jego lekturę głęboko przeżyła. W tomie *Za miłą trzecią* odnajdziemy np. wiersz pt. *Zabawa w parku*: „W parku pełno radości, gonitwy i krzyków... / Przed bramą stoi babcia z pękiem baloników” (Szuchowa, 1959d, s. 12) – to chyba nie przypadek, że w *Przygodach Piotrusia Pana* rozdział pierwszy rozpoczyna się od widoku bramy, a „u wejścia można zamienić parę słów z »panią od baloników«” (Barrie, 1906/1913, s. 2). W innym wierszu, noszącym tytuł *Tajemnica*, mowa z kolei o krasnoludku, który schował się w tulipanie (Szuchowa, 1959b, s. 7) – u Barriego (1906/1913) natomiast „pewien stary elf [...] na głos Piotrusia porwał się z miejsca i z przeraźliwym krzykiem pobiegł się ukryć za wielki kielich tulipana” (s. 25–26).

jako projektant winiet i okładek, a nawet strojów teatralnych – słowem wszechstronny artysta dwudziestolecia międzywojennego (Szlązak, 2011, s. 7).

Współcześnie szczególnie zwraca się jednak uwagę na utrzymane w stylistyce *art déco* egzotyczne malowidła ścienne jego autorstwa w rezydencjach maharadzów, które powstały podczas pobytu artysty w Indiach w latach 1941–1946 (Kasprzak, 2014, s. 109–115; Kłodkowski, 2012, s. 30–32). Norblinowi – ilustratorowi książek dla dzieci (a tworzył grafiki do rozmaitych tekstów różnych autorów, m.in. Hansa Christiana Andersena, Zdzisława Kleszczyńskiego, Kornela Makuszyńskiego czy Zofii Rogoszówny) poświęca się chyba najmniej uwagi, pisze o nim jednak Katarzyna Kulpińska (2011):

Książki dla dzieci Norblin ilustrował elegancką, secesyjną kreską [...]. Z ciekawszych realizacji należy wymienić ilustracje do *Tajemnic motyli* S. Szuchowej, *Złotego pierścienia* Z. Urbanowskiej, *Bajek* J. Ejsmonda, powiastek dla dzieci E. Szelburg-Zarembiny, J. Porazińskiej, J. Colonny-Walewskiej [...] (s. 36).

Nieprzypadkowo *Tajemnice motyli* pojawiają się wśród czołowych osiągnięć Norblina na polu ilustracji dziecięcej: utrzymane w delikatnej, pastelowej tonacji, lecz odważne pod względem rysunku, zachwycają dynamiką i wdziękiem. Zmysłowa kobiecość Królowej motyli zostaje zestawiona w tańcu z karykaturalną postacią królewicza chrabąszczy, który wzrostem i posturą przypomina chochlika lub gнома, Admirał stoi na dziobie łódeczki z kory, która płynie po wzburzonej, cętkowanej wodzie, a wszystko to odbywa się w nierzeczywistej przestrzeni wyizolowanej z tła. Tylko graficzne porównanie jest jednak zdolne oddać podobieństwa ilustracji Norblina z książki Szuchowej do grafik Rackhama, które towarzyszyły polskiemu wydaniu *Przygód Piotrusia Pana* Barriego w przekładzie Rogoszówny. To niemal ta sama kreska, to samo blade tło, te same desenie i fasony sukni, te same gesty, identyczne zestawienie pięknej wróżki-królowej z gnomem-karzelkiem, ten sam wdźwięk, lekkość, dynamika, kompozycja przestrzenna i aranżacja.

Na pierwszym zestawieniu ilustracji (rysunki 1 i 2) zwraca uwagę wdźwięczna poza Królowej motyli, kłaniającej się królewiczowi i unoszącej suknię tym samym pełnym gracji gestem, który oddał Rackham na grafice z czwartego rozdziału *Przygód Piotrusia Pana*, przedstawiającej Królową wróżek pod gałązką głogu. Czerwone owoce zawieszane nad postacią zostały zresztą – jak w lustrzanym odbiciu – powielone na ilustracji Norblina, natomiast suknia Królowej motyli (srebrnoszara, w arabeskowe wzory, z obfitą spódnicą i trenem) wydaje się jakby „zaczepnięta” z grafiki Rackhamowskiej.



**RYСУNEK 1.** Arthur Rackham, *Looking very undancey indeed* (*Peter Pan in Kensington Gardens*).



**RYСУNEK 2.** Stefan Norblin, ilustracja do rozdziału *Królowa motylków* (*Tajemnice motyli*).

W kolejnym zestawieniu (rysunki 3 i 4), przedstawiającym sceny tańca, uderza samo podobieństwo ujęć oraz wyboru tekstowego „momentu”, ale także połączenie w tanecznej parze smukłej postaci kobiecej z o połowę niższym tancerzem: małym elfem u Rackhama i podobnym do gнома królewiczem Bzykiem u Norblina. Wspólna jest również wewnętrzna dynamika obu ilustracji – suknie rozwiewane wiatrem, nogi tancerzy uniesione w podskoku, załamujący symetrię element u góry grafiki: gałązka ognika szkarłatnego (Rackham) i girlanda frunących motyli (Norblin).

Podobną dynamiką odznaczają się też ilustracje z trzeciego zestawienia (rysunki 5 i 6), przedstawiające sztorm na jeziorze – ciekawe, że dzieło Norblina stanowi znów lustrzane odbicie grafiki Rackhama: łódki płyną i nachylają się w przeciwnych kierunkach, jedna wspina się na fale, druga opada. Żagiel, który na rysunku z *Przygód Piotrusia Pana* zrobiony jest z nocnej koszulki wiecznego chłopca, znajduje swoje odzwierciedlenie w rozpiętych skrzydłach Admirala, który stoi na dziobie łódeczki, podobnej zresztą bardzo do Gniazda Drozda, w którym płynie Piotruś. Obie ilustracje różnią się dominującą kolorystyką i traktowaniem tła, jednak przedstawienie wzburzonej wody jeziora – złożonej z ciemnych i jasnych plam barwnych – zdecydowanie zbliża je do siebie.

Grafiki z ostatniego zestawienia (rysunek 7 i 8) odpowiadają sobie natomiast przede wszystkim ze względu na aranżację i kompozycję całości. Na obu





**RYSUNEK 3.** Arthur Rackham, *Fairies never say, "We feel happy"; what they say is, "We feel dancey"* (*Peter Pan in Kensington Gardens*).



**RYSUNEK 4.** Stefan Norblin, ilustracja do rozdziału *Uroczystość (Tajemnice motyli)*.



**RYSUNEK 5.** Arthur Rackham, *There now arose a mighty storm and he was tossed this way and that* (*Peter Pan in Kensington Gardens*).



**RYSUNEK 6.** Stefan Norblin, ilustracja do rozdziału *Na samotnej łódeczce (Tajemnice motyli)*.



**RYSUNEK 7.** Arthur Rackham, winieta otwierająca rozdział *Lock-out Time* (*Peter Pan in Kensington Gardens*).



**RYSUNEK 8.** Stefan Norblin, ilustracja do rozdziału *Motylek wierny łące* (*Tajemnice motyli*).

rysunkach widać dwie postaci (wróżkę i elfa u Rackhama, królową łąk i motyla u Norblina), które w pewnym sensie zwracają się do siebie; scena odbywa się w wysokiej trawie, a swoistą jednostronną ramę ilustracji tworzy roślinność

– wiechliny na grafice Rackhama, cienkie pnie brzoź u Norblina. Zwraca też uwagę welon, czy może przezroczyste skrzydła królowej łąk (zaznaczone przez Norblina delikatną, „kropkowaną” kreską), które układają się w linię odpowiadającą dokładnie linii złożonych skrzydeł wróżki z ilustracji Rackhama.

## Zakończenie. Więzy i sploty

To wszystko każe przypuszczać, że w przypadku *Tajemnic motyli* można mówić o podwójnym zapośredniczeniu: nie tylko tekst wynika z twórczego przetworzenia inspiracji innym tekstem literackim w tłumaczeniu, lecz również szata graficzna zawiera nawiązania do ilustracji oryginału, który na grunt rodzimy dotarł poprzez przekład. Krąg twórców wielopoziomowo związanych z jednym utworem zacieśnia się tak, że można tu chyba mówić o rzadkim splocie więzów i pokrewieństw manifestujących się w dziele, choć trzeba zaznaczyć, że pokrewieństwa te wynikają wyłącznie z samej literatury i sztuki, gdyż w przypadku Szuchowej trudno o jakiegokolwiek materiały pozaliterackie – nie istnieje archiwum pisarki, a jedynym „biograficznym” dowodem jej fascynacji opowieścią Barriego jest (być może) imię najstarszego syna – Piotrusia. Kwintet Barrie – Rackham – Rogoszówna – Szuchowa – Norblin można by zapewne jeszcze uzupełniać i poszerzać o innych „członków rodziny”, wykraczając już poza ramy dwudziestolecia, gdyż ścieżki, którymi zwykły przekradać się nawiązania i inspiracje literackie, przypominają raczej splątany labirynt przejść niż uładzone parkowe aleje. Od utworu szkockiego pisarza z początku XX wieku, poprzez wciąż popularne polskie tłumaczenie tego dzieła, można zawędrować do całkowicie zapomnianego dzieła pisarki polskiego dwudziestolecia międzywojennego, która – jak głosi napis na jej nagrobku – „pracę i twórczość całego życia poświęciła dzieciom”. Utkane na kanwie opowieści Barriego *Tajemnice motyli* Szuchowej – z zachwycającymi grafikami Norblina – warto chyba jednak ocalić od zapomnienia wraz z ich pięknym językiem i niejednoznacznym przesłaniem, subtelnie mówiącym o mijającej „szczęśliwej godzinie”, którą trzeba chwycić – niczym motyla – w locie.

## Bibliografia

Adamczyk-Garbowska, M. (1984). O książkach dla dzieci. *Akcent*, 4, 17–25.

Adamczyk-Garbowska, M. (1988). *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- b.a. (1928). *Dobre Książki dla Młodzieży Towarzystwa Wydawniczego*. W: O. Wilde, *Prawdziwy przyjaciel. Opowiadania* (M. Feldmanowa, tłum., s. 60). Warszawa, Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza.
- Bandura, L. (1930). Braki naszej literatury dziecięcej. *Przyjaciel Szkoły*, 20, 784–789.
- Barrie, J. M. (1902). *The little white bird or adventures in Kensington Gardens*. London: Hodder & Stoughton.
- Barrie, J. M. (1906). *Peter Pan in Kensington Gardens*. London: Hodder & Stoughton.
- Barrie, J. M. (1913). *Przygody Piotrusia Pana* (Z. Rogoszówna, tłum.). Warszawa, Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza. (wyd. oryg. 1906).
- Barrie, J. M. (1928). *Peter Pan, or the boy who would not grow up*. London: Hodder & Stoughton.
- Barrie, J. M. (2006). *Piotruś Pan i Wendy* (M. Rusinek, tłum.). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 1911).
- Barrie, J. M. (2018). *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich* (A. Wieczorkiewicz, tłum.). Poznań: Media Rodzina. (wyd. oryg. 1906).
- Barrie, J. M. (scen.), Boucicault, D. (reż.), Frohman, C. (prod.). (1904, 27 grudnia). *Peter Pan, or the boy who would not grow up*. Przedstawienie na żywo w Duke of York's Theatre, London.
- Białek, J. Z. (1979). *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny, materiały*. Warszawa: WSiP.
- Brentano, C. (1911). *O Gdakaczu, Gdakuli i Gdakuleńce* (Z. Rogoszówna, tłum.). Lwów: Księgarnia Polska Bernarda Połanieckiego. (wyd. oryg. 1838).
- Czernow, A. M. (2018). „Umrzyj i narodź się na nowo”. W: K. Slany (red.), *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (s. 107–124). Warszawa: Naukowe i Edukacyjne SBP.
- Dąbrowska, M. (1929). Zofija Żurakowska. *Świat Książki*, 4–5, 6–8.
- France, A. (1915). *Zazulka* (Z. Rogoszówna, tłum.). Warszawa, Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza. (wyd. oryg. 1883).
- Heska-Kwaśniewicz, K. (2005). *Zapomniani pisarze, zapomniane książki dla małego i młodego czytelnika*. Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Karpowicz, S., Szyćówna, A. (1904). *Nasza literatura dla młodzieży*. Warszawa: Księgarnia Naukowa.
- Kasprzak, A. (2014). Polish artist at the service of Maharajas. *Art of the Orient*, 3, 109–115.
- Katajew, W. (1963). *Wyprawa na poziomki* (S. Szuchowa, tłum.). Warszawa: Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1940).
- Kłodkowski, P. (2012). Maharadża art déco. *Tygodnik Powszechny*, 18–19, 30–32.
- Kowalczykówna, J. (1996). Schuchowa Stefania Jadwiga (1890–1972). W: W. Konopczyński (red.), *Polski słownik biograficzny* (t. 36, s. 20–21). Warszawa, Kraków: Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla PAN.

- Kowalczykówna, J. (2002). Szuchowa Stefania. W: B. Tylicka, G. Leszczyński (red.), *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej* (s. 381). Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kozarzewska, M. (2009). Stefania Jadwiga Schuchowa (1890–1972). W: S. Werner (red.), *Korzenie. Rody Wernerów, Norblinów, Schuchów, Malczów, Fukierów, Meisnerów* (s. 253–266). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf.
- Króliński, K. (1927). *Braki i niedomagania naszej literatury dla dzieci i młodzieży*. W: J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny, materiały* (s. 351–352). Warszawa: WSiP. (wyd. oryg. 1927).
- Kulpińska, K. (2011). Sztuka i reklama. Twórczość Stefana Norblina w zakresie grafiki użytkowej. W: A. Szlązak (red.), *Stefan Norblin 1892–1952. Artysta wszechstronny / Stefan Norblin 1892–1952: A master of many arts* (T. Mirecki, tłum., s. 25–34). Stalowa Wola: Muzeum Regionalne.
- Kwiatkowski, M. (1996). Schuch Jan Chrystian (1752–1813). W: W. Konopczyński (red.), *Polski słownik biograficzny* (t. 36, s. 16–17). Warszawa, Kraków: Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla PAN.
- Makuszyński, K. (1932). *Panna z mokrą głową. Powieść dla młodzieży*. Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (1929). Szuchowa Stefania, *Tajemnice motyli*. W: *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach 1923 do 1928 włącznie* (s. 305). Warszawa: Książnica Atlas.
- Mortkowicz, J. (1929). Słowo wstępne. *Świat Książki*, 4–5, 3.
- Mortkowicz-Olczakowa, H. (1962). *Pod znakiem kłosa*. Warszawa: PIW.
- Porazińska, J. (1924). *W Wojtusiowej izbie*. Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.
- Porazińska, J. (1955). Wiatr od Wisły leci górą. W: *Psotki i śmieszki* (s. 5). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Rogosz-Walewska, J. (1961). Wspomnienie o Zofii Rogoszównie. *Tygodnik Powszechny*, 30, 4.
- Rogoszówna, Z. (1910). *Piskłeta*. Kraków: Spółka Nakładowa „Książka”.
- Rogoszówna, Z. (1911). *Konfitury panny Michaliny*. Warszawa: Nowe Wydawnictwo.
- Rogoszówna, Z. (1920a). Sroczka kaszkę warzyła. W: *Sroczka kaszkę warzyła. Gadki dziecięce, spisane z ust ludu i wspomnień dzieciństwa* (s. 4). Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rogoszówna, Z. (1920b). Tańcowały dwa Michały. W: *Sroczka kaszkę warzyła. Gadki dziecięce, spisane z ust ludu i wspomnień dzieciństwa* (s. 20–21). Lwów: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rogoszówna, Z. (1925). *Klituś Bajduś. Gadki, piosenki, zabawy dziecięce spisane z ust ludu i wspomnień dzieciństwa*. Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.

- Rogoszówna, Z. (1928). *Koszałki opałki. Gadki, piosenki, zabawy dziecięce spisała z ust ludu i wspomnień dzieciństwa Zofja Rogoszówna*. Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.
- Rogoszówna, Z. (1930). *Wesele Kuby*. Warszawa: Nowe Wydawnictwo.
- Schuch-Nikiel, Z. (2009). Jan Chrystian Schuch (1752–1813). W: S. Werner (red.), *Korzenie. Rody Wernerów, Norblinów, Schuchów, Malczów, Fukierów, Meisnerów* (s. 19–22). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf.
- Sieradzka, A. (red.). (2011). *Stefan Norblin*. Stalowa Wola: Muzeum Regionalne.
- Skrobiszewska, H. (1973). Zofia Rogoszówna 1881(1882?)–1921. W: K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska (red.), *Literatura okresu Młodej Polski* (t. 3, s. 621–631). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Slany, K. (2016). *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: WN UP.
- Szelburg-Zarembina, E. (1979). *Kilka uwag o literaturze dla dzieci*. W: J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny, materiały* (s. 402–405). Warszawa: WSiP. (wyd. oryg. 1934).
- Szlązak, A. (red.). (2011). *Stefan Norblin 1892–1952. Artysta wszechstronny / Stefan Norblin 1892–1952: A master of many arts* (T. Mirecki, tłum.). Stalowa Wola: Muzeum Regionalne.
- Szlązak, A. (2011). Wstęp. W: *Stefan Norblin. Artysta trzech kontynentów*. Stalowa Wola: Muzeum Regionalne.
- Szuchowa, S. (1920). *Tajemnice motyli*. Warszawa: E. Wende i Ska.
- Szuchowa, S. (1924). *Szepty myszek*. Warszawa: Składnica Pomocy Naukowych.
- Szuchowa, S. (1929). *Gospodarstwo Madzi i Jacka*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze „Rój”.
- Szuchowa, S. (1948). *Staszek kupuje nowe buty*. Warszawa: Światowid.
- Szuchowa, S. (1951). *Zimowe szczęście*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Szuchowa, S. (1956). *Sieć i koszyczek*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Szuchowa, S. (1958). *Mateuszek na zaczarowanej wyspie*. Warszawa: Filmowa Agencja Wydawnicza.
- Szuchowa, S. (1958). *Tajemnice motyli*. Warszawa: Nasza Księgarnia. (wyd. oryg. 1920).
- Szuchowa, S. (oprac.). (1959a). *Strach ma wielkie oczy. Bajka albańska*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Szuchowa, S. (1959b). Tajemnica. W: *Za milą trzecią* (s. 7). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Szuchowa, S. (1959c). *Za milą trzecią*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Szuchowa, S. (1959d). Zabawa w parku. W: *Za milą trzecią* (s. 12–13). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Szuchowa, S. (1960). *Księżycowe piosenki*. Warszawa: Ruch.
- Szuchowa, S. (1960). *Przygoda z małpką*. Warszawa: Nasza Księgarnia.

- Szuchowa, S. (1966a). *Dziwię się światu*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Szuchowa, S. (1966b). Fontanna w parku. W: *Dziwię się światu* (s. 18). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Szuchowa, S. (słowa), Wasowski, J. (muzyka). (1957, 22 kwietnia). *Dobry pomysł Rududu*. Warszawa: Polskie Radio.
- Szyborska, K. (2013–2014). „Potłuczone kawałeczki nieśmiertelności” w *Przygodach Piotrusia Pana* J. M. Barriego. *Filoteknos*, 4, 204–218.
- Wyspiański, S. (scen. i insc.), Walewski, A. (reż.). (1901, 16 marca). *Wesele*. Przedstawienie na żywo w Teatrze Miejskim, Kraków.
- Thackeray, W. (1913). *Pierścień i róża*. Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza. (wyd. oryg. 1855).
- Werner, S. (2009). *Korzenie. Rody Wernerów, Norblinów, Schuchów, Malczów, Fukierów, Meisnerów*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf.
- Werner, S. (2009). Piotr Schuch (1918–1944). W: S. Werner (red.), *Korzenie. Rody Wernerów, Norblinów, Schuchów, Malczów, Fukierów, Meisnerów* (s. 171–178). Warszawa: Oficyna Wydawnicza Łośgraf.
- Wieczorkiewicz, A. (2018). Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich *Jamesa Matthew Barriego*. *Kontekst – Interpretacja – Przekład*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Ziemiński, Z. (1928). O książkach do czytania dla młodzieży. *Szkoła Powszechna*, 2, 130–156.

## Widokówka z Paryża. O polskich przekładach *Madeline* Ludwiga Bemelmansa

### Abstrakt:

Artykuł dotyczy jedynych dotychczasowych przekładów *Madeline* (1939) Ludwiga Bemelmansa na język polski, które zostają zaprezentowane na tle rozważań o biografii i pozostałej twórczości pisarza. Tłumaczenia wykonane przez Zofię Kierszys (1998) i Małgorzatę Pietrzyk (2015) pozwalają polskiemu czytelnikowi zapoznać się z twórczością anglojęzycznego autora literatury dziecięcej. Autorka tekstu dowodzi, że różne strategie obrane przez dwie tłumaczki mogą wpływać na odbiór *picturebooka*, który w Polsce pojawił się prawie sześćdziesiąt lat po amerykańskiej premierze. Zestawiając ze sobą oryginał i polskie przekłady dzieła, ukazuje również na konkretnym przykładzie ewolucję norm tłumaczeniowych i tendencji translatorskich.

### Słowa kluczowe:

literatura amerykańska, literatura dziecięca, Ludwig Bemelmans, *Madeline*, Małgorzata Pietrzyk, przekład, Zofia Kierszys

### A Postcard from Paris: On Polish Translations of *Madeline* by Ludwig Bemelmans

#### Abstract:

The paper discusses the only translations of Ludwig Bemelmans's *Madeline* (1939) into Polish, which are presented against the background of the writer's biography and other works. Translations by Zofia Kierszys (1998) and Małgorzata Pietrzyk (2015) allow the Polish reader to become acquainted with the work of the English-language author of children's literature. The author of the paper proves how different strategies chosen by the two translators can affect the reception of the picture-

\* Karolina Olech – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską w Szkole Nauk o Języku i Literaturze, na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu dotyczącą recepcji przekładowej utworów Ludwiga Bemelmansa, Roalda Dahla oraz Sarah Crossan w Polsce. Kontakt: [karolina.olech@amu.edu.pl](mailto:karolina.olech@amu.edu.pl).



book which appeared in Poland almost sixty years after the American premiere. By juxtaposing the original work and the Polish translations, the author also shows the evolution of translation norms and trends on a concrete example.

**Key Words:**

American literature, children's literature, Ludwig Bemelmans, *Madeline*, Małgorzata Pietrzyk, translation, Zofia Kierszys

## Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest analiza dwóch polskich przekładów *Madeline* Ludwiga Bemelmansa (1939). Wychodząc od rozważań na temat sylwetki oraz biografii autora, chciałabym zapoznać polskiego czytelnika z dziejami tego mało znanego w Polsce utworu. Aby przybliżyć jedyne dotychczasowe tłumaczenia owego tekstu na nasz język, wykonane przez Zofię Kierszys i Małgorzatę Pietrzyk, przeprowadzam analizę porównawczą kilku wybranych fragmentów *Madeline* – szczególnie, moim zdaniem, istotnych dla dzieła Bemelmansa. Zestawienie oryginału z obiema polskimi wersjami tej opowieści pozwala ponadto na ukazanie pewnych tendencji w translatoryce literatury dziecięcej widocznych w wyborze dwóch różnych strategii przekładowych – strategii, które obrazują, jak ewoluują normy tłumaczeniowe i tendencje translatorskie (Szymańska, 2014, s. 206). Takie podejście pozwala zaprezentować „[...] zarówno zyski, jak i straty istniejące w relacji tekst źródłowy – docelowy”, a także „[...] wskazać autonomię samych tłumaczeń” (Bilczewski, 2010, s. 286).

Zaproponowana przeze mnie analiza przekładów utworu Bemelmansa wpisuje się w żywotny i rozwijający się nurt badań poświęconych analizie przekładów literatury dziecięcej na język polski – by wspomnieć rozprawę Moniki Adamczyk-Garbowskiej (1988) poświęconą polskim tłumaczeniom angielskiej literatury dziecięcej<sup>1</sup>, monografię Ewy Rajewskiej (2004) dotyczącą przekładów dylogii Lewisa Carrolla (1865, 1871) o Alicji, publikacje Hanny Dymel-Trzebiatowskiej (2013, 2019) o tłumaczeniach utworów Astrid Lindgren i Tove Jansson, najnowszą książkę Aleksandry Wieczorkiewicz (2018) o przekładach *Peter Pan in Kensington Gardens* Jamesa Matthew Barriego (1906), a także liczne artykuły naukowe oraz publikacje monograficzne, które poruszają tę tematykę (m.in. Szymańska, 2009, 2010, 2014; dwa numery czaso-

<sup>1</sup> Adamczyk-Garbowska (1990) jest także autorką wstępu do własnego tłumaczenia *Winnie-the-Pooh*.

pisma *Przekładaniec*, zatytułowane *Przekład literatury dziecięcej*, 2006, i *Baśń w przekładzie*, 2010). Te opracowania pokazują, jak wiele zmieniło się w podejściu do przekładu literatury dziecięcej na przestrzeni lat, co w szczególności wiąże się z odchodzeniem od tradycyjnej, starszej normy translatorskiej (udomowienia, które obok egzotyzacji wyróżnia Lawrence Venuti, 1998/2009, s. 240–241). Skutkiem tych przemian są – jak zauważa Izabela Szymańska (2014) – coraz częstsze „próby stosowania nowych norm w praktyce tłumaczeniowej” (s. 206).

### Ludwig Bemelmans, czyli kto?

W 1898 roku w austriackim mieście Meran (obecnie Merano we Włoszech) urodził się Ludwig Bemelmans, autor znany światu nie tyle z powodu napisania wielu książek, choć ma ich w swoim dorobku niemało<sup>2</sup>, ile z wykreowania postaci rudowłosej dziewczynki o imieniu Madeline – postaci, w której już na zawsze pozostał pierwiastek samego twórcy.

Dzieciństwo pisarza było dalekie od wesołych przygód wspomnianej bohaterki. Gdy miał sześć lat, jego rodzice rozwiedli się, a w konsekwencji chłopiec, pozostający pod opieką ciężarnej matki, przeprowadził się do jej rodzinnego miasta – Ratyzbony. Po latach Bemelmans wyznał, że nienawidził niemieckiego stylu bycia i tamtejszej dyscypliny. Niemożność dopasowania się do otoczenia potęgowały liczne kompleksy chłopca – Ludwig był najmniejszym dzieckiem w klasie i czuł się wyobcowany, co mogło wynikać m.in. z faktu, że początkowo wychowywał się w innym kraju (Bemelmans Marciano, 1999, s. 5–6, 38). W okresie młodzieńczym powrócił do Austrii, aby tam odbyć staż w hotelu prowadzonym przez wuja. Doszło wówczas do incydentu, który znacząco zmienił bieg życia Bemelmansa. Jak wspominał sam autor w wywiadzie dla *New York Timesa* w 1941 roku:

Kierownik sali był podłym człowiekiem, a ja całkowicie mu podlegałem. [...] Chciał mnie sprać ciężkim skórzanym pasem, więc powiedziałem mu, że jeśli mnie uderzy, zastrzelę go. Uderzył mnie, a ja postrzeliłem go w brzuch. Przez chwilę wydawało się, że umrze. Ale nie umarł. Policja pouczyła jednak moją rodzinę, że wysłał mnie albo do poprawczaka, albo do Ameryki (Bromwich, 2018)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Napisał 18 książek dla dzieci i 22 dla dorosłych.

<sup>3</sup> Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Karoliny Olech. Co ciekawe, wnuk pisarza w ogóle nie wspomina o tym zdarzeniu w biografii poświęconej dziadkowi (Bemelmans Marciano, 1999).

Z tej przyczyny w 1914 roku Bemelmans udał się do Stanów Zjednoczonych<sup>4</sup>. Początkowo trudnił się pracą w restauracjach i hotelach, a następnie wstąpił do amerykańskiej armii. Niemieckie pochodzenie sprawiło jednak, że późniejszy twórca nigdy nie został wysłany na front. Postanowił więc zacząć pisać o tym, co znał najlepiej. I tak od lat 20. do połowy lat 30. XX wieku tworzył „[...] książki tylko dla dorosłych: beletrystykę, literaturę fantastyczną i literaturę faktu. [Poruszał] w nich głównie tematy, które były mu najbliższe: biznes hotelowy, podróże” (Zbierzchowska, 2018, s. 151).

Dopiero za namową May Masee, redaktorki działu książek dla dzieci wydawnictwa Viking Press, Bemelmans zaczął tworzyć dla najmłodszych (Bemelmans Marciano, 1999, s. 24). W dziełach dla niedorośliwych odbiorców połączył talent pisarski z malarskim kunsztem, docenionym dopiero pod koniec życia<sup>5</sup>. Pierwszą książką stworzoną z myślą o dzieciach był nieprzetłumaczony do dziś na język polski *Hansi* (Bemelmans, 1934), „[...] nostalgiczna i malownicza opowieść” (Zbierzchowska, 2018, s. 151) o chłopcu, który z okazji Bożego Narodzenia odwiedza mieszkającego w górach wujka. Jednak to piąta<sup>6</sup> w dorobku Bemelmansa książka dla dzieci, wydana w 1939 roku *Madeline*, przyćmiła jego pozostałą twórczość i zapewniła mu sławę.

### Krótką historia *Madeline* (z Polską w tle)

Gdyby nie interesujący splot zdarzeń, *picturebook*<sup>7</sup> o przygodach Madeline zapewne nigdy by nie powstał. Sam Bemelmans w swoich szkicownikach zazna-

---

<sup>4</sup> Jak pisze wnuk autora, Bemelmans przybył do Ameryki w wigilię Bożego Narodzenia, oczekując na spotkanie z ojcem, który jednak zapomniał odebrać nastoletniego syna z lotniska, przez co Ludwig spędził święta samotnie (Bemelmans Marciano, 1999, s. 10).

<sup>5</sup> Jednym z miejsc, w których można podziwiać jego prace, są ściany baru w Hotelu Carlyle w Nowym Jorku. Bar nosi imię Bemelmansa, a na muralach przedstawiono epizody z książek o Madeline.

<sup>6</sup> Po *Hansim* pisarz stworzył kolejno *The Golden Basket* (Bemelmans, 1936), w którym po raz pierwszy pojawiła się postać Madeline, *The Castle Number Nine* (Bemelmans, 1937) i *Quito Express* (Bemelmans, 1938).

<sup>7</sup> Pojęcie *picturebooka* rozumiem i przyjmuję tu za Barbarą Bader (1976, s. 1). Zaproponowana przez nią definicja w przekładzie Małgorzaty Cackowskiej (2016) brzmi następująco: „[...] [książka obrazkowa (*picturebook*)] jest tekstem, ilustracjami i całościowym projektem; może być wykonana ręcznie albo stanowić komercyjny produkt; jest społecznym, kulturowym i historycznym dokumentem, a przede wszystkim jest doświadczeniem dla dziecka. Jako forma sztuki zależy od współbrzmienia obrazów i słów zaprojektowanych na rozkładówkach, w dramie przewracania kolejnych stron”.

czał, że do stworzenia książki o małej dziewczynce przebywającej w paryskiej szkole zainspirował go pobyt w szpitalu w Saint-Sauveur na Île d'Yeu, w którym znalazł się po tym, jak jedyny samochód na tej francuskiej wyspie potracił go podczas przejażdżki rowerowej (Bemelmans Marciano, 1999, s. 36). W szpitalu, w sali obok, leżała dziewczynka po operacji wycięcia wyrostka robaczkowego, a nad łóżkiem Bemelmansa znajdował się pękający sufit, którego rysy kształtem przypominały królika – w książce taki sam strop był w pomieszczeniu, w którym przebywała po operacji Madeline<sup>8</sup>. Pisarz podkreślał również, że na charakter (i wygląd) tej bohaterki złożyły się cechy kilku osób. Mówił, że dziewczynka to mieszanekka jego matki Frances (która opowiadała mu o szkole z internatem<sup>9</sup>), żony Madeleine zwanej „Mimi” (od której zapożyczył imię głównej bohaterki, zmieniając wszakże nieco zapis, aby móc łatwiej rymować), córki Barbary, a także niego samego, podobnie jak książkowa bohaterka – najmniejszego w klasie i wечно wpadającego w tarapaty (Bemelmans Marciano, 1999, s. 38).

*Madeline* zyskała ogromną popularność, choć warto zaznaczyć, że May Masse z Viking Press – która tak usilnie namawiała Bemelmansa do zajęcia się pisarstwem dla dzieci – po lekturze książki nie zdecydowała się na jej wydanie. Stwierdziła bowiem, że propozycja ta jest zbyt wyrafinowana dla najmłodszego odbiorcy. Opublikowaniem tekstu zajęło się wydawnictwo Simon & Schuster, które natychmiast wypuściło *Madeline* na rynek, a książka szybko stała się bestsellerem (Bemelmans Marciano, 1999, s. 40). Mimo niebywałego sukcesu autor potrzebował ponad dziesięciu lat, aby napisać kolejną część przygód rezolutnej dziewczynki, *Madeline's Rescue* [Na ratunek Madeline] (Bemelmans, 1953), nagrodzoną w 1954 roku Medalem Caldecotta – wyróżnieniem przyznawanym ilustratorowi najlepszego amerykańskiego *picture-booka* wydanego w roku poprzedzającym przyznanie nagrody. Do roku 1961 powstały jeszcze cztery części serii: *Madeline's Christmas* [Gwiazdka Madeline] (Bemelmans, 1956/1985; tom ten ukazał się pierwotnie w świątecznej edycji czasopisma *McCall's*, a jako oddzielna książka wydany został już po śmierci pisarza), *Madeline and the Bad Hat* [Madeline i gagatek] (Bemelmans, 1956),

<sup>8</sup> W oryginale: „[...] a crack in the ceiling had the habit / of sometimes looking like a rabbit” (Bemelmans, 1939, s. [33]), w przekładzie Zofii Kierszys: „I rysy na suficie / wnet się okazały / królikiem – czy wierzycie? – / długouchym, białym” (Bemelmans, 1939/1998b, s. [29]), w przekładzie Małgorzaty Pietrzyk: „Czasem na suficie rysa / przybierała kształt królika” (Bemelmans, 1939/2015a, s. 39).

<sup>9</sup> Czyli o tzw. *convent school*, „prowadzonej przez siostry zakonne w Altötting” (Bemelmans, 1985/2015c, s. 317), w której łóżka znajdowały się w dwóch równych rzędach, a dziewczynki chodziły w takich samych strojach.

*Madeline and the Gypsies* [Madeline i Cyganie] (Bemelmans, 1959) oraz *Madeline in London* [Madeline w Londynie] (Bemelmans, 1961)<sup>10</sup>. Ciekawym faktem jest też korespondencja Bemelmansa z Jacqueline Kennedy – z amerykańską pierwszą damą chciał podjąć współpracę nad kolejną częścią przygód Madeline. Tom miał nosić tytuł *Madeline Visits Caroline*. Śmierć autora w 1962 roku pokrzyżowała jednak te plany. Dzieło przejął i dokończył wnuk pisarza, John Bemelmans Marciano, który skompilował zbiór pt. *Madeline in America and Other Holiday Tales* (2011), a później przygotował kilka własnych książek poświęconych perypetiom Madeline, wiernie oddając oryginalny sposób tworzenia tekstu oraz ilustracji<sup>11</sup>.

W Polsce *Madeline* pojawiła się dopiero w 1998 roku za sprawą przekładu Zofii Kierszys. Wybitna tłumaczka wielu amerykańskich i angielskich tekstów literackich – posiadająca w swoim dorobku przekłady dzieł Williama Faulknera i Harper Lee, tłumacząca także poezję dla dzieci Milne'a<sup>12</sup> – przełożyła dwa z sześciu utworów Bemelmansa wchodzących w skład oryginalnego cyklu, dzięki czemu do rąk polskiego odbiorcy trafiły *Madeline* (Bemelmans, 1939/1998b) oraz *Gwiazdka Madeline* (Bemelmans, 1956/1998a). Książki w przekładzie Kierszys nie zyskały jednak rozgłosu. Postać małej wychowanki paryskiej szkoły z internatem stała się popularna raczej za sprawą animowanego serialu telewizyjnego emitowanego w latach 90. XX wieku oraz na początku XXI wieku, luźno opartego na twórczości Bemelmansa (Heyward, Maliani, London, Cooper, Kohner, 1993, 1995–2001). Najnowszy i, jak do tej pory, ostatni przekład – autorstwa Małgorzaty Pietrzyk, znanej m.in. z tłumaczenia książek dla dzieci autorstwa Benjiego Daviesa – już na okładce odwołuje się do popularności tej kreskówki<sup>13</sup>. Wspomniana wyżej tłumaczka ponadto jako jedyna przełożyła na język polski wszystkie klasyczne książki o Madeline. Tom zatytułowany *Madeline w Pary-*

<sup>10</sup> Przekłady tytułów w nawiasach kwadratowych podano za tłumaczeniem Małgorzaty Pietrzyk.

<sup>11</sup> W dorobku wnuka twórcy znajdują się następujące pozycje poświęcone przygodom Madeline: *Madeline Says Merci* (Bemelmans Marciano, 2001), *Madeline Loves Animals* (Bemelmans Marciano, 2005), *Madeline and the Cats of Rome* (Bemelmans Marciano, 2008), *Madeline at the White House* (Bemelmans Marciano, 2011) oraz *Madeline and the Old House in Paris* (Bemelmans Marciano, 2013). Nieprzetłumaczona pozostaje również przywoływana tutaj biografia autora napisana przez Bemelmansa Marciano (1999), a zatytułowana *Bemelmans: The Life and Art of Madeline's Creator*.

<sup>12</sup> O dorobku przekładowym Kierszys pisała Ewa Rajewska (2015) w tekście *Twórczość przekładowa kobiet*.

<sup>13</sup> Hasło „Niezapomniana Dobranocka” (Bemelmans, 1939–1961/2015b, pierwsza strona okładki) zostało wyeksponowane – zapewne w celu marketingowym – i w pewnej mierze wyparło nawet nazwisko autora, znajdujące się u dołu okładki.

żu (Bemelmans, 1939–1951/2015b) jest przekładem zbioru *A Madeline Treasury* (Bemelmans, 1939–1951/2014) zawierającego sześć opowiadań<sup>14</sup>. W polskiej historii przekładowej na razie próżno szukać tłumaczeń tekstów napisanych przez wnuka autora – Johna Bemelmansa Marciano.

## Dwie tłumaczki, dwie strategie. Analiza przekładów *Madeline* na język polski

Wierszowane historie o małej dziewczynce, w których słowo dopełniane jest przez ilustracje przypominające dziecięce rysunki (dość schematyczne, ale obfitujące w szczegóły), stawiają przed tłumaczem wiele wyzwań. Rymowany, rytmiczny i zwarty tekst, pisany przez Bemelmansa dość krótką frazą, nie jest charakterystyczny dla polskiej literatury dziecięcej, która sięga zwykle po dłuższe wersy. Także rymy męskie, tak częste w oryginale, w polskiej poezji są rzadkością. Kolejnym problemem dla tłumacza mogą być stosowane przez autora współbrzmienia i gry lingwistyczne. Bemelmans w swoich tekstach bawi się językiem, jego dźwięcznością, melodią i rytmem. To w tym upatrywałabym dominanty semantycznej (Barańczak, 1990/1992a, s. 36–37)<sup>15</sup> opowieści o Madeline – w szczególnym smakowaniu języka, w radości układania słów, które współbrzmiają, dźwięczą, mnożą aliteracje, onomatopeje.

Krótkie zdania oznajmujące oraz rymy Bemelmansa wkradają się do języka czytelników, stają się elementami kodu, który sprzyja zapamiętywaniu całych wersów. Lekkość, przypominająca niekiedy frazę Juliana Tuwima z jego wierszy dla dzieci, sprawia, że kolejne pokolenia anglojęzycznych czytelników cytują *Madeline* z pamięci. Owa swoista „naturalność” jest najistotniejszym elementem kolejnych utworów wchodzących w skład omawianej serii<sup>16</sup>. Opo-

---

<sup>14</sup> Jest to wznowienie książki *Mad about Madeline: The Complete Tales* (Bemelmans, 1939–1961/2001). Warto dodać, że *Madeline w Paryżu* została wpisana na listę książek polecanych przez Fundację „ABCXXI – Cała Polska czyta dzieciom” (2019) do czytania najmłodszym odbiorcom (od szóstego roku życia).

<sup>15</sup> Jak pisze Stanisław Barańczak (1990/1992a): „[...] mówmy najostrożniej o semantycznej dominancie, prymacie określonego elementu struktury utworu, który stanowi mniej lub bardziej dostrzegalny klucz do całokształtu jego sensów. Dostrzec ten klucz i zrobić z niego odpowiedni użytek – to zadanie zarówno dla czytelnika, jak dla krytyka-interpretatora, jak i wreszcie dla tłumacza utworu” (s. 36–37).

<sup>16</sup> Potwierdzeniem tych słów jest *Wstęp* autorstwa Anny Quindlen (2001/2015) do łącznego wydania przygód małej bohaterki: „[...] *Madeline* była traktowana w naszej rodzinie nie jak książka, a raczej jak język i podejście do życia [...]. Mogę recytować *Madeline* z pamięci, o czym moje dzieci dobrze wiedzą. Ale prawdopodobnie i one mogą cytować fragmenty” (s. 9).

wieść płynie wartko i rytmicznie, dźwięcząc w kolejnych współbrzmieniach, a pewne zaburzenia i dysonanse podkreślają tylko jej „autentyczność”. Przerzutnie, stosowane przez Bemelmansa (1939) w miejscach, w których chciał on zachować rym, niekiedy zaburzają wszakże płynność czytania:

And soon after Dr. **Cohn**  
 came, he rushed out to the **phone**  
 [...]
 Madeline woke up two **hours**  
 later, in a room with **flowers**.  
 [...]
 and she said, „Please children **do**—  
 tell me what is troubling **you** [wyróżnienia własne]?” (s. [27, 31, 50]).

Z tego faktu zdawały sobie sprawę autorki obu polskich przekładów, które starały się odtworzyć specyfikę języka Bemelmansa – łączącego błyskotliwość i prostotę, mnożącego implikowane sensory w bezpośrednim przekazie. Każda z nich zrobiła to na swój sposób, zależny m.in. od tendencji dominujących w przekładach literatury dziecięcej w momencie tworzenia każdego z tłumaczeń.

Kierszys przystosowała tekst do polskich realiów, w przekładzie postawiła na rytm i rym. Pietrzyk postarała się natomiast zachować zagraniczny kontekst kulturowy, a także trzymać się litery oryginału. Jednocześnie przekład z 1998 roku momentami jest bliski parafrazie, stosowane jest w nim udomowienie, a także, co istotne, pogwałcony zostaje w tym tłumaczeniu szczególnie – typowy dla *picturebooków* – pakt dotyczący równowagi między tekstem a ilustracją. Kierszys nie wierzy w możliwości interpretacyjne odbiorcy: pozostawia czytelnikom niewielkie pole dla wyobraźni, pragnie wszystko uszczegółwić, dopowiedzieć i skomentować. Utwory Bemelmansa w wersji Pietrzyk są z kolei bardziej zwarte, bliższe sensom pierwowzoru, oddające nastrój Paryża z pierwszej połowy ubiegłego stulecia. Odmienność tych tekstów jest przejawem i skutkiem szerszych przemian w poezji dla dzieci (również w przekładach poetyckich). Możemy w omawianych przykładach zaobserwować przejście od poezji opisowej (szeroko komentującej wydarzenia ukazane w rozległym kontekście, z troską o skuteczność przekazu kierującej uwagę odbiorcy ku istotnym szczegółom ilustracji) do poezji bardziej skondensowanej (niestroniącej od chwytów właściwych twórczości awangardowej czy lingwistycznej). W przekładzie Kierszys dorosły nadawca opowiada hipotetycznemu dziecięcemu odbiorcy o przygodach Madeline. W tłumaczeniu Pietrzyk dziecko może być aktywnym uczestnikiem procesu lektury, może dokonywać zindywidualizowanych

konkretyzacji, śledzić powiązania między tekstem i ilustracjami, empatycznie wejść w świat przedstawiony i utożsamić się z jedną z dwunastu dziewczynek.

Oryginalny tekst *Madeline* na pierwszy rzut oka wydaje się bardzo prosty (jest bowiem krótki) i sprawia wrażenie, że tłumaczenie go na język obcy będzie zadaniem łatwym i przyjemnym. Nic bardziej mylnego. Bemelmans to pisarz o skomplikowanej, niekoherentnej tożsamości – i z tej przyczyny nie był zakorzeniony w żadnym języku. Jego znajomość angielszczyzny była szczegółowa. Styl *Madeline* jest lekki, zrytmizowany, jednak momentami widać, że nie jest to ojczysty język autora. Bemelmans niejako dostosowywał język do siebie<sup>17</sup>, a to wpłynęło na sposób, w jaki pisał, oraz na poetykę jego dzieła – głównych cech owej twórczości można upatrywać w nieregularnych wersach, zaburzonych rymach, kupletach przemieszanych z tripletami. Z tego powodu tłumaczenie tekstu z zachowaniem właściwego mu rytmu nie jest łatwe. Mierzyć się z tym zadaniem próbuje Kierszys, która – aby zachować rytm – czasem oddala się od oryginału, a dodatkowo stosuje strategię udomawiającą. I tak oto w zdaniu rozpoczynającym omawianą opowieść (a także każdą z pozostałych części serii) czytamy:

In an old house in Paris  
that was covered with vines  
lived twelve little girls in two straight lines (Bemelmans, 1939, s. [9–10]).

W przekładzie Kierszys pojawia się znacząca amplifikacja:

W Paryżu w kamieniczce oplecionej wszędzie  
**jak na wsi dzikim winem** [wyróżnienie własne]  
mieszkało po sześć w rzędzie  
dwanaście dziewczynek (Bemelmans, 1939/1998b, s. [5–6]).

Trzeba wszakże przyznać, że od subtelnej amplifikacji nie odeszła i Pietrzyk:

W Paryżu, w pewnym starym domu,  
który był porośnięty dzikim winem,  
ustawiało się **co rano** [wyróżnienie własne] w dwa rzędy  
dwanaście małych dziewczynek (Bemelmans, 1939/2015a, s. 15–16).

---

<sup>17</sup> W wywiadzie wspomina o tym także wnuk autora: „Marciano opowiadał o pochodzeniu niektórych specyficznych rymów *Madeline*. Jak wyjaśnia, jego dziadek: »Nie mówił w żadnym języku bez akcentu. Nie wiem, czy tak naprawdę w ogóle miał rodzimy język. Mówił po francusku, dopóki nie ukończył pięciu lat, następnie przeprowadził się do Niemiec i używał niemieckiego do trzynastego albo czternastego roku życia. Kiedy skończył osiemnaście lat, przeniósł się do Ameryki. Myślę, że miał wtedy te wszystkie języki w pamięci«” (Kellog, 2013).



W przekładzie Pietrzyk taki dodatek zmienia w tekście niewiele, jest potrzebny do zachowania rymu. Fragment w tłumaczeniu Kierszys różni się od pierwotnego już bardziej, ponieważ inaczej zaczyna wyglądać obrazowane miasto – Paryż staje się sielski, przyjemnie wiejski. Wydaje się to dalekie od oryginału. W pierwowzorze bowiem dziewczynki przebywają najczęściej w centrum francuskiej stolicy – po Paryżu wszędzie chodzą pieszo.

Niekiedy zdarza się, że Kierszys zamiast tekstu tłumaczy ilustracje. We fragmencie opowiadającym o przechadzce dziewczynek w oryginale czytamy:

They smiled at the good  
and frowned at the bad  
and sometimes they were very sad (Bemelmans, 1939, s. [14–16]).

Kierszys proponuje następujący przekład tych wersów:

Uśmiechały się widząc  
życzliwość dla zwierząt,  
wykrzywiały się brzydząc  
paskudną kradzieżą  
i współczuły serdecznie  
kalekim żołnierzom (Bemelmans, 1939/1998b, s. [10–12]).

Wymienione przez tłumaczkę czynności rzeczywiście można dostrzec na ilustracjach towarzyszących tekstowi: widzimy na nich mężczyznę karmiącego konia („uśmiechały się widząc / życzliwość dla zwierząt”), żandarma, który ściga złodzieja („wykrzywiały się brzydząc / paskudną kradzieżą”), czy rannego żołnierza przed Pałacem Inwalidów („i współczuły serdecznie / kalekim żołnierzom”). Taki zabieg jest charakterystyczny dla Kierszys, która w przekładzie, jak już wspomniałam, wykorzystuje udomowienie jako naczelną strategię translatorską. Warto zauważyć, że tak rozbudowana fraza wydłuża opowieść, co może po części zaburzyć płynną i szybką lekturę połączoną z zainteresowaniem ilustracją.

Co ciekawe, Kierszys – odchodząc od oryginału na rzecz budowania treści, które odbiorca może w prosty sposób przyswoić – nagina tekst do ilustracji, aby w ten sposób uzyskać pełniejsze połączenie elementów werbalnych i wizualnych. Takie podejście bliskie jest temu, o czym w swoich pracach naukowych pisze Riitta Oittinen. Według tej autorki, jak tłumaczy Michał Borodo (2006), „nieskrępowany oryginałem tłumacz ma [...] prawo do subiektywnych interpretacji i adaptacji, które na nowo ożywiają tekst dla dziecka” (s. 16). Oittinen (2000) w swojej książce *Translating for Children* niejako przenosi zainteresowanie z oryginału na przekład i jego twórcę. Wiąże się to z faktem, że kluczowe

staje się dla niej tłumaczenie na potrzeby głośnego czytania oraz korelacja przekładanego tekstu z ilustracjami (Borodo, 2006, s. 16). Kierszys robi w zasadzie to, co zaleca przywołana badaczka – ułatwia dziecięcemu odbiorcy zadanie, niejako interpretując oryginał specjalnie dla niego. Warto w tym miejscu wspomnieć o stanowisku Stanisława Barańczaka (1975/1992b) wobec tłumaczenia poezji dla dzieci – autor uważał, że jest ono przekładem nie wtórnym, lecz samoistnym, pierwotnym (s. 67). Także nadorganizacja językowa – bez której potrafi się obyć poezja dla dorosłych<sup>18</sup> – w poezji dla dzieci jest czymś niezbędnym i niejako pożądanym (s. 69). To podejście jest także widoczne w praktyce translatorskiej Kierszys. Wykorzystywanie brzmienia słów oraz zachowywanie rymów i rytmu, nierzadko kosztem tekstu oryginału, to znaki rozpoznawcze jej przekładu.

Inną drogę obiera Pietrzyk, która trzymając się litery pierwowzoru, proponuje następującą wersję omawianego fragmentu tekstu:

Dobro witały z uśmiechem,  
na widok zła marszczyły brew,  
a czasem wielki smutek  
przenikał do ich serc (Bemelmans, 1939/2015a, s. 20–22).

Tłumaczka nie interpretuje i nie eksplicytuje ilustracji. Stara się zachować dystans wobec przekazywanych w tekście treści – tak jak oryginał. Pietrzyk, dbając o bliską relację języka przekładu z językiem oryginału, nie zawsze radzi sobie natomiast z poetyckością tekstu. Jej rymy są często niepełne lub gramatyczne, co zaburza charakterystyczną dla Bemelmansa lekkość oraz płynność towarzyszącą lekturze pierwowzoru. Przytoczony wyżej fragment – mówiący między wierszami o trudnych i ważnych sprawach, takich jak zło, wojna – w przekładach znakomicie odkrywa odmienne strategie tłumaczek. Kierszys kieruje się bardziej czynnościami, zachowaniami, aby pokazać, co jest dobre, a co złe. Pietrzyk do tego celu wykorzystuje pojęcia abstrakcyjne – „dobro”, „zło”, tym samym wprowadzając metapoziom do tekstu.

W opisie codziennego dnia dziewcząt pojawia się również (powtarzana na początku i końcu powieści) fraza:

In two straight lines they broke their bread  
and brushed their teeth  
and went to bed (Bemelmans, 1939, s. [11–13]).

---

<sup>18</sup> Wystarczy wspomnieć tutaj karierę wiersza białego i wolnego.

Najbardziej interesuje mnie tutaj związek *to break bread*. Jest on o tyle ciekawy, że posiada znaczenie zarówno symboliczne, jak i idiomatyczne. Owo „dzielenie się chlebem”, „łamanie chleba” nie tylko stanowi zwyczajną czynność, lecz także jest pewną interakcją społeczną, spotkaniem we wspólnocie (FirstMan, 2010). W przekładzie Kierszys to znaczenie zanika, a na pierwszy plan – po raz kolejny – zostaje wysunięty rym:

Zawsze dwa proste rzędy:  
przy stole w jadalni  
i kiedy myły zęby  
i spały w sypialni (Bemelmans, 1939/1998b, s. [7–9]).

Z kolei Pietrzyk kładzie większy nacisk na przywołane wyżej znaczenie związku *to break bread*, choć fragment w jej przekładzie nie jest bliski aliteracyjnej frazie oryginału:

Dziewczynki w dwóch równych rzędach  
dzieliły każdą kromkę i okruszek,  
myły zęby  
i kładły się spać do łóżek (Bemelmans, 1939/2015a, s. 17–19).

Dodatkowo, we fragmencie w przekładzie Pietrzyk zaburzony zostaje obraz szkoły z internatem, w której przebywają dziewczęta, ponieważ dzielenie się „każdą kromką i okruszkiem” konotuje ogromną biedę, a przez to szkoła w czytelniczej wyobraźni może przybrać formę sierocińca.

Kolejnym problemem, którego przysparza tekst oryginału, jest imię głównej bohaterki. Obie tłumaczki zachowują oryginalną pisownię, jednak nigdzie nie pojawia się informacja, jak należałoby to imię odczytywać. Czy z francuska [madə'len], czy może jednak, jak w przypadku pierowzoru, ['mædəlajn]<sup>19</sup>? Jest to kwestia, która podczas głośnej lektury – a raczej taka towarzyszy czytaniu *picturebooka* – sprawia wiele kłopotów. Podobny problem wiąże się z postacią panny Clavel<sup>20</sup>. Pietrzyk unika udomowienia, zachowuje oryginalną pisownię,

---

<sup>19</sup> Oryginał, poprzez użycie imienia Madeline w pozycji rymowej, narzuca wymowę ['mædəlajn]: „In rain / or shine – the smallest one was Madeline” (Bemelmans, 1939, s. [18–20]). W przekładach imię nie pojawia się w pozycji rymowej, przez co nie można mówić o pożądanej wymowie. Co ciekawe, we wspomnianym wcześniej serialu animowanym imię głównej bohaterki w polskim dubbingu jest wymawiane jako [madə'len], a w oryginalnym – jako ['mædəlajn].

<sup>20</sup> Postać panny Clavel jest interesująca również z powodu jej tożsamości, chciałoby się rzec – zawodowej. Mianowicie w anglojęzycznym nieprofesjonalnym dyskursie pojawia się

nie zmieniając nazwiska bohaterki. Kierszys z panny Clavel czyni zaś pannę Rozsądek. Zabieg ten sprawia, że tekst traci na swojej (pociągającej) obcości. Pierwsza z tłumaczek nie ucieka również od wyrażen potocznych. Kiedy do dziewcząt przybywa lekarz, aby stwierdzić, co dolega Madeline, w oryginale diagnozuje: „Nurse, [...] it’s an appendix!” (Bemelmans, 1939, s. [28]). *Appendix* to nic innego jak (w tym przypadku) krótsza forma od *vermiform appendix*, czyli wyrostka robaczkowego. Jednak u Kierszys zamiast wyrostka pojawia się „ślepa kiszka” (Bemelmans, 1939/1998b, s. [24]). To potoczne wyrażenie dziś może być już nieczytelne dla najmłodszego odbiorcy. Dodatkowo, tłumaczka po raz kolejny na plan pierwszy wysuwa polski kontekst – tym samym akcja zostaje osadzona w quasi-polskich realiach, a przez to oddala się od biograficznego śladu historii snutej przez Bemelmansa (obserwowanie dziewczynki we francuskiej szpitalnej sali).

W tym miejscu chciałabym zwrócić uwagę na jeszcze jeden element, który bezpośrednio nie dotyczy różnic widocznych w strategiach tłumaczek, ale wpływa na recepcję przekładów, która również jest istotna. Mam tutaj na myśli starzenie się języka docelowego. Kierszys była niemal osiemdziesięciolatką, gdy pracowała nad przekładem *Madeline* (książka została wydana pod sam koniec życia tłumaczki), i miała zupełnie inny bagaż językowy niż Pietrzyk. Jest to niezwykle ważny kontekst, który uświadamia, że idiolekty tłumaczek kształtowały się w odmiennych realiach. Sam język, którym posłużyła się Kierszys, w momencie wydania przekładu był już jakby z innej epoki, nieco archaiczny. Choć oba tłumaczenia dzieli zaledwie siedemnaście lat, to doskonale widać, że pewne sformułowania zestarzały się i mogą być już niejasne (wspomniana „ślepa kiszka” czy „niebożątko”, przywodzące na myśl utwory Marii Konopnickiej i Marii Kownackiej), choć bez wątplenia przemawiają do dziecięcej wyobraźni<sup>21</sup>.

---

wątpliwość, czy panna Clavel była zakonnicą, czy też nie. Sam Bemelmans mówił, że Clavel jest nauczycielką, a nie zakonnicą, co wiąże się z tym, że *old house* jest szkołą z internatem, a nie sierocińcem (b.a., b.d.b). Spór jednak trwa, a na różnych stronach internetowych poświęconych *Madeline* można przeczytać, że Clavel zapewne jest zakonnicą, do której dziewczęta zwracają się *Miss* (franc. *Madame*), ponieważ tak zwracały się do siebie zakonnice ze Zgromadzenia Najświętszego Serca Jezusa założonego przez św. Magdalenę Zofię Barat. Prowadziły one szkoły, na których szkoła *Madeline* wydaje się wzorowana (b.a., b.d.a).

<sup>21</sup> Choć nie jest to przedmiotem niniejszej analizy, warto zwrócić uwagę na fakt, że Pietrzyk w kolejnych częściach przygód *Madeline* także korzysta z udomowień (pies Genowefa – *Genevieve*), używa nieco osobliwych słów, takich jak „gagatek” (określenie, którym posługuje się, opisując psotnika Pepito), i stosuje niekoniecznie znane przez małych odbiorców słowa, np. we fragmencie: „To nie są żadne fanaberie, / przyjdźcie zobaczyć mą menażerię” (Bemelmans, 1939/2015a, s. 133).

Innym ciekawym fragmentem obu przekładów jest epizod związany z przybyciem doktora Cohna do domu pacjentki. Kierszys pomija nazwisko lekarza, a Pietrzyk, zapewne aby ułatwić wymowę, decyduje się zmienić je na Kohn, co jednak wprowadza nowy, zbędny kontekst (nazwisko Cohn wygląda bardziej angielsko, a Kohn – niemiecko). Po zbadaniu Madeline lekarz poszukuje telefonu, aby zadzwonić do szpitala:

And soon after Dr. Cohn  
came, he rushed out to the phone  
and he dialed: DANton-ten-six-  
„Nurse”, he said, „it’s an appendix!” (Bemelmans, 1939, s. [27–28]).

Fragment ten w obu przekładach, kolejno Kierszys i Pietrzyk, wygląda następująco:

Pan doktor przyszedł prędko  
i wykrzyknął on:  
„Niedobrze z tą pacjentką!  
Gdzie tu jest tele-FON?!”  
Gdy przeszła mu zadyszka,  
już normalnym głosem  
rzekł:  
„Siostro, ślepa kiszka.  
O karetkę proszę” (Bemelmans, 1939/1998b, s. [23–24]).

Ledwie ją zbadał doktor Kohn,  
od razu – łaps za telefon.  
Wykręcił numer alarmowy:  
– Siostro, wyrostek robaczkowy! (Bemelmans, 1939/2015a, s. 33–34)

Bardzo długi fragment w przekładzie Kierszys stanowi raczej swobodną interpretację utworu oryginalnego. Chciałabym jednak zająć się innym elementem tekstu przysparzającym tłumaczkom wielu problemów, a mianowicie kwestią numeru telefonu, który wybiera doktor. Jest to dziwny numer, który – jak się okazuje – służy Bemelmansowi tylko do zrymowania z wyrostkiem (Ferris, 2018). Kierszys proponuje zapis słowa „tele-FON”, rymując go gramatycznie z „on” (Bemelmans, 1939/1998b, s. [23]). Zastosowana przez tę tłumaczkę transakcentacja sprawia, że fragment w przekładzie jest zabawny, humorystyczny, a w dodatku imituje francuski, oksytoniczny akcent na ostatnią sylabę. Swoboda oraz adaptacja w praktyce translatorskiej pozwalają na więcej humoru – i tak dzieje się w tłumaczeniu Kierszys. Zaproponowane

przez Pietrzyk rozwiązanie pomija ten aspekt tekstu: autorka przekładu wprowadza „numer alarmowy” (Bemelmans, 1939/2015a, s. 34), który narzuca konotacje związane z numerem pogotowia. Po przewiezieniu do szpitala i operacji Madeline spędza na rekonwalescencji dziesięć dni, a dowiadujemy się tego z fragmentu:

Outside were birds, trees, and sky –  
and so ten days passed quickly by (Bemelmans, 1939, s. [34]).

Krótki, rymowany dwuwiersz zostaje w tłumaczeniu Kierszys rozbudowany – pojawiają się tutaj amplifikacje, a dokładniej ukonkretnienia:

Za oknem **na kasztanie**  
śpiewał **chyba szczygieł**.  
Dziesięć dni z **tym śpiewaniem** [wyróżnienia własne]  
przeleciało migiem (Bemelmans, 1939/1998b, s. [30]).

Pietrzyk w tłumaczeniu tego samego fragmentu unika amplifikacji, stosuje jednak rymy niedokładne i współbrzmienia niekiedy bardzo odległe od siebie:

Za oknem śpiewały ptaki, rosło drzewo –  
dziesięć dni raz-dwa minęło (Bemelmans, 1939/2015a, s. 40).

W swoim przekładzie Kierszys, jako że bardzo często obiera strategię udomowienia, rozbija rytm, choć zachowuje rymy – jednak są to rymy, które odpowiadają własnej inwencji tłumaczki, niekoniecznie zaś tekstowi oryginału. W pierwowzorze Bemelmans (1939) pisze:

in they walked and then said, „Ahhh,”  
when they saw the toys and candy  
and the dollhouse from Papa (s. [40]).

W przekładzie Kierszys czytamy zaś:

Ojejku! Niespodzianka,  
istny raj zabawek!  
**Prezentów od rodziny**  
**jak na imieniny.**  
**Dom dla lalek, skakanka,**  
**ciastka, korba nawet** [wyróżnienia własne]! (Bemelmans, 1939/1998b, s. [36])

W tym fragmencie widać, jak bardzo tłumaczka podąża za ilustracją, a nie oryginałem. Nie dość, że brak wzmianki o Papie (wprowadzona do tekstu Bemelmansa figura ojca zrywa z myśleniem o szkole, w której przebywają dziewczęta, jako sierocińcu), to jeszcze „korba” wymieniana jako jeden z prezentów, a pojawiająca się w tekście wcześniej jako element szpitalnego łóżka („On her bed there was a crank” – Bemelmans, 1939, s. [32]), zaburza logikę tekstu. Omawiany fragment przekładu jest także zdecydowanie bardziej zabarwiony emocjonalnie niż oryginał – składa się z wykrzyknień, podczas gdy w pierwowzorze mamy oznajmienia, a przy tym narrator (tłumaczka?), jest tym, kto wypowiada zdania; jest narratorem (tłumaczką?) zaangażowanym, emocjonalnym, co widać także w innym miejscu przekładu: „I rysy na suficie / wnet się okazały / królikiem – **czy wierzycie?** [wyróżnienie własne] – / długouchym, białym” (Bemelmans, 1939/1998b, s. [29]). W tłumaczeniu Kierszys rym całkowicie panuje nad wersem, czego skutkiem są pojawiające się w tłumaczeniu nowe elementy (raj zabawek, skakanka). Warto jednak w tym miejscu zaznaczyć, że w przekładzie z języka angielskiego na polski trudno zachować rytm i rym ze względu na specyfikę obu systemów językowych – w polszczyźnie słowa są najczęściej dłuższe niż w angielszczyźnie, przez co frazy w przekładzie się wydłużają, ósmiozłogłoskowiec zastępuje się często jedenastozłogłoskowcem, rzadko udaje się zachować takie same rymy, a polski stały akcent paroksytoniczny nie ułatwia tłumaczowi zadania.

Moje uwagi nie stanowią próby stworzenia wartościującej hierarchii dwóch dostępnych przekładów utworu Bemelmansa na język polski, a powyższe analizy porównawcze wybranych fragmentów dają tylko częściowe pojęcie o zadaniach, które przed tłumaczami stawia seria o przygodach Madeline. Twórczość tego autora wymaga pewnej językowej swobody, umiejętności bawienia się słowem, a zarazem jednak – pozostania w bliskości z myślami i słowami pisarza. Wyzwania w przekładzie *Madeline* polegają bowiem na tym, aby, po pierwsze, nie „przegadać” opowieści (nie przyćmić jej sensu przez użycie zbyt wielu słów), która wraz z ilustracjami dopowiadającymi to, czego w tekście brak, tworzy spójne dzieło, a po drugie, by zachować rytm i rym, tak ważne dla samego Bemelmansa i dla głośnej lektury jego tekstów, przy jednoczesnym utrzymaniu obcego kontekstu kulturowego. Dla pisarza, miłośnika Francji i Paryża, ów kontekst był niezwykle ważny i nieustannie pojawia się w jego twórczości<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Na ilustracjach do książki znajduje się wiele paryskich obiektów ważnych dla Francuzów, m.in. wieża Eiffla, pałac Inwalidów, katedra Notre Dame, Luwr czy bazylika Sacré-Cœur.

Obie polskie tłumaczki Bemelmansa starają się na swój sposób sprostać tym wymaganiom i obierają dwie zupełnie różne strategie, dwa podejścia do przekładu literatury dziecięcej. Tłumaczenie Kierszys, kierującej się potrzebami dziecięcego czytelnika i specjalnie dla niego udomawiającej historię *Madeline*, jest bliskie strategii adaptacyjnej, która szczególnie popularna była w pierwszej połowie XX wieku. Zmieniając tekst, przystosowując go do polskich realiów, Kierszys bardzo dobrze radzi sobie z rymami, choć w jej tłumaczeniu pojawia się wspomniane wyżej „przegadanie” tekstu. Pietrzyk, trzymająca się znacznie bliżej oryginału i jego wykładni, sprawia zaś, że przekład nie zaburza konwencji *picturebooka*, nie infantyлізуje go. Jest to strategia bliższa tej proponowanej przez Göte Klingberga (1986), w którym to ujęciu tekst źródłowy stanowi dla tłumacza priorytet, co wiąże się z tym, że – zdaniem tego badacza – kontekst kulturowy jest bardzo ważny i należy go zachować w przekładzie. Nie znajdziemy też u Pietrzyk emocjonalnego nastawienia narratora czy udomowionych fraz.

Obie strategie obrane przez tłumaczki mają swoje wady i zalety, obie spełniają też określone funkcje. W przekładzie Kierszys tekst jest zabawny, bliski dziecku i dobrze dostosowany do jego zdolności poznawczych, choć odległy od kontekstu kulturowego opowieści Bemelmansa. Pietrzyk natomiast zachowuje obcość w przekładzie, sytuuje się po stronie zagranicznego kontekstu, co sprawia, że czytelnik ma poczucie obcowania z utworem, który pochodzi z innego kręgu kulturowego. W tłumaczeniu tym zostaje jednak zagubiony rytm wiersza, który zapewnia dynamikę czytania. Autorka wielokrotnie posługuje się rymami niepełnymi, ale także gramatycznymi, które w języku polskim posiadają niski status, co obniża jakość poetycką przekładu.

## Zakończenie

W analizie wierszowanego utworu Bemelmansa starałam się ukazać normy i cele, które, jak sądzę, przyświecały tłumaczkom podczas ich pracy. Podejście Kierszys, adaptacyjne, nieco infantyлізуjące, nakazuje wykorzystywać inne zabiegi w przekładzie na użytek czytelnika dziecięcego, a inne – w tłumaczeniu dla odbiorcy dorosłego. Podejście bliższe oryginałowi, reprezentowane przez Pietrzyk, opiera się na równych prawach i szansach – nie upraszcza, nie boi się obcości. Różnica między oboma przekładami jest zaś przejawem szerszej tendencji do uniezależniania i eksponowania odbiorcy w poezji dla dzieci.

Na koniec chciałabym podkreślić jeszcze jeden aspekt wykonania przez obie tłumaczki przekładów *Madeline* – fakt wprowadzenia twórczości Ludwiga



Bemelmansa na rynek polski. Choć nadal brak – poza propozycją Pietrzyk – rozbudowanych serii przekładowych, co łączy się z niemal całkowitym brakiem polskojęzycznych opracowań naukowych na temat twórczości tego autora<sup>23</sup>, to fakt zainteresowania się cyklem przez duże polskie wydawnictwa (Prószyński i S-ka, Znak) oraz same tłumaczki jest pierwszym krokiem ku zmianie owego stanu rzeczy. Jednocześnie świadomość pewnych niedociągnięć czy mankamentów w istniejących już przekładach, ale zarazem świadomość licznych wyzwań translatorskich, które wiążą się z tłumaczeniem tekstów Bemelmansa, może skłonić kolejnych autorów do ponownego zmierzenia się z oryginałem i do stworzenia przekładu oddającego walory utworu – co być może sprawi, że fenomen pisarza zagości na dłużej także w Polsce.

## Bibliografia

- Adamczyk-Garbowska, M. (1988). *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Adamczyk-Garbowska, M. (1990). Od tłumaczki. W: A. A. Milne, *Fredzia Phi-Phi* (M. Adamczyk-Garbowska, tłum., s. 5–7). Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- b.a. (b.d.a). Ludwig Bemelmans. *Madeline Wiki*. Pobrane z: [https://madeline.fandom.com/wiki/Ludwig\\_Bemelmans](https://madeline.fandom.com/wiki/Ludwig_Bemelmans).
- b.a. (b.d.b). Miss Clavel. *Madeline Wiki*. Pobrane z: [https://madeline.fandom.com/wiki/Miss\\_Clavel](https://madeline.fandom.com/wiki/Miss_Clavel).
- Bader, B. (1976). *American picturebooks from Noah's Arc to The Beast Within*. New York, NY: Macmillan.
- Barańczak, S. (1992a). Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia. W: *Ocalone w tłumaczeniu* (s. 13–63). Kraków: Wydawnictwo a5. (wyd. oryg. 1990).
- Barańczak, S. (1992b). *Rice pudding* i kaszka manna. O tłumaczeniu poezji dla dzieci. W: *Ocalone w tłumaczeniu* (s. 67–77). Kraków: Wydawnictwo a5. (wyd. oryg. 1975).

---

<sup>23</sup> Jedyne polskojęzyczne dotyczące Bemelmansa oraz *Madeline* opracowania naukowe, do których dotarłam, to hasło Alicji Zbierchowskiej (2018) na temat tego *picturebooka* w pierwszym tomie leksykonu *Książka obrazkowa* oraz rozdział Sylwii Borowik (2017) w pracy *Literatura dla dzieci i młodzieży. Tom 5*, gdzie utworowi Bemelmansa autorka poświęciła jedno zdanie: „W gronie świadomych swojej siły, otwartych i rezolutnych dziewczęcych bohaterek znajdziemy [...] odważną Madeline, która niczego się nie boi – ani tańczyć na poręczu mostu, ani tygrysa, ani pobytu w szpitalu [...]” (s. 126).

- Barrie, J. M. (1906). *Peter Pan in Kensington Gardens*. London: Hodder & Stoughton.
- Baśń w przekładzie. (2010). *Przekładaniec*, 22–23(2–1).
- Bemelmans, L. (1934). *Hansi*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans, L. (1936). *The golden basket*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans, L. (1937). *The castle number nine*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans, L. (1938). *Quito express*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans, L. (1939). *Madeline*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Bemelmans, L. (1956). *Madeline's and the bad hat*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans, L. (1959). *Madeline's and the Gypsies*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans, L. (1961). *Madeline in London*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans, L. (1985). *Madeline's Christmas*. New York, NY: Viking. (wyd. oryg. 1956).
- Bemelmans, L. (1998a). *Gwiazdka Madeline* (Z. Kierszys, tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka. (wyd. oryg. 1956).
- Bemelmans, L. (1998b). *Madeline* (Z. Kierszys, tłum.). Warszawa: Prószyński i S-ka. (wyd. oryg. 1939).
- Bemelmans, L. (2001). *Mad about Madeline: The complete tales*. New York, NY: Viking. (wyd. oryg. 1939–1961).
- Bemelmans, L. (2014). *A Madeline treasury: The original stories by Ludwig Bemelmans*. New York, NY: Viking. (wyd. oryg. 1939–1961).
- Bemelmans, L. (2015a). *Madeline*. W: *Madeline w Paryżu* (M. Pietrzyk, tłum., s. 15–59). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 1939).
- Bemelmans, L. (2015b). *Madeline w Paryżu* (M. Pietrzyk, tłum.). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 1939–1961).
- Bemelmans, L. (2015c). Wyspa Boga (lub Początki Madeline). W: *Madeline w Paryżu* (M. Pietrzyk, tłum., s. 314–317). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 1985).
- Bemelmans, L., Bemelmans Marciano, J. (1999). *Madeline in America and other holiday tales*. London: Scholastic.
- Bemelmans Marciano, J. (1999). *Bemelmans: The life and art of Madeline's creator*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans Marciano, J. (2001). *Madeline says Merci*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans Marciano, J. (2005). *Madeline loves animals*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans Marciano, J. (2008). *Madeline and the cats of Rome*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans Marciano, J. (2011). *Madeline at the White House*. New York, NY: Viking.
- Bemelmans Marciano, J. (2013). *Madeline and the old house in Paris*. New York, NY: Viking.
- Bilczewski, T. (2010). *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. Kraków: TAiWPN Universitas.
- Borodo, M. (2006). *Children's literature translation studies? – zarys badań nad literaturą dziecięcą w przekładzie*. *Przekładaniec*, 16(1), 12–23.

- Borowik, S. (2017). Literatura dla dzieci i młodzieży a gender (wybrane przykłady). W: K. Tałuż (red.), *Literatura dla dzieci i młodzieży. Tom 5* (s. 120–133). Katowice: Wydawnictwo UŚ.
- Bromwich, J. E. (2018, 27 kwietnia). How the author of *Madeline* created his most famous character. *New York Times*. Pobrane z: <https://www.nytimes.com/2018/04/27/style/madeleine-author-illustrator.html>.
- Cackowska, M. (2016). Książka obrazkowa. W: D. Waloszek (red.), *Encyklopedia dzieciństwa*. Pobrane z: [http://encyklopediadziecinstwa.pl/index.php?title=Książka obrazkowa](http://encyklopediadziecinstwa.pl/index.php?title=Książka_obrazkowa).
- Carroll, L. (1865). *Alice's adventures in Wonderland*. London: Macmillan.
- Carroll, L. (1871). *Through the Looking Glass, and what Alice found there*. London: Macmillan.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2014). *Translatoryka literatury dziecięcej. Analiza przekładu utworów Astrid Lindgren na język polski*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2019). *Filozoficzne i translatoryczne wędrówki po Dolinie Muminków*. Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Ferris, L. (2018, 22 marca). In an old house in Paris, thinking of *Madeline*. *Lingua Franca*. Pobrane z: <https://www.chronicle.com/blogs/linguafranca/2018/03/22/in-an-old-house-in-paris-thinking-of-madeline/>.
- FirstMan. (2010, 27 stycznia). Break bread. *Urban dictionary*. Pobrane z: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Break%20bread>.
- Fundacja „ABCXXI – Cała Polska czyta dzieciom”. (2019). Złota lista książek polecanych przez Fundację „ABCXXI – Cała Polska czyta dzieciom” do czytania dzieciom. Pobrane z: [http://calapolskaczytadzieciom.pl/ckfinder\\_pliki/files/Z%C5%82ota%20Lista%20%2B%20lista%20dla%20rodzic%C3%B3w%20%20-%2028.08.2019%281%29.pdf](http://calapolskaczytadzieciom.pl/ckfinder_pliki/files/Z%C5%82ota%20Lista%20%2B%20lista%20dla%20rodzic%C3%B3w%20%20-%2028.08.2019%281%29.pdf).
- Heyward, A., Maliani, M., London, R., Cooper, S., Kohner, P. (prod.). (1993). *Madeline* [serial telewizyjny]. Burbank, CA: The Family Channel.
- Heyward, A., Maliani, M., London, R., Cooper, S., Kohner, P. (prod.). (1995–2001). *The new adventures of Madeline* [Nowe Przygody Madeline] [serial telewizyjny]. Burbank, CA: ABC, Disney Channel.
- Kellog, C. (2013, 11 października). Is *Madeline* really 75 years old? Her author talks to NPR. *Los Angeles Times*. Pobrane z: <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-et-jc-madeline-75-20131011-story.html>.
- Klingberg, G. (1986). *Children's fiction in the hands of the translators*. Lund: Gleerup.
- Quindlen, A. (2015). Wstęp. W: L. Bemelmans, *Madeline w Paryżu* (M. Pietrzyk, tłum., s. 9–12). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 2001).
- Przekład literatury dziecięcej. (2006). *Przekładaniec*, 16(1).
- Rajewska, E. (2004). *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie. Alice's Adventures in Wonderland i Through the Looking-Glass Lewisa Carrolla*

w przekładach Macieja Słomczyńskiego, Roberta Stillera i Jolanty Kozak. Poznań: Wydawnictwo PSP.

- Rajewska, E. (2015). Twórczość przekładowa kobiet. W: E. Kraskowska, B. Kaniewska (red.), *Polskie piarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy* (s. 269–298). Poznań: WN UAM.
- Szymańska, I. (2009). Wymiary obcości w przekładzie dla dzieci. Przypadek Byczka Fernando. *Między Oryginałem a Przekładem*, 15, 155–172.
- Szymańska, I. (2010). Serie translatorskie w polskich przekładach anglojęzycznej literatury dziecięcej. Obraz adresata jako motyw łączący serię. W: K. Hejwowski, A. Szczęsny, U. Topczewska (red.), *50 lat polskiej translatoryki. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Instytut Lingwistyki Stosowanej Uniwersytetu Warszawskiego w Warszawie w dniach 23–25 listopada 2007 r.* (s. 513–527). Warszawa: UW.
- Szymańska, I. (2014). Przekłady polemiczne w literaturze dziecięcej. *Rocznik Przekładoznawczy*, 9, 193–208.
- Venuti, L. (2009). Strategies of translation. W: M. Baker, G. Saldanha (red.), *Routledge encyclopedia of translation studies* (s. 240–244). London, New York, NY: Routledge. (wyd. oryg. 1998).
- Wieczorkiewicz, A. (2018). Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich *Jamesa Matthew Barriego*. *Kontekst – interpretacja – przekład*. Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Zbierzchowska, A. (2018). *Madeline*. W: M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak (red.), *Książka obrazkowa. Leksykon. Tom 1* (s. 147–153). Poznań: Instytut Kultury Popularnej.

## Porównanie strategii translatorskich w polskich przekładach wybranych komiksów z serii *Asteriks*

### Abstrakt:

Celem artykułu jest porównanie strategii translatorskich zastosowanych przez Jolantę Sztuczyńską i Jarosława Kiliana w przekładach na język polski tych samych dziesięciu tomów serii komiksowej *Asteriks* René Goscinnego i Alberta Uderzo. Najtrudniejszym zadaniem, przed którym stanęli tłumacze, było przełożenie zarówno elementów humorystycznych adresowanych do czytelnika dziecięcego, jak i tych przeznaczonych dla odbiorcy dorosłego. Przyjęcie przez Sztuczyńską i Kiliana odmiennych metod jest widoczne przede wszystkim w przekładach nazw własnych, dialektów, tekstów wpisanych w obraz, cytatów, tekstów piosenek oraz innych treści, które naszpikowane są aluzjami kulturowymi i językowymi.

### Słowa kluczowe:

adaptacja, Albert Uderzo, *Asteriks*, Jarosław Kilian, Jolanta Sztuczyńska, komiks francuski, podwójny adresat, przekład, René Goscinny

### Comparison of Translation Strategies in Polish Versions of Selected Comics in the *Asterix* Series

### Abstract:

The aim of the article is to compare the translation strategies used by Jolanta Sztuczyńska and Jarosław Kilian in Polish translations of the same ten volumes of the comic series *Asterix* by René Goscinny and Albert Uderzo. The most difficult task faced by Sztuczyńska and Kilian was translating the humorous elements of the books, both these addressed to the child reader and those appealing to the adult. The differences between their methods of translation are visible, above all, in the translations of proper names, dialects, texts embedded in the picture, citations, lyrics, and other content that includes cultural and linguistic allusions.

### Key words:

adaptation, Albert Uderzo, *Asterix*, Jarosław Kilian, Jolanta Sztuczyńska, French comics, double addressee, translation, René Goscinny

\* Joanna Kierska – lic., przygotowuje pracę magisterską w ramach podwójnego dyplomu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego i w Jednostce Szkoleniowo-Badawczej (UFR) Studiów Słowiańskich Uniwersytetu Sorbony (Francja), dotyczącą obrazu dzieciństwa w komiksach autobiograficznych. Kontakt: [jm.kierska@student.uw.edu.pl](mailto:jm.kierska@student.uw.edu.pl).

## Wprowadzenie

**A**steriks „narodził się” 29 października 1959 roku w pierwszym numerze magazynu *Pilote*. Autorom, scenarzyście René Goscinnemu (1926–1977) oraz rysownikowi Albertowi Uderzo (1927– ), nie śniło się wówczas, że postać małego Gala już niedługo stanie się rozpoznawalna na całym świecie. Dwa lata po prasowym debiucie tego bohatera francuskie wydawnictwo Dargaud opublikowało w twardej oprawie komiks *Astérix le Gaulois* (Goscinny, Uderzo, 1961). Choć pierwszy tom serii sprzedał się początkowo zaledwie w sześciu tysiącach egzemplarzy, wkrótce stała się ona przebojem i podbiła rynki księgarskie większości europejskich krajów, a później – również innych kontynentów (Kessler, 1995, s. 9–23). Po śmierci Gosciniego Uderzo wziął na siebie również pisanie scenariuszy (tomy 25.–34.<sup>1</sup>), a następnie przekazał pałeczkę młodszym artystom, scenarzyście Jeanowi-Yves’owi Ferriemu oraz ilustratorowi Didierowi Conradowi. Wciąż jednak pilnował, aby *Asteriks* nie stracił nic ze swojego pierwotnego stylu. Dotychczas (stan na grudzień 2019 roku) opublikowano 38 tomów cyklu, które zostały przetłumaczone na ponad sto języków.

W Polsce tom otwierający serię ukazał się po raz pierwszy pod tytułem *Przygody Gala Asteriksa* (Goscinny, Uderzo, 1961/1990) w tłumaczeniu Andrzeja Frybesa w wydawnictwie Egmont, które opublikowało również wszystkie kolejne omawiane w niniejszym artykule edycje (i w którym do dziś ukazują się nowo powstające tomy). Komiksy od drugiego do dwunastego tłumaczyła Jolanta Sztuczyńska, a w naszym kraju pojawiły się one w latach 1991–1993. W latach 1998–1999 wyszło zaś wznowienie w przekładzie Jarosława Kiliana, opatrzone leksykonem oraz mające inną szatę graficzną okładki (na wzór wydań niemieckich). Trzecie i czwarte wydania, nadal w przekładzie Kiliana, publikowane są – już bez leksykonu i z pierwotną wersją okładki – od roku 2008. Warto zauważyć, że pierwszy polski przekład ukazał się ponad trzydzieści lat po francuskiej premierze, obecnie natomiast premiera francuska i zagraniczna odbywają się zazwyczaj w tym samym dniu.

Sztuczyńska i Kilian przyjęły odmienne strategie translatorskie w zakresie tłumaczeń niektórych elementów tych samych komiksów z serii *Asteriks*. Artykuł ma na celu przedstawienie wynikłych z tej przyczyny różnic na wybranych przykładach z tekstów. Analiza obejmuje tomy od drugiego do jedenastego:

---

<sup>1</sup> Wyjątek stanowi tom 32., *Galijskie początki* (Goscinny, Uderzo, 2003/2013), na który składają się przedrukowane krótkie opowiadania, wcześniej rozsiane po różnych publikacjach i czasopismach. Autorem scenariuszy do większości z nich był Goscinny.

- *Złoty sierp* (Gosciny, Uderzo, 1962, 1962/1991b, 1962/1998f);
- *Asteriks i Goci*<sup>2</sup> (Gosciny, Uderzo, 1963, 1963/1992b, 1963/1999a);
- *Asteriks gladiator* (Gosciny, Uderzo, 1964, 1964/1992a, 1964/1998a);
- *Wyprawa Asteriksa dookoła Galii*<sup>3</sup> (Gosciny, Uderzo, 1965b, 1965/1992f, 1965/1998e);
- *Asteriks i Kleopatra* (Gosciny, Uderzo, 1965a, 1965/1992c, 1965/1998b);
- *Walka wodzów* (Gosciny, Uderzo, 1966c/1992e, 1966/1998d);
- *Asteriks u Brytów* (Gosciny, Uderzo, 1966a/1992d, 1966/1998c);
- *Asteriks i Normanowie* (Gosciny, Uderzo, 1966b/1993a, 1966/1999b);
- *Asteriks legionista* (Gosciny, Uderzo, 1967/1993b, 1967/1999c);
- *Tarcza Arwernów* (Gosciny, Uderzo, 1968/1993c, 1968/1999d).

Różnice przekładu między wydaniem drugim a trzecim i czwartym są niewielkie, nie zostały więc wzięte pod uwagę. Komiksy o Asteriksie doczekały się w Polsce kilku opracowań (m.in. Cataldi, 2009; Chantry, 2002; Dąmbska-Prokop, 1997), niemniej tylko jedno z nich – w języku francuskim, *Le Tour de Pologne d'Astérix ?* Katarzyny Sadowskiej-Dobrowolskiej (2015) – zawiera porównanie dwóch tłumaczeń (na przykładzie tomu *Wyprawa dookoła Galii*).

## Teoria przekładu komiksu dla dzieci

*Asteriks* należy do dwóch porządków genologicznych – jest komiksem oraz utworem literatury dziecięcej. Tłumaczenia tej serii można studiować za pomocą narzędzi wypracowanych przez badaczy przekładu literatury dziecięcej, ponieważ do opisu komiksu w ogóle można zastosować metodologię teoretycznoliteracką, o czym pisze Michał Wróblewski (2011):

Choć traktuję komiks [...] jako sztukę osobną, która wykształciła własny język oparty na jedności ikonolingwistycznej, uważam za istotne badanie tego zjawiska w kontekście literatury, przy jednoczesnym użyciu narzędzi teoretycznoliterackich. Powodem moich przekonań jest przede wszystkim literackość narracji w komiksie oraz jego rodowód. [...] każdy komiks ma na celu opowiedzenie historii, a swoją fabularność zawdzięcza wzorcom literackim (s. 53).

---

<sup>2</sup> Polski wydawca zmienił oryginalną kolejność tomów. Tom *Asteriks i Goci* (Gosciny, Uderzo, 1963) ukazał się we Francji jako część trzecia, natomiast w pierwszym polskim wydaniu – jako część siódma, a w drugim – jako ósma.

<sup>3</sup> W kolejnych wydaniach komiks ukazał się jako *Wyprawa dookoła Galii*. Dla uproszczenia w dalszej części artykułu tom funkcjonuje właśnie pod tym tytułem.

Teza Wróblewskiego sprawdza się tym bardziej w przypadku badań translato-logicznych nad komiksem, które naturalnie skupiają się na warstwie językowej, a nie ikonograficznej.

W odniesieniu do literatury dziecięcej jednym z najistotniejszych zagadnień translatorskich jest wzajemny stosunek terminów „adaptacja” i „przekład”<sup>4</sup>. Są to pojęcia przez niektórych autorów traktowane jako przeciwstawne, przez innych zaś – jako prawie równoważne. Monika Adamczyk-Garbowska (1988) pisze:

O ile spotykamy bardzo wiele definicji przekładu, o tyle trudno spotkać definicję adaptacji. Wynika to z faktu, że w przypadku przekładu, który implikuje takie cechy jak wierność, adekwatność, ekwiwalentność itp., jakkolwiek by były one zrozumiane, wymagana jest absolutna precyzja w oddaniu wszystkich aspektów oryginału. Są to więc definicje stosunkowo ograniczone. Natomiast w przypadku adaptacji margines swobody jest bardzo szeroki (s. 142).

Pojęcie adaptacji może obejmować wiele zabiegów: zarówno zmianę medium, skrócenie czy infantyлизację tekstu, jak i dostosowanie przekładanych treści do potrzeb młodego odbiorcy. Dla badaczy literatury dziecięcej najistotniejszy jest ostatni spośród tych zabiegów. Göte Klingberg (1976) stosuje pojęcie „podwójnej adaptacji”<sup>5</sup> – dowodzi, że pierwszej adaptacji dokonuje autor tekstu, świadomie lub nie, poprzez dostosowanie treści do poziomu intelektualnego dziecka. Stopień tego uproszczenia treści Klingberg nazywa „stopniem adaptacji”, a głównym zadaniem tłumacza, jak dowodzi, jest utrzymanie tego samego stopnia adaptacji w przekładzie: „Tłumaczenie nie powinno być trudniejsze ani łatwiejsze w odbiorze, bardziej lub mniej ciekawe” (s. 86). Drugi stopień adaptacji to tzw. „kulturowa adaptacja kontekstowa” (s. 86), czyli oddanie realiów świata przedstawionego w sposób zrozumiały dla dziecięcego odbiorcy. Takie działanie, według tego autora, należy podjąć jedynie w sytuacji, gdy tekst przełożony „słowo w słowo” byłby niezrozumiały, np. w przypadku nazw własnych ludzi i miejsc, nazw jedzenia, aluzji literackich. Badacz podkreśla jednak, że ważną funkcją literatury dla dzieci jest przekazywanie wiedzy o innych kulturach, nie powinno się więc ograniczać zbytnio pierwotnego kontekstu. Ostatecznie adaptację uważa za proces niepożądany, lecz dopuszczalny, jeżeli ma znacząco ułatwić rozumienie tekstu młodemu czytelnikowi w kraju docelowym:

---

<sup>4</sup> Tłumaczenie i przekład są tu traktowane jako pojęcia synonimiczne, choć autorka artykułu jest świadoma prób nadania im odrębnych znaczeń (Barańczak, 1990/2004, s. 15).

<sup>5</sup> Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Joanny Kierskiej.



Zakładając, że zmiany stylistyczne, np. oddawanie frazeologizmu w języku źródłowym przez użycie frazeologizmu o podobnym znaczeniu w języku docelowym, są dopuszczalne przy tłumaczeniu, istnieją zdecydowane powody, dla których przekładu powinno się dokonywać słowo w słowo (Klingberg, 1986, s. 109).

Riitta Oittinen (1993) w książce *I am Me – I am the Other: On the Dialogics of Translating for Children* zdecydowanie polemizuje zarówno z tą tezą, jak i z innymi koncepcjami Klingberga. Według tej autorki adaptacja jest procesem niezbędnym, niesłusznie traktowanym przez innych badaczy jako uwłaczający zawartości oryginału. Utała się, jak pisze, „[...] tradycyjna dychotomia: przekład – dobry, adaptacja – zła, przekład – niewidoczny, adaptacja – widoczna” (s. 96). Badaczka uważa, że różnica między jednym a drugim działaniem zależy przede wszystkim od punktu widzenia czytelnika. Ponieważ „[...] adaptacja jest częścią przekładu, a nie procesem równoległym [...], przekład spełnia swój cel, jeśli »ja« czytelnika przekładu spotyka się z »ty« tłumacza, autora czy ilustratora” (s. 96). Tłumaczenie powinno więc przede wszystkim realizować funkcje tekstu zamierzone przez autora, jakiegokolwiek by one nie były, i jeżeli do osiągnięcia tego celu niezbędne jest oddalenie się od dosłownego przekładu, należy się na nie zdecydować.

Klingberg (1986, s. 10) uważa adaptację za przejaw braku szacunku wobec czytelnika i autora. Według Oittinen (2000, s. 97) przeciwnie, najlepszym sposobem na okazanie czytelnikowi szacunku jest uzyskanie pełnego i wartościowego przekładu (czy też adaptacji) przez przyznanie tłumaczowi prawa do interpretowania tekstu. Adaptacja i tłumaczenie to w jej opinii coś więcej niż przekładanie słów, ponieważ tłumacz przelewa na tekst swoje emocje i przywiązanie do danego utworu. Autorka podkreśla, że tłumacz jest w pierwszej kolejności czytelnikiem, który podróżuje między tekstami, a jego interpretacja oryginału jest czynnikiem decydującym o tym, co dotrze do odbiorcy z innego kraju i posługującego się innym językiem (s. 16). W przypadku komiksów, a w szczególności tych wchodzących w skład serii *Asteriks*, gdzie tak wiele elementów humorystycznych opiera się na słownych kalamburach połączonych z przekazem wizualnym, nie sposób mówić o przekładzie „słowo w słowo”. Przyznaje to sam Albert Uderzo w wywiadzie: „Pilnujemy jakości przekładów, dając każdy z nich do ponownego przetłumaczenia na francuski. Zawsze jednak bronię tłumaczy, bo w zasadzie nie tłumaczą oni *Asteriksa*, tylko tworzą jego adaptację” (Obremski, 2015, s. 103). W niniejszym artykule stosowane w analizie komiksów pojęcia adaptacji i przekładu są używane w znaczeniu przyjętym przez Oittinen – bez nacechowania aksjologicznego, jako terminy bliskoznaczne. Adaptacja jest więc

częścią przekładu, charakteryzującą się swobodniejszym dostosowywaniem tekstu do docelowego czytelnika.

Tłumacz musi zatem postawić sobie pytanie o to, kto jest docelowym czytelnikiem *Asteriksa*. Czy na pewno wszystkie treści adresowane są do dziecka? W 1959 roku Uderzo i Goscinny byli współwłaścicielami małego wydawnictwa Édifrance/Édipresse. Pewien ich znajomy „[...] nie mógł znieść, że jego dzieci czytają wyłącznie komiksy amerykańskie. Chciał, by poznały kulturę francuską. Zaproponował więc Hebrardowi [właśc. Hébrardowi, trzeciemu z założycieli oficyny], żeby [...] wydawnictwo zajęło się stworzeniem takiej gazety” (Busnel, b.d.). Kilka miesięcy później Uderzo, Goscinny i Hébrard zaczęli wydawać jeden z pierwszych francuskich tygodników komiksowych dla dzieci i młodzieży, *Pilote*, i publikować w nim m.in. plansze *Asteriksa*. W zamysle komiks ten był więc adresowany do młodych czytelników. Autorzy mieli jednak bardziej ambitne plany i postanowili poszerzyć grono odbiorców. Uderzo wspomina:

Chcieliśmy stworzyć komiks, który byłby jednocześnie adresowany i do dzieci, i do dorosłych. By to osiągnąć, trzeba było dopracowywać scenariusz i wyostrzyć humor. Przypominam sobie, że wtedy poczucie humoru Goscinnego było postrzegane jako zbyt intelektualne... a ja pokładałem się ze śmiechu, słysząc jego dowcipy! Z kolei moje rysunki uważano za zbyt groteskowe, gdyż lubiłem rysować duże nosy [...]. Tworząc *Asteriksa*, René mógł dać upust swemu rzekomo przeintelektualizowanemu humorowi, a ja moim rzekomo groteskowym rysunkom. Oto, dlaczego *Asteriks* i jego kumple mają wielkie nosy, a humor jest zwykle oparty na intelektualnych gagach (Busnel, b.d.).

Taka fuzja poczucia humoru scenarzysty i spontanicznego stylu rysownika okazała się receptą na podbicie serc czytelników w każdym wieku. Można więc mówić o wieloadresowości lub podwójnym adresacie serii *Asteriks*.

Zohar Shavit (1986) w monografii *Poetics of Children's Literature* stawia (i udowadnia) tezę, że utwory przeznaczone dla młodego czytelnika funkcjonują w dwóch systemach – literatury dziecięcej i tej dla dorosłych. Książka dla dzieci ma szansę zaistnieć na rynku wyłącznie wtedy, gdy zyska aprobatę osób dojrzałych, które są decydentami w procesie jej tworzenia, dystrybucji i zakupu. Do kanonu literatury dziecięcej wchodzi więc teksty ambiwalentne – skrywające autentyczny, silny zwrot do dorosłego: „Tekst jest zbudowany z co najmniej dwóch koegzystujących modeli [nadawczo-odbiorczych] – jednego bardziej konstytutywnego, drugiego mniej” (s. 68). Pierwszy model, ogniskujący się na dziecięcym czytelniku, skupia się na dosłownych sensach tekstu. Drugi natomiast, skoncentrowany na dorosłym, jest realizowany na różne sposoby:

przez parodię pewnych elementów, zmianę ich funkcji, dodanie ukrytych treści czy zaburzenie ich hierarchii. Autorka zaznacza jednak, że jest to klasyfikacja uproszczona, oparta na dychotomicznym podziale czytelników na dzieci i dorosłych. Należałoby raczej wziąć pod uwagę doświadczenia odbiorcy i sposób realizowania przez niego procesu czytania, co nie wyklucza się z podziałem wiekowym, ale też niekoniecznie się z nim pokrywa (s. 70). Według autorki *Poetics of Children's Literature* teksty nie są tłumaczone jedynie z języka na język, ale też z systemu na system (s. 111), tak więc najważniejszy jest nie wiek odbiorcy, lecz system kulturowo-językowy, który tenże odbiorca rozumie (s. 70). Shavit odnosi się również do pojęcia adaptacji, jednakże nazywa tak jedynie procesy sprowadzające się do „upraszczania” tekstów dla dorosłych w dziecięcych wersjach tych utworów (s. 68).

Wszyscy przywołani badacze<sup>6</sup> są zgodni co do faktu, że odbiorca w kraju docelowym ma inne zaplecze kulturowe niż czytelnik w kraju, w którym powstał oryginał, i że nie jest to zależne od wieku. W prezentowanej w niniejszym artykule analizie zostanie jednak użyty uproszczony podział na czytelnika dorosłego i dziecięcego, który można w domyśle odczytywać jako oparty na różnicy między bardziej i mniej świadomymi kulturowo odbiorcami. W przypadku *Asteriksa*, tekstu tak głęboko osadzonego w kulturze francuskiej, odbiór za granicą, w przekładzie, zawsze jest spłycony. Po pierwsze, jak w każdym tłumaczeniu, pewne elementy „zaginą”, a po drugie, te, które uda się przełożyć, jest w stanie wychwycić tylko Francuz lub osoba bardzo blisko z Francją związana. Zgodnie z koncepcją Shavit, komiksy z serii *Asteriks* są ponadto odczytywane w inny sposób przez czytelnika dorosłego, a w inny – przez dziecko. Powstająca dzięki wieloadresowości familijność serii jest jedną z przyczyn jej sukcesu – można te komiksy czytać wielokrotnie, w różnym wieku, i za każdym razem odkrywać w nich coś nowego. Jest to jednak dodatkowe utrudnienie dla tłumacza, który musi dotrzeć do obu grup docelowych oraz sprawić, aby ich członkowie jak najpełniej skorzystali z zawartego w komiksach humoru. W artykule o tłumaczeniu portugalskich komiksów, na marginesie poświęconych im rozważań, Tomasz Pindel (2005) pisze:

Większość kłopotów, z jakimi może się spotkać tłumacz komiksów, wiązać się będzie z przekładem humoru językowego. Kanonicznym przykładem jest seria przygód *Asteriksa* autorstwa Gościnnego i Uderzo, bijąca rekordy popularności na całym świecie. Dialogi Galów skrzą się dowcipem, Gościnni,

<sup>6</sup> Więcej koncepcji dotyczących adresata literatury dziecięcej opisuje m.in. Hanna Dymel-Trzebiatowska (2017).

scenarzysta, przepada za grami słów, kalamburami, nie stroni też od aluzji do współczesności. Jednak w zasadzie trudności te mają ściśle „literacki” charakter, nie różnią się od analogicznych problemów w przypadku tekstów literackich (s. 114).

W niniejszym artykule we fragmentach dotyczących humoru w tekstach dwójga tłumaczy *Asteriksa* zostanie wykorzystana terminologia Ewy Teodorowicz-Hellman (1997). Autorka łączy definicje komizmu Michała Głowińskiego (1988) i Marie Collins Swabey (1961), analizując je w odniesieniu do literatury dziecięcej. Dzieli więc komizm na: komizm sytuacyjny, komizm słowny, humor, satyrę i ironię. Komizm sytuacyjny, gdzie „śmieszony jest przez różne sytuacje[,] np. nieuzasadnioną powtarzalność i mechaniczność, zaskoczenie oczekiwań czytelnika [...], jest właściwie formą aintelektualną i w zasadzie bezrefleksyjną” (s. 199), którą rozumieją nawet dzieci w wieku przedszkolnym. Bardziej zaawansowaną formą jest komizm słowny, wymagający większej wiedzy o języku i świecie, występujący często w paronomazjach i kalamburach. Humor stanowi psychiczną predyspozycję do odbioru różnych przejawów komizmu, zależną od wieku, natomiast satyra i ironia, mające na celu parodiowanie i ośmieszanie przywar ludzkich, zostają odczytane na płaszczyźnie percepcji dorosłego i zazwyczaj nie są stosowane z myślą o dziecięcym odbiorcy. W *Asteriksie* występują wszystkie z wymienionych typów komizmu. Dla dziecka najzabawniejsza będzie zapewne groteskowość nieskomplikowanych psychologicznie postaci, spontaniczny styl rysunków, sceny bitew czy powtarzalność fabuły, czyli komizm sytuacyjny. Dorosłego rozbawia za to nawiązania intertekstualne, historyczne czy polityczne, od których aż skrzy się w *Asteriksie*, a dziecko prawdopodobnie większości z nich nie zauważy. Pomiędzy komizmem sytuacyjnym a słownym plasować możemy gry słów, stereotypy i satyrę – zależnie od wieku, inteligencji i doświadczenia odbiorcy, okażą się one mniej lub bardziej zrozumiałe. Satyra widoczna jest szczególnie w przypadku odniesień do współczesności lub ogólnych ludzkich przywar. Niejednokrotnie w *Asteriksie* pojawia się krytyka wielkomiejskiego życia, oportunistów czy dążenia do władzy. Często w jednym kadrze obecne są dwa typy komizmu, np. na zasadzie obecności komizmu słownego na płaszczyźnie graficznej, a sytuacyjnego na płaszczyźnie językowej, co może stanowić nie lada wyzwanie dla tłumacza.

W komiksie przekładowi podlega nie tylko sama treść dialogów między bohaterami, lecz także tekst narracyjny, onomatopeje, napisy wpisane w obraz i parateksty, a tych elementów w *Asteriksie* nie brakuje. Dochodzi tu więc dodatkowe zadanie dla tłumacza komiksów, z którym zazwyczaj nie musi się

borykać tłumacz gatunków stricte literackich – tekst i obraz muszą współgrać. Treść przekładu nie może być dużo krótsza ani dużo dłuższa niż oryginał, żeby dobrze wpasowywała się w przeznaczoną dla niej przestrzeń. Wówczas tekst pozostaje czytelny i nie tworzy wrażenia źle zagospodarowanego miejsca. W komiksie ogromne znaczenie ma też to, jak sam tekst wygląda. Należy więc zadbać o przełożenie graficznych wyróżników słownych, np. w przypadku redundancji komunikatu. Oznacza to, że gdy np. emocje bohatera zostają przekazane we wzmacniony sposób dzięki połączeniu obrazu i tekstu, tłumacz musi pamiętać o odpowiedniej pod względem graficznym formie wypowiedzi. Ma ona zazwyczaj ogromny wpływ na odbiór zakodowanych informacji, ponieważ w komiksie zapisane słowo niesie za sobą nie tylko treść, lecz także jego akustyczną reprezentację<sup>7</sup>. Autorzy *Asteriksa* stosują środki doskonale ilustrujące zarówno redundancję komunikatu, jak i wagę akustycznego odbioru treści. Widać to przede wszystkim w sytuacjach, gdy Galowie stykają się z innymi narodowościami – Uderzo i Gosciny na różne sposoby oddawali języki obce, bawiąc się często efektami „audiowizualnymi”. Goci „mówią” pismem gotyckim, co przywołuje brzmienie języka niemieckiego, Egipcjanie zaś – pismem obrazkowym wzorowanym na hieroglifach. Gdy postać mówi szeptem, litery są mniejsze, gdy krzyczy – większe, a piktogramy implikujące w tym przypadku złość (np. trupie czaszki czy wybuchające bomby) komunikują, że bohater wyraża się niecenzuralnie.

## Analiza porównawcza przekładów *Asteriksa*

W poddanych analizie dziesięciu tomach *Asteriksa*, wydanych w przekładach Sztuczynskiej i Kiliana, wyraźnie widać dwie odmienne ścieżki, które obrali tłumacze. Najbardziej wyraźne jest to w przypadku elementów komicznych, które w tej serii pojawiają się na każdym kroku i występują w najróżniejszych formach.

### *Imiona bohaterów*

Pierwszy tom *Asteriksa* ukazał się w Polsce w przekładzie Andrzeja Frybesa i to ten tłumacz narzucił wiele rozwiązań, których Sztuczynska i Kilian musieli się trzymać, aby zachować spójność serii. Każdy obóz rzymski, na wzór

---

<sup>7</sup> Przekład audiowizualny i przekład komiksu operują często podobnymi narzędziami (Krajewska, Lipińska, 2013, s. 207–215).

Akwarium, Rabarbarum, Relanium i Delirium (propozycja Frybesa), nosi nazwę z sufiksem *-um* i kojarzącą się z jakimś polskim słowem, a imiona galijskie kończą się na *-iks*, a nie *-ix* jak w oryginale. W większości omawianych tomów *Asteriks* i *Obeliks* wyruszają w podróż – po terytorium dzisiejszej Francji lub poza jej granice. Autorzy budują sobie w ten sposób przestrzeń do operowania stereotypami narodowymi czy regionalnymi, dialektami, językami obcymi, jak również aluzjami do współczesności.

Urszula Dąmbska-Prokop (1997) pisze, że twórcy *Asteriksa*:

[...] praktykują szereg odmian komizmu: sytuacyjny, językowy, komizm charakterów, i osiągają efekty ludyczne przy pomocy rozmaitych środków, w których ciężar spoczywa na wykorzystaniu zarówno stereotypów pojęciowych, jak i faktów językowych i rysunkowych, żerujących na tych stereotypach niekiedy aż do przesady (s. 79).

Uderzo i Gosciny stworzyli niezwykle bogaty świat rządzący się swoimi prawami. Jednym z nich jest przypisanie imionom lub nazwiskom reprezentantów każdej narodowości ich wyłącznego sufiksu, czego tłumacze skrzętnie przestrzegają. Tak więc np. w *Asteriksie legioniście* zarówno u Kiliana (Gosciny, Uderzo, 1967/1999c, s. 26) jak i u Sztuczyńskiej (Gosciny, Uderzo 1967/1993b, s. 18), każdy Grek ma imię zakończone na *-os* (Olimpiados / Kolosandoros), Bryt na *-aks* (np. Effaks / Progrestaks), a Got na *-yk* (Figurallegoryk w obu wersjach). Jedyne znaczące odstępstwo od tej reguły występuje w tomie *Asteriks i Normanowie*. W oryginale przedstawiciele tytułowej nacji noszą nazwiska zakończone na *-af*. Sztuczyńska podąża za tym modelem, Kilian natomiast zmienia je na zakończone na *-son*. W efekcie wódz nordyckiego plemienia u Sztuczyńskiej nazywa się Olaf Grombaf (Gosciny, Uderzo, 1966/1993a, s. 9), a u Kiliana Olaf Zastafson (Gosciny, Uderzo, 1966/1999b, s. 17). Widać wyraźnie, że Sztuczyńska stara się jak najwierniej oddać oryginał, gdzie ta postać nosi nazwisko Grossebaf (Gosciny, Uderzo, 1966b, s. 9), czyli fonetycznie zapisany zlepek słów (*grosse baffe* – ‘wielkie uderzenie’, ‘spoliczkowanie’). Aby nie zagubić charakterystycznych cech postaci, stosuje jako podstawę słowo *grom*, również kojarzące się z walecznością i odwagą Normanów. Zmianę wprowadzoną przez Kiliana można natomiast uzasadnić względami historycznymi (nawiązanie do skandynawskich patronimików), a wdzięczny sufiks *-son* daje wiele możliwości językowych popisów. W tabeli 1 wypisane zostały nazwiska Normanów wymieniane w jednym z kadrów komiksu przez wodza plemienia.

**TABELA 1.** Nazwiska Normanów w oryginale (Gosciny, Uderzo, 1966b, s. 14) i w przekładach Sztuczyńskiej (Gosciny, Uderzo, 1966/1993a, s. 14) oraz Kiliana (Gosciny, Uderzo, 1966/1999b, s. 22)

Oryginał	Sztuczyńska	Kilian
Paraf	Paraf	Autografson
Epitaf	Epitaf	Batyskawson
Cénotaf	Mordaf	Epitafson
Complémentpaf	Grozfaf	Niepotrafson
Bellegraf	Tanigraf	Telegrafson
Mataf	Mataf	Stenografson
Batdaf	Żołdaf	Ogafson
		Paragrafson
		Pornografson

Jak widać, tłumaczenie Sztuczyńskiej opiera się w dużej mierze na kalkach językowych, natomiast to Kiliana jest o wiele swobodniejsze. Aby spotęgować komizm, zwiększył on liczbę nazwisk w dymku wedle własnej inwencji, co nie zmienia fabuły, ponieważ owe postaci i tak nie pojawiają się w tym momencie na rysunku. W wersji Kiliana dymek jest o wiele gęściej zapisany, nie sprawia to jednak wrażenia nieczytelności, a jedynie redundancji.

Większość imion i nazwisk w *Asteriksie* jest stworzona ze zlepków konkretnych francuskich słów, z zaburzeniem zasad ich pisowni lub nawiązaniem do postaci rzeczywistych, a tłumacze muszą wykazać się dużą inwencją przy ich przekładzie. Ciekawym przykładem jest jedno z najdłuższych imion występujących w serii – w oryginale Encorutilfaluquejesus (Gosciny, Uderzo, 1965b, s. 24) co jest fonetycznym zapisem zdania w czasie zaprzesłym i trybie łączącym (*Encore eût-il fallu que je le susse*, czyli ‘jeszcze musiałbym o tym wiedzieć’). To typowy przykład zdania w czasie i trybie, które praktycznie nie są używane we współczesnym języku francuskim. U Sztuczyńskiej w imieniu „Jeszczeprzydatniusz” (Gosciny, Uderzo, 1965/1992f, s. 24) pozostało nawiązanie do zaprzesłości, o tyle istotne w przypadku tej postaci, że jest to rzymski prefekt Lyonu, który od wielu lat marzy o awansie na wyższe stanowisko. Kilian natomiast stworzył imię Salmonellostreptokokus (*salmonella* + *streptokok*, czyli paciorkowiec; Gosciny, Uderzo, 1965/1998e, s. 32), które z oryginałem łączy chyba jedynie fakt, że jest niespotykane długie. Sadowska-Dobrowolska (2015) krytykuje to rozwiązanie: „Ten wybór jest zadziwiający i trudny do zrozumienia, ponieważ nic nie łączy go z wersją oryginalną. Co więcej jest to jedyne imię w całym komiksie, które odnosi się do naukowej nazwy bakterii, co zaburza spójność tłumaczenia” (s. 79). Analiza dokonana przez tę autorkę

obejmuje jedynie tom *Wyprawa dookoła Galii*, a w szerszym kontekście kilku tomów, gdy tak wiele imion jest całkowicie zmienianych, wybór dokonany przez Kiliana przestaje razić.

Tym, co znacząco różni tłumaczenia imion przez Kiliana od przekładów Sztuczyńskiej, jest częstsze tworzenie dodatkowych kodowanych treści znaczących, nawiązujących do polskich realiów bądź do charakteru danej postaci. W tomie *Tarcza Arwernów* – u Kiliana – producent kół z Nemessos (starożytna nazwa Clermont-Ferrand; *nota bene* jest to czytelna dla Francuzów aluzja do producenta opon Michelin, który ma siedzibę w tej miejscowości) nazywa się Stomilus (Gosciny, Uderzo, 1968/1999d, s. 36), co jest nawiązaniem do nazwy Zakładów Przemysłu Gumowego Stomil. W oryginale bohater ten nosi nieznaną imię Coquelus (Gosciny, Uderzo, 1968, s. 28), które w tłumaczeniu Sztuczyńskiej brzmi Kuklus (Gosciny, Uderzo, 1968/1993c, s. 28). Sytuacja Kiliana jest jednak o tyle bardziej komfortowa, że – w pierwszym wydaniu w jego przekładzie – dysponuje leksykonem, w którym może wytłumaczyć się z niektórych decyzji i puścić oko do czytelnika: „Skojarzenia, jakie wywołać by mogło imię Stomilusa są, ze względu na zakaz reklamy, niezamierzone” (Gosciny, Uderzo, 1968/1999d, s. 8). To samo dzieje się w przypadku imion rozbójników Pleksusa i Radiusa u Sztuczyńskiej (Gosciny, Uderzo, 1968/1993c, s. 41), które – będąc bezpośrednimi kalkami z francuskiego – nawiązują do łacińskiej nazwy splotu trzewnego. Kilian uznał zapewne, że taka analogia jest niezrozumiała dla większości czytelników, zmienił więc imiona rzezimieszków na Sarkus i Farkus (Gosciny, Uderzo, 1965/1998e, s. 49) co tłumaczy w leksykonie: „Zbójcecki duet, którego imiona pochodzą od słynnego bajkowego rozbójnika Sarkifarki” (s. 5). Przykładem postaci, której imię musiało ulec totalnej zmianie, jest centurion Ô Langélus (Gosciny, Uderzo, 1966c, s. 6), przełożony jako Arbuszusz przez Sztuczyńską (Gosciny, Uderzo, 1966/1992e, s. 6) oraz Dremordus przez Kiliana (Gosciny, Uderzo, 1966/1998d, s. 14). Imię to jest całkowicie nieprzetłumaczalne, znaczy bowiem ‘Na Anioł Pański’ i wokół niego jest następnie zbudowany gag słowny zagubiony w tłumaczeniach. Oboje tłumaczy postanowiło nadać imię wskazujące na inne cechy bohatera – grubawego (stąd arbusz), wiecznie krzyczącego („drącego mordę”) centuriona. Imiona postaci historycznych pojawiających się w komiksie pozostają bez zmian, niemniej w przekład *Asteriksa u Brytów* Sztuczyńskiej wkraść się błąd. Zostaje wspomniana postać Cassivellaunusa, historycznego przywódcy ruchu oporu przeciw Cesarowi w Brytanii. Tłumaczka zaś, nie mając świadomości, że mowa o postaci historycznej, przełożyła jego imię na Kabanos (Gosciny, Uderzo, 1966/1992d, s. 6).



### Języki i dialekty

Spotkania bohaterów serii z osobami posługującymi się innymi niż oni językami bywają często źródłem gagów i kalamburów. Szczególny talent do tworzenia neologizmów i własnych zasad gramatycznych na podstawie zasłyszanych zdań ma Obeliks. Po wysłuchaniu rozmowy centuriona i dekuriona w tomie *Złoty sierp* bohater u Kiliana zastanawia się: „Większy od centuriona jest chyba millurion?” (Gosciny, Uderzo, 1962/1998f, s. 27), a w wersji Sztuczyńskiej: „Czy nad setnikiem jest tysięcznik?” (Gosciny, Uderzo, 1962/1991b, s. 19). Podczas wizyty w Brytanii bohaterowie mogą przekonać się, że mieszkańcy tej krainy stosują bardzo nietypowy szyk zdania. W tym miejscu wyraźnie ujawnia się nieprzekładalność niektórych żartów z oryginału. Jak pisze Xavier Chantry (2002):

Już w czasie pierwszych lekcji angielskiego uczeń francuski widzi, że w angielskim przymiotnik występuje przed rzeczownikiem, podczas gdy we francuskim znajduje się najczęściej po rzeczowniku. Galowie z komiksu wyciągają z tego wniosek, że Brytowie umieszczają przymiotnik zawsze odwrotnie niż Galowie, a niekoniecznie przed rzeczownikiem. [...] w polskim systemie językowym miejsce przymiotnika podlega innym regułom niż we francuskim, dosłowny przekaz nie daje więc w wersji polskiej takiego efektu, jak w wersji francuskiej (s. 50).

Polski czytelnik nie zwróci większej uwagi na to, że Bryt mówi „magiczny napój” zamiast „napój magiczny”, choć na pomysł Obeliksa, aby mówić również „pies mały” zamiast „mały pies”, już owszem (Chantry, 2002, s. 50). W przypadku języka Brytów Sztuczyńska stara się udziwnić składnię tekstu, na wzór oryginału, bardziej niż Kilian. Bryt Pentaks mówi u niej: „Szukać igły w sianie stogu!” (Gosciny, Uderzo, 1966/1992d, s. 29) i „[...] on stan normalny? Czyż ma?” (s. 27) itp., Kilian zaś nie przekształca tekstu aż tak bardzo.

Nie tylko w zetknięciu z obcymi krajami Obeliks ma okazję popisać się lingwistyczną błyskotliwością. Większość akcji tomu *Tarcza Arwernów* dzieje się w Owernii, krainie leżącej w centralnej Francji, której dialekt charakteryzuje się m.in. substytucją [s] przez [ʃ]. O ile sam efekt nie jest trudny do oddania w tłumaczeniu, o tyle spółgłoska ta występuje w innych miejscach w języku polskim i francuskim, co komplikuje sprawę, gdy na tej cesze wymowy bazuje jakiś kalambur. Po osłuchaniu się już z językiem Owerniaków, Asteriks i Obeliks rozmawiają z pochodzącym z tego regionu Alembiksem. Rozmowę w trzech wariantach zaprezentowano w tabeli 2.

**TABELA 2.** Rozmowa Asteriksa i Obeliksa z Alembiksem w tomie *Tarcza Arwernów* w oryginale (Gosciny, Uderzo, 1968, s. 19) i w przekładach Sztuczyńskiej (Gosciny, Uderzo, 1968/1993c, s. 19) oraz Kiliana (Gosciny, Uderzo, 1968/1999d, s. 27)

Oryginał	Sztuczyńska	Kilian
Obelix: Nous irons chaser quelques changliers !	Obeliks: Pójdziemy upolować kilka dżyków!	Obeliks: Pójdziemy do lasu zapolować na dziki!
Alambix: Quelques quoi ?	Alembiks: Kilka czego?	Alembiks: Dokąd pójdziecie?
Asterix: Des sangliers.	Asteriks: Dżyków.	Asteriks: Do lasu.
Alambix: Ah, des changliers !	Alembiks: Aha, dżyków!	Alembiks: Aha, do lasu!

Rozwiązanie zastosowane przez Sztuczyńską jest o tyle nietypowe, że po raz pierwszy w tym komiksie pojawia się substytucja trójznaku *dzi* dwuznakiem *dż*, ale efekt komiczny zostaje zachowany. Po tym dialogu, trafnie oddanym przez obojga tłumaczy, następuje zwyczajowe „pukanie się w głowę” Obeliksa – gest, który wykonuje zawsze, gdy nie do pojęcia są dla niego obce zwyczaje (często wzmocnione jeszcze słowami: „Ależ głupi ci...”).

### *Teksty wpisane w obraz*

Oprócz dialogów, świat przedstawiony w *Asteriksie* tworzą liczne teksty wpisane w kadry. Niektóre są niezbędne dla zrozumienia fabuły, jak np. tabliczki z nazwami miast, do których Galowie przybywają w czasie podróży, inne natomiast służą jedynie do urozmaicenia świata przedstawionego. Te drugie dają tłumaczowi szerokie pole manewru i pozwalają zrekompensować odbiorcy przekładu brak komizmu w innych miejscach.

Numeracja dróg rzymskich na terenie Galii pokrywa się z numeracją współczesnych francuskich dróg krajowych. Gdy więc Asteriks i Obeliks przemierzają się z Lugundum (obecnie Lyon) do Nicae (dziś Nicea), trafiają na gigantyczny korek zaprzęzonych w woły wozów mieszkańców miasta jadących nad morze drogą numer VII (Gosciny, Uderzo, 1965b, s. 28), odpowiadającą współczesnej drodze krajowej N7, która słynie z wielokilometrowych korków w pierwszych dniach wakacji. W tej sytuacji tłumacze nic zmieniać nie musieli, choć aluzja do współczesności niekoniecznie jest zrozumiała dla odbiorcy przekładu. Inaczej jest z napisami przydrożnymi. Przy wjeździe do Durocortorum (Reims), słynącego z szampana, bohaterowie mijają billboard z butelką i napisem – w oryginale: „Demandez un magnum” (s. 17), co oddaje przekład Sztuczyńskiej, po uproszczeniu niezbędnym czytelnikowi polskiemu: „Dwulitrowe

amfory” (*magnum* we Francji to półtoralitrowa butelka wina; Gosciny, Uderzo 1965/1992f, s. 17). Kilian natomiast przekształca tekst w: „Piłeś[,] nie jedź” (Gosciny, Uderzo, 1965/1998e, s. 25), co stanowi odniesienie do współczesnej polskiej kampanii społecznej.

Jakub Jankowski (2014, s. 76) pisze, że tłumacze często stają przed dylematem, czy przekładać napisy wpisane w obraz, odejmując wówczas autentyczności światu przedstawionemu, czy też zostawić je w oryginale, ewentualnie dodając przypis. Wydaje się, że w przypadku *Asteriksa*, gdzie i tak świat przedstawiony ma niewiele wspólnego z rzeczywistością, napisy po polsku nie zaburzają jego realiów, ale i napisy w językach obcych, właściwych odwiedzanym krajom (głównie po łacinie), dodają uroku. Tłumacze stosują też często opcję pośrednią, czyli pozostawienie oryginalnego tekstu w języku obcym i dodanie przypisów na dole strony, poza kadrami komiksu. W tomie *Asteriks gladiator* bohaterowie korzystają z łaźni publicznej w Rzymie i wchodzą kolejno do apodyterium, sudatorium i caldarium (Gosciny, Uderzo, 1964/1992a, s. 20, 1964/1998a, s. 28). Jedynie Kilian zdecydował się na dodanie gwiazdek do każdego napisu i wytłumaczenie poniżej tych łacińskich nazw pomieszczeń. Tak samo postąpił na kolejnej stronie, gdzie na klatce schodowej pojawiają się tabliczki: „Ostaria [-] pukać dwa razy” i „Proszę wycierać caligae” (s. 29), tłumacząc odbiorcom, że mowa o dozorczyńi oraz wycieraniu butów. Sztuczynska natomiast w tym kadrze zamieniła słowa łacińskie na polskie. Gosciny w wersji oryginalnej umieścił łacińskie zwroty we wszystkich wymienionych napisach, nie tłumacząc ich znaczenia. Jest to dowód na zwrot do czytelnika dojrzałego, który albo znaczenie tych słów zna, albo jest w stanie (w latach 60. XX wieku, gdy wymagało to nieco większego wysiłku niż dzisiaj) znaleźć ich znaczenie w słowniku.

### Cytaty i piosenki

Kwestia przypisów jest też bardzo istotna przy tłumaczeniu łacińskich cytatów. Gosciny zazwyczaj nie zamieszcza francuskiego przekładu, a trzeba przyznać, że często używa cytatów nieoczywistych dla czytelnika niezaznajomionego z łaciną. Pojawia się więc kolejne wyzwanie kulturowe dla tłumaczy *Asteriksa* – we Francji łacina była w XX wieku i wciąż jest nierzadko nauczana w szkołach, więc wielu francuskich odbiorców miało z tym językiem styczność podczas edukacji. W krajach nienależących do romańskiego kręgu językowego znajomość łaciny jest rzadkością. Przeciętny odbiorca przekładu nie rozpozna więc słów Wergiliusza: „Timeo Danaos et dona ferentes?” (Gosciny, Uderzo, 1967, s. 17) czy Horacego: „Dulce et decorum est pro patria mori” (Gosciny,

Uderzo, 1966c, s. 23). Oboje tłumaczy postanowiło znaczenia tych słów wyjaśnić w przypisie (Goscinnny, Uderzo, 1967/1993b, s. 17, 1967/1999c, s. 25).

Postacią szczególnie szastającą cytatami – oczywiście zazwyczaj swoimi własnymi – jest Juliusz Cezar. Przytaczane są one często bez przypisów. Gdy dowiaduje się, że tarcza Wercyngetoriksa zaginęła, kwituje to słowami: „Bez komentarzy” (Goscinnny, Uderzo, 1968/1993c, s. 18, 1968/1999d, s. 26) w nawiązaniu do dzieła *O wojnie galijskiej*, które w oryginale i we francuskim przekładzie nosi tytuł *Komentarze do wojny galijskiej*. Francuski czytelnik musi samodzielnie rozpoznać to autorskie mrugnięcie okiem, natomiast polski ma możliwość dowiedzieć się o nim z przypisu (Goscinnny, Uderzo, 1968/1993c, s. 18) lub leksykonu poprzedzającego tekst (Goscinnny, Uderzo, 1968/1999d, s. 5). Jeżeli sami autorzy komiksu zdecydowali się na jakiś przypis niebędący elementem świata przedstawionego, zamieszczają go w rogu, w obrębie ramki, na żółtym tle. Oczywiście tłumacz nie może pozostawić takiego miejsca wewnątrz kadru pustego, ale równolegle dodaje też własne przypisy poniżej plansz, co daje wrażenie niespójności i potencjalnie konfunduje czytelnika, który może nie zdawać sobie sprawy z różnej „genezy” tych dodatkowych informacji. Jest to jednak sytuacja nieunikniona, gdy tłumacz uznaje za niezbędne, by wyjaśnić odbiorcy przekładu więcej, niż wyjaśniał czytelnikowi oryginału sam autor.

Specjalnym typem cytatów są fragmenty piosenek, które odgrywają w *Asteriksie* bardzo ważną rolę. Galowie są narodem rozśpiewanym i dotyczy to nie tylko barda Kakofoniksa, lecz także innych bohaterów nucących urywki piosenek przy codziennych czynnościach czy podczas marszu. O ile w przypadku łacińskich sentencji Sztuczyńska i Kilian przyjęli tę samą metodę pozostawienia tekstu bez zmian, o tyle przy piosenkach obrali dwie różne strategie. Zazwyczaj Goscinnny wkładał w usta bohaterów przerobione wersje znanych francuskich piosenek. Tabela 3 pokazuje, w jaki sposób przełożono fragmenty kilku z nich.

Jak widać, podobnie jak w innych miejscach Sztuczyńska zazwyczaj podejmuje decyzję o jak najwierniejszym przekładzie, natomiast Kilian decyduje się na swobodną adaptację. Tłumacz stosuje ten sam zabieg co Goscinnny, czyli zmienia słowa współczesnych polskich piosenek, adaptując je do warunków galijskich, co sprawdza się przede wszystkim dlatego, że najczęściej słowa piosenki nie mają większego wpływu na rozwój fabuły. W tym przypadku wierny przekład powoduje zatracenie komizmu sytuacyjno-słownego, a nawet wprowadza konfuzję. Niewiele zrozumie polski czytelnik np. ze słów: „Kocham Galię, piwo, Teutatesa i kobiety o niebieskich oczach!”, które są przełożonymi słowo w słowo zmienionymi przez Goscinnnego słowami znanej francuskiej piosenki Charles’a Treneta.

**TABELA 3.** Fragmenty piosenek z tomów *Złoty sierp*, *Asteriks i Normanowie*, *Walka wodzów* oraz *Asteriks gladiator* w oryginale (Gosciny, Uderzo, 1962, s. 5, 46; 1966b, s. 14, 7, 42; 1966c, s. 25; 1964, s. 12) i w przekładach Sztuczynskiej (Gosciny, Uderzo, 1962/1991b, s. 5, 46; 1966/1993a, s. 14, 7, 42; 1966/1992e, s. 25; 1964/1992a, s. 12) oraz Kiliana (Gosciny, Uderzo, 1962/1998f, s. 13, 54; 1966/1999b, s. 22, 12, 50; 1966/1998d, s. 33; 1964/1998a, s. 20)

Oryginał	Sztuczynska	Kilian
Gaule douce Gaule !	Słodka Galio!	Żeby Galia była Galią!
Lutèèèèèe est une blonde !	Lutecja jest jak dziewczyna, jak czara wina!	Lutecjo moja Lutecjo!
Je veux revoir ma Normandiiiiie !!!	Pragnę zobaczyć znów mą Normandię*	Każde dziewczę ci to powie, nie ma to jak wikingowie!
Le monkix !	Monkiks!	Mniej niż zero!
J'aime la Gaule, la cervoise, Toutatis, et les femmes les femmes qui ont les yeux bleus !	Kocham Galię, piwo, Teu- tatesa i kobiety o niebie- skich oczach!	Przybyli Galowie pod okienko, przybyli Galowie pod okienko. Stukają puka- ją wpuść panienko!
Nous sommes les joyeux bûcherons ! (Quelle tristesse de voir un ami abattu !**)	My jesteśmy weseli drwale! (Jak smutno jest widzieć powalonego przyjaciela!)	W tym gaju tak ponuro, że aż przeraża mnie! (A moje drzewko ścięte i mnie sa- motnej źle!)
Il était une petite galère, il était une petite galère qui n'avait ja ja jamais naviguée ohé ohé !	Była sobie mała galera, była sobie mała galera, która ni ni nigdy nie żeglowała hej ohej!	Ach jak przyjemnie kołysać się wśród fal, galera pruje wodę i płynie sobie w dal!

\* Poniżej kadru przypis, że są to słowa popularnej piosenki.

\*\* Słowa wypowiedziane przez obecną w kadrze sowę.

### Treści zagubione – treści dodane

Komizm sytuacyjny *Asteriksa*, oparty zazwyczaj na warstwie graficznej, na szczęście pozostaje niezmienny niezależnie od kraju i kultury odbiorcy. Zazwyczaj treściami zagubionymi w tłumaczeniu są elementy komiczne zrozumiałe dla dorosłego czytelnika, opierające się na dwuznaczności jakiegoś elementu humorystycznego, językowego lub językowo-graficznego. Braki te zazwyczaj nie zaburzą odbioru fabuły (może z wyjątkiem kalamburu z komiksu *Asteriks legionista*, opartego na rymowaniu treści zakodowanych w piktogramach z wypowiedziami bohaterów; Gosciny, Uderzo, 1967, s. 33), powodują jednak jej spłylenie.

Tytuł jednego z tomów, *Tour de Gaulle d'Asterix*, jest aluzją do nazwy wyścigu Tour de France, co oczywiście ginie w polskiej wersji (*Wyprawa dookoła Galii*). W komiksie *Tarcza Arwernów* Asparanoiks mówi do jednego z pracowników łaźni publicznej: „Moi Galowie są w pełnym” (Gosciny, Uderzo, 1968/1993c, s. 12, 1968/1999d, s. 20), mając na myśli basen, w którym kąpią się Asteriks i Obeliks. Jest to dosłowne tłumaczenie zdania „Mes gaulois sont dans la plaine” (Gosciny, Uderzo, 1968, s. 12) i nie niesie żadnych dodatkowych treści. Oryginał jest natomiast nawiązaniem do słów popularnej przeróbki marszu wojskowego, *Marche Lorraine*: „Les Gaulois sont dans la pleine [Galowie są na równinie]”, co daje komiczny efekt. W *Asteriksie u Brytów* Mentafiks opisuje swój statek: „Jest wprawdzie mniejszy niż ogródek mego stryja, ale większy niż hełm mego siostrzeńca” (Gosciny, Uderzo, 1966/1992d, s. 11). Polski czytelnik nie zrozumie, że jest to parodia fragmentu popularnego francuskojęzycznego podręcznika do nauki angielskiego z lat 60. XX wieku. Ze względu na kontekst kulturowy tego typu kalambury są całkowicie nieprzetłumaczalne. Kilian w swoim przekładzie stara się jednak zrekompensować czytelnikowi zagubione treści komiczne w innych miejscach. W sposób równie błyskotliwy co Gosciny puszcza oko do dorosłego czytelnika, czasem nawet tam, gdzie oryginał nie zawierał elementów komicznych. Można powiedzieć, że spełnia wówczas postulat Klingberga o zachowaniu tego samego stopnia adaptacji tekstu, ponieważ dostosowuje go, tak jak autorzy oryginału, do podwójnego odbiorcy. W *Tarczy Arwernów* słychać dobiegający z jednego z domków w wiosce krzyk i jeden z Galów pyta: „To ryczy z bólu ranny dzik?” (Gosciny, Uderzo, 1968/1999d, s. 14). W *Wyprawie dookoła Galii* Obeliks kłóci się z innym Galem o to, kto pobije jednego Rzymianina, i mówi: „Mój ci on!” (Gosciny, Uderzo, 1965/1998e, s. 15). Kilian tworzy więc nowe nawiązania intertekstualne. W tym samym tomie Galowie przemierzają również ulice Lutecji, gdzie dwóch mieszkańców dyskutuje: „Maluchem wszędzie zaparkujesz!” (s. 21), wskazując na niewielki konny wóz, co zarówno u Sztuczyńskiej, jak i w oryginale nie konotuje nazwy żadnego konkretnego modelu samochodu.

Typowym zabiegiem humorystycznym w *Asteriksie* jest powielanie przez kilka postaci w jednym kadrze związków frazeologicznych o tej samej tematyce. Maszerujący rzymscy legionieści, zakamuflowani za pomocą liści oraz gałęzi drzew, rozmawiają: „[...] drzę jak liść... / gdzie drwa rąbią, tam wióry lecą / On się uważa za szychę” itd. (Gosciny, Uderzo, 1966/1992e, s. 10; 1966/1998d, s. 18). Ten sam zabieg stosuje autor w *Asteriksie i Kleopatrze*, gdy bohaterom grozi pożarcie przez krokodyla: „Zgryźliwy gość / Umie się odgryźć / Nie cedzi słów przez zęby” itd. (Gosciny, Uderzo, 1965/1992c, s. 13; 1965/1998d, s. 21). Tłumacze radzą sobie bez problemu z zastąpieniem

francuskich frazeologizmów polskimi odpowiednikami. Sztuczyńskiej zdarza się jednak pomijać mniej wyeksponowane gry językowe. Podczas jednej z potyczek między Galami a Rzymianami u Kiliana widać dymki z eksklamacjami: „Na Jowisza! / Na Teutatesa! / Na litość boską!” (Gosciny, Uderzo, 1965/1998e, s. 15), co oddaje grę słów z oryginału: „Par Jupiter ! / Par Toutatis ! / Par pitié !” (Gosciny, Uderzo, 1965b, s. 7). Sztuczyńska natomiast przekłada po prostu: „Na Jowisza! / Na Teutatesa! / Litości!” (Gosciny, Uderzo, 1965/1992f, s. 7). To samo dzieje się w dialogu, w którym dowcip bazuje na redundancji wykrzyknień – u Kiliana: „Na Izydę! Co zrobić? / Na Belenosa! Zbudujemy mury obronne! / Na Belisamę! Masz rację! / Na przykład... czy możemy już sobie pójść?” (Gosciny, Uderzo, 1965/1998b, s. 46). Sztuczyńska zaś ostatnią replikę przekłada następująco: „Czy przypadkiem nie moglibyśmy odejść?” (Gosciny, Uderzo, 1965/1992c, s. 38), niwelując komizm słowny. Są to więc elementy, które mogły w tłumaczeniu nie zagać, w pierwszym polskim wydaniu jednak zaginęły. Błyskotliwa aluzja kulturowa występuje na początku tomu *Asteriks i Kleopatra*. Przybywający z Egiptu Numernabis wita się z Panoramiksem aleksandrynem, co druid tłumaczy innym Galom: „C'est un alexandrin !” (Gosciny, 1965a, s. 7) – ‘to aleksandryn / aleksandryczyk’, ponieważ po francusku słowa te są homonimami. Aby oddać ten żart, Kilian wkłada w usta Panoramiksa słowa: „To aleksandryczyk, mówi aleksandrynem!” (Gosciny, Uderzo, 1965/1998b, s. 15), a powitanie Egipcjanina faktycznie składa się z dwunastu sylab. W wersji Sztuczyńskiej natomiast wypowiedź Numernabisa nie jest aleksandrynem, a Panoramiks mówi po prostu: „To aleksandryczyk!” (Gosciny, Uderzo, 1965/1992c, s. 7).

## Zakończenie

Przywołane w artykule przykłady to jedynie niewielka część elementów komicznych występujących w omawianych tomach *Asteriksa*, które skrzą się humorem praktycznie w każdym kadrze. Zróznicowanie typów komizmu jest dowodem na wieloadresowość utworów Goscinnego i Uderzo. Oczywiście jest, że żadnemu tłumaczowi nie uda się wiernie i ekwiwalentnie przedstawić zagranicznemu odbiorcy wszystkich aluzji, subtelności oraz dwuznaczności oryginału. Głębokie zakorzenienie tego cyklu komiksów w kulturze francuskiej sprawia, że wiele treści komicznych pozostaje nieprzetłumaczalnych. Jest to zapewne jeden z powodów, dla których na polskim rynku komiksy z serii *Asteriks* są traktowane przede wszystkim jako teksty adresowane do dzieci, podczas gdy we Francji czytają je wszyscy.

Anthea Bell (1980), niezwykle uznana tłumaczka literatury dziecięcej, m.in. *Asteriksa*, na angielski, stworzyła „instrukcję” przekładu komiksów Gosciniego i Uderzo, która zawierała np. następujące rady:

- a. Celem jest jak najwierniejsze oddanie wrażenia [*the feel*] wywieranego przez oryginał.
- b. W przypadku humoru o tak werbalnej naturze [jak w *Asteriksie*] tłumaczenie musi podążać bardziej za duchem niż za dosłownym znaczeniem słów, musimy więc często znajdować żarty inne, lecz [...] o podobnym charakterze co francuskie.  
[...]
- e. Spróbujmy stworzyć taką samą mieszankę żartów jak we francuskim [...]. Są [w oryginale] gagi słowne i wizualne, które spodobają się małemu dziecku, są kalambusy oraz gry językowe dla starszych dzieci i jest wyjątkowo wyrafinowany humor dla dorosłych.
- f. Miejmy tyle samo żartów, ile było we francuskim [pierwowzorze]. Jeśli któregoś z nich nie możemy oddać w danym miejscu, spróbujemy go wstawić w innym (s. 132).

Czy Polscy tłumacze zastosowali się do rad Bell, czy zdecydowali się pójść inną drogą? Nie ulega wątpliwości, że Sztuczyńska i Kilian, pracujący na tych samych tekstach, przyjęli odmienne strategie translatorskie w oddawaniu komizmu. Przekład Sztuczyńskiej realizuje jeden z postulatów Kingberga: jak najmniejsze odbieganie od treści oryginału. Tłumaczka wiernie oddaje komizm przeznaczony dla dzieci, młodszych i starszych. Dbą o zachowanie klarowności przekazu i wyjaśnianie za pośrednictwem przypisów mniej zrozumiałych elementów kulturowych. Zdarza się jej jednak pomijać bardziej wyrafinowane elementy komizmu słownego, które zastępuje treścią oddającą sens pierwowzoru, ale niewywołującą uśmiechu. Tym samym niezrealizowany pozostaje drugi postulat Kingberga: ekwiwalentne oddanie stopnia adaptacji zastosowanego przez autora w celu dostosowania tekstu do danego adresata (w tym przypadku podwójnego). Kilian oczywiście również pomija niektóre nieprzekładalne gagi. Niemniej jednak, stara się – zgodnie z postulatem Bell – wynagrodzić to czytelnikowi w innym miejscu. Pozwala sobie na dodawanie nowych treści komicznych, dostosowywanie ich do polskich realiów, co z pewnością nie jest przeciwne zamysłowi autorów. Dbą przede wszystkim o oddanie „ducha” komiksu, co skutkuje stworzeniem przekładu będącego równocześnie adaptacją (w rozumieniu przyjętym przez Oittinen). Choć adaptacja zwyczajowo związana jest z odbiorcą dziecięcym, w tym przypadku, paradoksalnie, wykonany zostaje zwrot w stronę czytelnika dorosłego. Czytelnik dziecięcy nie jest jednak



zaniedbany; historia i tak będzie go najpewniej bawić ze względu na aspekty komiczne przeznaczone dla jego sposobu percepcji. Sytuacja Kiliana jest też o tyle bardziej komfortowa, że dysponuje bardzo praktycznym narzędziem w postaci leksykonu. Umożliwia on, z jednej strony, przybliżenie czytelnikowi świata przedstawionego, z drugiej zaś – wytłumaczenie się z pewnych translatorskich rozwiązań. W leksykonie niektóre treści adresowane są do czytelników najmłodszych – np. wyjaśnienia, czym są hieroglify (Gosciny, Uderzo, 1965/1998b, s. 6), inne zaś do tych dojrzałych – jak wskazanie na pojawiającą się w komiksie aluzję do paryskiej sali koncertowej Olimpia (Gosciny, Uderzo, 1966/1999b, s. 7).

Jak wiadomo, przekład starzeje się szybciej niż oryginał. Biorąc więc pod uwagę rosnącą popularność komiksu jako gatunku, niesłabnące zainteresowanie kulturą francuską w Polsce, jak również ponadczasowość dzieł Uderzo i Gosciny, można przypuszczać, że za jakiś czas ukaże się kolejne polskie tłumaczenie *Asteriksa*. Byłby to przykład jednej z pierwszych komiksowych serii translatorskich w Polsce.

## Bibliografia

- Adamczyk-Grabowska, M. (1988). *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Barańczak, S. (2004). Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatologiczny albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia. W: *Ocalone w tłumaczeniu* (s. 13–62). Kraków: Wydawnictwo a5. (wyd. oryg. 1990).
- Bell, A. (1980). Translator's notebook. W: N. Chambers (red.), *The Signal approach to children's books: A collection* (s. 129–139). London: Kestrel.
- Busnel, F. (b. d.). Wywiad z Albertem Uderzo – *moja prawda*. *Gildia.pl*. Pobrane z: [https://www.komiks.gildia.pl/wywiady/moja\\_prawda](https://www.komiks.gildia.pl/wywiady/moja_prawda).
- Cataldi, A. (2009) Nieprzekładalność słownictwa a zawartość podtekstu kulturowego. *Rocznik przekładoznawczy*, 5, 69–81. <https://doi.org/10.12775/RP.2009.005>.
- Chantry, X. (2002). Stereotypy i ich przekład w komiksie *Asterix chez les Bretons* i jego polska recepcja. W: E. Skibińska, M. Cieński (red.), *Język – stereotyp – przekład* (s. 45–55). Wrocław: Dolnośląskie Wydawnictwo Edukacyjne.
- Collins Swabey, M. (1961). *Comic laughter: A philosophical essay*. New Heaven, CT & London: Yale University Press.
- Dąbmska-Prokop, U. (1997). Przekłady na język polski *Asterix le Gaulois*. W: *Śladami tłumacza*. *Szkice* (s. 77–89). Kraków: Viridis.

- Dymel-Trzebiatowska, H. (2017). Skandynawska książka (nie tylko) dla dzieci w czasach transgresji. *Jednak Książki*, 7, 31–44.
- Głowiński, M. (1988). Komizm. W: M. Głowiński, J. Sławiński (red.), *Słownik terminów literackich* (s. 230). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1962). *La Serpe d'or*. Paris: Dargaud.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1963). *Astérix et les Goths*. Paris: Dargaud.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1964). *Astérix gladiateur*. Paris: Dargaud.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1965a). *Astérix et Cléopâtre*. Paris: Dargaud.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1965b). *Le Tour de Gaule d'Astérix*. Paris: Dargaud.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1966a). *Astérix chez les Bretons*. Paris: Dargaud.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1966b). *Astérix et les Normands*. Paris: Dargaud.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1966c). *Le Combat des chefs*. Paris: Dargaud.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1967). *Astérix légionnaire*. Paris: Dargaud.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1968). *Le Bouclier arverne*. Paris: Dargaud.
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1990). *Przygody Gala Asteriksa* (A. Frybes, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1961).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1991b). *Złoty sierp* (J. Sztuczyńska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1962).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1992a). *Asteriks gladiator* (J. Sztuczyńska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1964).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1992b). *Asteriks i Goci* (J. Sztuczyńska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1963).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1992c). *Asteriks i Kleopatra* (J. Sztuczyńska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1965).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1992d). *Asteriks u Brytów* (J. Sztuczyńska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1966).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1992e). *Walka wodzów* (J. Sztuczyńska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1966).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1992f). *Wyprawa Asteriksa dookoła Galii* (J. Sztuczyńska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1965).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1993a). *Asteriks i Normanowie* (J. Sztuczyńska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1966).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1993b). *Asteriks legionista* (J. Sztuczyńska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1967).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1993c). *Tarcza Arwernów* (J. Sztuczyńska, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1968).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1998a). *Asteriks gladiator* (J. Kilian, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1964).

- Gosciny, R., Uderzo, A. (1998b). *Asteriks i Kleopatra* (J. Kilian, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1965).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1998c). *Asteriks u Brytów* (J. Kilian, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1966).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1998d). *Walka wodzów* (J. Kilian, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1966).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1998e). *Wyprawa dookoła Galii* (J. Kilian, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1965).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1998f). *Złoty sierp* (J. Kilian, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1962).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1999a). *Asteriks i Goci* (J. Kilian, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1963).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1999b). *Asteriks i Normanowie* (J. Kilian, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1966).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1999c). *Asteriks legionista* (J. Kilian, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1967).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (1999d). *Tarcza Arwernów* (J. Kilian, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 1968).
- Gosciny, R., Uderzo, A. (2013). *Galijskie początki* (M. Puszczewicz, tłum.). Warszawa: Egmont Polska. (wyd. oryg. 2003).
- Jankowski, J. (2014). O przekładzie komiksu, czyli uwagi teoretyczno-praktyczne o tłumaczeniu graficznym. *Między Oryginałem a Przekładem*, 20, 67–85.
- Kessler, P. (1995). *The Complete Guide to Asterix*. London: Hodder.
- Klingberg, G. (1976). The different aspects of research into the translation of children's books and its practical application. W: G. Klingberg, M. Orvig, S. Amor (red.), *Children's books in translation: The situation and the problems* (s. 84–89). Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Klingberg, G. (1986). *Children's fiction in the hands of the translators*. Lund: Gleerup.
- Krajewska, K., Lipińska, E. (2013). Przekład komiksów – przekład audiowizualny?. W: A. Filipek, M. Osiecka, A. Kamińska (red.), *Wkład w przekład 2. Materiały pokonferencyjne 8. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych Zapętleni w przekładzie* (s. 207–215). Kraków: Korporacja Ha!art.
- Obremski, W. (2005). *Krótką historia sztuki komiksu w Polsce (1945–2003)*. Toruń: Adam Marszałek.
- Oittinen, R. (1993). *I am me – I am the Other: On the dialogics of translating for children*. Tampere: University of Tampere.
- Oittinen, R. (2000). *Translating for children*. New York, NY & London: Garland.
- Pindel, T. (2005). Tłumacz scenarzystą – *Mafalda* po polsku. Kilka uwag o przekładzie komiksu. *Między Oryginałem a Przekładem*, 10, 113–124.

- Sadowska-Dobrowolska, K. (2015). Le Tour de Pologne d'Astérix ?. *Traduire*, 232, 67–85. <https://doi.org/10.4000/traduire.698>.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of children's literature*. Athens, GA, London: University of Georgia Press.
- Teodorowicz-Hellman, E. (1997). Komizm w przekładzie prozy dla dzieci (*Pippi Pończoszanka* Astrid Lindgren po polsku). W: P. Fast (red.), *Komizm a przekład* (s. 197–212). Katowice: Śląsk.
- Wróblewski, M. (2011). Komiks a literatura. Narracyjne zabawy literackie na przykładzie *Tristama Shandy'ego* Martina Rowsona. W: G. Gajewska, R. Wójcik (red.), *Kontekstowy miks. Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej* (s. 53–67). Poznań: PTPN.

## Tłumacze wobec językowego i kulturowego tabu. Seksualizmy w książkach edukacyjnych dla dzieci i młodzieży

### Abstrakt:

Celem badania przedstawionego w artykule było ustalenie, w jaki sposób podejmuje się objęty językowym i kulturowym tabu temat seksualności w polskich przekładach edukacyjnych książek dla dzieci i młodzieży, oraz sprawdzenie, czy i pod jakim względem różnią się one od rodzimej produkcji. Autorki wzięły także pod uwagę powiązania między sposobem wyrażania się a czasem publikacji utworów, ich ideologicznym profilem oraz kategorią wiekową zakładanych odbiorców. Badanie przeprowadzono na korpusie 111 książek poświęconych edukacji seksualnej i adresowanych do dzieci i młodzieży, które ukazały się w Polsce w latach 1945–2018. Analizie poddano występujące w nich seksualizmy (czyli wyrazy lub frazeologizmy określające treści dotyczące sfery seksualnej) odnoszące się do męskich i żeńskich narządów płciowych oraz do stosunku seksualnego. Badanie wykazało, że wybory słownikowe dokonywane przez autorów i tłumaczy nierzadko naruszały normy obyczajowe i w zasadniczy sposób wpływały na kształt i zmiany powszechnych zachowań językowych.

### Słowa kluczowe:

edukacja seksualna, książki edukacyjne, książki non-fiction, literatura dziecięca i młodzieżowa, przekład, seksualizmy, seksualność, tabu

\* Natalia Paprocka – dr hab., pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego. Interesuje się przekładem literatury dla dzieci i młodzieży, recepcją francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży w Polsce, oceną jakości w przekładzie oraz terminologią. Kontakt: [natalia.paprocka@uwr.edu.pl](mailto:natalia.paprocka@uwr.edu.pl).

\*\* Agnieszka Wandel – dr hab., pracuje w Instytucie Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego. Interesuje się rynkiem książki dla dzieci i młodzieży oraz upowszechnianiem wiedzy za pomocą książki i innych form publikacji dziecięco-młodzieżowych. Kontakt: [agnieszka.wandel@uwr.edu.pl](mailto:agnieszka.wandel@uwr.edu.pl).

## Translators in the Face of Linguistic and Cultural Taboos: Sexual Vocabulary in Educational Books for Children and Youth

### Abstract:

The aim of the study presented in the article was to examine how sexuality, which is subject to a linguistic and cultural taboo, is approached in Polish translations of educational books for children and youth, and to check whether and in what respect they differ from local productions. We also took into consideration the links between the means of expression and the time of the works' publication, their ideological profile and the age category of the intended audience. The study was carried out on a corpus of 111 books on sex education addressed to children and teenagers and published in Poland in the period between 1945 and 2018. We analysed 'sexualisms' (understood here as words or phraseologisms used to express the content of the sexual sphere) present in the books and referring to male and female genitals and sexual intercourse. The analysis showed that the vocabulary choices made by the authors and translators often transgressed moral standards and had a significant impact on the form and changes of common language behaviour.

### Key words:

sex education, educational books, non-fiction books, children's and young adult literature, translation, human sexuality vocabulary, human sexuality, taboos

## Uwagi wstępne

### *Czym jest tabu?*

**T**abu, jak pisze Anna Dąbrowska (1993), jest „zjawiskiem nie tylko językowym, lecz również antropologicznym, etnograficznym, religijnym i psychologicznym, pojawiającym się we wszystkich kulturach” (s. 14). Szeroko rozumiane tabu (tj. kulturowe) badaczka definiuje jako „zakaz pewnych zachowań”, natomiast tabu językowe – jako społecznie usankcjonowany „zakaz wymawiania pewnych wyrazów” (s. 21). W późniejszych publikacjach językoznawczynie posługuje się również szerszym od językowego pojęciem tabu komunikacyjnego, polegającego na „zakazie poruszania pewnych tematów” (2008, s. 175).

Zjawisko tabu jest historycznie i kulturowo zmienne, ponieważ w różnych społecznościach obejmować może odmienne obszary życia: religię, seks, cechy fizyczne, fizjologię, starość, choroby, śmierć, niebezpieczeństwo, nałogi itd., a przyczyny jego powstawania są bardzo różnorodne i obejmują m.in. zakazy

towarzyskie, moralne, etyczne czy etykietalne (Dąbrowska, 1993, s. 25). I chociaż korzenie tego zjawiska są pozajęzykowe, jego wpływ na kształt komunikacji językowej jest niezaprzeczalny.

### *Seksualność jako tabu*

Jednym z najsilniejszych tabu w większości społeczeństw, wynikającym z poczucia wstydu, ogólnie przyjętych norm przyzwoitości lub obawy przed zgorzeniem, była i jest seksualność. Do sfery często tabuizowanej należy słownictwo odnoszące się do budowy anatomicznej oraz do życia płciowego człowieka, chociaż zakazy wypowiedzania określonych słów lub poruszania pewnych tematów związanych z seksualnością ulegały w toku dziejów licznym modyfikacjom (Dąbrowska, 1993, s. 193).

Współcześnie tabu nałożone na zagadnienia seksualności jest coraz częściej łamane na skutek silnych zmian obyczajowych, czemu sprzyja – jak przekonuje Brian McNair (2004) – tzw. kultura obnażania. Wiąże się to m.in. z „medialną dostępnością seksu, nagości na pokaz i ekshibicjonizmu” (s. 194), będącą następstwem takich zjawisk jak rewolucja seksualna lat 60. XX wieku, kreowanie swobodnego stylu życia oraz rozpowszechnianie rozmaitych potrzeb konsumpcyjnych i postaw hedonistycznych przez mass media.

Jak pokazują badania socjologiczne i językoznawcze, w Polsce seks wciąż jednak pozostaje silnym obiektem tabu (zob. np. Fleischer, 2006), w szczególności gdy uczestnikami komunikacji są osoby niedorośle (Dąbrowska, 2008, s. 181). Najlepszym tego dowodem są kontrowersje związane z formą i treściami programowymi szkolnej edukacji seksualnej (zob. np. Kościańska, 2017; Wejbert-Wąsiewicz, Pęczkowska, 2009), której sam temat, jak pisze Małgorzata Cackowska (2011), „ma [...] charakter tabu” (s. 93).

### *Cel, przedmiot i metoda badania*

Zależność tabu od kultury, wyznawanego światopoglądu oraz wieku odbiorców sprawia, że zagadnieniem tym interesują się również badacze literatury dziecięcej w przekładzie [*children's literature translation studies*, CLTS] (Borodo, 2006). Już w latach 80. XX wieku pionierzy tej dziedziny, Göte Klingberg (1986) i Zohar Shavit (1986), a w Polsce Monika Adamczyk-Garbowska (1988), sygnalizowali obecność w tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży, szczególnie tych dawniejszych, wyraźną tendencję do neutralizowania lub puryfikacji nawiązań do kwestii stanowiących tabu w kulturze docelowej.

Zabiegi takie zaobserwowano również w przypadku odniesień i aluzji do sfery seksualności (zob. np. Pieciul-Karmińska, 2015; Yuan, 2019).

Przeprowadzone badania dotyczyły jednak literatury pięknej, często klasycznych utworów dawniejszych (np. niemieckich baśni braci Grimm, 1812, 1815, czy szkockiej powieści *Peter Pan* autorstwa J. M. Barriego, 1911), w których temat seksualności pojawia się zazwyczaj w postaci nielicznych wzmianek lub czytelnym tylko dla dorosłych aluzji.

Istnieje jednak grupa książek dla dzieci i młodzieży, w których przypadku tematyka seksualna stanowi zagadnienie centralne, a które rzadziej stanowią przedmiot zainteresowania badaczy. Mowa tu o książkach edukacyjnych wyróżniających się dominującą funkcją poznawczą i poświęconych stricte kwestiom edukacji seksualnej. Jedynymi znanymi nam badaniami dotyczącymi przekładu tego rodzaju utworów są artykuły Hanny Dymel-Trzebiatowskiej (2012, 2016), w których omawia ona recepcję przełamującej liczne tabu najnowszej skandynawskiej literatury dla dzieci w Polsce oraz szczegółowo analizuje polski przekład *Wielkiej księgi cipek* (Höjer, Kvarnström, 2010<sup>1</sup>), jednej z najbardziej kontrowersyjnych książek edukacyjnych podejmujących kwestie seksualności.

I właśnie ogół książek służących edukacji seksualnej, adresowanych do młodych czytelników i należących do tzw. lektur spontanicznych, czyli – inaczej mówiąc – lektur czasu wolnego (termin za: Kondek, 2010, s. 109, 114–119), będzie przedmiotem niniejszego artykułu. W Polsce spektakularny wzrost ich liczby związany był przede wszystkim z masowym napływem tłumaczeń, który nastąpił po liberalizacji rynku wydawniczego i zniesieniu cenzury w latach 90. XX wieku. Przekłady te często postrzegane były i są jako odzwierciedlenie obcych kultur i ideologii, a ich treści – odbierane jako sprzeczne z rodzimą tradycją i obyczajowością.

W trakcie naszych wcześniejszych badań (Paprocka, Wandel, 2019) podjęliśmy próbę dotarcia do wszystkich publikacji poświęconych edukacji seksualnej i adresowanych do młodych czytelników, które ukazały się w Polsce w latach 1945–2018. Ostatecznie w naszym korpusie znalazło się 111 książek, zarówno autorów polskich, jak i tłumaczeń (zob. *Aneks. Korpus tekstów*, tabela 2). Te pierwsze stanowią nieco ponad jedną trzecią analizowanych publikacji (39 książek, 35%), drugie natomiast – prawie dwie trzecie (72 książki, 65%). Wśród języków, z których tłumaczono książki poświęcone edukacji seksualnej, wyraźnie dominuje angielski (32%), na drugim miejscu plasuje się francuski (14%); obecne są również: szwedzki (6%), włoski i niemiecki (po 5%), oraz – marginalnie – czeski (2%) i hiszpański (1%).

---

<sup>1</sup> W całym artykule, dla czytelności wywodu, nie są podawane daty oryginalnej publikacji omawianych książek. Te dane zostały ujęte w zamieszczonej w *Aneksie* tabeli 2, zawierającej korpus wszystkich tekstów, na których przeprowadzono badanie.



Celem niniejszego badania – również opartego na opisanym wyżej korpusie – jest ustalenie, w jaki sposób podejmuje się temat seksualności w przekładach książek do edukacji seksualnej oraz sprawdzenie, czy i pod jakim względem różnią się one od produkcji polskiej. Interesować nas będą także ewentualne powiązania między sposobem wyrażania się a ideologicznym profilem poszczególnych utworów (konserwatywnym, neutralnym lub liberalnym)<sup>2</sup> i kategorią wiekową odbiorców, do których są one skierowane (wczesne dzieciństwo: 3–6 lat; dzieciństwo: 7–10 lat; preadolescencja: 11–14 lat; młodzież i młodzi dorośli: 15+)<sup>3</sup>.

W badaniu skupiliśmy się na tych elementach, które są silnie powiązane z językowym tabu, czyli na seksualizmach, definiowanych za Stanisławem Dubiszem (1999) jako „wyrazy lub frazeologizmy określające treści dotyczące sfery seksualnej” (s. v). Pod uwagę wzięliśmy seksualizmy odnoszące się do męskich i żeńskich narządów płciowych oraz do stosunku seksualnego. W tym zakresie odnotowałyśmy liczbę książek, w których poszczególne seksualizmy zostały użyte, częstotliwość oraz kontekst ich występowania w obrębie poszczególnych utworów, a także ich ewentualne powiązanie z warstwą ilustracyjną. Ostatnim etapem analizy było sprawdzenie obecności wyekscerpowanych wyrażen w tych słownikach języka polskiego, które zawierają najwięcej tego typu słownictwa, tj. *Słownika eufemizmów polskich* (Dąbrowska, 1998) oraz *Słownika seksualizmów polskich* (Lewinson, 1999)<sup>4</sup>, a następnie sposobu ich kwalifikacji – od eufemizmów do kakofemizmów<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Aby ustalić ideologiczny profil uwzględnionych w badaniu książek, porównaliśmy promowane w nich wartości oraz sposób pojmowania roli seksu i seksualności w życiu człowieka. Odmienność ta uwidacznia się szczególnie w podejściu do takich kwestii jak: inicjacja seksualna, masturbacja, antykoncepcja, aborcja czy homoseksualność, a także w doborze odnoszącego się do sfery seksualności słownictwa – medycznego, potocznego, żartobliwego czy wulgarnego. Więcej na ten temat zob. Paprocka, Wandel (2019).

<sup>3</sup> Wyróżnione cztery poziomy czytelnice zgodne są nie tylko z kolejnymi etapami rozwoju psychospołecznego dziecka, ale także z polskim systemem edukacyjnym. Więcej na ten temat zob. Paprocka, Wandel (2019).

<sup>4</sup> Nie korzystałyśmy w analizie z publikacji *I kto to papla? Nietypowy słownik języka dziecięcego* (Strączek, 2009), ponieważ – wbrew tytułowi – nie jest to słownik językowy.

<sup>5</sup> Dla Dąbrowskiej (1993) przeciwieństwem terminu „eufemizm” jest „kakofemizm” (s. 60–62), natomiast dla Lewinsona (1999) – „wulgaryzm” (s. vii). Termin „kakofemizm” badacz ten rezerwuje dla najsilniejszego stopnia wulgaryzmu.

## Edukacja seksualna w książkach dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–2018

### *Polska seksuologia, czyli o seksie neutralnie*

Dwie pierwsze powojenne książki dla dzieci i młodzieży dotyczące edukacji seksualnej ukazały się w 1957 roku – były to *Co chce wiedzieć każdy chłopiec?* Janusza Łopuskiego i *O czym chcą wiedzieć dziewczęta?* Elżbiety Jackiewiczowej. Łącznie w całym okresie PRL wydano tylko 20 książek poświęconych tej tematyce, przede wszystkim autorstwa seksuologów: Andrzeja Jaczewskiego (np. Jaczewski, Żmijewski, 1964), Mikołaja Kozakiewicza (np. 1966), Wiesława Sokoluka (np. 1986). W tym samym czasie wydano zaledwie trzy tłumaczenia: dwa z języka czeskiego (Strmeňová, 1973, 1987) oraz jedno z francuskiego (Arthus, 1973).

Wszystkie publikacje z tego okresu uznać można za neutralne lub umiarkowanie konserwatywne: koncentrują się niemal wyłącznie na medycznych aspektach dojrzewania i seksualności człowieka (różnicach pomiędzy kobietą a mężczyzną, prokreacji, ciąży itp.), a informacje dotyczące współżycia seksualnego pojawiają się w nich sporadycznie. Twórcy polskiej seksuologii „nie żartują, nie straszą, posługują się językiem aż nazbyt naukowym, a do tego świeckim i laickim” (Kościańska, 2017, s. 31). Ich odpowiedzi na pytania czytelników są zazwyczaj zachowawcze, wręcz wymijające, a stosowane przez nich nieliczne seksualizmy to określenia neutralne, nienacechowane, o medycznym, naukowym wydźwięku („prącie”, „członek”, „pochwa”, „srom”, „stosunek płciowy”, „współżycie”).

### *Przekłady, czyli o seksie inaczej*

Liberalizacja rynku książki w 1990 roku pociągnęła za sobą diametralne zmiany również w zakresie książek służących edukacji seksualnej. Przede wszystkim ich liczba zwiększyła się niemal pięciokrotnie (20 vs. 91) i to głównie za sprawą lawinowego napływu książek tłumaczonych z języków obcych (69 książek, czyli 76% ogółu), przede wszystkim z języka angielskiego i z innych języków krajów Europy Zachodniej.

W tym okresie uwidocznił się też rozdźwięk między przekładami a książkami polskimi. W obu tych grupach pojawiły się wówczas teksty o wyraźniejszym zabarwieniu ideologicznym. O ile jednak polscy autorzy oprócz książek neutralnych proponowali do końca pierwszej dekady XXI wieku wyłącznie publikacje o profilu umiarkowanie i silnie konserwatywnym, o tyle przekłady już od chwili przełomu eksponowały pełną gamę postaw ideologicznych.

Większość oferty przekładowej stanowiły publikacje o charakterze umiarkowanie lub silnie liberalnym. Tłumaczenia te podejmują tematykę

seksualności w sposób znacząco odmienny od tego, który zaobserwować można w książkach polskich autorów. Różne aspekty seksualności, również te, które dotąd pomijano milczeniem lub zbywano ogólnikami, omawiane są w nich w sposób bezpośredni. Seks jest prezentowany jako źródło przyjemności, a jego fizjologiczna strona – otwarcie opisywana młodym czytelnikom. Charakterystyczną cechą wielu książek tego rodzaju jest też obecny w nich humor. Ich autorzy, choć sami zazwyczaj posługują się seksualizmami neutralnymi, nie stronią od prezentowania bogactwa języka w tej dziedzinie i przywołują liczne określenia potoczne, żartobliwe, grubiańskie, a czasem też wulgarne.

Tłumacze stanęli zatem przed trudnym zadaniem, ponieważ to oni stali się współodpowiedzialni za kształtowanie nowego sposobu mówienia o seksie i za wprowadzenie do dziecięco-młodzieżowego obiegu nieobecnych tam dotąd w języku pisanym seksualizmów nacechowanych. To oni sformułowali pierwsze opisy stosunku seksualnego dla dzieci młodszych. To również oni współuczestniczyli w próbach upowszechnienia neutralnych seksualizmów „dziecięcych”. Nie mogli się przy tym wspomagać rozwiązaniami leksykalnymi stosowanymi w polskich książkach dla tej grupy wiekowej, ponieważ było ich bardzo niewiele (tylko pięć pozycji dla dzieci do 10. roku życia). Znajdujące się w nich seksualizmy tego rodzaju były nieliczne, a opisy – zbyt wymijające. Na przykład o stosunku seksualnym mówiło się wyłącznie w kontekście prokreacji i bardzo zdawkowo: „[...] mamusia i tatuś są bardzo blisko siebie, całują się i pieszczą, nasionko tatusia łączy się z jajczkiem mamusi” (Pajączkowska, Ponińska, 1986, s. 13); „[...] mama i tata [...] położyli się bardzo blisko siebie i tata mocno mamę przytulił. Plemniki z jąder taty przeszły przez członek do pochwy mamy” (Sokoluk, 1986, s. [25]); „W tym celu mąż wprowadza prącie do pochwy żony” (Zdann, 1984, s. 18).

Tymczasem nowe na polskim rynku książki zagraniczne zaproponowały zupełnie inne ujęcie. Dobrymi przykładami są dwie pozycje pochodzące z lat 70. XX wieku, których polskie tłumaczenia ukazały się dwadzieścia lat później. Pierwsza to *Where Did I Come From?* znanego brytyjskiego pisarza Petera Mayle’a (1973). W jej polskim przekładzie *Skąd się wziąłem?* autorstwa Ryszarda Ziobry fragment o stosunku seksualnym brzmi następująco:

Wyobraźmy sobie, że mężczyzna i kobieta leżą razem w łóżku. [...] I po chwili członek mężczyzny staje się sztywny, twardy i znacznie większy niż zwykle. [...] Mężczyzna chce być w tym czasie tak blisko kobiety, jak tylko może, bo ją bardzo, bardzo kocha. I żeby być najbliżej kobiety, kładzie się na nią i wkłada swój członek do jej pochwy. [...] Mężczyzna przesuwa członek wewnątrz pochwy kobiety [...]. Zwykle zaczyna się to robić powoli, a potem [...] – coraz szybciej

i szybciej. [...] To pocieranie w górę i w dół kończy się dla obojga olbrzymim miłosnym drzeniem (Mayle, 1992, s. [10–16]).

W przekładzie występują neutralne seksualizmy „członek” i „pochwa”, ale cały opis uderza dokładnością i bezpośrednim wskazaniem na płynącą z seksu przyjemność.

Druga pozycja to szwedzki komiks *Per, Ida & Minimum* (Fagerström, 1977), który doczekał się dwóch różnych polskich tłumaczeń: *Nie wierzymy w bociany* (Fagerström, 1991) oraz *Piotruś, Kasia i maleństwo* (Fagerström, 1993). W pierwszym tłumaczka Margareta Kallin opis stosunku seksualnego przekłada następująco:

Gdy ja i mama przytulamy się, wtedy mamy ochotę, by leżeć razem w łóżku. Wtedy to mój siusiak robi się duży i sztywny. [...] Gdy tak ze sobą leżymy, mam ochotę, by siusiak taty znalazł się w mojej pochwie. [...] Penis może łatwo wejść do pochwy, gdyż robi się ona miękka i wilgotna. Tu leżymy tak blisko siebie, jak to tylko jest możliwe. Jest nam bardzo dobrze. Mój siusiak jest w pochwie mamy. Taki sposób przebywania nazywa się stosunkiem płciowym (Fagerström, 1991, s. 16–17).

Oprócz określeń podstawowych, „penis” i „pochwa”, tłumaczka stosuje wymienienie zdrobnienie „siusiak” i podwójny eufemizm „szpareczka”: „[...] w szpareczce, poniżej otworu, którym siusiasz, znajduje się drugi otwór zwany pochwą” (Fagerström, 1991, s. 13); „Ale i Ada mówią siusiak i szpareczka” (s. 15).

Dwaj tłumacze drugiej polskiej wersji, Patryk i Jacek Olszewscy, ten sam fragment przekładają następująco:

Jeśli mamusia i ja wzajemnie się tak przytulamy, to nieraz dostajemy ochotę, aby ze sobą spać. Wtedy mój członek robi się duży i sztywny. [...] Kiedy tak leżymy, to pragnę, aby tatusia członek wszedł w moją pochwę. [...] Wówczas staje się to łatwe, ponieważ moja pochwa robi się miękka i wilgotna. Tutaj leżymy blisko siebie, jak tylko można. To jest bardzo przyjemne uczucie. Mój członek jest u mamy w pochwie. Ten rodzaj przebywania ze sobą nazywamy współżyciem (Fagerström, 1993, s. 16–17).

Tłumacze optują zatem za neutralnymi wyrażeniami „członek” oraz „pochwa”, drugi seksualizm stosując zamiennie z dziecięcym zdrobnieniem „szparka”. W tej wersji znaleźć można jednak wulgarne określenie stosunku seksualnego, „pieprzyć się”, które wypowiedza dziecko („– Chcieliście nam opowiedzieć, jak się robi dziecko. – Ja wiem – pieprzyć się”; Fagerström, 1993, s. 16), szybko poprawione

przez rodzica: „Wiesz, my to nazywamy spać ze sobą” (s. 16). Taki wybór seksualizmu, podobnie jak bezpośredniość opisu i ilustracji towarzyszących tekstowi, zaszokowały część polskich czytelników. Jak podaje Angela Bajorek (2013), książka została „wycofana [...] ze sprzedaży z przyczyn obyczajowych” (s. 29).

Tak bezpruderyjne opisy stosunku w książkach polskich autorów pojawiają się dopiero w drugiej dekadzie XXI wieku. Dotyczy to jednak przede wszystkim książek dla nastolatków, choć w 2012 roku również w przeznaczonych dla 7–10-latków *Zwykłej książce o tym, skąd się biorą dzieci...* Alicji Długołęckiej (2012) pojawił się fragment: „Stosunek seksualny jest jak głaskanie waginy przez penisa i odwrotnie” (s. 51).

### Seksualizmy w książkach służących edukacji seksualnej

We wszystkich książkach służących edukacji seksualnej występuje wiele różnych seksualizmów, zarówno neutralnych form podstawowych, jak i nacechowanych stylistycznie eufemizmów i wulgaryzmów. Mnogość stosowanych nazw narządów płciowych wskazuje na istnienie tabu w planie wyrażania<sup>6</sup>, szczególnie jeśli chodzi o nazwy organów żeńskich. Natomiast kwestia stosunku seksualnego w komunikacji z osobami niedorośliymi nadal stanowi tabu w planie treści – mówi się o nim otwarcie tylko w części książek poświęconych edukacji seksualnej.

Przekłady bardzo wyraźnie różnią się od książek polskich autorów z punktu widzenia bogactwa zastosowanego słownictwa seksualnego. We wszystkich tłumaczeniach łącznie występuje trzy razy więcej seksualizmów służących do określenia stosunku płciowego niż we wszystkich książkach polskich, pięć razy więcej określeń męskich narządów płciowych i aż czternaście razy więcej określeń organów żeńskich. Na tę dużą różnicę wpływają wprawdzie dwa przekłady ze szwedzkiego: *Wielka księga siusiaków* (Höjer, Kvarnström, 2009) i – przede wszystkim – *Wielka księga cipek* (Höjer, Kvarnström, 2010), w których zamieszczono wykazy rozmaitych synonimów

---

<sup>6</sup> Terminy „tabu w planie wyrażania” i „tabu w planie treści” wprowadzamy za Zenonem Leszczyńskim (1988, s. 28). Wyrazem istnienia tabu w planie treści jest przemilczanie tabuizowanych tematów, natomiast istnienie tabu w planie wyrażania objawia się zastępowaniem wyrazu-tabu określeniami zastępczymi, niebędącymi inkryminowaną nazwą wprost. W ujęciu językoznawczym plan (płaszczyzna) treści to strona znaczeniowa wyrażen językowych, natomiast plan (płaszczyzna) wyrażania to ich strona formalna (Polański, 1993, s. 399). Dychotomia ta wykorzystywana jest również w semiologii w odniesieniu do znaków niejęzykowych.

tytułowych słów „siusiak” i „cipka”, jednak nawet po ich odjęciu dysproporcja między ogółem przekładów i ogółem książek polskich jest nadal bardzo wyraźna (zob. tabela 1).

TABELA 1. Zastosowanie seksualizmów w przekładach i książkach polskich

Seksualizmy	Łącznie	Przekłady	Książki polskie
<b>Seksualizmy określające męskie narządy płciowe</b>	<b>57</b>	<b>54</b>	<b>12</b>
Bez <i>Wielkiej księgi siusiaków</i> (Höjer, Kvarnström, 2009)	28	25	12
<b>Seksualizmy określające żeńskie narządy płciowe</b>	<b>146</b>	<b>143</b>	<b>10</b>
Bez <i>Wielkiej księgi cipek</i> (Höjer, Kvarnström, 2010)	36	33	10
<b>Seksualizmy określające stosunek płciowy</b>	<b>30</b>	<b>27</b>	<b>9</b>

### *Męskie narządy płciowe*

Do określenia męskich organów płciowych najczęściej wykorzystywane są neutralne seksualizmy podstawowe „penis” i „członek” (oba w ponad jednej trzeciej książek), neutralne określenie „prącie” oraz eufemizm „siusiak” (oba dwa razy rzadziej niż poprzednie). Określenia te występują w publikacjach przeznaczonych dla wszystkich grup wiekowych, poza słowem „siusiak”, którego nie używa się w książkach dla młodzieży.

Wybór seksualizmu jest natomiast ściśle powiązany z datą wydania książki. „Członek” był bardzo popularny w książkach wydanych w okresie Polski Ludowej i w latach 90. XX wieku, natomiast obecnie wychodzi już z użycia i jeśli występuje, to z reguły łącznie z określeniem „penis”, jako jego synonim, oraz na schematach ilustrujących budowę ciała mężczyzny. Na podobnej zasadzie po 1989 roku zdecydowanie zmalało również użycie neutralnego określenia „prącie”. Oba te terminy w publikacjach wydanych po roku 1989 zostały niemal całkowicie wyparte przez słowo „penis”. Od lat 90. XX wieku częściej stosowany jest też eufemizm „siusiak”, co wiąże się z rosnącą liczbą książek dla najmłodszych i tendencją do odchodzenia w książkach edukacyjnych od stylu naukowego (medycznego) w kierunku języka potocznego.

Pozostałe seksualizmy figurują w niewielu (pięciu lub mniej) książkach, w zasadzie niemal wyłącznie w przekładach, często jednorazowo, odnotowane

jako ciekawostka językowa. Są wśród nich określenia notowane w słownikach, m.in. hiperonimy („genitalia”, „organ”), określenia zakwalifikowane przez Jacka Lewinsona (1999) jako neutralne („fallus”), przenośne („dłuto”, „interes”, „kapucyn”, „narzędzie”, „ogon”, „trzonek”, w tym także zdrobnienia: „bananek”, „mały”, „ogonek”, „ptaszek”, „trzonek”, „wacek/wacus”), seksualizmy grubiańskie („armata”, „drąg”, „drut”, „dziobak”, „fajfus”, „flet”, „fujarka”, „joystick”, „kołek”, „konik”, „korzeń”, „maczuga”, „ogóras”, „pal”, „pała”, „pędzel”, „stojak”, „trąba”, „wałek”, „żądło”) i wulgarne („fiut/fiutek”, „kuśka”, „kutas”, „laska”, „pindol”).

Głównie w przekładach pojawiają się też określenia nieodnotowane w słownikach jako seksualizmy („adolf”, „gwizdek”, „konewka”, „kranik”, „psipsiaczek”, „tubka”) oraz określenia zasłaniające lub opisowe („tutaj”; „ta część ciała”; „ta część twojego ciała, która znajduje się pomiędzy nogami”).

### *Żeńskie narządy płciowe*

Zdecydowanie najczęściej, bo w ponad połowie książek, pojawia się neutralne określenie „pochwa”, stosowane w książkach dla wszystkich grup wiekowych. Dużo rzadziej występuje seksualizm „srom”, czasem z przymiotnikiem „nie-wieści”, a następnie: „cipka”, „wagina”, „dziurka” i „szparka/szpareczka”.

Interesujący w tym kontekście jest przypadek „cipki” i „waginy”. Ten pierwszy seksualizm klasyfikowany jest jako wulgaryzm zarówno przez Annę Dąbrowską (1993, 1998), jak i przez Jacka Lewinsona (1999), choć w książkach służących edukacji seksualnej jest niejako antonimem nieuznawanego za wulgarne słowa „siusiak”. Słowo to jednak, w badanym korpusie po raz pierwszy odnotowane w przekładzie z 1999 roku, wydaje się następnie coraz bardziej upowszechniać w książkach o charakterze liberalnym, głównie tłumaczonych, ale też polskich. W części publikacji jest ono przedstawiane odbiorcom jako neutralne zdrobnienie odpowiednie do używania w rozmowach z najmłodszymi dziećmi. W przeznaczony dla przedszkolaków książce *Skąd się (nie) biorą dzieci?* (Kotoro, Sokoluk, 2014) ten właśnie seksualizm figuruje wśród nielicznych słów podstawowych, do zapamiętania, które autorzy opatrzili znamienym wierszykiem:

Pani sowa mądra głowa  
Wciąż powtarza nowe słowa:  
By utrwalić ich znaczenie  
I dać wszystkim przyzwolenie  
Na mówienie pewnych słów  
Trudnych wszak dla wielu głów (Kotoro, Sokoluk, 2014, s. 59).

Alicja Długołęcka (2012) w *Zwykłej książce o tym, skąd się biorą dzieci* również stosuje to słowo, choć podkreśla, że starsze dzieci powinny już używać „poważniejszych” wyrażen. Natomiast w przeznaczony dla nastolatków publikacji *#sexedpl. Rozmowy Anji Rubik o dojrzewaniu, miłości i seksie* (Rubik, 2018) seksualizm ten promowany jest jako określenie podstawowe, neutralne, analogiczne do słowa „penis” – jeden z rozdziałów nosi tytuł *Pokochaj swojego penisa*, a inny – *Pokochaj swoją cipkę*. W procesie neutralizowania tego słowa duży udział miała też niewątpliwie *Wielka księga cipek*, w której tytule zostało ono wyeksponowane.

Z kolei „wagina” po raz pierwszy pojawia się w 2008 roku w tłumaczonym z francuskiego *Przewodniku dla seksolatków* (Zep, Bruller, 2008) i od tego czasu systematycznie figuruje w książkach o charakterze liberalnym, rzadziej neutralnych, zarówno w przekładach, jak i w publikacjach polskich. Również to słowo ma stanowić neutralny, nienacechowany odpowiednik słowa „penis”.

W książkach dla dzieci młodszych występują określenia, które Dąbrowska (1993, 1998) kwalifikuje jako zasłaniające: „tutaj”; „ta część”; „to, co jest oznaką płci u dziewczynki”. To ostatnie zastosowane zostało w kontekście wskazującym na siłę tabu ciężącego na nazewnictwie żeńskich organów płciowych: „To, co jest oznaką płci u dziewczynki, mama i tata nazywają po swojemu” (Amiot, Della-Malva, 2016, s. 34).

Pozostałe określenia występują w mniej niż pięciu książkach, przede wszystkim w tłumaczeniach. Są wśród nich seksualizmy określone przez Lewinsona (1999) mianem przenośnych („ciasteczko”, „futerko”, „łono”, „mała”, „muszelka”, „myszka”), grubiańskich („dziupła”, „komin”, „kuciapka”, „pipka”, „pisia/pysia”, „psitka”, „psioszka”), wulgarnych („cipa”) i kakofemicznych („pizda”). Większość z nich pojawia się w publikacjach liberalnych we fragmentach, w których prezentowane jest bogactwo nazw lub wzmiankowany brak ogólnie przyjętej nazwy neutralnej.

W przekładach pojawiają się też w tych miejscach najróżniejsze seksualizmy nieodnotowane przez słowniki: „korytarzyk życia”, „intymne miejsce”, „kanał”, „miejsce do siusiania”, „pusia/puśka”, „sromcia”, „mufka”, „karmelek”, „bezzębne usta”, „buldożek” itd. Szczególnie dużo takich określeń pojawia się w *Wielkiej księdze cipek* i w *Przewodniku dla seksolatków*, do czego jeszcze wrócimy.

### Stosunek płciowy

O stosunku płciowym w większości książek nie mówi się wcale (zwłaszcza w książkach dla najmłodszych) lub tylko o nim wzmiankuje, często bez podawania nazwy. Jeśli nazwa pada, to najczęściej jest to jedno z neutralnych



określeń podstawowych: „stosunek płciowy”, „uprawiać seks”, „stosunek seksualny” i „współżycie / współżycie seksualne / życie seksualne”. Wyrażenia „seks” i „uprawiać seks” pojawiły się wraz z falą książek tłumaczonych po 1989 roku. W niektórych publikacjach pojawiają się też hiponimy „stosunek waginalny/oralny/analny”.

W książkach o profilu konserwatywnym stosunek płciowy opisuje się wyłącznie w kontekście małżeństwa („członek męża wchodzi do pochwy żony”; Wołochowicz, 2010, s. 20), dlatego występują określenia takie jak: „stosunek/akt małżeński”, „zbliżenie małżeńskie” (w opozycji do „stosunku przedmałżeńskiego”). Stosowane są też zwroty o charakterze podniosłym i metaforycznym: „akt umieszczenia członka w pochwie” (Burns, 1992, s. 38), „miłosne zjednoczenie”, „hymn miłości do Boga” (Casterman, 2007, s. 6).

Z kolei w publikacjach o charakterze mniej lub bardziej liberalnym przytaczane są również, zazwyczaj jako ciekawostka, fakt językowy lub na humorystycznych ilustracjach, eufemizmy potoczne („kochać się”, „spać ze sobą”, „pójść z kimś do łóżka”, „pójść na całość”, „robić dziecko”, „zrobić to”, „ciupciać”, „seksować się”), seksualizmy zapożyczone z łaciny („kopulować”), przenośne („baraszkować”, „zabawiać się”, „figlować”), grubiańskie („bzykać się” i „bzykanko”), a także wulgarne („pieprzyć się”). Niekiedy występują także mniej popularne określenia neutralne („kontakt fizyczny”, „miłość/bliskość fizyczna”, „spółkowanie/spółkować”, „życie płciowe”, „akt miłosny”).

### *Tłumacze w starciu z seksualizmami*

Większość rzadkich lub w ogóle nieodnotowanych w słownikach seksualizmów pojawia się w przekładach. Przyczyny tego zjawiska są różne. Przede wszystkim, o czym była już mowa, książki obce sprowadzone po 1989 roku znacząco różniły się pod względem podejścia do seksualności od tych dostępnych dotąd w Polsce. Jednak niebagatelny wpływ na ten stan rzeczy miały również postawy i decyzje tłumaczy.

Przywołać tu można trzy przykłady. Pierwszym jest *Przewodnik dla seksualatków* Zepa i Hélène Bruller (2008) w przekładzie Małgorzaty Nesteruk. Nieodłącznym składnikiem tej książki są ilustracje – balansujące na granicy dobrego smaku i niewybrednego żartu. To one właśnie posłużyły w oryginale (Zep, Bruller, 2001) dosłownemu zilustrowaniu wybranych francuskich seksualizmów potocznych. Problemem dla tłumaczki stało się to, że niektóre z nich w języku polskim nie mają swoich odpowiedników, np. na męski narząd płciowy nie mówi się „por” [*poireau*] (s. 78), „konewka” [*arrosoir*] (s. 80) ani „gwizdek” [*sifflet*] (s. 78), a na organ żeński – „karmelek” [*berlingot*] (s. 79)

ani „buldożek” [*bouledogue*] (s. 81). Jednak, ponieważ w warstwie ilustracyjnej figurowały te właśnie desygnaty, Nesteruk zdecydowała się na wprowadzenie neosematyzmów, choć zapewne była świadoma, że określenia te nie są w języku polskim powszechne w odniesieniu do sfery seksualnej.

Na świadomość tę wskazuje potraktowanie przez tłumaczkę innych seksualizmów, którym również towarzyszą ilustracje. Francuski eufemizm *manche* (dosł. ‘uchwyt’) oddany został za pomocą funkcjonującego w języku polskim seksualizmu „drąg” – na taką interpretację pozwala też rysunek (Zep, Bruller, 2008, s. 78). Z kolei używany na określenie żeńskich narządów płciowych francuski eufemizm *abricot* (‘morela’) za sprawą tłumaczki staje się w polskiej wersji „jabłuszkciem” – owoc na rysunku faktycznie nieco przypomina jabłko, choć ma kolor żółto-pomarańczowy (s. 81). „Jabłuszek” wprowadzono – jak podają w swoich słownikach Anna Dąbrowska (1998) i Jacek Lewinson (1999) – jako seksualizm stosowane jest w języku polskim wyłącznie na określenie piersi, ale jego pojawienie się zaskakuje zapewne nieco mniej niż moreli. Natomiast ilustracji mało rozgarniętego osobnika towarzyszy w tłumaczonej wersji jeden z najpowszechniejszych polskich seksualizmów – „cipka”, który zastąpił wieloznaczny francuski wulgaryzm *con* (s. 79). Ten leksem może określać zarówno żeńskie narządy płciowe, jak i osobę uważaną przez mówiącego za głupią. Tłumaczka wykorzystała zatem okazję, by wśród seksualizmów nietypowych umieścić leksem powszechny. Co ciekawe, jako kompensacja utraconej gry słowno-ilustracyjnej w polskim przekładzie zmodyfikowany został napis w dymku i osobnik nie mamrocze onomatopei „Gr”, lecz mówi do siebie „Bez przerwy o tym myślę” (s. 79). Widać zatem, że strategia tłumaczki była raczej adaptująca, aktywna, a elementy nieobecne w polskim zasobie seksualizmów pojawiły się w przekładzie raczej na skutek ograniczeń związanych z nierozłącznością warstw tekstowej i wizualnej niż celowej decyzji.

Inny jest przypadek przywoływanej już *Wielkiej księgi cipek* Dana Höjera z ilustracjami Gunilli Kvarnström (2010). Na rozkładówce w środku książki znajduje się swoisty inwentarz seksualizmów stosowanych na określenie żeńskich genitaliów (s. 44–45). Tłumaczka Elza Jaszczuk w polskiej wersji utworu zaproponowała w nim liczne jednostkowe, autorskie określenia, m.in.: „dolne usta”, „świstak”, „trawniczka”, „toster”, „wesołe miasteczko”, „wilgotna izba”, „włochaty befsztyk”, „wonna lilia”. Użyła również seksualizmów odnotowanych w słownikach, ale którym przypisano tam inne znaczenie. Na przykład wybrane przez nią słowo „lokomotywa” Lewinson odnotowuje jako seksualizm określający stosunek płciowy heteroseksualny, a „podwozie” – jako określenie pośladków. Wybory tłumaczki nie były jednak wymuszone związkiem z warstwą ilustracyjną, ponieważ tekst funkcjonuje w tym wypadku samodzielnie.

Autorka przekładu, wykorzystując własną kreatywność, uzyskała określenia nietypowe, w założeniu zabawne, co współgra z całością utworu.

W analogicznej sytuacji Halina Thylve, tłumaczka *Wielkiej księgi siusiaków*, postąpiła inaczej, sięgając do istniejącego bogatego zasobu potocznych i przerośniętych seksualizmów polskich (Höjer, Kvarnström, 2009, s. 21). Zastosowane przez nią potoczne synonimy słowa „siusiak” to seksualizmy czasem dość rzadkie, ale jednak zazwyczaj obecne w zasobach języka polskiego i odnotowane w słownikach (np. „bananek”, „dłuto”, „dziobak”).

## Podsumowanie

Jak zauważa przywoływany już we wstępie Stanisław Dubisz (1999), „[...] seksualizmy polskie należą – w większości – do słownictwa »niskiego«, pospolitego, wulgarnego, ale nie można stwierdzić, że ich nie ma, albo że są nieużywane” (s. vi). Stanowią one część słownictwa dotyczącego tematyki objętej językowym i kulturowym tabu, którego charakterystyczną cechą jest – jak wynika z ustaleń Anny Dąbrowskiej (1993) – niewielka liczba określeń neutralnych, idąca w parze z mnogością eufemizmów i wulgaryzmów (kakofemizmów).

Zjawisko to nie dotyczy wyłącznie języka polskiego. Odautorskie uwagi na temat obfitej leksyki seksualnej przy jednoczesnym braku powszechnie akceptowanych, nienacechowanych określeń pojawiają się również w analizowanych przez nas przekładach:

Ile jest słów na seks? Zastanówcie się najpierw, ile ich sami znacie. Na pewno przyjdzie wam do głowy całkiem sporo określeń. Są określenia, które brzmią technicznie [...], określenia, które właściwie opisują coś innego [...], słowa wulgarne [...], śmieszne [...], słowa, które kojarzą się ze zwierzętami [...], słowa wymyślone [...]. We wszystkich językach świata istnieją różne określenia na seks. I ludzie ciągle wymyślają nowe (Gathen, Kuhl, 2018, s. 34–35).

Jak to się dzieje, że niemal wszystkie określenia kobiecych narządów płciowych stosowane w kulturze zachodniej [...] są wulgaryzmami? Że ludzie czerwienią się i nie potrafią tego z siebie wydusić? (Janouch, 2012, s. 248).

Strategie przyjmowane wobec tego stanu rzeczy w książkach polskich i w przekładach są jednak bardzo różne. Wywodzący się często z jednej szkoły i reprezentujący zbliżone podejście autorzy większości polskich książek poświęconych edukacji seksualnej z różnych powodów, głównie światopoglądowych, związanych z tradycyjną lub katolicką moralnością, oszczędnie dawają informacje

oraz posługują się nielicznymi seksualizmami neutralnymi i okołomedycznymi. Książki tłumaczone, głównie te o zabarwieniu liberalnym, są pod tym względem całkowicie różne – o seksie mówi się w nich dużo więcej i z reguły wprost, a do tekstów wprowadza się nierzadko słownictwo potoczne.

W tej sytuacji tłumaczom przypadła rola pionierów, innowatorów, którzy stali się pośrednikami w przekazywaniu nowych sposobów mówienia o seksualności do dzieci i młodzieży. Szczególnie dotyczy to lat 90. XX wieku, kiedy to teren ten był zupełnie – *nomen omen* – dziewiczy. W swoich przekładach szukali oni rozwiązań często po omacku, próbując przekazać podejście zagranicznych autorów do seksualności, a także oddać bogactwo nazywającej ją leksyki i jej niedoskonałości. Sięgali po określenia eufemistyczne, potoczne, grubiańskie, a nawet wulgarne, które dotąd w komunikacji z osobami niedoroslými objęte były silnym tabu językowym i nigdy nie pojawiały się w przeznaczonych dla nich książkach. Korzystali też z własnej kreatywności, proponując młodym czytelnikom – często pod wpływem sformułowań zawartych w oryginałach – nowe, niespotykane w polszczyźnie seksualizmy.

Wybory tłumaczy nierzadko naruszały normy i zwyczaje języka polskiego, rażąc pod względem poprawności. Naruszały również normy obyczajowe, dotyczące tego, w jaki sposób wypada rozmawiać z dziećmi i młodzieżą na temat objęty silnym kulturowym i językowym tabu. Wybory te wpłynęły jednak – jak pokazuje nasze badanie – na zmianę językowych zachowań, o czym najlepiej świadczyć może „wielka kariera” potocznych słów „siusiak” i „cipka”, które upowszechniły się najpierw w tłumaczeniach, a następnie przejęte zostały przez niektórych autorów książek polskich. W świetle teorii repertuaru kulturowego Itamara Even-Zohara (2016) tłumacze książek służących edukacji seksualnej postrzegani mogą być zatem jako *idea makers* – osoby, które „tworzą nowe opcje, czyli nowe sposoby myślenia, nowe obrazy, nowe idee, nowe wartości, nowe sposoby działania i strategię”<sup>7</sup> (s. 7), stając się tym samym motorem zmian w kulturze docelowej.

---

<sup>7</sup> Tłumaczenie autorek artykułu – Natalii Paprockiej i Agnieszki Wandel.

## Aneks

## Korpus tekstów

TABELA 2. Wykaz książek poświęconych edukacji seksualnej i adresowanych do młodych czytelników, które ukazały się w Polsce w latach 1945–2018 (w kolejności alfabetycznej według tytułów)

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
1.	#sexedpl: Rozmowy Anji Rubik o dojrzewaniu, miłości i seksie	Rubik Anna	Krajewska Zuza (fot.)		Warszawa: W.A.B.	2018		
2.	100% mnie [Dorastanie: jak, dlaczego i kiedy?]	Greenwood Elinor, Cox Alexander		Madaliński Michał	Warszawa: Burda	2014	100% me: The how, why, and when of growing up	2008
3.	100% mnie czyli książka o miłości, seksie i zagłuszaczach. Niezbędnik młodego człowieka	Kotoro Bianca-Beata, Sokoluk Wiesław	Jagielski Łukasz		Warszawa: Czarna Owca	2013		
4.	ABC dojrzewania. Poradnik dla nastolatków	Madueño Conchita		Grygierowska-Augustynowicz Małgorzata	Janki k. Warszawa: Agencja Wydawnicza Jerzy Mostowski	2007	Sexo para adolescentes	2005

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
5.	<i>Abecadło miłości. Tylko dla nastolatków</i>	Johnson Greg, Shellenberger Susie		Kościuk Zbigniew	Warszawa: Vocatio	1997	<i>What Hollywood won't tell you about sex, love and dating</i>	1993
6.	<i>Chłopak i dziewczyna czyli Radości i smutki nastolatków</i>	Pękala Piotr [pseud. Romero John]			Wrocław: Astrum	1995		
7.	<i>Chłopcy! Instrukcja obsługi i użytkownika</i>	Prunty Morag	Everitt Alison	Matyjasz- kiewicz Agata	Warszawa: RTW	1999	<i>Boys! A user's guide</i>	1993
8.	<i>Co chce wiedzieć każdy chłopiec?</i>	Łopuski Janusz			Warszawa: PZWL	1957		
9.	<i>Co się dzieje z moim ciałem? Książka dla chłopców</i>	Madaras Lynda		Nagórska Magdalena	Warszawa: W.A.B.	1994	<i>What's happening to my body? Book for boys</i>	1988
10.	<i>Co się dzieje z moim ciałem? Książka dla chłopców i rodziców</i>	Madaras Lynda, Madaras Area		Jankowska Hanna	Warszawa: W.A.B.	2002	<i>What's happening to my body? Book for boys</i>	2000

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
11.	<i>Co się dzieje z moim ciałem? Książka dla dziewcząt</i>	Madaras Lynda		Bogucka-Różewicz Grażyna; Różewicz Tomasz	Warszawa: W.A.B.	1994	<i>The what's happening to my body? Book for girls</i>	1988
12.	<i>Co się dzieje z moim ciałem? Książka dla dziewcząt i rodziców</i>	Madaras Lynda, Madaras Area		Jankowska Hanna	Warszawa: W.A.B.	2002	<i>What's happening to my body? Book for girls</i>	2000
13.	<i>Czy przyniosł mnie bocian?</i>	Strmeňová Jiřina	Pavličková Jarmila	Kostyrko Hanna	Warszawa: Nasza Księgarnia	1973	<i>Doniesol ma bocian?</i>	1968
14.	<i>Czy to już teraz?</i>	Sokoluk Wiesław	Bobrowski Zygmunt		Warszawa: Zarząd Główny Ligi Kobiet Polskich, Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch”	1987		
15.	<i>Dlaczego chłopcy i dziewczynki różnią się od siebie. Dla dzieci od 3 do 5 lat i dla rodziców</i>	Greene Carol	Martiz Communications Company	Szydłowska-Bielniak Izabela	Warszawa: Pax	1993	<i>Why boys &amp; girls are different</i>	1988
16.	<i>Dojrzwianie. O czym chłopcy muszą wiedzieć?</i>	Frith Alex, Meredith Susan (oprac.)	Francis Neil	Kruś Stefan	Warszawa: Delta	2007	<i>What's happening to me?</i>	2006

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
17.	<i>Dojrzewanie. O czym dziewczynki muszą wiedzieć?</i>	Meredith Susan, Chisholm Jane (oprac.)	Leschni-koff Nancy	Kruś Stefan	Warszawa: Delta	2007	<i>What's happening to me?</i>	2006
18.	<i>Dojrzewanie. Poradnik dla dziewcząt i chłopców</i>	Meredith Susan		Stępień Jacek	Warszawa: Warszawski Dom Wydawniczy	1997	<i>Growing up</i>	1985
19.	<i>Dojrzewanie. Poradnik dla nastolatek i nastolatków</i>	Meredith Susan	Stitt Sue	Zarawska Patrycja	Poznań: Publicat	2011	<i>Growing up</i>	1985
20.	<i>Dojrzewanie dziewcząt od A do Z</i>	Stompor Ewa	Tużylak Katarzyna		Toruń: Literat	2010		
21.	<i>Dorastanie. Jakie to proste!</i>	Winston Robert M.L.		Wincorek Agata	Warszawa: Arkady	2018	<i>Help your kids with growing up: A no-nonsense guide to puberty and adolescence</i>	2017
22.	<i>Dzidzius w brzuszku, czyli skąd się biorą dzieci? Książeczka uświadamiająca dla dzieci do czytania z rodzicami, dziadkami, opiekunami i wychowawcami</i>	Zawiślak Anna	Filipowska Agnieszka		Grodzisk Mazowiecki: Anna Zawiślak	2010		



	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
23.	<i>Dziewczęce sprawy. Książka dla dziewcząt</i>	Beaupré Jadwiga			Warszawa: PZWL	1967		
24.	<i>Dziewczęta. Poradnik dla nastolatek</i>	Schwabenthan Sabine, Weigert Vivian		Lipińska Magdalena Izabela	Warszawa: Meritum	1994	<i>Madchen: ein Ratgeber für die Jahre zwischen 12 und 16</i>	1993
25.	<i>Encyklopedia nastolatki</i>	Rouyer Dominique Alice		Minkowski Aleksander	Wrocław: Siedmio- róg	2013	<i>Dico des filles: no boys!</i>	2002
26.	<i>Encyklopedia wychowania seksualnego 10-13 lat</i>	Verdoux Christiane, Cohen Jean, Kahn-Nathan Jacqueline, Tordjman Gilbert	Koch Ray Bret, Laurent Martine	Matuszewska Alicja	Warszawa: BGW	1991	<i>Encyclopedie de la vie sexuelle 10-13 ans</i>	1989
27.	<i>Encyklopedia wychowania seksualnego 7-9 lat</i>	Verdoux Christiane, Cohen Jean, Kahn-Nathan Jacqueline, Tordjman Gilbert	Daure Philippe	Matuszewska Alicja	Warszawa: BGW	1991	<i>Encyclopedie de la vie sexuelle 7-9 ans</i>	1989
28.	<i>Encyklopedia wychowania seksualnego dla nastolatków</i>	Verdoux Christiane, Cohen Jean, Kahn-Nathan Jacqueline, Tordjman Gilbert	Koch Ray Bret	Matuszewska Alicja	Warszawa: BGW	1991	<i>Encyclopedie de la vie sexuelle: adolescents</i>	1989

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
29.	<i>Gdy miłość dojrzeje</i>	Kozakiewicz Mikołaj			Warszawa: Alfa	1984		
30.	<i>Horror! Czyli skąd się biorą dzieci</i>	Kasdepke Grzegorz	Piwovarski Marcin		Warszawa: Nasza Księgarnia	2010		
31.	<i>Integracja seksualna. Przewodnik w poznawaniu i kształtowaniu własnej seksualności</i>	Augustyn Józef			Kraków: WAM	1993		
32.	<i>Ja i ty: pierwszy raz. Tajemnice inicjacji seksualnej</i>	Jaczewski Andrzej, Izdebski Zbigniew			Warszawa: PCK, Oficyna Wydawnicza	1992		
33.	<i>Jak być dorosłym. Poradnik dla nastolatków</i>	Celmer Zuzanna			Warszawa: Medium	1996		
34.	<i>Jak postępować ze starymi [czyli krótki kurs braurwego nastolatka]</i>	McDowell Josh, Jones Bill		Wojciechowski Krzysztof	Warszawa: Vocatio	1994	<i>Teenage Q&amp;A book</i>	1994
35.	<i>Jak powstaje życie?</i>	Huszcz Mirosław	Nowak Anna		Warszawa: Ostoja	1993		
36.	<i>Jak przyszliśmy na świat?</i>	Barsotti Eleonora		Zawanowska Ksenia	Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk	2014	<i>Inside a new life</i>	2012
37.	<i>Jak się zmieniasz. Dla dzieci od 8 do 11 lat i dla rodziców</i>	Graver Jane	Martiz Communications Company	Nowakowska Barbara	Warszawa: Pax	1994	<i>How you are changing</i>	1988

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
38.	<i>Jestem chłopcem</i>	Giommi Roberta	Gobbo Chiara	Pieńkos Mirosława	Warszawa: Rea	2009	<i>Io sono un bambino</i>	2007
39.	<i>Książka dla chłopców</i>	Jaczewski Andrzej			Warszawa: PZWL	1986		
40.	<i>Książka pełna miłości, czyli jak Michatek przyszedł na świat</i>	Frankel Alona	Frankel Alona		Warszawa: Nisza	2015		
41.	<i>Mała encyklopedia miłości</i>	Rouyer Dominique Alice	Dupuy-Sauze Marianne	Michałowska Aleksandra; Minkowski Aleksander	Wrocław: Siedmióróg	2011	<i>Dico des filles</i>	2007
42.	<i>Mała książka o miłości</i>	Stalfelt Pernilla		Gawryluk Barbara	Warszawa: Czarna Owca	2010	<i>Kärlekbo-ken</i>	2001
43.	<i>Mama zniosła jajko!</i>	Cole Babette	Cole Babette	Bałtyń Hanna	Warszawa: Nasza Księgarnia	2004	<i>Mummy laid an egg</i>	1993
44.	<i>Mamo i tato opowiedzcie mi skąd się wzięłam?</i>	Sokoluk Wiesław	Bobrowski Zygmunt		Warszawa: Zarząd Główny Ligi Kobiet Polskich, Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch”	1986		

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.:	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
45.	<i>Mamo, tato! Nie wierzę już w bociana. Od 7 do 11 lat</i>	Costantino Elisabetta	Raiconi Cristina	Pająk Zofia	Kielce: Jedność	2011	<i>Mi sento grande! Diventare grandi è una meravigliosa avventura</i>	2010
46.	<i>Mamo, tato! Skąd się biorą dzieci? Od 3 do 6 lat</i>	Costantino Elisabetta	Raiconi Cristina	Pająk Zofia	Kielce: Jedność	2012	<i>Io cresco! Diventare grandi è una meravigliosa avventura</i>	2010
47.	<i>Mamo, tato! Staję się kobietą, staję się mężczyzną. Od 12 do 16 lat</i>	Costantino Elisabetta	Raiconi Cristina	Pająk Zofia	Kielce: Jedność	2012	<i>Sono grande! Diventare grandi è una meravigliosa avventura</i>	2010
48.	<i>Między nami mężczyznami. O sprawach związanych z dorastaniem</i>	Jaczewski Andrzej, Żmijewski Jerzy	Butenko Bohdan		Warszawa: PZWL	1964		
49.	<i>Miłość i seks. Bezpruderjiny poradnik dla dziewczyn</i>	Janouch Katerina		Górecka Dominika	Warszawa: Czarna Owca	2012	<i>Unga tjejers bok om sex &amp; kärlek</i>	2009

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
50.	<i>My. Jak powstaje życie</i>	Zdann Marek	Maryniak Michał, Bogusławski Piotr		Warszawa: PZWL	1984		
51.	<i>My. Skąd się biorą dzieci</i>	Zdann Marek	Maryniak Michał, Bogusławski Piotr		Warszawa: PZWL	1984		
52.	<i>Na progu dojrzałości</i>	Strmeňová Jiřina		Garbarczyk Małgorzata	Warszawa: Nasza Księgarnia	1987	<i>Na prahu dospelosti</i>	1976
53.	<i>Nastolatki. Trudne py-tania</i>	Zimmermann Frank		Biuro tłum. „Verba”	Wrocław: Astrum	1998	<i>Die Jugend: schwere Fragen</i>	1996
54.	<i>Nie wierzcie w bociany</i>	Pajęczkowska Elżbieta, Ponińska Krystyna	Lutczyn Edward		Katowice: Krajowa Agencja Wydawnicza	1986		
55.	<i>Nie wierzymy w bocia-ny. Opowieść o życiu rodzinnym</i>	Fagerström Grethe	Gunilla Hansson	Kallin Mar-gareta	Białystok: Rekla-mowo-Wydawnicza Agencja Dzien-nikarzy AG-red	1991	<i>Per, Ida &amp; Minimum</i>	1977
56.	<i>Nowe życie. Rozwój płodu</i>	Barillé Albert [a.dz.adapt]		Wierbo-wicz Domi-nika	Warszawa: Hippo-campus	2007	<i>La nais-sance: la fécondation, Le dévelop-pement du fœtus</i>	2001

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
57.	<i>O chłopcach dla chłopców</i>	Jaczewski Andrzej	Sroczyńska Paulina		Warszawa: PZWL	1986		
58.	<i>O co pytają nastolatki</i>	Celmer Zuzanna			Warszawa: Hachette Livre Polska	2007		
59.	<i>O czym chcą wiedzieć dziewczęta?</i>	Jackiewiczowa Elżbieta			Warszawa: PZWL	1957		
60.	<i>O dojrzewaniu dla chłopaków</i>	Brooks Felicity, Frith Alex		Węzyk Katarzyna	Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk	2015	<i>Growing up for boys</i>	2013
61.	<i>O dojrzewaniu dla dziewczyn</i>	Brooks Felicity	Lovell Katie	Węzyk Katarzyna	Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk	2015	<i>Growing up for girls</i>	2013
62.	<i>O dziewczętach dla dziewcząt</i>	Kobylecka Wanda, Jaczewski Andrzej			Warszawa, PZWL	1967		
63.	<i>O dziewczynkach i chłopcach dla chłopców i dziewczynek</i>	Olejarczyk Asia	Urbaniak Monika		Rzeszów: Dreams Lidia Miś-Nowak	2016		
64.	<i>Odpowiedz mi! Dzieci pytają o intymne sprawy</i>	Gathen von der Katharina		Magdziarz Anna	Warszawa: Dwie Siostry	2018	<i>Klär mit auf! 101 echte Kinderfragen rund um ein aufregendes Thema</i>	2014

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
65.	<i>Odpowiedzi na pytania o miłość i uczucia</i>	Doldi Marco		Łukaszyk Ewa	Kraków: WAM	2005	<i>50 riposte sull'amore e l'affettività</i>	2002
66.	<i>Pierwsza miłość</i>	Westheimer Ruth, Krawetz Nathan		Kowalska Bożena	Warszawa: al fine	1997	<i>First love</i>	1985
67.	<i>Piotruś, Kasia i małenstwo. Rodzina Kujawskich oczekuje dzidziusia</i>	Fagerström Grethe, Hansson Gunilla	Hansson Gunilla	Olszewski Jacek, Olszewski Patryk	Gdynia: Uraeus	1993	<i>Per, Ida &amp; Minimum</i>	1977
68.	<i>Początki życia. Pćciowoć</i>	Barillé Albert [a.dz.adapt]		Modzelewska Małgorzata	Warszawa: Hippo-campus	2007	<i>La cellule : l'origine de la vie. La sexualité</i>	2001
69.	<i>Poradnik dla kaźdej dziewczyny [Wszystko o dorastaniu, zdrowiu, pielęgnacji ciała, problemach w domu i szkole]</i>	Stoppard Miriam		Jannasz Justyna	Warszawa: Muza	1995	<i>Everygirl's lifeguide</i>	1987
70.	<i>Porozmawiaj ze mną. Rozmowy z dziećmi o seksualności</i>	Wołochowicz Mariola			Kraków: Esprit	2010		
71.	<i>Poskramanie hormonów. Prosto z mostu o miłości i seksie dla współczesnej młodzieży</i>	Burns Jim		Jankowski Robert	Lublin, Kraków: Pojednanie, Nowa Nadzieja	1992	<i>Handling your hormones</i>	1986

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
72.	<i>Powiedz mi, skąd się biorą dzieci</i>	Amiot Karine-Marie, Della-Malva Éléonore		Kocot Anna	Poznań: Św. Wojciech Dom Medialny	2016	<i>Dis-moi comment on fait les bébés?</i>	2015
73.	<i>Przewodnik dla seksolatków</i>	Bruller Hélène	Zep	Nesteruk Małgorzata	Warszawa: Egmont Polska	2008	<i>Guide du Zizi sexuel</i>	2003
74.	<i>Przewodnik po dorastaniu</i>	Jessen Christian	Semple David	Hesko-Kołodzińska Małgorzata	Warszawa: Burda	2014	<i>Dr Christian's guide to growing up</i>	2013
75.	<i>Pytania o miłość. 11-14 lat</i>	Dumont Virgynie, Montagnat Serge	Slocombe Romain, Bloch Serge, Barborini Robert	Zbonikowska Hanna	Warszawa: Bellona	1999	<i>Questions d'amour</i>	1998
76.	<i>Pytania o miłość. 5-8 lat</i>	Dumont Virgynie	Rosy	Zbonikowska Hanna	Warszawa: Bellona	1999	<i>Questions d'amour</i>	1997
77.	<i>Pytania o miłość. 8-11 lat</i>	Dumont Virgynie, Montagnat Serge	Millet Claude, Millet Denise	Zbonikowska Hanna	Warszawa: Bellona	1999	<i>Questions d'amour</i>	1997
78.	<i>Rozmnażanie</i>	Barillé Albert [a.dz.adapt]		Antczak Agnieszka	Warszawa: De Agostini	1998	[tytuł oryginalny niestandardny]	1990-1991



	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
79.	<i>Seks. Co, jak, dlaczego. Przewodnik dla nastolatków</i>	Goldman Jane		Osowiecki Michał	Warszawa: Prószyński i S-ka	1999	<i>Sex: How? why? what? The teenager's guide</i>	1994
80.	<i>Seks. Nieocenzurowany przewodnik po twoim ciele, seksualności i bezpieczeństwie</i>	Hasler Nikol		Ressel Ewa	Poznań: Publicat	2011	<i>Sex, a book for teens: An uncensored guide to your body, sex, and safety</i>	2010
81.	<i>Seks i miłość. Nowoczesny poradnik dla chłopaków</i>	Chavez Perez Inti		Urbanik Paweł	Warszawa: Czarna Owca	2012	<i>Respekt: en sexbok för killar</i>	2010
82.	<i>Seks i te rzeczy</i>	Lawson Michael, Skipp David		Szydłowska-Biełniak Izabella	Warszawa: Pelikan	1991	<i>Sex and that</i>	1985
83.	<i>Seks i twoje nowe „ja”. Dla dzieci od 11 do 14 lat i dla rodziców</i>	Bimler Richard	Martiz Communications Company	Szafrńska-Brandt Marta	Warszawa: Pax	1993	<i>Sex and the new you</i>	1982
84.	<i>Skąd się (nie) biorą dzieci? Czyli dwa w jednym: opowieści dla Przed-szkolaka i Matego Żaka oraz instruktarz w pigułce dla Dorosłych</i>	Kotoro Bianca-Beata, Sokoluk Wiesław	Jagielski Łukasz		Chorzów: Advert	2014		

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
85.	Skąd się bierze dziecko w brzuchu mamy? Książka uswiadamiąca dla dzieci do czytania samodzielnego i z rodzicami	Pighin Gerda	Dorobek Agata	Górczak Elżbieta	Poznań: GMP	1995	<i>Kinder fragen: Wie kommt das baby in den bauch?</i>	1995
86.	Skąd się biorą dzieci	Kuczyński Małgorzata	Gawryś Mateusz		Warszawa: Nasza Księgarnia	1986		
87.	Skąd się biorą dzieci: o tym i o innych sprawach rozmawia z dziećmi doktor Ruth	Westheimer Ruth	De Groat Diane	Jankowska Hanna	Warszawa: Świat Książki	1998	<i>Dr Ruth talks to kids: Where you come from, how your body changes, and what sex is all about</i>	1993
88.	Skąd się biorą dzieci?	Huszcz Mirosław	Orlińska Wanda		Warszawa: Alfa	1990		
89.	Skąd się biorą dzieci? Dla dzieci od 6 do 8 lat i dla rodziców	Hummel Ruth	Martiz Communications Company	Szydłowska-Bielniak Izabella	Warszawa: Pax	1993	<i>Where do babies come from?</i>	1988
90.	Skąd się biorą dzieci?	Brykczyński Marcin	Pawlak Paweł		Warszawa: Nasza Księgarnia	2004		
91.	Skąd się biorą dzieci?	Daynes Katie	Pym Christine	Bańkowska-Lach Anna	Ożarów Mazowiecki: Olesiejuk	2017	<i>Where do babies come from?</i>	2016

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
92.	<i>Skąd się biorą dzieci? Komiks</i>	Diano Pierluigi	Diano Pierluigi	Partyka Jacek	Kraków: eSpe	2010	<i>Educazione sessuale a fumetti!</i>	2009
93.	<i>Skąd się biorą dzieci? O płodności dla młodzieży</i>	Wołochowicz Mariola, Wołochowicz Piotr			Częstochowa: Pomoc, Wydawnictwo Misjonarzy Krwi Chrystusa	2011		
94.	<i>Skąd się wziąłem? Prawda o twoim życiu – bez bzdur, ale z ilustracjami</i>	Mayle Peter	Robins Arthur	Ziobro Ryszard	Wrocław: Krajowa Agencja Wydawnicza	1992	<i>“Where did I come from?”: The facts of life without any nonsense and with illustrations</i>	1973
95.	<i>Staję się dorosły</i>	Sokoluk Wiesław	Bobrowski Zygmunt		Warszawa: Krajowe Wydawnictwo Czasopism	1986		
96.	<i>Szkola życia i miłości. Dzieci i młodzież pytają, rodzice odpowiadają. Cztery rozmowy o ekologii seksualnej</i>	Joyeux Henri		Śliwa Dorota	Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium	2011	<i>École de la vie et de l’amour : le livre des parents pour apprendre l’écologie sexuelle de 4 à 20 ans</i>	1998

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
97.	<i>Ściągą z seksu. Dla rodziców, katechetów, wychowawców i dla Ciebie</i>	Dębek Krzysztof	Bajer Tomasz		Wrocław: W Kolorach Tęczy	1998		
98.	<i>Ściągawka z dojrzałymi. Co chciałabyś wiedzieć o swoim ciele, ale wstydzisz się zapytać</i>	Ashton Jennifer		Łabanowska Anna	Warszawa: Świat Książki	2011	<i>Body scoop for girls: A straight-talk guide to a healthy, beautiful you</i>	2009
99.	<i>Świńska książeczka o tym, skąd się biorą prosiaczki</i>	Cieślak Aleksandra	Cieślak Aleksandra		Kraków: Bona	2017		
100.	<i>Tabu. Nie tylko o seksie czyli rozmowy z nastolatkami na tematy</i>	Grodzki Adam, Wiłkomirska Anna			Warszawa: Inwest druk	1992		
101.	<i>Tematy tylko dla dziewcząt</i>	Weston Carol		Figlewska Joanna	Warszawa: Dio-genes	2002	<i>Girltalk: All the stuff your sister never told you</i>	1997
102.	<i>Tęczowa książeczka. Poradnik dla nastolatek</i>	Dawson Juno	Gerrell Spike	Dymińska Dominika	Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej	2016	<i>This book is gay</i>	2014

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
103.	<i>To zupełnie normalne czyli seks bez tajemnic</i>	Harris Robie H.	Emberley Michael	Hesko-Kołodzinska Małgorzata	Warszawa: Panda	1995	<i>Let's talk about sex</i>	1994
104.	<i>Tylko dla dziewcząt. Bez tajemnic o stawianiu się kobietą</i>	Böhm Michaela	Feldhaus Hans-Jürgen	Janiszewska Agata	Bremen: MAK Verlag	2010	<i>Just for Girls: Alles über deinen Körper, die Liebe und deine Zukunft</i>	1998
105.	<i>Wielka księga cipek</i>	Höjer Dan, Kvarnström Gunilla		Jaszczuk Elza	Warszawa: Czarna Owca	2010	<i>Lilla snippaboken</i>	2004
106.	<i>Wielka księga siusiaków</i>	Höjer Dan, Kvarnström Gunilla		Thylwe Halina	Warszawa: Czarna Owca	2009	<i>Lilla snoppboken</i>	2002
107.	<i>Wyjaśniamy dzieciom tajemnice życia</i>	Arthus Arthus		Brzeska Maria	Warszawa: PZWL	1973	<i>Les mystères de la vie expliqués aux enfants</i>	1970
108.	<i>Zanim przekroczysz próg</i>	Kozakiewicz Mikołaj			Warszawa: PZWL	1966		
109.	<i>Zanim staniecie się kobietami</i>	Kozakiewicz Mikołaj			Warszawa: PZWL	1970		

	Tytuł	Autor	Ilustrator	Tłumacz	Miejsce wyd.: nazwa wydawcy	Rok wyd.	Tytuł oryginalny	Rok wyd. oryginalny
110.	<i>Zwykła książka o tym, skąd się biorą dzieci...</i>	Długołęcka Alicja	Pietrzak Anna		Warszawa: Czarna Owieczka	2012		
111.	<i>Życie na maksa. Poradnik uczuciowo-seksualny</i>	Casterman Jean-Benoit			Kraków: Wydawnictwo M	2007	<i>Pour réussir ta vie sentimentale et sexuelle : les chemins de l'amour : de 14 ans jusqu'au mariage</i>	2006

## Bibliografia

- Adamczyk-Garbowska, M. (1988). *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Amiot, K.-M., Della-Malva, É. (2016). *Powiedz mi, skąd się biorą dzieci* (A. Kocot, tłum.). Poznań: Św. Wojciech Dom Medialny.
- Arthus, A. (1973). *Wyjaśniamy dzieciom tajemnice życia* (M. Brzeska, tłum.). Warszawa: PZWL.
- Bajorek, A. (2013). „Skąd się biorą dzieci?”, małe studium edukacji seksualnej we współczesnej literaturze dla najmłodszych. *Guliwer, 1*, 27–34.
- Barrie, J. M. (1911). *Peter and Wendy*. Hodder & Stoughton.
- Borodo, M. (2006). *Children's literature translation studies? – zarys badań nad literaturą dziecięcą w przekładzie*. *Przekładaniec, 16*(1), 12–23.
- Burns, J. (1992). *Poskramianie hormonów. Prosto z mostu o miłości i seksie dla współczesnej młodzieży* (R. Jankowski, tłum.). Lublin, Kraków: Pojednanie, Nowa Nadzieja.
- Cackowska, M. (2011). Książka obrazkowa o edukacji seksualnej dla dzieci jako medium kulturowe i polityczne. *Forum Oświatowe, 2*(45), 93–110.
- Casterman, J.-B. (2007). *Życie na maksa. Poradnik uczuciowo-seksualny* (b.t.). Kraków: Wydawnictwo M.
- Dąbrowska, A. (1993). *Eufemizmy współczesnego języka polskiego*. Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Dąbrowska, A. (1998). *Słownik eufemizmów polskich, czyli w rzeczy mocno, w sposobie łagodnie*. Warszawa: WN PWN.
- Dąbrowska, A. (2008). Zmiany obszarów podlegających tabu we współczesnej kulturze. *Język a Kultura, 20*, 173–196.
- Długołęcka, A. (2012). *Zwykła książka o tym, skąd się biorą dzieci....* Warszawa: Czarna Owieczka.
- Dubisz, S. (1999). Tytułem przedmowy – o seksie i seksualizmach. W: J. Lewinson, *Słownik seksualizmów polskich* (s. iii–iv). Warszawa: Książka i Wiedza.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2012). Czy Skandynawowie łamią tabu? Najnowsza skandynawska literatura dla dzieci w Polsce. W: G. Tomaszewska, B. Kapela-Bagińska, Z. Pomirska (red.), *Jestem – więc czytam. Między pragmatyzmem a wolnością* (s. 303–312). Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Dymel-Trzebiatowska, H. (2016). Aporetyczność przekładu na przykładzie *Wielkiej książki cipek* Dana Höjera i Gunilli Kvarnström. W: A. Pstyga, M. Milewska-Stawiany (red.), *Słowo z perspektywy językoznawcy i tłumacza. Polszczyzna w tekstach przekładu* (t. 5, s. 87–96). Gdańsk: Wydawnictwo UG.
- Even-Zohar, I. (2016). *Ideational labor and the production of social energy: Intellectuals, idea makers and culture entrepreneurs*. The Culture Research Lab., Tel Aviv

University: Tel Aviv. Pobrane z: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-Books.htm>.

- Fagerström, G. (1977). *Per, Ida & Minimum: en bok om att vara tillsammans*. Gävle: Skolförl.
- Fagerström, G. (1991). *Nie wierzymy w bociany. Opowieść o życiu rodzinnym* (M. Kallin, tłum.). Białystok: Reklamowo-Wydawnicza Agencja Dziennikarzy AG-red.
- Fagerström, G. (1993). *Piotruś, Kasia i maleństwo. Rodzina Kujawskich oczekuje dziadziusia* (P. Olszewski, J. Olszewski, tłum.). Gdynia: Uraeus.
- Fleischer, M. (2006). Obszar tabu w systemie polskiej kultury. W: M. Graszewicz, K. Stasiuk (red.), *Literatura, kultura, komunikacja* (s. 283–300). Wrocław: Wydawnictwo UWr.
- Gathen, K. von der, Kuhl, A. (2018). *Odpowiedz mi! Dzieci pytają o intymne sprawy* (A. Magdziarz, tłum.). Warszawa: Dwie Siostry.
- Grimm, W., Grimm, J. (1812). *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Grimm, W., Grimm, J. (1815). *Die Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Zweiter Band*. Berlin: Realschulbuchhandlung.
- Höjer, D., Kvarnström, G. (2009). *Wielka księga siusiaków* (H. Thylwe, tłum.). Warszawa: Czarna Owca.
- Höjer, D., Kvarnström, G. (2010). *Wielka księga cipek* (E. Jaszczuk, tłum.). Warszawa: Czarna Owca.
- Jackiewiczowa, E. (1957). *O czym chcą wiedzieć dziewczęta?* Warszawa: PZWL.
- Jaczewski, A., Żmijewski, J. (1964). *Między nami mężczyznami. O sprawach związanych z dorastaniem*. Warszawa: PZWL.
- Janouch, K. (2012). *Miłość i seks. Bezpruderyjny poradnik dla dziewczyn* (D. Górecka, tłum.). Warszawa: Czarna Owca.
- Klingberg, G. (1986). *Children's fiction in the hands of the translators*. Lund: Gleerup.
- Kondek, S. A. (2010). *Zagadnienia wydawnicze i księgarskie. Skrypt*. Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- Kościńska, A. (2017). *Zobaczyć łośia. Historia polskiej edukacji seksualnej od pierwszej lekcji do internetu*. Wołowiec: Czarne.
- Kotoro, B.-B., Sokoluk, W. (2014). *Skąd się (nie) biorą dzieci?, czyli Dwa w jednym: opowieści dla Przedszkolaka i Małego Żaka oraz instruktarz w pigułce dla Dorosłych*. Chorzów: Advert.
- Kozakiewicz, M. (1966). *Zanim przekroczysz próg*. Warszawa: PZWL.
- Leszczyński, Z. (1988). *Szkice o tabu językowym*. Lublin: KUL.
- Lewinson, J. (1999). *Słownik seksualizmów polskich*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Łopuski, J. (1957). *Co chce wiedzieć każdy chłopiec?* Warszawa: PZWL.



- Mayle, P. (1992). *Skąd się wziąłem? Prawda o twoim życiu – bez bzdur, ale z ilustracjami* (R. Ziobro, tłum.). Wrocław: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Mayle, P. (1973). *Where did I come from?*. Secaucus, NJ: Lyle Stuart.
- McNair, B. (2004). *Seks, demokratyzacja pożądania i media, czyli kultura obnażania* (E. Klekot, tłum.). Warszawa: Muza.
- Pajęczkowska, E., Ponińska, K. (1986). *Nie wiercie w bociany*. Katowice: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Paprocka, N., Wandel, A. (2019). Edukacja seksualna a przekłady książek dla dzieci i młodzieży – ideologie, specyfika, kontrowersje. Artykuł zgłoszony do publikacji.
- Pieciul-Karmińska, E. (2015). Grimm's *Children's and Household Tales* in Polish translations: A voice of a translator. W: E. Skibińska, M. Heydel, N. Paprocka (red.), *La voix du traducteur à l'école / The translator's voice at school: 2 – Praxis* (s. 79–100). Montréal: Éditions québécoises de l'oeuvre.
- Polański, K. (red.) (1993). *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław, Warszawa, Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rubik, A. (2018). *#sexedpl. Rozmowy Anji Rubik o dojrzewaniu, miłości i seksie*. Warszawa: W.A.B.
- Shavit, Z. (1986). *Poetics of children's literature*. Athens, GA, London: University of Georgia Press.
- Sokoluk, W. (1986). *Mamo i tato, opowiedzcie mi: skąd się wziąłem?*. Warszawa: Zarząd Główny Ligi Kobiet Polskich, Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW Prasa-Książka-Ruch.
- Strączek, D. (2009). *I kto to papla? Nietypowy słownik języka dziecięcego*. Kraków: Znak.
- Strmeňová, I. (1973). *Czy przyniósł mnie bocian?* (H. Kostyrko, tłum.). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Strmeňová, I. (1987). *Na progu dojrzałości* (M. Garbarczyk, tłum.). Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Wejbert-Wąsiewicz, E., Pęczkowska, E. (2009). Problemy edukacji seksualnej w Polsce. *Przegląd Socjologiczny*, 3, 181–184.
- Wołochowicz, M. (2010). *Porozmawiaj ze mną. Rozmowy z dziećmi o seksualności*. Kraków: Esprit.
- Yuan, M. (2019). The translation of sex-related content in *Peter Pan* in China. *Translation Studies*, b.n. <https://doi.org/10.1080/14781700.2019.1604256>.
- Zdann, M. (1984). *My – jak powstaje życie*. Warszawa: PZWL.
- Zep, Bruller, H. (2008). *Przewodnik dla seksolatków* (M. Nesteruk, tłum.). Warszawa: Egmont Polska.
- Zep, Bruller, H. (2001). *Guide du Zizi sexuel*. Grenoble: Glénat.

VARIA



## Why Are They So Afraid of Children's Books? The Subversive Power of Imagination (Part 1)<sup>1</sup>

### Abstract:

The article discusses the subversive power of children's books as it is expressed in many classical and contemporary works for young readers. Starting with a brief psychological explanation of the source of creativity and playfulness in children's literature, the author uses a Bakhtinian approach in analysing the carnivalesque quality of these books in their ability to create a topsy-turvy world, to use 'a festive laughter,' to present grotesque bodily transformations, and to discuss the lower stratum bodily functions such as food consumption and excretion. Many adults often underestimate the power of children's literature, and at the same time, some books are considered dangerous; therefore, they need to be protected from various attempts to censor or to ban them as unappropriated for children.

### Key words:

banned books, carnivalesque, censorship, children's and young adult literature, Mikhail Bakhtin, subversiveness

### Skąd taki lęk przed książkami dla dzieci? Wywrotowa moc wyobraźni (część 1)

### Abstrakt:

W artykule omówiono wywrotową moc książek dla dzieci, wyrażoną w wielu klasycznych i współczesnych utworach dla młodych odbiorców. Wychodząc od krótkiego psychologicznego wyjaśnienia źródła kreatywności i żartobliwości

\* Olga Bukhina – MA, is a translator, writer, and independent scholar. Her research interests include American and Russian children's literature, the images of orphans and death in children's books, and the history of translation of children's literature. Contact: [bukhina.olga@gmail.com](mailto:bukhina.olga@gmail.com).

<sup>1</sup> I would like to thank the members of SOFPHIA (Socialist and Feminist Philosophers Association) and particularly Margaret McLaren and Karsten J. Struhl for their helpful comments and fruitful discussion on the earlier version of this text and its second part.

w literaturze dziecięcej, autorka wykorzystuje Bachtinowskie podejście w analizie karnawałowego wymiaru tych książek – ich zdolności do kreowania świata na opak, używania „świętecznego śmiechu”, przedstawiania groteskowych przemian cielesnych i ukazywania takich funkcji dolnych partii ciała, jak jedzenie i wydalanie. Wielu dorosłych często nie docenia siły literatury dziecięcej, a jednocześnie niektóre książki są uważane za niebezpieczne; dlatego należy je chronić przed różnymi próbami cenzurowania lub zakazywania ich jako nieodpowiednich dla dzieci.

**Słowa kluczowe:**

zakazane książki, karnawalizacja, cenzura, literatura dziecięca i młodzieżowa, Michał Bachtin, subwersywność

[...] *art subverts dominant consciousness, the ordinary experience.*

– Herbert Marcuse, *The Aesthetic Dimension Toward a Critique of Marxist Aesthetics*

## Introduction: Children's Books and Imagination

A contemporary Russian children's author and publisher Artur Givargizov (n.d.) claims that even though children's books are written by adults, they are written by adults who are learning, and not teaching. In truth, almost all children's books are written by adults, but they are written by very special adults, those with vivid imagination and ability to see the world through the child's eyes. Many books possess a hidden subversive power that helps the next generations to change the world. In many cases and many countries, authorities and governments, conservatives of all sorts, and parents and educators who are not ready to embark on the journey to an adventure with a child feel threatened by these books. Children are too often conveniently seen as passive recipients of adults' craftsmanship and educational approaches, and many books aim to maintain the status quo and to support the existing, often political or cultural, repressive order. The books with subversive power promote a wild 'childish' imagination that is very similar to the imagination of children, while many other books might reveal the hidden adult political and cultural agendas aimed at influencing certain types of behaviour and 'advising' children on how to live their lives. Often, the difference is clear; however, it is very important to remember that the 'pure' cases – pure didactic or pure subversive – are relatively rare. Some books exemplify one or another category, but in many cases, we see these tendencies mixed and intertwined. Using the various examples of

British, American, and European titles, from picture books to young adult novels, I will demonstrate the intrinsic subversive power of playful and imaginative children's literature. As an American scholar, Alison Lurie (1998), who was one of the first to speak about the subversiveness of children's literature, states:

Most of the great works of juvenile literature are subversive in one way or another: they express ideas and emotions not generally approved of or even recognized at the time; they make fun of honored figures and piously held beliefs; and they view social pretenses with clear-eye directness, remarking – as in Andersen's famous tale – that the emperor has no clothes (p. 4).

Every person growing up in the contemporary society is, to some degree, exposed to children's and teens' books, at least in the frame of school education, if not through the family. The power of children's literature is often underestimated, and at the same time, it is often seen as dangerous and one that needs to be controlled. Children are understandably sensitive to a didactic or moralistic tone, and they do not respond to it very well, even though historically the first books for children were either primers and other educational materials, or didactic and religious texts. The beginning of the modern children's literature is traditionally marked by *A Little Pretty Pocket-Book, Intended for the Instruction and Amusement of Little Master Tommy, and Pretty Miss Polly with Two Letters from Jack the Giant-Killer* written by a British publisher John Newbery (1744/2009; republished in Colonial America in 1762). A little bit later, in the earlier part of the 19<sup>th</sup> century, with Hans Christian Andersen's fairy tales, which were not directly based on folklore like Charles Perrault's and Brothers Grimm's adaptations, children's literature clearly separated itself from literature for adults.<sup>2</sup> Since its inception, children's literature aimed for different sets of opposing goals – to entertain and to educate, to evoke imagination and to teach children the rules. Most of what was written in almost three centuries of children's literature shows us a mixture of these tendencies.

Before discussing particular books, it is important to look at the psychological qualities of the authors who are writing for children and to see the sources of their inspiration. A children's writer, from the very best to the mediocre, wants to be in touch with the imaginative power of children and their ability to put together things that cannot be together in reality. Children's books often contain

---

<sup>2</sup> It is not a coincidence that the highest American prize for achievements in children's literature is the Newbery Medal, and the highest children's literature international prize is the Hans Christian Andersen Award.

what does not exist in 'normal' (known, ordinary, and adult) experience. Little girls normally do not fall into rabbit's holes, and white rabbits normally do not wear pocket watches. At the same time, as I have already mentioned, not all children's books are based on imagination; some of them clearly pursue educational and didactic purposes. Psychologically, two paradigms may illustrate, if not completely explain, the source of writers' imagination. On the one hand, it will be useful to look at Sigmund Freud's theory of id, ego, and superego. The place from where a children's writer 'extracts' these child-like and unruly fantasies is surely connected to this "dark, inaccessible part of our personality," as Freud (1933/1990, p. 91) describes the id. On the contrary, the didactic literature that is produced to keep the status quo and an existing order originates in superego, a parental agency. To further illustrate the interplay between the imaginative and the moralistic, we also may use a much simpler construction suggested by an American psychiatrist Eric Berne, the creator of transactional analysis. He described the interpersonal relationships using three ego states of the individuals which, in some sense, correspond with Freudian id, ego, and superego. Berne calls these states Child, Adult, and Parent. For him, creativity and playfulness come from the Child who is much less dark and mysterious than the id. Berne (1964) suggests that "every individual was once younger than he is now and that he carries within him fixated relics from earlier years which will be activated under certain circumstances" (p. 24). The moralistic attitude comes from the Parent because "every individual has had parents (or substitute parents) and [...] he carries within him a set of ego states that reproduce the ego state of these parents (as he perceived them), and [...] these parental ego states can be activated under certain circumstances" (p. 24). Many writers instinctively talk about their inner child as a place from where their ideas for children's books come. Moreover, "[t]he natural Child is a spontaneous expression: rebellion or creativity" (p. 26). Or both. These who produced the best examples of children's literature, like Lewis Carroll, J. M. Barrie, or C. S. Lewis, reportedly, were the grown-ups who never grew up. The image of Barrie's Peter Pan is often used as a symbol of a forever young children's literature.

So, *Peter and Wendy* (Barrie, 1911), based on the author's play (Barrie, Boucicault, & Frohman, 1904), will be my first, and the most obvious, example of the subversive power of children's books. Lurie (1998) compares the play with classical pantomimes with their "songs and dances, fights and flights," and notes that "*Peter Pan* presents a medley of incoherent fantasy settings – mermaids' lagoon, the forest full of wolfs and Indians, the pirate ship" (pp. 126–127). All these fantastic and dangerous settings are intimately connected not only to the creative Child of the writer but also to the dark depths of id where all wishes, without any limitations, come true. The dreamlike quality

of *Peter Pan* and its unlimited fantasy help children not to get too engrossed into the boring reality of the adult world. At least, not to do it too soon. The premise of the book is to break all the norms of parent-children relationships. “It demonstrates graphically that parents are timid and hypocritical and that it is far better to be young and live in Never-Never Land” (p. 131). This attitude allows childhood to go beyond its temporary limits, and it resonates not only with children, but also with adults whose inner Child stays active. This is a general quality of children’s books with subversive power; they are often read or reread by adults. That was very clearly demonstrated in the phenomenon of ‘Pottermania’ that captured so many kids as well as adults. J. R. R. Tolkien (1964) in his essay *Tree and leaf* claims: “If a fairy story is a kind worth reading at all it is worthy to be written for and read by adults. They will, of course, put more in and get more out than children can” (p. 43). Rereading children’s books many years later may be real fun, or as a late fantasy writer Ursula K. Le Guin (2009) put it, “Revisiting a book loved in childhood may be principally an act of nostalgia [...] [however] you may well discover a book far less simple and unambiguous than the one you remembered. That shift and deepening of meaning can be a revelation both about the book and yourself” (p. 20). Adults may feel this refreshing power of children’s books again and again exactly because they are deepening their rejuvenating qualities. Contemporary literary studies use the term ‘crossover literature’ to describe the books that are equally attractive to children/teens and to adults. In these cases, both kids and adults are the “dual audience” (Beckett, 2011, pp. 58–61) of these books.

Such books often reveal a clash between children protagonists and adult characters. A famous British writer, P. L. Travers (1934), shows the sharp contrast between childhood and adulthood: in her *Mary Poppins*, it becomes a dreamlike childhood versus the boring bank manager’s existence. In this book, the unlimited fantasy offers children an otherworldly experience. It is very important to mention that one of the adults there is quite unusual. With her huge umbrella, Mary Poppins travels by air with the wind. She, it seems, is on the children’s side. Mary Poppins breaks the whole image of a nanny as someone boring, stable, and grounded. She mixes everything up and changes the appropriate order of things. From the very beginning of British children’s literature to the present (from Lewis Carroll to J. K. Rowling), the elements of an imaginative, anarchic, upside-down world that does not obey the usual ‘adult’ rules may be found. Often, these anarchic and liberating tendencies are expressed through the image of an orphan. The relationships with parents (or a lack of parents) are one of the most important pivots of many children’s books. The theme of an orphan in a children’s book possesses a particular subversive

power. An orphan in the book is capable of coping with life without the help of parents, without their constant control and instructions. (Isn't it a dream of every child?). 'No parents' means no shell within which to hide. At the same time, 'no parents' means much more freedom, and dangerous and exciting adventures. Being an orphan also means being special, a lost or stolen child of the King, Tsar, or a rich or famous parent.<sup>3</sup> An orphan in the book is not only a pitiful creature who constantly needs somebody's help; more and more often, she or he is a true hero, a saviour of the world (the world as a whole, or some small part of the world around her or him), and it can be done without any help of adults (Griswold, 1992, p. 4). Instead, in order to be saved, the adults often rely on children and teens. The quintessential example here is Harry Potter, but before him and after him, we see plenty of mythological and books' characters, girls and boys, who were performing the same function (Saxena, 2012, p. 36), and we will talk about some of them later. This is the explosive truth of children's literature – adults are not that necessary. We need, of course, to understand and to remember that this is not a message to get rid of all parents, even though little Max from Maurice Sendak's (1963/2012) *Where the Wild Things Are*, as we see later, wants to literally eat his mom, and the title character of Roald Dahl's (1988) *Matilda* is doing everything to get rid of her awful parents and her cruel school headmistress. Nevertheless, it is a message for the future – be brave, independent, and capable of your own decision making.

### Carnival in Its Children's Incarnation

“Educators, historians, and fanatics have long used children's books to pass along national myths and values – a hallowed if not always honorable tradition” (Handy, 2017, p. 183). The story of George Washington who could not tell a lie to his father is as didactic and false as the story of Lenin who, when he was a boy, always would tell the truth even at the risk of losing a good grade. (Nobody, probably, would claim that these two never said a lie as adult politicians.) The hagiographic (stories of saints) style has been popular in children's literature for a very long time, but it is not what children like to read. Fortunately, enough children's authors are writing very differently. Without a conscious plan of raising those who would be able to change the world, children's writers are able to help the new generations to do exactly that. Writing from their inner

---

<sup>3</sup> For more details on why the stories of orphans in children's books are so universal and important one may read my book (Bukhina, 2016).



child, they join hands with children in embracing unlimited fantasy. Travelling to the world of a talking Scarecrow and a walking Tin Woodman in the wonderful Land of Oz, the American children's literature tradition, like the British children's literature tradition before it, was able to lift itself from the Kansas's humdrum of life to the excitement of the carnival.

Mikhail Bakhtin (1965/2009) introduced the importance of carnival culture in human history and also in literature in his most famous work, *Rabelais and His World*. In contemporary literary studies, hardly anything can be discussed without the Bakhtinian approach. Some scholars (first of all, Maria Nikolajeva, 2010/2012a) started expanding the theory of carnival culture into the analysis of books for young readers. Children's literature is a quintessential carnival culture with its animal characters talking and being dressed like people (Peter Rabbit of Beatrix Potter, 1902, or Brer Rabbit of Joel Chandler Harris, 1880), with its ability to move from one realm to another (the Land of Oz of L. Frank Baum, 1900, or Narnia of C. S. Lewis, 1950–1956), and with its possibility for a child to become a king for a day (just like a fool during the carnival becomes a king). The concept of 'carnavalesque' gets especially handy in children's literature, as Nikolajeva (2010/2012a) shows in her book *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. She claims that "children's literature scholarship successfully employed and developed Bakhtin's concepts of the carnival and intertextuality, heteroglossia and subjectivity, passage from epic hero towards modern character" (p. 4). Using some of Bakhtin's concepts, I will discuss in more details the carnival as the moment in life when everything is upside-down. Children's books are also able to turn the world inside out: it is a topsy-turvy world where the Cow easily jumps over the Moon, children take care of their parents, and a child alone saves the world. According to Nikolajeva, "carnival, reversing the existing order, elevates the fictional child to a position superior to adults" (p. 42). First of all, it is necessary to get rid of adults' rules. In European children's literature, a classic example of a child who does not obey the rules of adults is Pippi Longstocking, a title character of the book by a famous Swedish author Astrid Lindgren (1945/1988). Alone in the big house, with her horse and a bag of golden coins, Pippi does what she pleases: stands on her head and eats candies instead of boring, prescribed by adults, food. She is in the state of a perpetual carnival, and she gets other children into it. Children's books imply a notion of carnival as a unique space where the laws of ordinary life do not apply. What is available to adults only during the exceptional, specially carved out time of carnival, children may have every night while reading the book. Just as during the carnival, when a spectator does not differentiate himself/herself from a performer, children often do

not differentiate themselves from a character in the book. This is a designated time when a person (a child) can feel free of any oppression and violence. The carnival violence is a play, a game. “[C]arnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order”; it is a kingdom of “a festive laughter” (Bakhtin, 1965/2009, pp. 10–11). During the carnival, it is possible to make fun of everything, to laugh at anyone. Children’s humour also often lacks any reverence towards those who are supposed to be the authorities. Carnival is restricted to a particular time and to a particular space – e.g. a city square; it cannot spread itself to the entire life of the society. The carnival of a children’s book is also restricted, trapped inside the pages. It is a protected place; nobody can be punished for what is done during the carnival. Carnival provides equality and intimacy. Children’s literature is also a protected place, a safe space where a child can learn about the horrors of the world without experiencing them. Scary books are read in the safety of the bedroom, under a warm blanket, with the loving parent nearby. Nevertheless, the ‘lesson’ they teach is the lesson of bravery and disobedience. Carnival requires a jester or a trickster who is the true soul of the entire enterprise. The protagonist of a children’s book is often that trickster, an agent-provocateur, a prankster. We all remember Tom Sawyer who combines the possibility of being free and out of control as an orphan and the possibility of protesting against the norms of the society as a rascal. Carnival provides some sort of an alibi allowing the child to do what cannot be done during the ‘regular hours,’ and not to be charged for that.<sup>4</sup> These books allow this alibi also to their creators, the writers. Children’s books, like imaginary friends, allow children (and writers) to get away with what they cannot get away with in real life. A simple example here will be the most famous book of Dr. Seuss (1957/1985; a pen name of Theodor Seuss Geisel), *The Cat in the Hat*, where the Cat barges in on children when their mother is absent and, with the help of “Thing One” and “Thing Two,” he turns the entire apartment upside-down creating a topsy-turvy world of chaos and confusion. “And this mess is so big / And so deep and so tall, / We cannot pick it up. / There is no way at all!” (Seuss, 1957/1985, p. 55). Dr. Seuss truly believed, in his own words, that children “want *fun*. They want *play*. They want *nonsense*” (Handy, 2017, p. 109).

One of the clearest examples of the books where all rules, if not broken for good, are at least suspended for the time being is Sendak’s (1963/2012) picture book *Where the Wild Things Are*. “Picture books [...] are well suited to

---

<sup>4</sup> I am grateful for this thought to a Russian scholar Ilya Kukulin.

accommodating elements of fantasy and satirical subversion, which show the influences of the cultural and artistic developments of postmodernity and ontological experimentation” (Mallan, 2012, p. 71). Sendak’s story is very simple. Max, dressed in a wolf costume, creates a lot of mischief. His mother is unhappy with him; she calls him the “Wild Thing” (Sendak, 1963/2012, p. 5) and sends him to bed without supper. He threatens to eat her up. Right out of his bedroom, he gets to the island where the Wild Things live. He “tames them with the magic trick of staring into all their yellow eyes without blinking” (pp. 19–20) and becomes their little king. Bruce Handy (2017), the author of *Wild Things: The Joy of Reading Children’s Literature as an Adult*, describes Sendak’s book as a “psychologically astute parable about a child learning that anger, while sometimes overwhelming and scary, can be safely expressed and conquered” (p. 61). Handy admits that it is his ‘adult’ reading and that children might see something else in the book (or even do not like it much). The Wild Things are clearly all subconscious desires and unfulfilled wishes of a small child who wants more freedom to play and to fantasise without restrictions. Max bosses the Wild Things around (very much the way his mother bosses him) and sends them to bed without supper. The island with the Wild Things is a pretty scary place, and Max’s relationships with the creatures who are much bigger than him are not without conflicts. The Wild Things have their doubts about whether he is really the king. They might even eat him up (they do not). When this wild lifestyle stops being a novelty, Max says his farewells and returns in a little boat back to his home. His supper waits for him, and it is still hot. The Wild Things may be interpreted in many ways, but first of all, it is an empowering experience when a child is able to conquer his/her fears and his/her anger and becomes a master of his/her own desires. Reading this book, a child is able to open himself/herself to a new experience of freedom and disobedience (even though the adult reader understands that it is all a dream or a fantasy, and the entire Max’s adventure did take less time than he needs for his food to cool down). At the same time, it is clear that freedom comes at the price of insecurity. It is still a picture book, and in the end, Max presumably is completely safe in his mom’s arms, but it gives the reader a taste of being outside of a comfort zone. Sendak is both an author and an illustrator of the book, and the imagery of it is very important. The Wild Things of Max’s unconsciousness are sufficiently scary and much bigger than Max. They are not lacking in razor-edged teeth, sharp horns, and strong hoofs. Max stays in his wolf costume through the entire adventure, and he looks like a small animal which is again an element of the carnival and masquerade. The bodies of the Wild Things are grotesque. The grotesque body is another important Bakhtinian

(1965/2009) concept. "The grotesque body [...] is a body in the art of becoming. It is never finished, never completed; it is continually built, created, and builds and creates another body. Moreover, the body swallows the world and is itself swallowed by the world" (p. 317). Max wants to eat his mom, one of the Wild Things wants to eat Max; in the movie based on the book, another Wild Thing is swallowing Max to keep him safe.<sup>5</sup> Who is gobbling up whom in these carnivalesque moments that are completely subverting the proper order where children have their dinners and go straight to bed?<sup>6</sup>

The subversive power is hidden not only in the picture books. One of the main reasons for the worldwide success of the *Harry Potter* seven volumes (Rowling, 1997–2007) is the notion that a child has its own power, that the salvation cannot come from adults, but needs to come from children; therefore, they are the future that is destined to change the world. Harry Potter himself has a combination of various characteristics all of which are necessary for the ideal protagonist of a children's book. He is an orphan, he is marked as a very special one, and he is a saviour who almost dies for the sake of the others. But he is not fighting the Evil alone. Importantly, there is a whole group of children, his friends Ron and Hermione and many others, who are involved in this brutal battle between the Good and the Evil. I will not be retelling the details of this long contemporary children's saga as well as an ample scholarship around it; I just want to mark a couple of important moments of hidden or not-so-hidden resistance to the world of adults in the books. First of all, there are the school rules and regulations that often need to be bent or broken by Harry in order to succeed in chasing Lord Voldemort and his allies. Second, Harry's fight is not only against He-Who-Must-Not-Be-Named, but also against the authorities that rule the wizards' world, and not only because the Ministry of Magic is, at some point, fully under the influence of Lord Voldemort. Again, Harry and his friends carry out their struggles against the Ministry with very little help from adults. Of course, as in many other children's books, there are some adults who are on the kids' side and act as "magic helpers," in the terminology suggested by Vladimir Propp (1928/1968). He analyses the basic structural components of folk tales and suggests that in folklore "the hero is the person who is supplied with a magical agent (a magical helper), and who makes use

---

<sup>5</sup> In contemporary American culture, not less known than the book written in the 1960s is the movie with the same name directed by Spike Jonze (2009).

<sup>6</sup> Many more examples of inappropriate eating and its subversive potential in children's books may be found in Carolyn Daniel's (2006) *Voracious Children: Who Eats Whom in Children's Literature*.

of it or is served by it” (p. 50). Mary Poppins, Glinda, the Good Witch of the South, and Professor Albus Dumbledore, the headmaster of Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry, are among these “magic helpers.” Of course, even such a magic helper may still be “arrogant and conceited, repeatedly reminding the children of her [or his] own superiority, not merely because of her [or his] magic abilities but in the first place as an adult” (Nikolajeva, 2012b, p. 52). In any case, the subversive actions in contemporary books more likely would come from a child diminishing the role of the helper who might even die at the end of the book like Professor Dumbledore. It is important to notice that right after the publication of the *Harry Potter* heptalogy many writers immediately started to write something similarly powerful with the girls as the lead characters. These books are written in different genres: historical novels, fantasy, or dystopias. A few examples of such strong female characters are Calpurnia of *The Evolution of Calpurnia Tate* by Jacqueline Kelly (2009), Frances Hardinge’s (2015) Faith of *The Lie Tree*, Katniss of the *Hunger Games* trilogy by Suzanne Collins (2008–2010), Tris of the *Divergent* series by Veronica Roth (2011–2013).<sup>7</sup> It is not that before Harry Potter children’s literature knew only boys; Roald Dahl’s (1988) *Matilda* and Philip Pullman’s (1995, 1997, 2000) *Lyra* clearly pre-date Harry, but after the appearance of ‘The Boy Who Lived,’ it became even more obvious how important it is to bring in female protagonists with the same ability to disobey the rules of the society, whatever this society is – magical, post-apocalyptic, capitalist, socialist, or post-Soviet.

## Bakhtinian Bodily Lower Stratum

All contemporary societies are not very comfortable with bodily functions in children’s books. A part of the debate about what is appropriate for children and what is not concerns precisely these bodily functions, first of all, sex and excretions. For quite a long time, urination and defecation, together with anything connected to sex, were taboos in children’s literature. Until comparatively recent times, mentioning various bodily discharges, for example – menstruation, was ‘not appropriate’ for the American children’s books. Judy Blume’s (1970) *Are You There God? It’s Me, Margaret*, with its discussions of the first period, sanitary napkins, and bras, actually pioneered the topic, and for a long time, many librarians did not recommend the book for this very

---

<sup>7</sup> Lyra Belacqua of *His Dark Materials* trilogy by Philip Pullman (1995, 1997, 2000) is the most important girl-predecessor of Harry Potter.

reason. In the American Library Association's (1996–2019) *100 Most Frequently Challenged Books: 1990–1999*, it is listed under #60.<sup>8</sup> A carnival, as Bakhtin describes it, is heavily connected to the bodily functions. He uses the concept of a grotesque body to explore the bodily freedom of the carnival. It stresses the importance of the body, and children, especially small children, are in the period of their lives when they are just starting to understand bodily functions. Bakhtin (1965/2009) states that “the essential role belongs to these parts of grotesque body in which it outgrows its own self, transgressing its own body, in which it conceives a new, second body: the bowels and the phallus” (p. 317). The grotesque bodily transformations are not a rarity in children's books, and the phallus may easily be substituted by other extremities. Alice in Lewis Carroll's (1865) *Alice's Adventures in Wonderland* goes through the drastic changes of her body, from normal, to very small, to gigantic, to normal again. Her neck grows enormously long, and she is mistaken by a dove for a snake, with all possible phallic associations there. Alice is actually transformed into a giant carnival figure on stilts. This is a clear image of the grotesque body as it is seen by children and by children's books' writers. Children's literature does not lack giants, dwarfs, gnomes, fauns, and other kinds of human-like creatures whose bodies are human and non-human at the same time. Sometimes, they are the animal-looking monsters like strange, frightening creatures in Sendak's (1963/2012) *Where the Wild Thing Are*, or the Gruffalo invented by a little scary Mouse in Julia Donaldson's (1999/2005) picture book *The Gruffalo*. This Gruffalo is “a creature with terrible claws and terrible teeth in his terrible jaws” (p. 2). The Mouse invents it to protect himself from other animals and later discovers that this amazing and frightening monster does exist. But, of course, the sly Mouse, a carnival trickster, is able to fool this dangerous creature.

Another important function of the body and an important part of a carnival is food consumption. “Eating and drinking are one of the most significant manifestations of the grotesque body,” and in the act of eating, “the body transgresses [...] its own limits: it swallows, devours, rends the world apart, is enriched and grows at the world's expense” (Bakhtin, 1965/2009, p. 281). Bakhtin illustrates it with multiple examples from the 16<sup>th</sup>-century François Rabelais's five volumes about the life of two giants, Gargantua and his son Pantagruel. The food consumption (without heavy drinking, of course) is very important in children's books. From ‘more porridge please’ of Dickens's *Oliver Twist* to an

---

<sup>8</sup> A few more books I discussed in this article also made it to the list: Mark Twain's (1884) *Adventures of Huckleberry Finn* (#5), Lois Lowry's (1992) *The Giver* (#11), J. K. Rowling's (1997–2007) *Harry Potter* series (#48).

abundance of the dishes at the *Harry Potter* Hogwarts' feasts, children's books are full of the vitality of eating. In this sense, they are truly Rabelaisian. One of such quintessential food moments is an enormous menu of a reconciliation feast from the book of a famous British writer Elizabeth Goudge (1946/2001), *The Little White Horse* (a favourite children's book of J. K. Rowling): "Plum cake. Saffron cake. Cherry cake. Iced fairy cake. Éclairs. Ginger-bread. Meringues. Syllabub. Almond fingers. Rock cakes. Chocolate drops. Parkin. Cream horns. Devonshire splits. Cornish pastry. Jam sandwiches. Lemon-curd sandwiches. Lettuce sandwiches. Cinnamon toasts. Honey toast" (pp. 221–222). Harry Potter's childhood food deprivation at the house of his Muggle relatives changes into the vast festivities of the Wizards' school. An abundance of food in Hogwarts truly empowers Harry. All eight movies based on these seven books dwell on school feasts as long as possible. Food and drinks symbolise the victory; in the very last movie as soon as the ultimate victory in the battle of Good and Evil is achieved, everyone who is still alive gets some hot and clearly tasty drink. This is a children's version of the Bakhtin's (1965/2009) notion of an "utopian realm of community, freedom, equality, and abundance" (p. 9).

It is clear from Rabelais's books (and not only) that if you eat and drink, you need to relieve yourself. "Eating, drinking, defecation and other elimination (sweating, blowing the nose, sneezing), as well as copulation, pregnancy, dismemberment, swallowing up by another body [like in *Where the Wild Thing Are*] – all these acts are performed on the confines of the body and the outer world, or on the confines of the old and new body" (Bakhtin, 1965/2009, p. 317). Up to some point, with plenty of food in children's books, the opposite processes were not a part of it. In one of the long forgotten books, *The Boy Tar*, by a British writer Thomas Mayne Reid (1852), a boy spends weeks and weeks in a ship's hold. The reader knows all details of what he ate and drank during that time, but nothing about him going to the bathroom. For more than a century, children's literature kept avoiding the scatological topics leaving them mostly to children's folklore and sophomore jokes. Only very recently, the 'confines' of the body were drastically extended in children's literature. Firstly, an endless number of potty-training books, both didactic and instructional, came into the American and European children's consumption. That was not a very radical step because these books serve not children's, but parents' needs. The next step was more innovative and imaginative; what earlier existed only in children's folklore radically entered the 'legitimate' children's literature. One of the striking examples of allowing children a freedom of talking about what they really want to talk about is a picture book *The Story of the Little Mole Who Went in Search of Whodunit* by Werner Holzwarth and Wolf Erlbruch (1989/2007), published originally in

Germany. A mole who is just getting out of his hole gets pooped on his head by some unknown animal; after that, the mole is on a mission to discover whom the poop belongs to. A recent Russian book, Alla Belova's (2018) *Vse delaiūt èto* [Everyone Does It], with illustrations of Boris Voĩtsekhovskiĩ, talks about a similar and equally exciting topic: human and animal flatus. Now a child-reader can see and almost feel and smell what earlier was only inside the potty. In these books, there are no more of the educational pretences of the potty books; they are truly ground-breaking and carnivalesque.

### Conclusion: Who will Speak on Behalf of These Books?

Those adults who are afraid of the innovations hidden in children's books regularly try to ban and censor them, to take them out of the libraries and from the bookstores' shelves, and in the most extreme cases, to get rid of their authors. It is often done with the implicit or explicit help of the state that prefers its youngsters be 'law abiding' citizens from the crib. We will see in the second part of this article how it was implemented in the Soviet Union. The authorities are quite right to be afraid; children's literature is a very powerful thing. It is dangerous because it may teach children to think for themselves. The striking evidence of the power of the book that provoked dictators to have it banned is *The Story of Ferdinand* written by Munro Leaf (1936) and illustrated by Robert Lawson. "[T]he story of the daisy-eating bull became the first American picture book to be labeled subversive" (Silvey, 2004, p. 24). It was seen as controversial and pacifist in Spain – by those who supported and by those who confronted Franco (Hearn, 1986), and was banned there until Franco's death. "Adolf Hitler ordered the book burned as 'degenerate democratic propaganda.' In the United States the book was accused of promoting fascism, anarchism, and communism. But along the way, *Ferdinand* gained some admirers as well – including Thomas Mann, H. G. Wells, Gandhi, and Franklin and Eleanor Roosevelt" (Silvey, 2004, pp. 24–25). So much power had this small book have that many famous people felt the necessity to form an opinion about it. Since both the right and the ability of children's literature to teach independent thinking need to be protected, and children themselves rarely can fight back, it is adults who should fight on children's behalf. As we have already seen, groups such as the American Library Association are compiling lists of books that had already been prohibited or non-recommended to expose the absurdity of such prohibitions. This makes the lists public and brings these books back to readers; and so, adults may speak on behalf of the banned children's books.



Nevertheless, it is very important to remember that the subversive tendencies are historically bound. What was on the frontier of subversive literature in the 19<sup>th</sup> century now is seen as catering to the views already accepted as obsolete, as least in some aspects, for example, the attitude toward Native Americans in Mark Twain's (1876) *Adventures of Tom Sawyer* as it is seen in portraying the 'bad guy,' Injun Joe. Moreover, after so many years, some books might have lost their subversive power: what was ground-breaking and disturbing then is now widely acceptable and loved by conservatives. The 'mistakes' of the past are also 'teaching' the reader to not trust the book entirely and to not whitewash the past, and at the same time, to not judge the book written a hundred year ago according to the contemporary understandings.<sup>9</sup> The books may also gain an extra subversive power when they enter into a different culture. C. S. Lewis's *The Chronicles of Narnia* hardly would be seen as subversive in England in the 1970s but translated into Russian and circulated in Samizdat in the 1980s in Russia, they became truly revolutionary. *Narnia* stories spoke about religious beliefs that were not approved by the Soviet state, and any mentioning of Christianity would be censored in the children's book.<sup>10</sup>

A psychological explanation of the source of creativity and playfulness in children's books helps us to see where the subversive power of children's literature is coming from. Through the Bakhtinian approach to literary analysis, we understand how the carnival enters the space of children's books and brings in the freedom to discuss the body and its functions. Children's books create a topsy-turvy world where the child is powerful and independent, and many British and American classics were able to keep their subversive nature through generations of young readers. In the second part of the article, we will examine particular examples of American, Soviet, and Russian children's books that were seen as subversive and dangerous in various periods in the history of the USA, the Soviet Union, and Russia.

---

<sup>9</sup> The scandal around the 'new' edition of Mark Twain's *Adventures of Tom Sawyer and Huckleberry Finn: The NewSouth Edition* (Gribben, 2011) with offensive racial epithets 'cleaned-up' from the books shows how contemporary 'sensibilities' could stir up the controversy and smear the honest anti-racist stand of the author (Messent, 2011).

<sup>10</sup> In the Soviet Union, Samizdat (literally, self-publishing) reproduced censored or prohibited books in a few copies that were passed from reader to reader. Only one book out of seven *Narnia* stories was published in the 1970s in the Soviet Union. By the 1980s, the other six books were introduced to young readers through Samizdat. These self-made typed carbon-copied books circulated widely for almost a decade until it was possible to publish them all in 1991, during perestroika (Bukhina, 2019).

## References

- American Library Association (1996–2019). *100 most frequently challenged books: 1990–1999*. Retrieved from <http://www.ala.org/advocacy/bbooks/100-most-frequently-challenged-books-1990-1999>.
- Bakhtin, M. (2009). *Rabelais and his world* (H. Iswolsky, trans.). Bloomington, IN: Indiana University Press. (Original work published 1965).
- Barrie, J. M. (1911). *Peter and Wendy*. London: Hodder & Stoughton.
- Barrie, J. M. (Writer), Boucicault, D. (Director), Frohman, C. (Producer). (1904, December 27). *Peter Pan, or the boy who would not grow up*. Live performance at the Duke of York's Theatre, London.
- Baum, L. F. (1900). *The wonderful Wizard of Oz*. Chicago, IL: George M. Hill Company.
- Beckett, S. L. (2011). Crossover literature. In P. Nel & L. Paul (Eds.), *Keywords for children's literature* (p. 58). New York, NY & London: New York University Press.
- Belova, A. (2018). *Vse delaiūt èto*. Moskva: Samokat.
- Berne, E. (1964). *Games people play: The psychology of human relationships*. New York, NY: Grove Press.
- Blume, J. (1970). *Are you there God? It's me, Margaret*. Englewood Cliffs, NJ: Bradbury Press.
- Bukhina, O. (2016). *Gadkii Utenok, Garri Potter i drugie. Putevoditel' po detskim knigam o sirotakh*. Moskva: KompasGid.
- Bukhina, O. (2019, September 25). Russian Samizdat, children's literature, and the sunset years of the Soviet empire. *ChLA International Committee Blog*. Retrieved from <https://childlitassn.wixsite.com/intlcommittee/single-post/2019/09/25/Russian-Samizdat-Children's-Literature-and-the-Sunset-Years-of-the-Soviet-Empire>.
- Carroll, L. (1865). *Alice's adventures in Wonderland*. London: Macmillan.
- Collins, S. (2008). *The Hunger Games*. New York, NY: Scholastic Press.
- Collins, S. (2009). *Catching fire*. New York, NY: Scholastic Press.
- Collins, S. (2010). *Mockingjay*. New York, NY: Scholastic Press.
- Dahl, R. (1988). *Matilda*. London: Jonathan Cape.
- Daniel, C. (2006) *Voracious children: Who eats whom in children's literature*. New York, NY: Routledge.
- Donaldson, J. (2005). *The Gruffalo*. New York, NY: Dial Books for Young Readers. (Original work published 1999).
- Dr. Seuss (1985). *The Cat in the Hat*. New York, NY: Random House. (Original work published 1957).
- Freud, S. (1990). *New introductory lectures on psychoanalysis*. New York, NY & London: W. W. Norton. (Original work published 1933).
- Givargizov, A. (n.d.). *Novaia detskaia literatura*. Retrieved from <https://www.labirint.ru/top/egmont/>.

- Goudge, E. (2001). *The little white horse*. London: Puffin Books. (Original work published 1946).
- Gribben, A. (Ed.). (2011). *Mark Twain's Adventures of Tom Sawyer and Huckleberry Finn: The NewSouth edition*. Montgomery, AL: NewSouth Books.
- Griswold, J. (1992). *Audacious kids: Coming of age in America's classic children's books*. New York, NY & Oxford: Oxford University Press.
- Handy, B. (2017). *Wild things: The joy of reading children's literature as an adult*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Hanks, T., Goetzman, G., Sendak, M., Carls, J., Landay, V. (Producers), & Jonze, S. (Director). (2009). *Where the Wild Things are* [Motion picture]. United States: Warner Bros.
- Hardinge, F. (2015). *The lie tree*. London: Macmillan.
- Harris, J. C. (1880). *Uncle Remus: His songs and his sayings*. New York, NY: D. Appleton and Company.
- Hearn, M. P. (1986, November 9). Ferdinand the Bull's 50<sup>th</sup> Anniversary. *The Washington Post*. Retrieved from <https://www.washingtonpost.com/archive/entertainment/books/1986/11/09/ferdinand-the-bulls-50th-anniversary/3325d6dc-cc68-4be7-9569-408439896098/>.
- Holzwarth, W., & Erlbruch, W. (2007). *The story of the little mole who went in search of whodunit*. New York, NY: Harry N. Abrams. (Original work published 1989).
- Kelly, J. (2009). *The evolution of Calpurnia Tate*. New York, NY: Henry Holt.
- Le Guin, U. K. (2009). *Cheek by jowl: Talks and essays on how and why fantasy matters*. Seattle, WA: Aqueduct Press.
- Leaf, M. (1936). *The story of Ferdinand*. New York, NY: Viking Press.
- Lewis, C. S. (1950). *The lion, the witch and the wardrobe*. London: Geoffrey Bles.
- Lewis, C. S. (1951). *Prince Caspian*. London: Geoffrey Bles.
- Lewis, C. S. (1952). *The voyage of the Dawn Treader*. London: Geoffrey Bles.
- Lewis, C. S. (1953). *The silver chair*. London: Geoffrey Bles.
- Lewis, C. S. (1954). *The horse and his boy*. London: Geoffrey Bles.
- Lewis, C. S. (1955). *The magician's nephew*. London: The Bodley Head.
- Lewis, C. S. (1956). *The last battle*. London: The Bodley Head.
- Lindgren, A. (1988). *Pippi Longstocking* (F. Lamborn, trans.). London: Puffin Books. (Original work published 1945).
- Lowry, L. (1992). *The Giver*. New York, NY: Houghton Mifflin.
- Lurie, A. (1998). *Don't tell the grown-ups: The subversive power of children's literature*. Boston, MA, New York, NY, Toronto, & London: Back Bay Book.
- Mallan, K. (2012). Strolling through the (post)modern city: Modes of being a flaneur in picture books. *The Lion and the Unicorn*, 36(1), 56–74.
- Mayne Reid, T. (1852). *The Boy Tar, or a voyage in the dark*. London: Ticknor and Fields.

- Messent, P. (2011, January 5). Censoring Mark Twain's 'n-words' is unacceptable. *The Guardian Book Blog*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/books-blog/2011/jan/05/censoring-mark-twain-n-word-unacceptable>.
- Newbery, J. (2009). *A little pretty pocket-book*. Truru: Dodo. (Original work published 1744).
- Nikolajeva, M. (2012a). *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. New York, NY & London: Routledge. (Original work published 2010).
- Nikolajeva, M. (2012b). The development of children's fantasy. In E. James & F. Mendlesohn (Eds.), *The Cambridge companion to fantasy literature* (pp. 50–61). Cambridge: Cambridge University Press.
- Potter, B. (1902). *The tale of Peter Rabbit*. London: Frederick Warne.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale* (L. Scott, trans.). Austin, TX: University of Texas Press. (Original work published 1928).
- Pullman, P. (1995). *Northern lights*. London: Scholastic.
- Pullman, P. (1997). *The subtle knife*. London: Scholastic.
- Pullman, P. (2000). *The amber spyglass*. London: Scholastic.
- Roth, V. (2011). *Divergent*. New York, NY: Katherine Tegen Books.
- Roth, V. (2012). *Insurgent*. New York, NY: Katherine Tegen Books.
- Roth, V. (2013). *Allegiant*. New York, NY: Katherine Tegen Books.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1998). *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1999). *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2000). *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2005). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury.
- Saxena, V. (2012). *The subversive Harry Potter: Adolescent rebellion and containment in the J. K. Rowling novels*. Jefferson, NC & London: McFarland.
- Sendak, M. (2012). *Where the Wild Things are*. New York, NY: HarperCollins. (Original work published 1963).
- Silvey, A. (2004). *100 best books for children: A parent's guide to making the right choices for your young reader, toddler to preteen*. Boston, MA & New York, NY: A Frances Tenenbaum Book.
- Tolkien, J. R. R. (1964). *Tree and leaf*. London: George Allen and Unwin.
- Travers, P. L. (1934). *Mary Poppins*. London: HarperCollins.
- Twain, M. (1876). *The adventures of Tom Sawyer*. Hartford, CO, Chicago, IL, & Cincinnati, OH: American Publishing.
- Twain, M. (1884). *Adventures of Huckleberry Finn*. London: Chatto & Windus.



## Why Are They So Afraid of Children's Books? The Subversive Power of Imagination (Part 2)

### Abstract:

The second part of the article explores particular examples of subversive books in American, Soviet, and Russian children's literature as well as the revolutionary role of fantasy and innovative literary forms through different periods of the history of the USA, the Soviet Union, and Russia. To show how children's literature was often at odds with particular governments and common opinions, the article uses the examples of the American Left writings for young readers, the 1920s Soviet children's prose and poetry, and contemporary Russian children's books. The article discusses the various attempts of governmental censorship and control over this literature and the ability of writers and publishers to resist the ideological and political pressures.

### Key words:

American literature, censorship, children's and young adult literature, fantasy, Russian literature, social disobedience, Soviet literature, subversiveness

### Skąd taki lęk przed książkami dla dzieci? Wywrotowa moc wyobraźni (część 2)

### Abstrakt:

W drugiej części artykułu zbadano konkretne przykłady wywrotowych książek w amerykańskiej, radzieckiej i rosyjskiej literaturze dziecięcej, a także rewolucyjną rolę fantastyki i innowacyjnych form literackich w różnych okresach historii Stanów Zjednoczonych, Związku Radzieckiego i Rosji. Aby pokazać, w jaki sposób literatura dziecięca często była sprzeczna ze stanowiskami danych rządów i powszechnymi opiniami, w artykule wykorzystano przykłady amerykańskiej lewicowej

\* Olga Bukhina – MA, is a translator, writer, and independent scholar. Her research interests include American and Russian children's literature, the images of orphans and death in children's books, and the history of translation of children's literature. Contact: [bukhina.olga@gmail.com](mailto:bukhina.olga@gmail.com).

twórczości dla młodych czytelników, radzieckiej prozy i poezji dziecięcej lat 20. XX wieku oraz współczesnych rosyjskich książek dla dzieci. Artykuł omawia różne próby rządowej cenzury i kontroli nad literaturą dziecięcą oraz zdolność pisarzy i wydawców do przeciwstawiania się presji ideologicznej i politycznej.

**Słowa kluczowe:**

literatura amerykańska, cenzura, literatura dziecięca i młodzieżowa, fantastyka, literatura rosyjska, nieposłuszeństwo społeczne, literatura radziecka, subwersywność

*Don't trust anyone over 30.*

– Jack Weinberg, Free Speech Movement activist

## Introduction: Revolutionary Role of Fantasy

The first part of the article contains a general discussion on the psychological roots of creativity, playfulness, and subversiveness in children's literature together with a discussion of Bakhtinian approach to the analysis of children's books that portray fantastic worlds of freedom and fight against oppression. *Part 1* also explores the grotesque bodily transformations in children's books and some bodily functions previously unseen in children's literature. *Part 2* will talk about the revolutionary role of fantasy using particular examples of American and Russian (Soviet and post-Soviet) children's books. Is fantasy in children's and teens' literature just a fantasy, or does it tell us something very serious about reality? "All fantasy is political, even – perhaps especially – when it thinks it is not" (Bould, Vint, 2012, p. 102). Fantasy, according to Rosemary Jackson (2003), "lies outside the law," and what is even more important, "outside dominant value systems" (p. 4). This connection between the political and the fantastical was obvious for the German/American philosopher and socialist Herbert Marcuse. His understanding of the role of fantasy was based on his reading of Freud's theory. "Marcuse believes that the outlines of a new reality principle are found in the images of phantasy and its aesthetic-embodiments, and in turn he grounds his high evaluation of phantasy and art in Freud's instinct theory" (Kellner, 1984, p. 174). The power of imagination provides a serious challenge to the established cultural practices. "The rebellion of youth intelligentsia, the right and the truth of imagination" (Marcuse, 1969, p. 30) became a revolutionary force in art in general.

In my opinion, the importance of the revolutionary potential of children's literature in particular cannot be underestimated; we can see such a force throughout the history. A political component was not absent from children's

literature from its inception; it exists, for example, just as hints in many nursery rhymes. Well-known rhymes *London Bridge is Falling Down* or *Robin the Bobbin, the Big-bellied Ben* originally were epigrams mocking the politics of Henry VIII, and later came down to the nursery. Children are natural rebels; the “Mary, Mary, quite contrary” attitude is very familiar to any parent. The anarchic, unruly tendencies of children’s literature expressed themselves in rhymes for very small children, and only much later in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century did they become fully visible in fantasy and dystopian books for kids and teens. Children’s fantasy literature as fantasy in general “traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made ‘absent’” (Jackson, 2003, p. 4). The subversive tendencies of children’s literature may be expressed not only through the content but also through the form, or rather through the combination of a particular form with an absurdist context that is very popular in children’s poetry, both in English (i.e. Edward Lear’s limericks or Dr. Seuss’s funny poems) and in Russian (in works of the early Soviet OBERIU<sup>1</sup> poet Daniil Kharmis about whom I will talk later). Anarchy and the absurd in poetry are very attractive to children exactly because it is a combination of a strict poetic form and illogical, but exciting content. The topsy-turvy, upside-down world of fairy tales and books for small children paves the way for the pre-teens and teens literature of social disobedience. There, the fate of the world depends on a child, not on adults, as we have already seen in *Part 1* in the discussion of the *Harry Potter* series. There are also plenty of American dystopian novels, such as Lois Lowry’s (1993) *The Giver*, or Suzanne Collins’s (2008–2010) *The Hunger Games*, with similar ones in England, France, Russia, or other countries.<sup>2</sup> They convey the message that the problems which cannot be solved by adults are in the mighty hands of a child or a teen. The fantastic mode is very helpful here because it gives the author more freedom to explore the human nature. As Maria Nikolajeva (2010/2012) states:

The fantastic mode allows children’s writers to deal with important psychological, ethical, and existential questions in slightly detached manner, which

<sup>1</sup> The word OBERIU is an abbreviation of *Ob’edinenie Real’nogo Iskusstva*, the association for real art, with the last ‘u’ added just for fun and an absurdist touch. For various examples of Daniil Kharmis’s prose and poetry, see Ostashevsky (2006), Kharmis (2009), Mayakovsky, Mandelstam, and Kharmis (2017).

<sup>2</sup> Just to offer a couple of contemporary examples: *How I Live Now* by a British-American author Meg Rosoff (2004); *Le combat d’hiver* [Winter’s End] by a French writer Jean-Claude Mourlevat (2006/2009); *Zhivye i vzroslye* [The Alive and the Adults] by a Russian writer Sergei Kuznetsov (2011).

frequently proves more effective with young readers than straightforward realism. For example, the battle of good and evil may be less disturbing, yet more persuasive when described within the imaginary world than in the reader's immediate surroundings. [...] In particular, fantasy may empower a child protagonist in a way so called realistic prose is incapable of doing (p. 42).

The idea of the fantastic world, or as scholars call it, a 'secondary' world of fairy tales, magic realism, fantasy, and science fiction, opens multiple possibilities of breaking the rules and regulation of the so-called 'primary' world.<sup>3</sup> In children's books, both worlds often exist side by side, sometimes in a form of two narratives, and the book's character moves freely between the 'primary' and the 'secondary' worlds, as do Lewis Carroll's (1865) Alice, Bastian Balthazar of Michael Ende's (1979/1993) *The Neverending Story*, or Harry Potter of J. K. Rowling (1997–2007). Using this literary device, a lot of children's books effectively talk about a symbolic struggle between the Good and the ultimate Evil, but some works of children's literature may also express a direct political message of a particular group at the particular historical time.

### For Young American Comrades

According to Marcuse's theory, "a new reality principle and values will subvert present repressive-conformist thought and action" (Kellner, 1984, p. 340). Marcuse (1969) believed that "radical political practice involves a cultural subversion" (p. 10), and it will lead to a political rebellion. British and American communist and socialist writers were actively involved in the attempt to subvert the dominant culture by writing for children. Starting in the early 20<sup>th</sup> century, they were producing politically charged pieces for children of all ages. These pieces cover many different genres, from the 'Socialist Primers' to the school stories, from the narratives of strikes and protests to very untraditional fairy tales, often with new and rich illustrations. Unfortunately, many of these writers were so preoccupied with the direct message of the revolutionary struggle that they lost some of their artistic and creative side. That is one of the reasons why they never reached a broader readership beyond the 'red diaper

---

<sup>3</sup> The functioning of a 'secondary' world in literature is a very well-researched area of literary studies; see, for example, Bowers (2004), Salminen (2009), James and Mendlesohn (2012). But the first and most important is a seminal J. R. R. Tolkien's essay "On Fairy-Stories," written (originally as "Fairy Stories") for presentation at the University of St. Andrews in 1939 and first published in 1947; see Flieger, Anderson (2008).



babies,' whose parents were members of the United States Communist Party or some sympathisers of the cause. The other reason was, obviously, political. Still, among them there are some true gems deserving a broader recognition. A large corpus of these writings was collected by two American scholars, Julia Mickenberg and Philip Nel (2008), in their anthology, *Tales for Little Rebels: A Collection of Radical Children's Literature*. The collection covers a significant span of time, basically three quarters of the 20<sup>th</sup> century. The political range of the authors in the anthology is quite broad; some of them are on the orthodox Marxist-Stalinist side of the spectrum, like M. Boland (1935/2008), probably a British writer. This author's picture alphabet, "ABC for Martin," from *Martin's Annual* is heavily populated with Marx, 'Bolshies,' Kremlin, Lenin, and Stalin: "K stands for Kremlin, where our Stalin lives; L is the Lead he so ably gives. M is for Marx whose teachings proves true; N is the Nemesis long overdue. [...] S stands for Stomachs that wages can't fill; T is for Trials that won't break our will. U stands for Union of 'Soviet's fame'; V was for Victory when our Lenin came" (p. 21). This direct message now, alas, can be seen only as a curious historical artefact.

Many other authors in the collection are more concerned with the specific issues of American union struggle, racial discrimination, portraying Black history, and feminism, and, as a result, are much less dogmatic. The "Organize" part of the anthology is mostly devoted to labour struggle. As the editors of the volume explain, "[i]t is not a coincident that most of the stories in this section came from the 1930s. During that decade, unions grew rapidly and won legal rights in the United States. [...] In this collection, several stories' aims are more subversive than those of major unions in the 1930s"; they "present organizing as a means not just to securing better working conditions but for overthrowing capitalist rulers" (Mickenberg, Nel, 2008, p. 96). That makes these stories still quite relevant. In one of the them, a play *Revolt of the Beavers* by a Brooklyn native Oscar Saul (1936/2008), the beavers are, naturally, exploited workers with their exiled leader Oakleaf. Two kids, Paul and Mary, are blown by the wind to the beavers' country where the bad Chief and his gang are tough on everyone. In the entire Beaverland, only the Chief and his gang have blue sweaters and skates. The Chief also closed all schools, so another character of the play, a wise beaver called Professor, is out of work. The following discussion about the means of resistance sounds very contemporary. Paul suggests that he will "punch the chief right on the nose... and his whole gang too," and the Professor suggests much more peaceful solution: "Don't start any fights. I'm gonna do something, I'm gonna tell the chief a story... not a plain story... but a story with a moral... and then that'll

show him how mean he is and then he'll turn into a good chief" (p. 116). In the end, the beavers, Oakleaf, Professor, and the children, are able to organise themselves and to get rid of the Chief and his henchmen. "In their newly liberated Beaverland, each beaver gets enough to eat, along with a sweater and skates" (p. 110).

Another section of the book is a group of texts under an umbrella of fantasy, and it is appropriately entitled "Imagine." Editors quote an art educator Robert J. Saunders (1962) who wrote: "Because of its amorality, the imagination is basically subversive. By that we do not mean it is entirely destructive but that it undermines beliefs and the religious, social, aesthetic, and intellectual structures, built upon these beliefs" (p. 12). The feminist struggle takes a form of a fairy tale. These new tales suggest reverse gender roles when princesses are able to save princes, and not vice versa as in traditional stories. In *The Practical Princess* by Jay Williams (1969/2008), the princess Bedelia received at birth the gift of common sense and practical thinking; as the result, she is capable of overcoming the dragon, getting rid of an inappropriate and annoying solicitor, freeing herself from captivity, and rescuing the prince. And to marry him, because you are supposed to marry the one you saved. The further destruction of the habitual gender structures is illustrated by probably the most interesting piece in the collection, Lois Gold's (1978/2008) *X: A Fabulous Child's Story*. Upon the request of some scientists, the family of Jones raises their child as a child X, not a girl and not a boy. This child is a part of a "very important Secret Scientific Xperiment" (p. 234). The story describes the difficult process and final victory of a new approach to gender that is gaining popularity nowadays. At first, there are many problems with friends and relatives of X's family, and especially with other children in school. X wears red and white checked overalls and is equally good in spelling bees, a seven-laps boys' relay race, and baking a seven-layer cake; so, nobody can assign a particular gender role to this child. X has some clear advantages compared to other children. "Other children gave to obey all the silly boy-girl rules, because their parents taught them to. Lucky X – you do not have to stick to the rules at all! All you have to do is be yourself" (p. 239). The main point of this short piece is the revolutionary idea that gender rules (and roles), as well as many other rules, are not especially important because they are arbitrary.

Many children's books are "encouraging children to imaging alternatives to adult institutions and practices. For example, in many of Dr. Seuss's books, children challenge the alleged wisdom of adults" (Mickenberg, Nel, 2008, p. 138). Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel), the author of more than 60 children's books with hundreds of million copies and translations into many languages,

was able to maintain an uneasy balance between the subversive messages of his writing and its broad acceptance. “Dr. Seuss has taught several generations of children how to read while cheerleading for the anarchic power of imagination” (Handy, 2017, p. xxii). Adults tend not to trust children’s imagination. As an annoyed father in one of the Dr. Seuss’s (1937/1989) books puts it: “Stop telling such outlandish tales / Stop turning minnows into whales” (p. 1). Similarly, in a story by Lynda Gibson (1934/2008), *The Teacup Whale*, again from the *Tales for Little Rebels* collection, a boy finds a tiny whale in a big puddle, and nobody believes him that it is a whale and not a polliwog. The whale grows bigger and bigger, stronger and stronger, and now the mother and other adults are forced to believe the boy and his power of imagination – it is a whale after all. The story reads as an allegory of the child’s right to imagine and to be free of the pressure of the society. So, the right to have an imagination turns also into the right to hope and freedom.

In their *Tales for Little Rebels*, Mickenberg and Nel suggest a list of additional recommended radical readings divided by the themes of each chapter. It is not accidental that chapter 5, “Imagine,” gets the longest list of various well-known books and authors, including Dr. Seuss, Pete Seeger, Maurice Sendak, and Shel Silverstein. The international additions to this list are Roald Dahl with his stories breaking all the rules, and Tove Jansson as the author of books about freedom-loving and adventurous creatures called Moomins and their friends. Dwellers of the Moominvalley are very diverse, and clearly belong to different types of creatures, if not to different species. Still, diversity is an issue that haunts children’s books. Ursula Le Guin, in her talk published in 2009, notes that the characters of the American fantasy books are predominately White (pp. 4–5). Philip Nel (2017) offers a further discussion on the lack of subversive power and racial issues in American children’s literature in his book *Was the Cat in the Hat Black? The Hidden Racism of Children’s Literature, and the Need for Diverse Books*. Nel goes through the history of non-White characters in American children’s books, noting how few of them exist. He also honestly states his own privileged experience: “[N]ot once in my childhood did I feel the trauma of experiencing racism – because, though it was all around me, it was never directed at me” (p. 8). Racism, probably, was also never directed at the most famous American children’s authors. In his book, Nel keeps exploring the possibility for children’s literature to help build an anti-racist future. I will not be going into more details on the topic of racial inequality of contemporary American children’s literature; in-depth exploration of turning children’s literature into something inclusive, ethnically and racially diverse, and all-encompassing without losing its subversive and artistic powers deserves a separate article.

More on the development of radical children's literature in the United States may be found in Julia Mickenberg's (2006) *Learning from the Left: Children's Literature, the Cold War, and Radical Politics in the United States*. She describes the politics of publishing and progressive education in the 1920s–1960s and provides multiple examples of radical and progressive writing aimed to change the status quo of children's literature. Some books of American left-oriented writers were even able to make it to the Soviet Union during the Khrushchëv Thaw.<sup>4</sup> One of the striking examples is the book that literally opens the doors of children's imagination. In Howard Fast's (1952) *Tony and the Wonderful Door*, an eleven-year old boy who lives in New York of the 1950s opens the door into the colonial past of the city and becomes friends with a Dutch boy and Native American children. The book was published in New York in 1952 and was translated and published in Moscow in 1955. As Mickenberg (2006) notes, "Tony's 'wonderful door' is a useful metaphor for understanding how and why leftists were able to play an important role in the children's book field in the mid-twentieth century" (p. 12). The book had also served as a door between Moscow and New York for the Russian readers in the 1960s and 1970s.

### The Soviet Experience: With the Government or Against It?

American 1920s Left children's literature portrayed the new Soviet experiences quite favourably, and, indeed, in Soviet Russia, immediately after the Revolution of 1917, literature for young readers went into a period of particular fruition and free development. Unfortunately, it did not last long. The new Soviet Power started implementing its own understanding of art and culture. Marcuse recognized, in the words of Morton Schoolman (1984), that "philosophy and art always pose the danger that some critical meaning will escape the ideological coercion and disrupt the stability of totalitarian society" (pp. 333–334). Douglas Kellner (1984) explains Marcuse's point of view on the extreme importance of not just art and philosophy, but of literature to the Soviet state. "In Marcuse's view, the centre of opposition is shifted in the Soviet Union from philosophy to literature and art, thus the Soviet state must attempt to coerce art and cultural apparatus to serve the interest of the state. The tool for transforming art into an instrument

---

<sup>4</sup> The Khrushchëv Thaw refers to a period of Nikita Khrushchëv's policies of de-Stalinization. It lasted from the early 1950s to the early 1960s. During that time, repression and censorship in the Soviet Union were significantly diminished, and millions of prisoners were released from Gulag labor camps.

of social control is *Soviet realism*” (p. 215).<sup>5</sup> Marcuse (1961) believed that “Soviet realism conforms to the pattern of a repressive state” (p. 114). Prior to the phase of the “free development of all humane faculties,” Marcuse claims, “art retains its critical cognitive function: to represent the still transcendental truth, to sustain the image of freedom against a denying reality” (p. 115). Literature in general and children’s literature in particular became a real battlefield where the authorities aimed to assert their understanding of culture that would serve their interests. First of all, for the new Soviet children’s literature, this posed an enormous task: to get rid of most of what was written before and now was condemned as counter-revolutionary and bourgeois. The Soviet authorities very well understood that children were the future, and that by controlling the children, they will be able to control the future. They promised to provide children with a ‘happy childhood,’ and they defined how this childhood will be shaped.<sup>6</sup> That is why children’s literature became a state business (in a very direct sense, by closing all independent publishing houses and opening just a few giant state-controlled publishing houses for all children’s literature for the entire country). The Party Congresses and the Soviet Writers’ Congresses were regularly discussing ideological approaches to children’s literature. As Ben Hellman (2013) states quoting the “Resolution of the 13<sup>th</sup> Communist Party Congress”:

Children’s literature was taken up for discussion at the 13<sup>th</sup> Party Congress in 1924, where a resolution, recognizing the importance of bringing forth a truly Soviet type of children’s literature, was passed. What this meant was plainly stated: “We must proceed to create a children’s literature under the strict control and supervision of the Party, with a view to fostering a stronger sense of class-consciousness, international solidarity and love of work” (p. 304).

Understanding the crucial role of children’s literature brought the fear of its power and the desire to control it by any means necessary. First, as I mentioned, pre-revolutionary books were severely criticized and, literally, removed from the libraries. Hellman (2013) writes:

[T]he process of renewal was [...] much more thorough in children’s literature than in writing for adults. Of the pre-revolutionary ‘stock’ of writers and books, as many as three quarters were effectively replaced in the 1920s. What was accepted from the old literature was mainly works that could be read as criticism of life under the Tsars (p. 297).

---

<sup>5</sup> Soviet realism is otherwise known as Socialist realism.

<sup>6</sup> On how happy that childhood was, see Kelly (2008, 2009) and Balina (2009).

The new Soviet prose and poetry for children emerged very quickly, and immediately it was also scrutinised by the Party. The revolutionary movement naturally produced a new type of book that was supposed to help children embrace new socialist ideas and ideals. Together with other amazing artistic endeavours of the early 1920s, mostly in the visual arts and poetry, innovative children's literature blossomed for a few short years. The famous revolutionary poets, including Vladimir Maïakovskii, were writing for children. The best avant-garde artists were illustrating children's books. But very soon the 'mighty hammer' of the Party came down upon these young and creative writers and artists in the form of the demands of Socialist realism. What did not conform to the new ideology was brutally destroyed. We will see a little bit later how similar these processes were to these that are developing right now in Putin's Russia; first, an unprecedented bloom and, almost immediately, an increasing control and attempts to introduce new censorship.

I will illustrate the situation in the young post-revolutionary Soviet State using only two cases, even though many other striking examples existed. One case is an adventure novel written by a Party *apparatchik*, and the other one is poetry and the life story of a non-conformist writer. *Little Red Devils* [*Krasnye d'ïavoliata*], the revolutionary adventure novel by Pável Bliákhin (1923), a party member since 1903, was written during the Russian Civil War (1917–1923), and the Civil War was its major setting. The twin brother and sister, Misha and Duniasha, who want to avenge the deaths of their older brother and their father, join the Red Army to fight for the revolutionary cause against the commander of an independent anarchist army in Ukraine Néstor Makhnó and his guerrilla troops. The book's fascinating, gripping storyline and the precarious situations the young characters are in make it a page-turner. At the same time, it is full of appropriate communist, collectivist, and even internationalist ideals: one of their brothers-in-arms is a Chinese youngster Yu-yu.<sup>7</sup> However, the freedom and independence of the main characters turned to be "too much" for the controlling authorities, and the book was criticised for the excessive red romanticism, which was a derogatory term at that time. It was also labelled as "children's avant-gardism" (Balina, 2009, p. 105), also not a favourable term. "This literary device was highly criticized by both educators and literary critics of the time, and adven-

---

<sup>7</sup> In a silent movie *Krasnye d'ïavoliata* [Little Red Devils] directed by Ivan Perestiani and Pável Bliákhin (1923), because of the complicated relationship between Soviet Russia and China, a Chinese character was replaced by a Black boy, Tom Jackson. In the later movie adaptation, *Neulovimye mstiteli* [The Elusive Avengers], directed by Édmond Keosaïan (1967), the Cold War attitude transformed this character into a Romani boy Iashka.

ture writers were accused of diminishing the significance of the victorious Red Army's achievements" (p. 105). *Little Red Devils* went into oblivion very soon, and the book was revived only during the Khrushchëv Thaw, when a new movie version was produced and became very popular. The Thaw was the time of new romantic aspirations, and this story again carried the 'spirit of the times.' The author luckily died a peaceful death in 1961, even though he did not write much (or rather did not publish again) until the 1950s.

An avant-garde poet Daniíl Kharmś did not have such luck. He was a surrealist and absurdist poet and writer, and, together with a few other poets, he organised a poetry group named OBERIU. Without any means to survive in the early 1920s – his work would not be published for ideological reasons – he started writing for children's magazines where he implemented his innovative approaches to children's poetry. For a while, he was able to write and to publish, and his writings became quite popular. His poems were full of nonsense, puns, funny images, unexpected viewpoints, surprising storylines, and notion of child's superiority over adults. Kharmś often portrays children at play, and "tries to convey the ecstasy and the rhythmic spirit of the game" (Hellman, 2013, p. 326). Speed, freedom, and wild imagination penetrated his poetry. In his poem that was called exactly "Play" (Kharmś, 1930/2017), three boys transform themselves into a car, a boat, and an airplane and run as fast as possible:

Peter run down the road,  
down the road,  
along the pavement,  
Peter run  
along the pavement,  
and he hollered  
"Roo-roo-roo!  
I am not Peter any longer!  
Everybody,  
move aside!  
I am not Peter any longer!  
I'm on wheels, I'm a car!" (p. 36).

At the end of the poem, after scaring off "a real genuine cow with some real genuine horns" (p. 39), boys are sitting and resting:

"I am parked!" shouted Peter.  
"I cast anchor!" shouted Vasco.

“And I landed!” shouted Mikey.  
And they sat down to rest (p. 42).

Most of Kharms's children's poems play with the absurd and the reverse roles of children and adults. “A central theme for Kharms is the disruption of order. By selecting an unusual point of view, he is able to create puzzles and miracles in the midst of everyday life” (Hellman, 2013, p. 326). That definitely contradicted the rigid Socialist realism rules, and Kharms and other Oberiuts became an easy target for Party-affiliated Soviet critics. They soon were labelled as literary hooligans and counterrevolutionaries. In 1931, Kharms and a fellow OBERIU poet, Aleksánder Vvedénskii, were arrested and “accused of disrupting industrial life with their poetry. The Oberiuts were released after six months but forced to spend another six months in internal exile. [...] Vvedensky and Kharms were arrested for a second time in connection with the Nazi attack on the Soviet Union in the summer of 1941” (pp. 372, 374). Kharms was accused of spreading ‘defeatist’ propaganda and soon died in the prison's mental hospital in Leningrad in the beginning of the Leningrad siege. He was not the only one that met this fate. During the time of Stalin's repressions, from the end of the 1920s to 1953, dozens and dozens of children's writers and poets as well as children's books' illustrators, publishers, and editors were arrested and sentenced to prison or labour camp. Many of them were shot or died in imprisonment or soon after. Many children's writers emigrated in the first years of the Revolution. Almost the entire Samuíl Marshák's editorial team was arrested in 1937; they were accused of sabotage intended to destroy children's literature. Of course, the numbers of arrested adult writers, etc., were equally high. During just a few years in the 1930s, more than a hundred of attendees of the 1934 Writers' Congress were arrested; this number includes both adult and children's writers (p. 371). Many books were censored and taken out of the libraries and bookstores.<sup>8</sup> The country that could ‘afford’ to lose so many writers and artists due to prison, death, or immigration demonstrates a very particular way of dealing with literature in general, and with children's literature especially.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> The detailed list of censored books may be found in Arlen Blíum's (2003) volume on the history of the Soviet censorship.

<sup>9</sup> Even in the midst of Stalin's repression, some authors were brave enough to convey a subversive message thinly disguised by the fairy tale form. During World War II, Eugeny Shvarts (1944/2019) wrote his play *Drakon* [*The Dragon*] with some clear allusions to Stalin as a dictator (Wilson, 2015).



## New Russia, Old Struggles

In Putin's Russia, children's writers are not yet arrested or killed, but one can see some frightening signs of a new governmental control over children's literature. The 2000s clearly marked the beginning of a new development in Russian children's literature. Many new authors have appeared; many interesting and innovative books for young children and for teens have been published (Bukhina, 2016). At the same time, the year 2010 marked a new campaign aiming to protect Russian children from the 'bad' influence of the 'alien' literature that does not contain the true 'Russian values.' The government authorities imposed greater restrictions on what content is appropriate for children and what is not. The bureaucrats, as always, are afraid of children's literature and try to introduce more and more laws and limitations to it. The Federal Law #436 about "protecting children from the information harmful for their health and development" was passed.<sup>10</sup> Still, no one really knows how to define this "harmful information." There were already a few court cases; some of them were sparked by the reactions of uninformed parents. Sometimes, it was a fear of foreign influence. The authors of a math textbook for the second grade were accused of using images from foreign fairy tales and animation movies instead of images from Russian folktales. According to the same law #436, children's books cannot contain any "gay propaganda," which was understood as any positive mentioning of gay-related issues or introducing gay characters in the books. The anti-gay attitude was one of the main reasons for the law; this law de facto constitutes the establishing of censorship, and as a result, it pushed authors and publishers to self-censorship. In 2014, an author of the book *Families: Ours and Theirs* [Sem'ia u nas i u drugikh], Vera Timenchik (2008), was accused of "gay propaganda" for merely mentioning in her book families with two moms or two dads. In the same year, a second edition of another children's book, Daria Wilke's (2013/2015) *Jester's Cap* [Shutovskoi kolpak], was marked 18+ only because it has an adult gay character portrayed positively, and it discusses the issues of gender identity and bullying by peers for the lack of

---

<sup>10</sup> The federal law N-436 FZ "O zashchite detei ot informatsii, prichiniaiushechei vred ikh zdorov'iu i razvitiu" [On Protecting Children from Information Harmful to Their Health and Development] was passed by the Russian Duma in 2010, ratified with several amendments in July 2012, and started being enforced after the next set of amendments in the July 2013; retrieved from <http://www.kremlin.ru/acts/bank/32492> on January 13, 2018. The new law also requires an age rating indication (0+, 6+, 12+, 16+, or 18+) on the cover of the book.

'masculinity.'<sup>11</sup> These reactions are clearly coming from the fear of the Other, whoever this Other is, a person with a different sexual orientation, a different race, or an immigrant of a different origin. Timenchik's book was a part of the series of eighteen books written by different authors under the umbrella of the project on tolerance, "Other, Others, About Others," curated by a famous Russian writer Liudmila Ulitskaia. These and other similar books, originally written in Russian or translated, are striving to inform children about other cultures, languages, customs, religions, food habits, etc.<sup>12</sup>

Generally speaking, children's books tend to show diversity of the world and to fight these fears of Others. A reader of a children's book looks straight into the eyes of the Other, and he/she sees in these eyes, like in the mirror, that the Other and himself/herself are very similar, and that there is no need for confrontation. The reader, like Carroll's Alice, goes through this mirror to the other world with its sometimes-strange laws and habits. A great example of this message is a picture book by a progressive American writer Lilian Moore (1963), *Little Raccoon and the Thing in the Pool*, where a kid-raccoon sees his reflection in the pool and is panickily afraid of it. His mom convinces him that if he will smile at this awful creature, it will smile back and they will become friends.<sup>13</sup> This book was translated into Russian during the Khrushchëv Thaw and became very popular, partly due to the animation movie based on it (Chúrkin, 1974). In the Russian context, the message of mutual understanding may often come precisely through translated books, and the Khrushchëv Thaw was a good time to bring this message, unlike the following period of Brezhnev's stagnation.

Perestroika<sup>14</sup> brought a unique opportunity to publish translated books and to write original texts for children without any governmental 'supervision.' However, in the mid-2010s, the governmental attacks on children's literature

---

<sup>11</sup> The scandal helped to promote the book abroad, and the publisher, Irina Balakhonova of the Samokat Publishing House, received the Jeri Laber International Freedom to Publish Award. The book was translated into English and published by Scholastics Press as *Playing a Part*.

<sup>12</sup> For example, *Īazyk tvoĭ – drug moĭ* [Your Language Is My Friend], and *V obschem, pro obschenie* [Communication Actually] by Olga Bukhina and Galina Gimón (2011, 2015; both books are the part of Ulitskaia's project), *Skazhi mne, "Zdravstvui!"* [Say "Hello!" to Me] by Alekseĭ Oleĭnikov (2016), *Ne/Spravedlivost'* [Non/Justice] by Nika Dubrovskaiā (2017).

<sup>13</sup> In the 1960s, Moore founded the Council on Interracial Books for Children. As it is said in her obituary by Stuart Lavietes (2004), "The council works to discover and encourage minority writers and to confront stereotypes in books for children."

<sup>14</sup> Mikhail Gorbachev's perestroika (restructuring) refers to a political movement for reformation within the Communist Party of the Soviet Union during the 1980s.

started again, and they only intensified by the end of the decade. In January 2018, a children's ombudswoman Anna Kuznetsova (a Putin's appointee) publicly claimed that some books for children are too scary, too full of absurd, or too obscene for children to read, and they should be banned. Should kids be protected from any upsetting things in children's books? Surely, parents sometimes believe that a particular book might be too scary for their child. But how does one define 'scary'? Kuznetsova singled out sixteen books, among them several absurdist's poems (some of them were actually written in the late Soviet time) and a book based on the Komi folktales. (Komi is one of the indigenous groups in the Russian North.) In the case of the Komi book, Kuznetsova completely misunderstood its title and mistook it for something obscene.<sup>15</sup> A group of children's writers and literary critics immediately began protesting and demanding a meeting with the ombudswoman (which was never granted), but the harm to the freedom of expression was already done. Generally, the main threat is now emerging out of a new Russian ideology of nationalism and ultra-patriotism that is trying to appropriate children's literature for its needs. It takes a form of recommendations for teachers and parents to read only Russian books with children, preferably, old Imperial or Soviet, 'time-tested,' books. Another 'approved' category is the 'kind' [*dobrye*] books that avoid any disturbing or difficult topics. This attitude rejects the importance of new literature as well as new translations for children and teens. Translated literature with its often more open attitude and a broader scope of ideas was always one of the strongest features of children's reading in Russia, but more detailed analysis of the subversive potential of translated books in the Russian and international context is beyond of the scope of this article. The debates around what is good and what is bad for children to read are heavily mixed with this patriotic ideology and attached to the national idea that aims to 'protect' children from the subversive influence of imaginative, diverse, and 'foreign' books. It is a political issue that reflects the condition of the society as a whole. The nationalist and anti-gay voices are very strong, but children's writers and publishers are fighting back, both in the form of producing new books and in political activism.

---

<sup>15</sup> Meduza, 2018. This situation, unfortunately, did not get enough attention from Western journalists.

## Conclusion: A Hope

To the shock and the annoyance of such adults as the ombudswoman Anna Kuznetsova and to the love and the admiration of children, many children's books' authors are expanding the border of norms and habitual views. The subversive power of children's literature manifests itself in all texts that question the established order and stale moral and social principles. This explosive ability of children's books did contribute to the changes in people's consciousness during the last two centuries (which is the period in history with the fastest technological, political, and cultural changes). In any case, the birth of modernity, the birth of children's literature, and the drastic change in the speed of historical development came together, hand in hand. At the same time, this ability to destroy the borders and walls often caused children's books and their authors much trouble. Nevertheless, what was censored and banned, like Daniil Kharm's poetry, now, ninety years later, is considered classics and is included in school programs in Russia. Unfortunately, the censorship of children's literature is still practiced in some forms and in many countries; this is, alas, not only a Russian problem. In France, for example, the authorities recently did not like that some children's books 'teach' children how to disobey by showing the adults in funny and undignified situations. After the attempt of some officials to criticise one picture book mentioning (and portraying) adult nudity, French booksellers posed naked and issued the following statement: "Naked to support those works which open imaginations, widen horizons and debates. The book should not be the target of intolerance – it allows all citizens the possibility of having an informed look at today's society, and the world of tomorrow" (Flood, 2014). The same goes for the scary content of children's books. The desire to protect children from unpleasant and frightening experiences is natural. Still, these books are absolutely necessary for children's development, as eloquently expressed by the American writer Lois Lowry, the author of a famous 1992 young readers' dystopia *The Giver*: "I had kids and I have grandchildren, and I would like to protect them from everything in the world. But in honesty I do think that literature is a way that kids can explore what they're going to have to face when they're older, and they can do it safely" (Anderson, 2013). Children tend to identify themselves with the brave and adventurous heroes, even if these characters are in grave danger in the book. As Alison Lurie (1998, p. 95) notes discussing one of the oldest adventure picture books for very small children, Beatrice Potter's (1902) *The Tale of Peter Rabbit*, "disobedience and exploration are more fun than good behavior, and not really all that dangerous, whatever Mother may say".

The carnivalesque qualities of children's books, the grotesque body, and the connections to the bodily lower stratum help children to gain more freedom and to push borders even further. Maria Nikolajeva (2010/2012) suggests that "carnival empowers child protagonists and give them self-confidence necessary to cope with problems after the time-out of the carnival is over" (p. 150), but she points out that the carnival often is only a temporary state of empowerment, and it makes children only "slightly more powerful than their environment" (p. 42). Nevertheless, the subversiveness and empowerment hidden in children's books may provide a child (and later a grown-up) with an ability and desire to protest and fight against all sorts of oppression and injustice. The reader (a child or an adult) may fly with Peter Pan to the Never-Never Land of absolute freedom or travel by boat with Max to the Wild Things' island of absolute power. This experience may later lead to a development of the spirit of defiance. Unfortunately, the effect of children's books and youth radicalism tends to wear out with age, and this, again and again, breeds generations of conservative adults. But as much as some of them may be afraid of children's and children's writers' imagination, they will never be able to stop it. As a French writer Timothée de Fombelle expressed it: "I am very optimistic. The book for children gradually transforms itself into the tool of distinctive resistance – to the authority of adults, parents, and teachers" (Labirint.ru, n.d.).<sup>16</sup>

## References

- Anderson, K. (2013, January 4). Interview with Lois Lowry. *Studio 360 (PRI)*. Retrieved from <https://www.wnycstudios.org/podcasts/studio/episodes/260152-lois-lowry-romare-bearden>.
- Balina, M. (2009). "It is grand to be an orphan!" In M. Balina & E. Dobrenko (Eds.), *Petrified utopia: Happiness Soviet style* (pp. 99–114). London & New York, NY: Anthem Press.
- Blīum, A. V. (2003). *Zapreshchennye knigi russkikh pisatelei i literaturovedov. 1917–1991. Indeks sovetskoj tsenzury s kommentariiami*. St. Petersburg: SPb GUKI.
- Blīâkhin, P. (1923). *Krasnye d'ïavoliata (Okhota za goluboï lisitsei)*. Baku: Bakinskii rabochii.

<sup>16</sup> Timothée de Fombelle (2010, 2011) is the author of two of the most powerful contemporary adventure books, *Entre ciel et terre* [*Vango: Between Sky and Earth*] and *Un prince sans royaume* [*A Prince without Kingdom*].

- Boland, M. (2008). ABC for Martin. In J. Mickenberg & P. Nel (Eds.), *Tales for little rebels: A collection of radical children's literature* (J. Zipes, Foreword, pp. 19–21). New York, NY: New York University Press. (Original work published 1935).
- Bould, M., & Vint, S. (2012). Political readings. In E. James & F. Mendlesohn (Eds.), *The Cambridge companion to fantasy literature* (pp. 102–112). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bowers, M. A. (2004). *Magic(al) realism (The new critical idiom)*. New York, NY & London: Routledge.
- Bukhina, O. (2016). Reports of its death are greatly exaggerated: The making of contemporary Russian children's literature (K. Cargill, Trans.). *Russian Studies in Literature*, 52(2), 103–113. <https://doi.org/10.1080/10611975.2016.1243368>.
- Bukhina, O., & Gimon, G. (2015). *Īazyk tvoĭ – drug moĭ*. Moskva: Eksmo.
- Bukhina, O., & Gimon, G. (2015). *V obschem, pro obschenie*. Moskva: Eksmo.
- Carroll, L. (1865). *Alice's adventures in Wonderland*. London: Macmillan.
- Chúrkin, O. (Director). (1974). *Kroshka Enot* [The little coon] [Motion picture]. Soviet Union: Tvorcheskoe ob"edinenie "Ėkran."
- Collins, S. (2008). *The Hunger Games*. New York, NY: Scholastic.
- Collins, S. (2009). *Catching fire*. New York, NY: Scholastic.
- Collins, S. (2010). *Mockingjay*. New York, NY: Scholastic.
- Dr. Seuss (1989). *And to think that I saw it on Mulberry street*. New York, NY: Random House Books for Young Readers. (Original work published 1937).
- Dubrovskaiā, N. (2017). *Ne/Spravedlivost'*. Moskva: Samokat.
- Ende, M. (1993). *The neverending story* (R. Manheim, Trans.). London: Puffin Books. (Original work published 1979).
- Fast, H. (1952). *Tony and the wonderful door*. New York, NY: The Blue Heron Press.
- Fliieger, V., & Anderson, D. A. (Eds.). (2008). *Tolkien on fairy-stories*. New York, NY: HarperCollins.
- Flood, A. (2014, February 26). French booksellers pose naked to support children's book on nudity. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/books/2014/feb/26/french-booksellers-pose-naked-childrens-book-nudity-tous-a-poil>.
- Fombelle de, T. (2016a). *Vango: Between sky and earth* (S. Ardizzone, Trans.). New York, NY: Candlewick. (Original work published 2010).
- Fombelle de, T. (2016b). *A Prince without kingdom* (S. Ardizzone, Trans.). New York, NY: Candlewick. (Original work published 2011).
- Gibson, L. (2008). The teacup whale. In J. Mickenberg & P. Nel (Eds.), *Tales for little rebels: A collection of radical children's literature* (J. Zipes, Foreword, pp. 151–156). New York, NY: New York University Press. (Original work published 1934).
- Gold, L. (2008). X: A fabulous child's story. In J. Mickenberg & P. Nel (Eds.), *Tales for little rebels: A collection of radical children's literature* (J. Zipes, Foreword,

- pp. 233–242). New York, NY: New York University Press. (Original work published 1979).
- Handy, B. (2017). *Wild Things: The joy of reading children's literature as an adult*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Hellman, B. (2013). *Fairy tales and true stories: The history of Russian literature for children and young people (1574–2010)*. Leiden & Boston, MA: Brill.
- Jackson, R. (2003). *Fantasy: The literature of subversion*. London: Routledge.
- James, E., & Mendlesohn, F. (Eds.). (2012). *The Cambridge companion to fantasy literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kellner, D. (1984). *Herbert Marcuse and the crisis of Marxism*. Berkeley, CA & Los Angeles, CA: University of California Press.
- Kelly, C. (2008). *Children's world: Growing up in Russia, 1890–1991*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Kelly, C. (2009). A joyful Soviet childhood: Licensed happiness for little ones. In M. Balina & E. Dobrenko (Eds.), *Petrified utopia: Happiness Soviet style* (pp. 3–18). London & New York, NY: Anthem Press.
- Kharms, D. (2009). *Today I wrote nothing: The selected writings of Daniil Kharms* (M. Yankelevich, Trans.). New York, NY: The Overlook Press.
- Keosaian, E. (Director). (1967). *Neulovimye mstiteli* [Motion picture]. Soviet Union: Mosfilm.
- Kharms, D. (2017). Play. In V. Mayakovsky, O. Mandelstam, & D. Kharms, *The fire horse: Children's poems by Vladimir Mayakovsky, Osip Mandelstam and Daniil Kharms* (E. Ostashevsky, Trans., pp. 36–42). New York, NY: NYR Children's Collection.
- Kuznetsov, S. (2011). *Zhivye i vzroslye*. Moskva: Astrel.
- Labirint.ru. (n.d.). *Kruglyi stol. Kakoi budet detskaia literatura cherez desiat' let?* Retrieved from <https://www.labirint.ru/child-now/buduschee-detskoy-literatury/>.
- Lavietes, S. (2004, August 2). *Lilian Moore, 95, who wrote books for children, is dead*. Retrieved from <http://www.nytimes.com/2004/08/02/books/lilian-moore-95-who-wrote-books-for-children-is-dead.html>.
- Le Guin, U. K. (2009). *Cheek by jowl: Talks and essays on how and why fantasy matters*. Seattle, WA: Aqueduct Press.
- Lowry, L. (1992). *The Giver*. New York, NY: Houghton Mifflin.
- Lurie, A. (1998). *Don't tell the grown-ups: The subversive power of children's literature*. Boston, MA, New York, NY, Toronto, & London: Back Bay Book.
- Marcuse, H. (1961). *Soviet Marxism: A critical analysis*. New York, NY: Vintage Books.
- Marcuse, H. (1969). *An essay on liberation*. Boston, MA: Beacon Press.
- Mayakovsky, V., Mandelstam, O., & Kharms, D. (2017). *The fire horse: Children's poems by Vladimir Mayakovsky, Osip Mandelstam and Daniil Kharms* (E. Ostashevsky, Trans.). New York, NY: NYR Children's Collection.

- Meduza (2018, February 2). Ombudsmen nashla 16 “detskikh” knig, kotorye “dazhe vzroslym pokazyvat’ nel’zia.” Ona oshiblas’: v spiske okazalis’ klassika i fol’klor. Retrieved from <https://meduza.io/feature/2018/02/02/ombudsmen-nashla-16-detskikh-knig-kotorye-dazhe-vzroslym-pokazyvat-nelzya-ona-oshiblas-v-spiske-okazalis-klassika-i-folklor>.
- Mickenberg, J. (2006). *Learning from the left: Children’s literature, the Cold War, and radical politics in the United States*. New York, NY: Oxford University Press.
- Mickenberg, J., & Nel, P. (Eds.). (2008). *Tales for little rebels: A collection of radical children’s literature* (J. Zipes, foreword). New York, NY: New York University Press.
- Moore, L. (1963). *Little raccoon and the thing in the pool*. Greensboro, NC: Carson-Dellosa Publishing.
- Mourlevat, J.-C. (2009). *Winter’s end* (A. Bell, Trans.). New York, NY: Candlewick. (Original work published 2006).
- Nel, P. (2017). *Was the Cat in the Hat Black? The hidden racism of children’s literature, and the need for diverse books*. Oxford: Oxford University Press.
- Nikolajeva, M. (2012). *Power, voice and subjectivity in literature for young readers*. New York, NY & London: Routledge. (Original work published 2010).
- Oleĭnikov, A. (2016) *Skazhi mne, “Zdravstvui!”*. Moskva: Samokat.
- Ostashevsky, E. (2006). *OBERIU: An anthology of Russian absurdism*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Perestiani, I., & Bliĭakhin, P. (Directors). (1923). *Krasnye d’iavoliata* [Red devils] [Motion picture]. Soviet Union: Cinema section of People’s Commissariat of Georgia & Odessa Film Studio.
- Potter, B. (1902). *The tale of Peter Rabbit*. London: Frederick Warne.
- Rosoff, M. (2006). *How I live now*. Toronto: Wendy Lamb Books.
- Rowling, J. K. (1997). *Harry Potter and the Sorcerer’s Stone*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1998). *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (1999). *Harry Potter and the prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2000). *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2003). *Harry Potter and the Order of the Phoenix*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2005). *Harry Potter and the Half-Blood Prince*. London: Bloomsbury.
- Rowling, J. K. (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. London: Bloomsbury.
- Salminen, J. (2009). *Fantastic in form, ambiguous in content: Secondary worlds in Soviet children’s fantasy fiction*. Turku: Turun Yliopisto.
- Saul, O. (2008). Revolt of the beavers. In J. Mickenberg & P. Nel (Eds.), *Tales for little rebels: A collection of radical children’s literature* (J. Zipes, Foreword, pp. 110–116). New York, NY: New York University Press. (Original work published 1936).



- Saunders, R. J. (1962). The ethics of the imagination. *Art Education*, 15, 6, 12–14.
- Schoolman, M. (1984). *The imaginary witness: The critical theory of Herbert Marcuse*. London: Collier Macmillian Publishers.
- Shvarts, E. (2019). *The dragon* (L. Senelick, Trans.). New York, NY: Broadway Play Publishing. (Original work published 1944).
- Timenchik, V. (2008). *Sem'ia u nas i u drugich*. Moskva: Eksmo.
- Wilke D. (2015). *Playing a part* (M. Schwartz, Trans.). New York: Arthur A. Levine Books. (Original work published 2013).
- Williams, J. (2008). The practical princess. In J. Mickenberg & P. Nel (Eds.), *Tales for little rebels: A collection of radical children's literature* (J. Zipes, Foreword, pp. 161–167). New York, NY: New York University Press. (Original work published 1969).
- Wilson, S. (2015). Fairy tale or subversion? Evgeny Shvarts's *The Dragon* as anti-Stalinist theatre for youth. *Theatre Symposium*, 23, 52–66. <https://doi.org/10.1353/tsy.2015.0005>.

## „Nie ptak, nie samolot, a dziewczyna”. Wizje kobiecej dorosłości w *Lekkiej księżniczce* George’a MacDonalda i jej adaptacji na musical Tori Amos i Samuela Adamsona

### Abstrakt:

W artykule poddano analizie baśń George’a MacDonalda *Lekka księżniczka* (1864) i jej musicalową adaptację wystawioną w 2013 roku na deskach Royal National Theatre w Londynie. Autorami libretta są dramaturg Samuel Adamson i piosenkarka Tori Amos, która napisała również muzykę na potrzeby spektaklu. Jednym z głównych tematów baśni jest dojrzewanie księżniczki pozbawionej ciężaru i zdolności odczuwania smutku, a także jej proces stawania się w pełni ukształtowaną dorosłą kobietą. Autorka artykułu wykazuje podobieństwa i różnice między oryginałem powstałym pod koniec XIX wieku a jego adaptacją z początku XXI wieku i ich związki ze schematami baśni ludowej. Analiza pozwala nie tylko zbadać wizję dorosłości, którą przedstawia w swoim dziele MacDonald, lecz także wykazać, w jaki sposób mogły się zmienić definicje dorosłości i kobiecości na przestrzeni stu lat znaczących dynamiczny rozwój praw kobiet. Jak dowodzi autorka, w przeciwieństwie do MacDonalda, który świadomie przetwarza wiele baśniowych wątków, Adamson i Amos wprowadzają do tekstu współczesne elementy, nie integrując ich z adaptowaną baśnią literacką czy też jej ludowymi inspiracjami. Jednocześnie, chcąc stworzyć nowoczesną, feministyczną wersję XIX-wiecznej baśni, Adamson i Amos nierzadko osiągają skutek odwrotny do zamierzonego.

### Słowa kluczowe:

adaptacja, baśń, dojrzewanie, feminizm, gender, George MacDonald, *Lekka księżniczka*, musical, Samuel Adamson, Tori Amos

\* Natalia Kuc – mgr, badaczka niezależna. Jej zainteresowania badawcze obejmują historię oraz teorię literatury dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej, historię i teorię przekładu oraz historię i teorię dzieł kultury popularnej, ze szczególnym uwzględnieniem społeczności fanowskich i ich twórczości w różnych mediach. Kontakt: [kuc.natalia@gmail.com](mailto:kuc.natalia@gmail.com).

## “Not a Bird, not a Plane, a Girl”: Visions of Female Adulthood in George MacDonald’s *The Light Princess* and Its Musical Adaptation by Tori Amos and Samuel Adamson

### Abstract:

The aim of the paper is to analyse *The Light Princess* (1864), a fairy tale by George MacDonald, and its musical adaptation from 2013 staged in the Royal National Theatre in London. The authors of the lyrics are Samuel Adamson, a playwright, and Tori Amos, a singer, who is also responsible for the music in the show. The fairy tale tells the story of a young princess cursed to be devoid of weight and the ability to feel sadness, as well as of her process of maturing into an adult woman. The author of the paper presents similarities and differences between the original tale dating to the late 19<sup>th</sup> century and its 21<sup>st</sup> century adaptation, along with their ties to folktale tropes. The analysis aims not only to set forth the vision of adulthood as described by MacDonald, but also to propound how the definitions of adulthood and womanhood could have changed over the course of a century of dynamic emancipation of women. According to the author, while MacDonald consciously subverts multiple fairy tale tropes, Adamson and Amos introduce modern elements to the text without integrating them into the fairy tale adaptation and with little regard for its folk inspirations. Driven by the desire to rewrite a modern, feminist version of the 19<sup>th</sup> century fairy tale, Adamson and Amos often achieve opposite results.

### Key words:

adaptation, fairy tale, adolescence, feminism, gender, George MacDonald, *The Light Princess*, musical, Samuel Adamson, Tori Amos

*Lekka księżniczka* to baśń autorstwa George’a MacDonalda (1864/2017a), XIX-wiecznego szkockiego pisarza, uważanego przez wielu za prekursora literatury fantastycznej. Utwór opowiada o królownej obciążonej „lekkością ducha i ciała” w wyniku klątwy czarownicy (s. 10). W 2013 roku doczekał się nowoczesnej adaptacji na musical, do którego piosenki napisała wraz z Samuelem Adamsonem Tori Amos, gwiazda muzyki niezależnej znana z feministycznego aktywizmu. Oba teksty to opowieści o często bolesnym dojrzewaniu do bycia dorosłym człowiekiem. Oba też starają się odpowiedzieć na pytania, co właściwie oznacza bycie w pełni ukształtowanym człowiekiem i jakie losy mogą czekać młodszych odbiorców baśni i musicalu. *Lekka księżniczka* w obu wersjach podejmuje zatem przede wszystkim temat przyszłości, a także wyzwań, obaw i nadziei z nią związanych.

Choć niewątpliwie dzieło późniejsze jest mocno osadzone w swoim literackim oryginale, wizje dorastania i dorosłości przedstawione w baśni i w jej

adaptacji znacząco różnią się między sobą. To spostrzeżenie może wydawać się oczywiste – teksty dzieli niemal sto pięćdziesiąt lat przemian społecznych i kulturowych. Przemian o tyle widocznych, że oba dzieła w sposób zdecydowany i naznaczony charakterem czasów, w których powstawały, podejmują tematykę związaną z płcią głównej bohaterki. Tytułowa księżniczka musi z dziewczynki przemienić się w kobietę, której w swoim czasie przypadają konkretne role: następczyni tronu, matki czy partnerki – żony lub kochanki. Tym samym trudno nie rozważać obu opowieści w szerszym, a fascynującym kontekście kobiety jako bohaterki lub odbiorczyni baśni i mitu.

Zwłaszcza wersja musicalowa *Lekkiej księżniczki* wpisuje się w nowoczesny nurt feministycznych reinterpretacji znanych baśni i mitów. O jego popularności szczególnie wśród pisarek amerykańskich i brytyjskich pisze Grażyna Lasoń-Kochańska (2004): „Opowiadając znane wątki na nowo, bądź przedstawiając ich liczne wersje, autorki wpisują się w feministyczny dyskurs; reinterpretują rzekome uniwersalia, tkwiące u korzeni kultury” (s. 173). Lasoń-Kochańska przywołuje liczne przykłady podobnych działań, od opartych na baśniach opowiadań Angeli Carter, wydanych w Polsce w zbiorczym tomie *Czarna Wenus* (2000), przez *Mgły Avalonu* Marion Zimmer Bradley (1982/2018), aż po twórczość Jeanette Winterson (*Płeć wiśni*; 1989/1997) czy Ursuli K. Le Guin (opowiadanie *Odkrycia* z tomu *Otwarte przestworza*; 1996/2001). Warto przy tej okazji dodać, że feministyczna dekonstrukcja baśni przestaje być jedynie domeną kobiet pisarek. Wątki, które analizują i przetwarzają rolę kobiet w opowieściach zaczerpniętych z folkloru, odnaleźć można m.in. w książkach poświęconych wiedźmom z cyklu powieściowego Terry’ego Pratchetta o Świecie Dysku czy w wybranych utworach Neila Gaimana, jak choćby opowiadania *Szkle, śnieg i jabłka* z tomu *Dym i lustra. Opowiadania i złudzenia* (1998/2002) czy *Śpiąca i wrzeczono* z tomu *Drażliwe tematy. Krótkie formy i stany zapalne* (2015).

Tego typu przekształcenia należą do szerszego trendu „aktualizacji” treści tradycyjnych baśni i ich znaczenia tak, aby przystawały do współczesnego obrazu świata oraz wyzwań, wartości i postaw, które w nim dominują<sup>1</sup>. Zarówno oryginalny tekst MacDonalda, jak i tekst adaptacji Amos i Adamsona można zaliczyć raczej do gatunku nowoczesnej baśni literackiej – choć *Lekka księżniczka* wykorzystuje wiele motywów znanych z baśni ludowej, często zrywa ona z jej schematami fabularnymi, czyniąc ją tym samym osobnym dziełem

---

<sup>1</sup> O tendencji tej pisze m.in. Kaja Klimek (2011) w artykule dla *Dwutygodnika* zatytułowanym *Baśnie księżniczki popkultury*.

literackim<sup>2</sup>. Liczne aluzje z dziedzin literatury, filozofii czy socjologii w obu wersjach służą nie tylko uwspółcześnieniu struktur opowieści znanych z baśni, ale przede wszystkim wyrażeniu poglądów autorów.

Biorąc pod uwagę burzliwy i intensywny rozwój myśli feministycznej na przestrzeni XX wieku oraz osobiste zaangażowanie w tę tematykę Amos, logiczne byłoby założenie, że jej współczesna wersja opowieści o lekkiej księżniczce będzie różniła się od oryginału prezentowaną wizją kobiecości. Zarówno pojmowanie społecznej roli kobiet, jak i stawiane przed nimi na każdym etapie życia zadania uległy wszak znacznym przekształceniom w ciągu ostatnich stu pięćdziesięciu lat, zwłaszcza, choć nie tylko, w kulturze zachodniej. Czy zatem nowoczesna adaptacja baśni o dojrzewającej księżniczce wypada bardziej aktualnie, jeśli chodzi o obraz kobiecej dorosłości?

Autor pierwotnego tekstu baśni jest obecnie twórcą nieco zapomnianym, szczególnie w Polsce, gdzie wydano dotychczas zaledwie niewielką część jego twórczości. Tymczasem MacDonald stworzył podwaliny nowoczesnej literatury fantastycznej (Johnson, 2014). Za życia był przyjacielem, krytykiem i mentorem takich pisarzy jak Lewis Carroll, John Ruskin, Walt Whitman czy Mark Twain, a wiele lat po jego śmierci do inspiracji dziełami MacDonalda przyznawali się m.in. J. R. R. Tolkien czy C. S. Lewis. G. K. Chesterton (1924, s. 9) we wstępie do biografii MacDonalda wspomina książkę *The Princess and the Goblin* (1872/2011) jako tę, która „odmieniła całą jego egzystencję, pomogła [mu] zobaczyć świat w inny sposób [...]”<sup>3</sup>, a jej pierwszą lekturę porównuje do zmiany wyznania religijnego. Uznanie przyniosły MacDonaldowi powieści zarówno dla dorosłych, jak i dla dzieci. Polskiemu czytelnikowi może być on jednak znany przede wszystkim jako autor dla młodych odbiorców. Niestety, lwia część dorobku pisarza nie została jeszcze przetłumaczona na język polski. Jako pierwsza w naszym kraju, jeszcze w 1958 roku, ukazała się książka *Na skrzydłach Północnej Wichury* w tłumaczeniu Ireny Tuwim (1871/1958). Następnie przez kilkadziesiąt lat nikt nie interesował się wprowadzaniem twórczości MacDonalda na rynek polski. Dopiero przełom wieków przyniósł ze sobą zaledwie kilka wydań jego powieści dla dzieci, przede wszystkim pozycji *The Princess and the Goblin* (1872/2011), która ukazała się w aż trzech przekładach: w 1990, 2005 oraz 2012 roku. Wreszcie w roku 2017 nakładem wydawnictwa „W drodze” ukazała się zbiorcza edycja trzech opowiadań MacDonalda: *Lek-*

<sup>2</sup> Różnice między baśnią ludową a literacką oraz inspiracje, jakie z tej pierwszej czerpie ta druga, omawia m.in. Violetta Wróblewska (2003) w książce *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*.

<sup>3</sup> Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia autorki artykułu – Natalii Kuc.

*kiej księżniczki* (1964/2017a), *Złotego klucza* (1967/2017c) oraz *Serca olbrzymia* (1964/2017b) w tłumaczeniu Emilii Kieres i z ilustracjami Izabelli Czarneckiej.

*Lekka księżniczka* to wariacja na temat schematu opowieści o Śpiącej Królownie – stąd zwłaszcza jej początkowe fragmenty mogą wydawać się znajome. Tytułowa księżniczka zostaje przeklęta przez złą czarownicę, a jednocześnie swoją ciotkę, księżną Danauke, w odwecie za brak zaproszenia na chrzciny księżniczki. Czarownica rzuca na dziecko klątwę, w wyniku której księżniczka ma zachować wieczną „lekkość ducha i ciała”. Oznacza to, że dziewczynka nie jest w stanie odczuwać smutku, ale też zupełnie nie podlega sile grawitacji – MacDonald (1864/2017a) usłużnie wyjaśnia, że „księżna [Danauke] była filozofem i wszelkie prawa przyciągania знаła od podszewki, równie dobrze jak wszystkie szczegóły dotyczące jej własnego sznurowadła” (s. 12). Klątwa jest podwójnie sroga. Księżniczka może poruszać się jedynie przywiązana do szarf lub przytrzymując się przedmiotów przymocowanych do ziemi – w przeciwnym razie grozi jej porwanie przez wiatr. Jednocześnie dziewczynka nie potrafi odczuwać innych emocji niż nieograniczona wesołość. Zarówno jej własna przypadłość, jak i wszystko i wszyscy wokół powodują u niej jedynie wybuchy śmiechu. Księżniczka odzyskuje ciężar ciała jedynie w wodzie, dlatego też spędza długie godziny w przyzamkowym jeziorze. Doradcy króla sugerują zatem, że pomoc mogłaby „woda z głębszego źródła” (s. 33), tj. że doprowadzenie jego córki do płaczu mogłoby przełamać klątwę. Jest to jednak niemożliwe – humoru księżniczce nie psuje ani smutna opowieść żebraka, ani jej własny lęk przed podmuchami wiatru, ani nawet gniew ojca. Innym sugerowanym lekarstwem jest „wpadnięcie po uszy w miłość” (s. 29) – to, oczywiście, gra słów, która lepiej wypada w języku oryginału [*to fall in love*]. Dziewczyna kocha jednak tylko jezioro. To w nim znajduje ją ksiązę z pobliskiego królestwa. Spędzają wiele nocy na wspólnym pływaniu. Kiedy zła księżna Danauke próbuje wysuszyć jezioro, młodzieniec zgłasza się na ochotnika, aby zatkać dziurę w dnie własnym ciałem, pod warunkiem że księżniczka będzie mu towarzyszyć do ostatnich chwil. Kiedy ksiązę powoli tonie, ta zachowuje dobry humor, ucieszona perspektywą odzyskania ukochanego jeziora. Dopiero kiedy jej towarzysz niknie całkowicie pod wodą, księżniczkę dopada przerażenie. Z narażeniem własnego życia wyciąga księcia z wody, a kiedy ten po wielu godzinach odzyskuje przytomność, dziewczyna wybucha płaczem. Jednocześnie orientuje się, że klątwa została z niej zdjęta.

*Lekka księżniczka* łączy w sobie wątki komiczne z dramatycznymi. Liczne żarty słowne i humorystyczne obserwacje dotyczące życia społecznego, więzi międzyludzkich czy współczesnych autorowi trendów w nauce łączą się z przejmującymi prawdami o życiu i świecie. Jednym z najciekawszych wątków jest

jednak temat dorastania, a przede wszystkim tego, co oznacza doświadczanie życia w pełni, jako dorosły.

*Lekka księżniczka* wpisuje się w długą tradycję traktowania baśni jako opowieści przygotowujących dziecko do wejścia w dorosłość, o czym pisało wielu badaczy tego gatunku, od Brunona Bettelheima (1976/2010) w monografii *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* po Jacka Zipesa (1983/2012), który już we wczesnych swoich książkach zgłębiał sposób, w jaki wykorzystywano baśnie do kształtowania postaw. W wizji świata prezentowanej przez *Lekką księżniczkę* dorosłość to przede wszystkim zdolność odczuwania wszystkich emocji właściwych człowiekowi, doświadczania tego, co złe, na równi z tym, co dobre. Lekkość głównej bohaterki jest tu metaforą odrzucenia odpowiedzialności i bólu związanych z dojrzewaniem. Księżniczka nie chce czy też nie może dorosnąć, dlatego skazana jest na wieczne dryfowanie i izolację, zarówno od ziemi w jej najbardziej dosłownym sensie, jak i od innych ludzi, w tym najbliższych. Nieustający dobry humor dziewczyny od samego początku przedstawiony zostaje jako przekleństwo:

[...] królewna śmiała się jak sam duch dobrej zabawy, tyle tylko że w jej śmiechu czegoś brakowało. Co to było takiego – nie potrafię opisać. Myślę, że chodziło o pewien szczególny odcień, który pojawia się tylko tam, gdzie istnieje możliwość odczuwania smutku – być może *morbidezza*. Królewna nigdy się nie uśmiechała (MacDonald, 1864/2017a, s. 22).

Co ciekawe, MacDonald decyduje się tutaj na użycie włoskiego rzeczownika, który oznacza miękkość, łagodność, a który jednocześnie musi kojarzyć się w tekście oryginału, zwłaszcza w obrębie danego akapitu, z angielskim słowem *morbid*, oznaczającym coś chorobliwego, makabrycznego. Słownik Merriam-Webster wskazuje zresztą na wspólny źródłosłów łaciński obu tych słów – *morbidus* oznaczać może coś niezdrowego, chorowitego czy źle funkcjonującego (b.a., b.d.a, b.d.b). Taki wybór ze strony MacDonalda, mistrza gier słownych, zapewne nie jest przypadkowy. Służy podkreśleniu nienaturalnego stanu księżniczki. Jak słusznie zauważa Amy Billone (2004), choć protagonistka otoczona jest miłością, jej szczególna przypadłość budzi też strach m.in. rodziców i piastunki (s. 137). Śmiech bohaterki z wiekiem staje się coraz bardziej niepokojący, do tego stopnia, że kiedy księżę słyszy go pierwszy raz nad jeziorem, bierze go za krzyk przerażenia osoby tonącej i rzuca się dziewczynie na pomoc.

Dziecięca beztroska zamienia się w opowieści MacDonalda w klątwę, która więzi księżniczkę i nie pozwala jej dorosnąć, podjąć obowiązków córki i następczyni tronu, ani nawet kochać, zamieniając ją tym samym pośrednio

w pozbawionego empatii potwora. Choć księżniczka spędza z księciem całe dnie, nie chce rozmawiać o miłości; zbywa i wyśmiewa wszystkie próby podejmowania tematu przez zakochanego młodzieńca, nawet kiedy ten przez wiele godzin topi się na jej oczach. W ostatnich słowach prosi on królową, by go pocałowała, a ta składa na jego ustach pocałunek opisany przez MacDonalda (1864/2017a) jako „długi, słodki i zimny” (s. 64). Koniec baśni pozostawia jako otwartą kwestię, czy to łyzy, czy też uczucie do księcia przywracają księżniczce grawitację. Nie ma to jednak znaczenia – miłość i cierpienie są ze sobą bowiem nierozzerwalnie związane. MacDonald wprowadza w swojej baśni niejako triadę śmierć – miłość – życie, stawiając między wszystkimi trzema znak równości. Miłość do księżniczki każe księciu oddać się śmierci. Ta sama miłość ratuje mu jednak życie. Kulminacyjna scena baśni, w której dziewczyna obserwuje w milczeniu, jak woda zalewa powoli twarz chłopaka, to zetknięcie bohaterki z miłością i śmiercią jednocześnie. MacDonald każe swojej bohaterce dosłownie i metaforycznie spojrzeć śmierci w twarz – jest to jednak jednocześnie twarz księcia, która uosabia obietnicę uczucia i radości.

Tylko cierpienie pozwala odczuwać prawdziwe szczęście, tylko łyzy mogą sprawić, że księżniczka będzie zdolna do prawdziwego uśmiechu. Dojrzewanie do dorosłości jest równoznaczne z dojrzywaniem do bólu. U bohaterki proces ten zostaje zahamowany na etapie dziecięcym, a następnie gwałtownie przyspieszony. Podkreślają to ostatnie sceny opowieści, w których dziewczyna uczy się chodzić. Choć często upada, książę jest przy niej, by ją wspierać. Ciężar pozwala jej też wpadać z księciem do jeziora z wielkim pluskiem, co staje się jedną z jej ulubionych rozrywek. Baśń MacDonalda uczy, że jedynie zdolność odczuwania smutku pozwala odczuwać prawdziwą radość, tym większą, jeśli jest ona dzielona z drugą osobą.

W 2013 roku *Lekka księżniczka* doczekała się adaptacji na musical na deskach National Theatre w Londynie. Autorami libretta opartego na książce MacDonalda są dramaturg Samuel Adamson oraz piosenkarka Tori Amos (2013), która skomponowała również muzykę na potrzeby spektaklu. Warto tu nadmienić, że produkcja kojarzona jest szczególnie z nazwiskiem Amos. Wpływ na to mają zarówno jej rozpoznawalność jako światowej gwiazdy muzyki alternatywnej, jak i znacząca, być może nawet decydująca, rola artystki w procesie powstawania adaptacji, której jest też pomysłodawczynią (Belcher, 2013). Co więcej, treść musicalu, a szczególnie poczynione zmiany adaptacyjne, eksplorują obszary tematyczne charakterystyczne dla solowej twórczości Amos. Emancypacja kobiet, wykluczenie ze społeczeństwa, dojrzewanie czy macierzyństwo to tylko niektóre z zagadnień, z którymi mierzą się bohaterowie spektaklu, a które piosenkarka zgłębia w swoich utworach. Tematy te



towarzyszą Amos przez całą karierę, od debiutanckiego solowego albumu *Little Earthquakes* (1992), na którym można usłyszeć m.in. *Me and a Gun* – utwór opowiadający o napaści seksualnej, której ofiarą padła Amos po koncercie – aż po bliższe współczesności płyty *Beekeeper* (2005) czy *American Doll Posse* (2007), poświęcone szczególnie światom religii i polityki oraz roli, jaką odgrywają w nich kobiety. Liczne powiązania między tematyką piosenek Amos a losami bohaterów musicalu mogą wskazywać na to, że to właśnie artystka była odpowiedzialna za wyznaczenie głównych ram tematycznych i narracyjnych nowej wersji opowieści o lekkiej księżniczce.

Treść musicalu różni się w znacznym stopniu od baśni MacDonalda. Nadal jest to historia o księżniczce przeklętej brakiem fizycznego ciężaru i zdolności odczuwania smutku, która spotyka księcia i zakochuje się w nim. Kiedy jego życiu zagraża niebezpieczeństwo, dziewczyna płacze, odzyskując tym samym „ciężar ducha i ciała” (MacDonald, 1864/2017a, s. 10). Wiele wątków zostaje jednak rozwiniętych, skróconych lub całkowicie zmienionych. Część zmian typowych jest dla procesu adaptacji krótkiej baśni dla dzieci na ponad dwugodzinny musical dla młodszych i starszych widzów. W ten sposób można wyjaśnić np. nadanie głównym postaciom imion (Althea oraz Digby) czy pojawienie się postaci drugoplanowych, takich jak Piper, przyjaciółka i powiernica księżniczki Althei. Wydaje się jednak, że wiele zmian jest bezpośrednim następstwem celów, które obrali sobie Amos i Adamson, adaptując baśń MacDonalda na potrzeby teatru muzycznego.

Odpowiedzi na pytanie, jakie ambicje i motywacje kierowały twórcami libretta, można szukać w materiałach promocyjnych spektaklu oraz w wywiadach z samymi pisarzami publikowanych w ramach kampanii reklamowej. W programie rozdawanym w teatrze National Theatre znalazły się dwa eseje. Autorką pierwszego z tekstów jest Marina Warner (2013), brytyjska pisarka znana m.in. ze swoich często kontrowersyjnych<sup>4</sup> prac badawczych poświęconych funkcjonowaniu pierwiastka kobiecego w mitach, baśniach i tradycji ludowej oraz religijnej. Esej *Writing to the Future* jest swego rodzaju wprowadzeniem do twórczości MacDonalda, ze szczególnym uwzględnieniem jej

---

<sup>4</sup> Nazwisko badaczki kojarzone jest przede wszystkim z jej serią publikacji dotyczących postaci Matki Boskiej w tradycji katolickiej, z których pierwszą była praca *Alone of All Her Sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary* (Warner, 1976/2016). Tytuł ten zapewnił autorce na pewien czas częstą obecność w mediach i w świadomości publicznej, co też udokumentował zespół Dire Straits w piosence *Lady Writer* (Knopfler, 1979). Wybór postaci tak silnie kojarzonej z feministycznym nurtem badawczym na autorkę eseju umieszczonego w materiałach promocyjnych może wskazywać na dużą wagę, jaką autorzy libretta przywiązywali do zagadnień tego nurtu. Zob. też Gleick (1999).

humorystycznego, uniwersalnego i metaforycznego charakteru, który badaczka łączy z epoką wiktoriańską. W pierwszej kolejności Warner opisuje jednak historię przemian w odbiorze baśni na przestrzeni XX wieku, od złagodzonych z myślą o najmłodszym widzu wersji znanych z filmów Disneya, przez ich krytykę w latach 60. i 70., aż po czasy transformacji, które trwają do dziś, a w których powracają baśnie wyzwolone, często zgłębiające najmroczniejsze obszary ludzkiej psychiki. Badaczka podkreśla udział kobiet i znaczenie kobiecej perspektywy w opowiadaniu baśni na nowo, przywołując postaci Angeli Carter, jak również samej Amos, która w swojej twórczości wielokrotnie odwołuje się do archetypicznych baśniowych postaci i motywów. Warner zauważa, że musical Amos i Adamsona wykorzystuje historię lekkiej księżniczki do tego, aby skonfrontować się z licznymi problemami współczesności, wśród których pisarka wymienia przede wszystkim przemoc seksualną i przynależne młodym kobietom „rozpaczliwe, eskapistyczne poszukiwanie odrętwienia i zubożenia w alkoholu, narkotykach, zaburzeniach odżywiania, samookaleczaniu, a nawet śmierci” (s. [27]).

Podobne tezy prezentuje drugi esej, który znalazł się w programie, a którego autorką jest Tanya Byron (2013), specjalistka w dziedzinie psychologii dzieci i młodzieży. Tekst o znamienym tytule *The Trouble with Girls* poświęcony jest głównie problemom okresu dojrzewania, z którymi mierzą się dziewczęta na progu XXI wieku, takim jak poczucie odrzucenia czy zaburzenia poczucia własnej wartości. Choć Byron zauważa, że niemal od zarania dziejów młodzież narażona była na krytykę tych dorosłych, którzy widzieli w młodszych pokoleniach zagrożenie dla ustalonego porządku, podkreśla, że nowa era mediów i kultu celebrytów przyniosła ze sobą nowe wyzwania i zagrożenia dla młodych ludzi. Zdaniem Byron, taki stan rzeczy jest szczególnie trudny dla dorastających dziewcząt, które muszą zmagać się z kulturową i systemową dyskryminacją, a także nieosiągalnymi, a licznymi oczekiwaniami ze strony społeczeństwa. Autorka przywołuje w tekście opracowane przez Juliana B. Rottera (1966) pojęcie poczucia umiejscowienia kontroli [*locus of control*, LOC], aby wyjaśnić wzrastający wśród młodych kobiet odsetek autoagresywnych zachowań, od samookaleczania się po zaburzenia odżywiania. W skazanej na porażkę pogoni za dorównaniem ideałom znanym z mediów wiele dziewcząt przestaje kierować się własnymi przekonaniem, a zamiast tego oddaje kontrolę nad swoim życiem czynnikom zewnętrznym.

Dobór tematyki obu publikacji oraz postaci ich autorek może wskazywać na to, że w procesie adaptacji baśni MacDonalda na scenę autorzy libretta kierowali się chęcią unowocześnienia opowieści tak, aby ukazywała problemy, z którymi borykają się współcześnie młodzi ludzie, zwłaszcza kobiety.

Potwierdzenie tych przypuszczeń można znaleźć także w słowach twórców, którzy w wywiadach wielokrotnie wypowiadają się o potrzebie emancypacji głównej bohaterki i nadania oryginalnej historii mroczniejszego charakteru. W materiałach edukacyjnych publikowanych na stronie internetowej National Theatre Adamson tak opisuje pracę nad adaptacją:

[...] odkryliśmy, że niektórych aspektów [*Lekkiej księżniczki*] nie da się przełożyć na opowieść z silną, wyraźnie współczesną główną bohaterką. To był największy problem. W oryginale [księżniczka] jest dość bierna – trudno to zaadaptować, bo bierne postaci nie sprawdzają się na scenie, bohaterowie muszą czegoś pragnąć (Foster, 2014, s. 17).

Sama Amos w wywiadzie dla serwisu Nylon (Kaplan, 2015) jako najważniejsze w adaptacji wskazuje tematy radzenia sobie ze stratą i często toksycznego wpływu rodziców na kształtowanie osobowości dzieci. To nastolatkom wchodzący w dorosłe życie są według niej główną grupą odbiorczą musicalu – stąd też chęć uwspółcześnienia baśni i wprowadzenia do niej nowych wątków, również takich, które mogłyby zostać uznane za kontrowersyjne, takich jak seksualność młodych bohaterów.

W książce poświęconej współczesnym przekształceniom baśni Weronika Kostecka (2014) podkreśla, że feministyczne transformacje gatunku nie tylko mają na celu opisanie zastanej rzeczywistości, lecz także niosą ze sobą nadzieję na jej odmianę. Jak pisze badaczka:

[...] aby przeciwstawić się negatywnemu obrazowi kobiecości, feministki zaczęły samodzielnie pisać baśnie – reinterpretować te znane z tradycji i tworzyć nowe, obdarzając bohaterki takimi cechami jak niezależność, wewnętrzna siła, aktywność itp. Uznały, że skoro baśń może utrwać tradycyjne wzorce płci, może też zostać wykorzystana do przeciwdziałania tego rodzaju kulturowym tendencjom, reprezentującym patriarchalny obraz świata (Kostecka, 2014, s. 81).

Zgodnie z tą tezą feministyczny charakter adaptacji Adamsona i Amos może też przejawiać się w ich chęci do wyjścia poza diagnozę problemu. Napiętnowanie jednych postaw i nagradzanie drugich byłoby tu w zamierzeniu próbą rozwiązania konfliktów na tle pokoleniowym i płciowym.

Akcja musicalu dzieje się w królestwach Lagobel, położonym na pustyni i bogatym w złoto, oraz Sealand, położonym nad morzem i ubogim w kruszce. Pomiędzy złotym i niebieskim królestwem rozciąga się zielona puszcza, w której ukryte jest jezioro, tak ważne dla księżniczki. Od początku więc treść spektaklu obfituje w dychotomie, podkreślone zresztą silnie kontrastującymi

barwami scenografii: woda i pustynia, pierwiastek męski i żeński. Althea, następczyni tronu Lagobel, i Digby, książę Sealandu, są na początku naturalnymi przeciwnikami, ale także swoimi lustrzanymi odbiciami. Podkreślają to równoległe koleje ich losów. W adaptacji pozbyto się postaci złej czarownicy – Althea traci ciężar i zdolność odczuwania smutku w reakcji na traumę spowodowaną śmiercią matki. Również Digby zostaje osierocony przez matkę jako dziecko. Po jej śmierci młody książę przestaje się uśmiechać, czym z czasem zdobywa sobie przydomek Posępnego Księcia.

Dwójka bohaterów odgrywa też kontrastowe role w swoich własnych rodzinach i królestwach. Digby uważany jest przez srogiego ojca i poddanych za posłusznego syna i dobrego następcę tronu. Z kolei Althea już w dzieciństwie zostaje przez ojca porzucona i zamknięta w wieży, podczas gdy on skupia się na wychowywaniu jej starszego brata Alexandra, przyszłego władcy. Althea nie pasuje do roli przewidzianej jej przez społeczeństwo, dlatego zostaje odrzucona. Jej izolacja pogłębia się, kiedy jej jedynymi towarzyszami stają się wspomniana już Piper oraz książki z baśniami należące do zmarłej królowej. Książki te stają się w musicalu jednym z wielu znaków infantylizacji głównej bohaterki. Kiedy na początku spektaklu Alexander ginie, pogrążona w świecie opowieści Althea nie chce nawet słyszeć o śmierci brata i o przejściu obowiązków następczyni tronu. Skonfrontowana ze zrozpaczonymi poddanymi czy z żołnierzami własnej armii zmierzającymi na pewną śmierć na polu bitwy, księżniczka nie decyduje się okazać im wsparcia. Nalegania i apele ojca zbywa śmiechem, a w najlepszym przypadku – złością. Tę sytuację początkową kreśli wyraźnie piosenka *My Own Land*, w której Althea opisuje siebie jako „dziewczynę bez krzty powagi” (Adamson, Amos, 2013, s. 7), deklaruje niechęć do własnego królestwa, a także oświadcza pogodnie, że życie poza pałacem nie jest dla niej i wołałaby pozostać w wieży do końca swoich dni. Dojrzewanie przeraża księżniczkę. Kojarzy się jej jednoznacznie negatywnie z brzemieniem odpowiedzialności i szeregiem ról, w które chcieliby ją wtłoczyć zrozpaczony i oziębły ojciec oraz poddani.

Zgodnie z zamierzeniami twórców spektakl jest zapisem kolejnych konfrontacji księżniczki Althei ze światem zewnętrznym oraz stereotypami, które rodzina i społeczeństwo próbują jej narzucić jako kobiecie, córce, kochance i następczyni tronu. Niejednokrotnie walka ta nawiązuje do problemów współczesności w sposób bezpośredni. Staje się tak np. w scenie, w której jeden z kandydatów do ręki Althei jako lekarstwo na jej przypadłość rekomenduje przymusowe karmienie tak, aby księżniczka przytyła. Łatwo dostrzec tu nawiązanie do problemu coraz częściej występujących u młodych kobiet zaburzeń odżywiania, o których wspominają Warner (2013) i Byron (2013). Kolejnym przykładem

może być piosenka *Better Than Good*, w której Althea opisuje pierwsze spotkanie z księciem Digbym, kiedy to doszło do pocałunku (Adamson, Amos, 2013, s. 41–43). Zachwyty podekscytowanej Althei, młodej zakochanej dziewczyny, przemieszane są z kwestiami chóru służących i poddanych, którzy wyzywają ją od wiedzń i zarzucają jej złamanie wszelkich zasad przyzwoitości z następcą tronu wrogiego królestwa. Surowa ocena fantazji i zachowań o zabarwieniu seksualnym dziewczyny może współcześnie budzić skojarzenie z takimi zjawiskami jak *slut-shaming*<sup>5</sup>, tj. budowanie i rozpowszechnianie negatywnej opinii na czyjs temat ze względu na zachowanie seksualne, czy obwinianie ofiar gwałtu o sprowokowanie sprawcy ubiorem lub postępowaniem postrzeganymi jako nieprzyzwoite.

Dorosłość w musicalu jest opresyjna, najeżona wymaganiami, które mogą budzić u osoby młodej niepokój, a nawet grozę. Choć pogodnie spojrzenie na świat księżniczki w obu wersjach opowieści przedstawione jest jako eskapizm, warto odnotować istotną różnicę, którą jest ocena przypadłości księżniczki. MacDonald przedstawia stan nieważkości głównej bohaterki jako klątwę, stan nienaturalny, wymagający naprawy. Trudno oprzeć się wrażeniu, że wieczna dziecięca beztroska to skaza na charakterze księżniczki. Tymczasem zachowanie Althei nie spotyka się z takim samym napiętnowaniem w musicalu. Czasami musi wydawać się ono problematyczne, np. kiedy w odpowiedzi na wieści o nadciągających wojskach przeciwnika Althea odpowiada, że „aby coś się nie wydarzyło, wystarczy udawać, że nic się nie dzieje” (Adamson, Amos, 2013, s. 14). Księżniczka przedstawiana jest jednak głównie jako niewinna ofiara okropnych okoliczności, która nie radzi sobie z traumą. Dryfowanie w powietrzu i dobry humor budzą raczej empatię odbiorcy, który przestaje widzieć w nich coś jednoznacznie negatywnego czy niebezpiecznego. Takie przedstawienie jest zgodne z wizją Amos – to pod wpływem presji nieczulego i wymagającego otoczenia osobowość młodej dziewczyny ulega wypaczeniu, a ona sama cierpi najbardziej, kiedy brutalnie zmusza się ją do dorastania. Tym samym tekst adaptacji zostaje wzbogacony o nowe znaczenia, dopasowane do problemów dzisiejszej młodzieży opisywanych przez psychologów i socjologów. Jednocześnie jednak ulega rozmyciu przekaz tekstu oryginalnego o potrzebie dojrzewania. U MacDonalda dorosłość jest stanem pożądanym i pozytywnym, do którego należy dążyć.

---

<sup>5</sup> Więcej na temat problemu *slut-shamingu* wśród młodych dziewcząt, a także o odpowiedzi środowisk feministycznych w postaci *SlutWalks*, piszą m.in. Jessica Ringrose i Emma Re-nold (2012).

Tymczasem w musicalu Adamsona i Amos dorosłość przez większą część spektaklu sprawia przede wszystkim wrażenie więzienia.

Co więcej, dorosłość ta jest nierozzerwalnie związana z płciowością. W adaptacji to ona wyznacza ramy tego, co akceptowalne, a przez to staje się też bezpośrednio kolejnym źródłem udręczenia głównych postaci. Digby cierpi, próbując wpasować się w stereotyp silnego, męskiego wojownika, który nie może sobie pozwolić na okazywanie uczuć. Z kolei Althea musi mierzyć się z opresyjną kobiecością, która pozostaje poza jej zasięgiem, a do której usiłują ją zmusić ojciec i poddani. W musicalu dochodzi do odwzorowania realnego problemu opisywanego przez Byron (2013). Odwołując się do użytych przez nią pojęć, można powiedzieć, że Althea zmagą się z eksternalizacją poczucia umiejscowienia kontroli – ciężące na niej oczekiwania sprawiają, że traci moc sprawczą we własnym życiu, podobnie jak młode kobiety skupione na dorównaniu medialnym standardom wyglądu za wszelką cenę.

Istotnym wątkiem w sztuce jest również temat macierzyństwa. Ojciec Althei, zrozpaczony postawą córki, postanawia wydać ją za mąż i zyskać potomka, który przedłuży ród i obroni królestwo. Choć niechętna pomysłom zamążpójścia i rodzenia dzieci, w drugiej części spektaklu Althea zachodzi w ciążę z Digbym. Dość nieoczekiwanie musical prezentuje macierzyństwo jako istotny element doświadczenia kobiecej dorosłości. Umiejscowienie tego wątku w końcowej fazie przedstawienia w połączeniu z nagromadzeniem wątków genderowych może sugerować, że jest to nieodzowny element przemiany młodej księżniczki w kobietę.

Uważny odbiorca spektaklu może odnieść wrażenie, że chcąc stworzyć nowoczesną, feministyczną wersję XIX-wiecznej baśni, Adamson i Amos osiągną w niektórych scenach skutek odwrotny do zamierzonego. Jak słusznie zauważa John Pennington (2015) w tekście poświęconym analizie porównawczej adaptacji *Lekkiej księżniczki* i tekstu oryginalnego, twórcy musicalu starają się niejako naprawić baśń MacDonalda, jednocześnie nie rozumiejąc konwencji gatunku (s. 89). Choć w librecie pojawia się wiele odniesień do klasycznych opowieści, takich jak *Dziewczynka z zapalkami* (piosenka *My Fairy-Story*) czy baśnie braci Grimm, nawiązania te są powierzchowne (Adamson, Amos, 2013, s. 13–16). W przeciwieństwie do MacDonalda, który świadomie przetwarza wiele baśniowych wątków, w musicalu często są one odrzucane bez zastanowienia się nad ich znaczeniem dla struktury charakterystycznej dla gatunku. Jednym z przykładów takiego działania jest odrzucenie przez Adamsona i Amos postaci złej więdzmy jako krzywdzącego kobiecego stereotypu. Choć takie rozwiązanie wynika z feministycznych przesłanek, może ono sugerować, że kobiety są zawsze dobre, a mężczyźni – zawsze źli, co prowadzi raczej do

umocnienia szkodliwych schematów płciowych. Musical pełen jest idealizowanych, tragicznie zmarłych matek i okrutnych ojców. Wystarczy porównać to z baśnią MacDonalda, gdzie rodzice księżniczki odgrywają rolę głównych, w pełni ukształtowanych wzorców płciowych. Choć różnią się charakterem, żadne z nich nie zostaje przedstawione jako jednoznacznie dobre lub złe. Łączy ich uczucie, wzajemne zrozumienie i troska, a ich związek jest zaskakująco partnerski. Choć pierwszy rozdział baśni traktuje o problemach pary z poczęciem dziecka, złość króla na żonę zostaje przez nią samą szybko wykpiiona i przedstawiona jako marudzenie zrzędlivego, choć kochanego i kochającego małżonka.

Skupienie na rolach płciowych i przedstawianie ich jako przeciwnych sobie zdaje się ograniczać wymowę musicalu. Pod koniec spektaklu Althea oddaje władzę w królestwie Piper, a sama zostaje badaczką flory i fauny wodnej, ale widz zostaje o tym poinformowany na sam koniec przedstawienia. Zakończenie to nie stanowi zatem integralnej części historii czy zwieńczenia narracji, a siła jego oddziaływania jest powierzchowna, co odnotowuje m.in. Catherine Love (2013) w swojej recenzji spektaklu. Podobnie jest z nagłymi i krótkotrwałymi wybuchami waleczności dziewczyny czy jej słownymi potyczkami z Digbym. Gdy ten po raz pierwszy widzi Altheę, jest natychmiast oczarowany i rozbawiony widokiem księżniczki unoszącej się nad jeziorem. Dziewczyna rozpoznaje w nim następcę tronu i dowódcę wojsk wrogiego królestwa, który na dodatek kilka chwil wcześniej próbował ją zastrzelić. Jest gotowa bronić się, grozi mu śmiercią. Dialog przechodzi w piosenkę *Levity: Digby steruje lotem Althei* za pomocą wstążek, którymi jest obwiązana (Adamson, Amos, 2013, s. 30–37). Rozdrażnienie księżniczki budzi wesołość Digby'ego. To wystarczy, aby Althea bez namysłu zapomniała o urazach i porzuciła dla przystojnego księcia wyznawane ideały. Piosenka kończy się pocałunkiem pary. Choć w warstwie słownej dziewczyna często podkreśla swoją niezależność, jej romans przypomina raczej ten tradycyjny i schematyczny, pojawiający się w literaturze i kulturze od lat. Książę i księżniczka zakochują się w sobie niemal od pierwszego wejrzenia. Althea najpierw odrzuca postawy i atrybuty związane z tradycyjną kobiecością, takie jak małżeństwo, uległość, rola żony i matki, przedmiotowość, aby następnie się im poddać. Jej postawa zmienia się w trakcie jednej sceny, dlatego też trudno mówić tu o procesie dojrzewania lub przemiany, który mógłby sugerować, że była to decyzja świadoma i odpowiednio umotywowana. Tym samym autonomia Althei i jej zerwanie z tradycyjnymi rolami płciowymi sprawiają wrażenie powierzchownych. W tekście poświęconym analizie atrybutów postaci kobiecych we współczesnej fantastyce dziecięcej i młodzieżowej Kostecka (2019) przywołuje pojęcie *false feminizmu* Amber

E. Kinser (2004), który można rozumieć jako pozorne działanie o znamionach emancypacyjnych, nieniosące jednak ze sobą żadnej aktywności ani transformacji feministycznej. Kostecka (2019) pisze:

„Aktywność” wyrażona jedynie pustym gestem polegającym na sięgnięciu po przedmiot czy strój zarezerwowany dotąd dla bohaterów płci męskiej oraz naśladowaniu „męskiego” stylu działania nie jest jeszcze aktywnością z ducha feministyczną. By za taką mogła być uznana, musi zasadzać się na coś więcej niż tylko pustym geście; musi wynikać z relacji między danym artefaktem a jego właścicielką (s. 110).

Podobnie wygląda w tym kontekście zachowanie Althei. Na początku księżniczka chce odebrać Digby’emu miecz, ale kilka wersów później porzuca ten pomysł i godzi się zostać obiektem żartów księcia. Jej bunt pozostaje jedynie pustym gestem. Choć Althę i Digby’ego pod koniec przedstawienia łączy relacja i oboje przechodzą przemianę, nie mamy powodów, by przypuszczać, że udało im się oswobodzić z ról płciowych definiowanych zawsze przez czynniki zewnętrzne.

Tymczasem opowieść MacDonalda, ujęta w baśniowe ramy symboliki i uproszczenia, nabiera znacznie bardziej uniwersalnego charakteru. W tej wersji książę i księżniczka nie mają imion. Jednak, choć zawsze pozostają tylko swoimi rolami, role te potrafią zaskakiwać. Zgodny i równościowy związek króla i królowej znajduje swoje odzwierciedlenie w końcowej relacji księcia i księżniczki, w której partnerzy nie obawiają się odsłaniać przed sobą swoich słabości. Książę i księżniczka ratują się nawzajem: ona sama nie byłaby w stanie uratować jeziora, a on – wydostać się z wody. Choć nie są przedstawieni jako przeciwieństwa, uzupełniają się pod każdym względem. Ta narracyjna symetria może przypominać inne dzieło MacDonalda, nieprzetłumaczoną dotychczas na język polski baśń *The Day Boy and the Night Girl* (*The Romance of Photogen and Nycteris*) z 1882 roku. Opowiada ona o dwójce dzieci wychowanych przez czarownicę tak, aby chłopiec nie wiedział, czym jest noc, a dziewczynka – nie znała dnia. MacDonald kładzie w swej opowieści nacisk na komplementarny wymiar obu stron związku. Pod koniec baśni Photogen, uosobienie dnia, wyjaśnia, dlaczego chce poślubić Nycteris, uosobienie nocy:

[...] nigdy dwoje ludzi tak bardzo nie mogło się bez siebie obejść, jak ja i Nycteris. Ona musi mnie nauczyć, jak zachować odwagę w ciemnościach, a ja muszę się nią opiekować, póki nie będzie mogła znieść gorącego słońca i póki nie będzie ono jej pomagało widzieć, zamiast ją oślepiać (MacDonald, 1880/2009, s. 213).



Tym samym MacDonald konsekwentnie przemyca do konwencji baśni koncepcje równościowe. Adamson i Amos zdają się nie dostrzegać, że wiele z idei, które chcieliby wprowadzić do świata *Lekkiej księżniczki*, jest już zawarte w jej oryginalnej wersji. W wywiadzie przeprowadzonym przez Paula Fostera (2014) Adamson zauważa, że tekst MacDonalda jest w istocie parodią baśni i deklaruje chęć oderwania się od tej konwencji (s. 17). Nie towarzyszy temu jednak pogłębiona analiza przekształceń, którym pisarz poddał wątki i strukturę opowieści typowych dla tego gatunku. Jak zauważa Pennington (2015), MacDonald dekonstruuje baśń i wprowadza do niej rozwiązania wyprzedzające epokę pod względem narracyjnym i społecznym (s. 87–89).

Podczas pracy nad adaptacją baśni szkockiego pisarza Adamsonowi i Amos przyświecała chęć ukazania wyzwania, które czekają na dojrzewającą dziewczynę. Przedstawiona przez nich droga do dorosłości jest niebezpieczna, pełna zagrożeń dla kobiecego (i męskiego) poczucia wartości, niezależności i jestestwa. Wydaje się jednak, że adaptując baśń literacką MacDonalda, autorzy libretta sami popadają w pułapki podobne do tych, które opisuje Jolanta Ługowska w analizie przejścia od bajki ludowej do baśni literackiej w XX-wiecznej literaturze polskiej. Badaczka odnosi się negatywnie do demontażu tradycyjnej konwencji baśniowej w imię szeroko pojmowanych wartości pedagogicznych:

Osobny i chyba nie najciekawszy rozdział w historii przygód pisarzy polskich z folklorem stanowi opracowywanie ludowych wątków z wyraźną intencją „aktualizacji” i „reinterpretacji” ich podstawowych sensów. [...] Analiza literacka parafraz wątków ludowych przeznaczonych dla najmłodszych czytelników wielokrotnie prowadziła do mniej lub bardziej zasadniczych zastrzeżeń dotyczących artystycznych efektów tych poczynań. Surowy przekaz ludowy nie może być bowiem potraktowany jedynie jako schemat otwarty na dowolne wypełnienia i uzupełnienia. Bajka ludowa okazuje się bowiem świadkiem samoistnym, wymagającym od pisarza znacznej kultury i erudycji folklorystycznych [...] (Ługowska, 1988, s. 87, 89–90).

MacDonald z pewnością posiadał wiedzę i umiejętności, o których pisze Ługowska. Stąd jego sprawne operowanie wątkami baśniowymi przy próbie przekazania ponadczasowych prawd dotyczących dojrzewania w wymiarze emocjonalnym i społecznym. Wizja Adamsona i Amos musi wydawać się mniej spójna i bardziej powierzchowna, ponieważ jej autorzy nie odwołują się jedynie do adaptowanej baśni literackiej, już przetworzonej, ale też do schematów baśni ludowej, których działania nie rozumieją w pełni. Tym samym ich nowoczesne poglądy na losy dorastających i dorosłych nie integrują się w pełni z resztą tekstu, tak jak dzieje się to w utworze powstałym półtora wieku wcześniej.

Warto przywołać na koniec słowa samego MacDonalda (1864/2017a), tak opisującego moment, w którym księżę odłącza się od swoich sług i po raz pierwszy znajduje jezioro księżniczki:

Lasy są bardzo pomocne w uwalnianiu księżąt od ich dworzan [...]. Księżęta są wówczas swobodni i mogą podążać za swoim przeznaczeniem. To sprawia, że mają przewagę nad księżniczkami, które są zmuszone do zamążpójścia, zanim się trochę zabawią. Chciałbym, żeby nasze księżniczki czasami gubiły się w lesie (s. 35).

To szczere życzenie szkockiego pisarza jest wyrazem tęsknoty za lepszą przyszłością dla kobiet – taką, która pozwoliłaby im na większą swobodę w odkrywaniu, kim są i co je czeka. Pod tym względem z całą pewnością MacDonald, Adamson i Amos pozostają całkowicie zgodni.

## Bibliografia

- Adamson, S. (libretto), Amos, T. (muzyka i libretto), Elliott, M. (reż.). (2013, 9 listopada). *The light princess*. Przedstawienie na żywo w National Theatre, Londyn.
- Adamson, S., Amos, T. (2013). *The light princess*. London: Faber & Faber.
- Amos, T. (1992). *Little Earthquakes* [CD]. Los Angeles, CA, London: Atlantic, East West.
- Amos, T. (2005). *The Beekeeper* [CD]. Los Angeles, CA: Epic.
- Amos, T. (2007). *American Doll Posse* [CD]. Los Angeles, CA: Epic.
- b.a. (b.d.a). Morbid. W: *Merriam-Webster.com*. Pobrane z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/morbid>.
- b.a. (b.d.b). Morbidezza. W: *Merriam-Webster.com*. Pobrane z: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/morbidezza>.
- Belcher, D. (2013). First you cry, then you marry a prince. *The New York Times*. Pobrane z: <https://www.nytimes.com/2013/10/06/theater/tori-amos-hopes-her-first-musical-is-bleak-enough.html>.
- Bettelheim, B. (2010). *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni* (D. Danek, tłum.). Warszawa: W.A.B. (wyd. oryg. 1976).
- Billone, A. (2004). Hovering between irony and innocence: George MacDonald's *The Light Princess* and the gravity of childhood. *Mosaic*, 37(1), 135–148.
- Byron, T. (2013). *The Trouble with Girls*. Program spektaklu rozdawany w National Theatre, Londyn.
- Carter, A. (2000). *Czarna Wenus. Opowiadania* (A. Ambros, tłum.). Warszawa: Czytelnik.

- Chesterton, G. K. (1924). Introduction. W: G. MacDonald, *George MacDonald and his wife* (s. 9–15). New York, NY: MacVeagh.
- Foster, P. (2014). The light princess: *Background pack*. Pobrane z: [https://www.nationaltheatre.org.uk/sites/default/files/lightprincess\\_backgroundpack\\_final.pdf](https://www.nationaltheatre.org.uk/sites/default/files/lightprincess_backgroundpack_final.pdf).
- Gaiman, N. (2002). *Dym i lutra. Opowiadania i złudzenia* (P. Braiter, tłum.). Warszawa: Mag. (wyd. oryg. 1998).
- Gaiman, N. (2015). *Drażliwe tematy. Krótkie formy i stany zapalne* (P. Braiter, tłum.). Warszawa: Mag.
- Gleick, E. (1999, 24 maja). Books: Boo! (Scared Yet?). *Time*. Pobrane z: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,991046,00.html>.
- Johnson, K. J. (2014). Rooted deep: Discovering the literary identity of mythopoeic fantasist George MacDonald. *Linguaculture*, 2, 25–44. <https://doi.org/10.1515/lincu-2015-0027>.
- Kaplan, I. (2015, 29 października). Tori Amos updated a 19th-century fairytale into a dark musical for today's youth. *Nylon*. Pobrane z: <https://nylon.com/articles/tori-amos-the-light-princess-interview>.
- Kinser, A. E. (2004). Negotiating Spaces for/through Third-Wave Feminism. *NWSA Journal*, 16(3), 124–153.
- Klimek, K. (2011). Baśnie księżniczki popkultury. *Dwutygodnik*, 72. Pobrane z: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2967-basnie-ksiezniczki-popkultury.html>.
- Knopfler, M. (1979). Lady Writer [Dire Straits]. Z: *Communiqué* [CD]. London: Mercury Records.
- Kostecka, W. (2014). *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Warszawa: Wydawnictwo SBP.
- Kostecka, W. (2019). Nowe wcielenia kobiecości? Atrybuty bohaterki współczesnej fantastyki dziecięcej i młodzieżowej. Prolegomena. W: A. Mik, M. Niewieczerał, E. Rąbkowska, G. Leszczyński (red.), *O czym mówią rzeczy? Świat przedmiotów w literaturze dziecięcej i młodzieżowej* (s. 107–131). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.
- Lasoń-Kochańska, G. (2004). Córki Penelopy. Kobiety wobec baśni i mitu. *Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*, 3, 173–182.
- Le Guin, U. K. (2001). *Otwarte przestworza i inne opowiadania*. Poznań: Rebis. (wyd. oryg. 1996).
- Love, C. (2013, 11 października). *The Light Princess*. Fairytale conventions. *Exeunt*. Pobrane z: <http://exeuntmagazine.com/reviews/the-light-princess/>.
- Ługowska, J. (1988). *Bajka w literaturze dziecięcej*. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza.
- MacDonald, G. (1958). *Na skrzydłach Północnej Wichury* (I. Tuwim, tłum.). Warszawa: Pax (wyd. oryg. 1871).

- MacDonald, G. (1990). *Księżniczka i koboldy* (M. Auriga, tłum.). Warszawa: Alfa. (wyd. oryg. 1872).
- MacDonald, G. (2005). *Królowna i Goblin* (M. Sobolewska, tłum.). Warszawa: Fronda. (wyd. oryg. 1872).
- MacDonald, G. (2009). The day boy and the night girl (The romance of Photogen and Nycteris). W: *The complete fairy tales* (s. 190–213). Overland Park, KS: Digireads. (wyd. oryg. 1880).
- MacDonald, G. (2011). *The Princess and the Goblin*. London: Penguin Books. (wyd. oryg. 1872).
- MacDonald, G. (2012). *Królowna i goblin* (M. Sobolewska, tłum.). Warszawa: Muchomor. (wyd. oryg. 1872).
- MacDonald, G. (2017a). Lekka księżniczka (E. Kiereś, tłum.). W: *Lekka księżniczka i inne baśnie* (s. 5–69). Poznań: W drodze. (wyd. oryg. 1864).
- MacDonald, G. (2017b). Serce olbrzyma (E. Kiereś, tłum.). W: *Lekka księżniczka i inne baśnie* (s. 115–146). Poznań: W drodze. (wyd. oryg. 1864).
- MacDonald, G. (2017c). Złoty klucz (E. Kiereś, tłum.). W: *Lekka księżniczka i inne baśnie* (s. 71–113). Poznań: W drodze. (wyd. oryg. 1867).
- Pennington, J. (2015). The not-so-light princess: Tori Amos and Samuel Adamson’s reimagining of George MacDonald’s classic fairy tale. *North Wind*, 34(1), 80–101.
- Ringrose, J., Renold, E. (2012). Slut-shaming, girl power and ‘sexualisation’: Thinking through the politics of the international SlutWalks with teen girls. *Gender and Education*, 24(3), 333–343.
- Rotter, J. B. (1966). Generalized expectancies for internal versus external control of reinforcement. *Psychological monographs*, 80(1), 1–28.
- Warner, M. (2013). *Writing to the future*. Program spektaklu rozdawany w National Theatre, Londyn.
- Warner, M. (2016). *Alone of all her sex: The myth and the cult of the Virgin Mary*. Oxford: Oxford University Press. (wyd. oryg. 1976).
- Winterson, J. (1997). *Płec wiśni* (Z. Batko, tłum.). Poznań: Rebis. (wyd. oryg. 1989).
- Wróblewska, V. (2003). *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*. Toruń: Adam Marszałek.
- Zimmer Bradley, M. (2018). *Mgły Avalonu* (D. Chojnacka, tłum.). Poznań: Zysk i S-ka. (wyd. oryg. 1982).
- Zipes, J. (2012). *Fairy tales and the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization*. New York, NY & London: Routledge. (wyd. oryg. 1983).

Artykuły recenzyjne /  
Review articles

## Od Verne'a do Tulleta. Sto lat obecności francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży na polskim rynku książki

Paprocka, N. (2018). *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014*. Kraków: TAIWPN Universitas.

Paprocka, N. (2018). *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)*. Kraków: TAIWPN Universitas.

### Abstrakt:

W artykule recenzyjnym omówione zostały dwie książki Natalii Paprockiej (2018): *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014* oraz *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)*, wpisujące się zarówno w kontekst translatoryki literatury dziecięcej, jak i bibliologii oraz socjologii sztuki. W artykule scharakteryzowano układ zestawionej przez Natalię Paprocką bibliografii polskich przekładów francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży oraz streszczono najważniejsze założenia jej badań: wykorzystano w nich koncepcję pola literackiego Pierre'a Bourdieu, pojęcia importu/transferu i repertuaru kulturowego w rozumieniu Itamara Evena-Zohara oraz teorię aktora-sieci Brunona Latoura. Według badaczki w ciągu całego stulecia wśród polskich wydawców dominowała polityka wznowień klasyki, co pociągnęło za sobą bardzo ograniczony transfer zjawisk innowacyjnych we francuskiej kulturze dziecięcej.

### Słowa kluczowe:

agent, bibliografia, Francja, ilustracja książkowa dla dzieci, literatura dziecięca i młodzieżowa, literatura francuska, Natalia Paprocka, pole literackie, Polska, przekład, recepcja, repertuar kulturowy, ruch literacki, tłumacz, transfer, wydawca

\* Joanna Frużyńska – dr, pracuje w Instytucie Polonistyki Stosowanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania obejmują literaturę dziecięcą i kulturę popularną, zwłaszcza powieść kryminalną, a także różne formy sztuki adresowanej do młodych odbiorców. Kontakt: [j.fruzynska@uw.edu.pl](mailto:j.fruzynska@uw.edu.pl).

## From Verne to Tullet: A Century of French Children's and Young Adult Literature on the Polish Book Market

Paprocka, N. (2018). *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014*. Kraków: TAIWPN Universitas.

Paprocka, N. (2018). *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)*. Kraków: TAIWPN Universitas.

### Abstract:

This review article discusses two books by Natalia Paprocka (2018): *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014* [Bibliography of Polish Translations and Adaptations of French Literature for Children and Youth Published in the Years 1918–2014] and *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)* [A Hundred Years of Translations for Children and Youth in Poland: French Literature for Young Readers, its Polish Publishers and Their Strategies (1918–2014)], which belong to the field of children's literature translation studies, bibliology, and sociology of art. The article describes the arrangement of the bibliography of Polish translations of French literature for children and young adults compiled by Natalia Paprocka and it summarises the most important assumptions of her research: she applied the concept of the literary field of Pierre Bourdieu, the notions of import/transfer and culture repertoire as understood by Itamar Even-Zohar, and Bruno Latour's actor-network theory. According to the researcher, throughout the entire century, Polish publishers chose the strategies of re-releases of the classics, which significantly reduced the transfer of innovative phenomena of French children's culture.

### Key words:

agent, bibliography, France, children's book illustration, children's and young adult literature, French literature, Natalia Paprocka, literary field, Poland, translation, reception, culture repertoire, book market, translator, transfer, editor

**P**rzekład tekstu literackiego to zjawisko o fundamentalnym znaczeniu dla kultury docelowej; literatura tłumaczona może w pewnych okolicznościach znaleźć się w samym centrum systemu literackiego i odegrać kluczową rolę w kształtowaniu repertuaru kultury rodzimej. Ta szeroko spopularyzowana dziś teza Itamara Evena-Zohara (1978/2009, s. 198–199) leży u podstaw badań, których autorzy starają się powiedzieć coś nowego o kulturze rodzimej dzięki spojrzeniu przez pryzmat obecnych w niej przekładów. Z wielu

względów słuszność tego podejścia narzuca się z całą oczywistością zwłaszcza wtedy, gdy przedmiotem zainteresowania jest literatura dziecięca, której teksty od najdawniejszych początków były tworzone z figur, fabuł, konwencji i tematów przekraczających bez trudu granice państw narodowych.

Coś nowego o polskiej kulturze literackiej dla dzieci i młodzieży mówi także Natalia Paprocka (2018a, 2018b), przedstawiając historię polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dziecięcej w ostatnim stuleciu. Przeprowadzone przez nią badania miały dwuetapowy przebieg, a ich rezultaty zostały zaprezentowane w dwóch książkach: *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014* i *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)*.

Pierwszą częścią pracy było zestawienie bibliografii polskich tłumaczeń i adaptacji francuskich utworów literackich dla dzieci i młodzieży, opublikowanych w formie druków zwartych (ewentualnie części druków zwartych) na terenie Rzeczypospolitej Polskiej lub Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej w okresie ograniczonym datami 1918–2014 (ostatni rok, dla którego pełne źródła były dostępne w momencie układania bibliografii; Paprocka, 2018a). Na tym etapie autorka przyjęła założenia, które trzeba pokrótce wymienić, by ułatwić zrozumienie kształtu książki: po pierwsze Natalia Paprocka zestawiła bibliografię publikacji należących do kategorii „literatury pięknej dla dzieci i młodzieży” zgodnie z definicją przyjętą przez polską Bibliotekę Narodową. Definicja ta obejmuje m.in. książki obrazkowe, ale wyklucza pewne grupy tekstów, w szczególności komiksy, co sprawia, że w zestawieniu bibliograficznym znajdziemy książki Hervégo Tulleta (s. 248), ale nie ma w nim *Asteriksa* Renégo Goscinny'ego i Alberta Uderzo. Po drugie, w razie wątpliwości, o uznaniu tekstu za przeznaczony dla dzieci i młodzieży decydował adres czytelniczy sygnalizowany przez polskich wydawców, dlatego znalazły się w bibliografii utwory zarówno św. Teresy od Dzieciątka Jezus (s. 245) jak i Alexandre'a Dumasa (s. 106–114). Po trzecie, za francuskie uznano książki, których oryginalne wersje powstały w języku francuskim i zostały opublikowane we Francji, dlatego w zestawieniu nie znajdziemy francuskojęzycznych tekstów wydanych np. w Belgii, obecne są w nim natomiast książki o słoniu Pomelo Rumunki Ramony Bădescu (s. 38–39).

Łącznie w zestawionej przez Natalię Paprocką bibliografii znalazło się 1905 jednostek – wydań, zarówno tłumaczeń, jak i adaptacji, przedstawionych w układzie alfabetycznym według haseł autorskich twórców tekstów oryginalnych. Ze względu na płynność rozróżnienia tłumaczenia i adaptacje nie zostały wyodrębnione. Zestawienie uzupełniono trzema indeksami: osób, serii



wydawniczych i tytułowym. Praca ta, wykonana z dużą starannością i troską o przejrzystość prezentacji wyników, jest bardzo cenna i z pewnością będzie służyć pomocą osobom prowadzącym badania w zakresie co najmniej kilku różnych dyscyplin.

Na podstawie zebranych danych bibliograficznych Natalia Paprocka (2018b) przeprowadziła drugi etap badania, którego wyniki przedstawiła w książce *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)*. Jest to książka, która łączy w funkcjonalną całość kilka różnych perspektyw. Autorka podejmuje badania nad obecną w Polsce francuską literaturą dla dzieci i nad związanym z nią wycinkiem rynku książki w ostatnim stuleciu, stosując złożone instrumentarium, na które składają się elementy nauki o literaturze, przekładoznawstwa, bibliologii i socjologii. Pod względem koncepcyjnym praca jest, w moim przekonaniu, bardzo starannie przemyślana, co zasługuje na podkreślenie ze względu na dużą różnorodność zastosowanych w niej strategii. Efekt złożonej, ale spójnej całości, wolnej od chaosu wywołanego nadmiernym eklektyzmem, został osiągnięty za sprawą wyważonego podejścia interdyscyplinarnego, w najlepszym znaczeniu tego szeroko rozumianego terminu.

Charakterystyczną cechą projektu jest swego rodzaju paradoksalność, wynikająca z szacunku, którym autorka darzy przedmiot swoich badań – mamy do czynienia z analizą „małego” tematu, dokonaną przy użyciu potężnych narzędzi. Zakres tematyczny i cel pracy wydaje się skromny (Natalia Paprocka chce przebadać funkcjonowanie stosunkowo niewielkiej grupy na ogół niezbyt wpływowych tekstów), a przywoływane konteksty kulturowe oraz stosowane instrumentarium – bardzo rozległe. Rezultatem takich założeń wstępnych jest pisanie z nadatkiem, bo w rzeczywistości książka przynosi o wiele więcej, niż obiecuje tytuł: mówi znacznie szerzej zarówno o literaturze francuskiej, jak i o polskiej kulturze dziecięcej, a przy tym zawiera kapitalne fragmenty, przemyczone chyłkiem i schowane jak prezenty pod poduszką. Jest to praca napisana ze szczodłą dokładką treści, osadzająca omawiane zjawiska w szerokim i ciekawie zinterpretowanym kontekście. Wydane w Polsce francuskie książki dla dzieci wchodzą w liczne alianse – miłośnik książki obrazkowej dowie się np. sporo o historii francuskich *albums*, czytelnik, którego ciekawi życie literackie w PRL-u, dostanie barwny rozdział o cenzurze (z wypisami z recenzji tworzonych na ulicy Mysiej), a odbiorca zainteresowany socjologią sztuki zapozna się z mniej znanymi w Polsce, nietłumaczonymi wypowiedziami francuskich myślicieli, przede wszystkim Pierre’a Bourdieu.

Książka *Sto lat przekładów...* składa się z czterech rozdziałów. Pierwszy z nich, *Uwagi wstępne*, zawiera przedstawioną wyżej charakterystykę projektu

oraz zwięzły opis dziejów literatury dla dzieci we Francji i w Polsce od najdawniejszych początków do schyłku XIX wieku. Ponadto autorka referuje (skromny) stan polskich badań nad francuską literaturą dziecięcą.

Zarys najdawniejszej historii francuskiej literatury dla dzieci obejmuje kwestie także w Polsce bardzo dobrze znane, natomiast dalsze losy francuskiego piśmiennictwa dla najmłodszych są z punktu widzenia polskiego czytelnika rozpoznane znacznie słabiej. Natalia Paprocka poświęca więc nieco uwagi dydaktycznej literaturze drugiej połowy XVIII i początków XIX wieku, pisze o rozwoju powieści dla młodych odbiorców, wskazuje (w połowie XIX stulecia) początek różnicowania dziecięcego czytelnika i czytelniczki ze względu na płeć, wymienia działające we Francji czasopisma i serie wydawnicze, omawia XIX-wieczne początki francuskiej książki obrazkowej i komiksu. Przełom XIX i XX stulecia opisuje jako moment zapaści francuskiej książki dla dzieci i schyłek złotego wieku, po którym rozpoczęła się trwała dominacja obcej, zwłaszcza angielskojęzycznej literatury dziecięcej.

W *Uwagach wstępnych* znajdziemy także zwięzły podrozdział poświęcony polskiej literaturze dla dzieci przed rokiem 1918; zawiera on interesujące informacje na temat zasięgu i niezwykle silnego oddziaływania przekładów z języka francuskiego na polską literaturę dla dzieci przed pierwszą wojną światową. Transfer literatury dziecięcej z Francji rozwinął się już w XVIII wieku, na długo przed ukształtowaniem się polskiej twórczości dla czytelników niedorostłych, i pozostał silnym czynnikiem kulturotwórczym do końca wieku XIX. Trudno zatem przecenić rolę, jaką przekłady z języka francuskiego (a nawet tylko zapośredniczone przez francuski teksty literatury dziecięcej innych narodów) odegrały w kształtowaniu polskich konwencji. Prekursorskie oddziaływanie literatury francuskiej na polską wyrażało się m.in. w natychmiastowej recepcji obszernego korpusu francuskojęzycznych tekstów, co zwraca uwagę zwłaszcza w odniesieniu do twórczości Jules'a Verne'a. Zmiana kierunku zapożyczeń dokonała się na przełomie stuleci i była m.in. następstwem kryzysu francuskiej literatury dla dzieci oraz dynamicznego rozwoju literatur anglojęzycznych; literatura francuska nigdy już nie miała się zbliżyć do rangi, jaką miała w Polsce w wieku XIX.

Kolejny podrozdział *Uwag wstępnych* poświęcony jest polskim badaniom nad francuską literaturą dziecięcą. Budziła ona znacznie mniejsze zainteresowanie badaczy niż studia nad przekładem, prowadzone w ramach rozwijającej się prężnie i zyskującej autonomię translatoryki literatury dziecięcej. W ten ostatni nurt wpisują się także badania Natalii Paprockiej, którą wyróżnia zainteresowanie postacią wydawcy jako agenta w polu literackim: kluczowym obszarem jej badań są decyzje polskich wydawców dotyczące selekcji

publikowanych tekstów. Książka nie analizuje w zasadzie strategii tłumaczeniowych wybieranych przez polskich tłumaczy literatury francuskiej, nie podaje zatem refleksji relacji między tą literaturą w oryginale i w tłumaczeniu. Centralną postacią jest zamiast tego wydawca, figura, która przykuwa uwagę translatologów stosunkowo rzadko. Trudno jednak nie zgodzić się z autorką, jeśli chodzi o ocenę wpływu wydawców na życie literackie, choć postać ta pomijana jest często w badaniach, zwykle zorientowanych na autora (czy autorów) albo na odbiorcę. Książka Paprockiej jest przykładem trzeciej drogi: *publisher-orientedness* (Paprocka, 2018b, s. 37). Przyjęte przez autorkę założenia wpisują jej refleksje w nurt badań bibliologicznych.

Pozostałe narzędzia stosowane w analizie uzyskanego materiału bibliograficznego zostały scharakteryzowane w kolejnej części, zatytułowanej *Inspiracje*. Ramy refleksji podejmowanej przez autorkę zostały zakresłone bardzo szeroko za sprawą przyjętej przez nią definicji przekładu, który jest tu pojmowany jako społeczne wydarzenie tłumaczeniowe (*translation event*, a nie *translation act*) zgodnie z rozróżnieniem Gideona Toury'ego, co pozwala na podkreślenie sprawczej roli wydawcy przekładu (Paprocka, 2018b, s. 59–61). Źródłem najbardziej produktywnych narzędzi analitycznych jest jednak dla autorki francuska socjologia sztuki Pierre'a Bourdieu. Teoretyk ten jest w Polsce popularny i szeroko znany. Jego siatka pojęciowa, w formie zaczerpniętej przede wszystkim z książki *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego* (1992/2007), została stosunkowo niedawno wykorzystana w obszernych badaniach najnowszej literatury polskiej przeprowadzonych przez zespół kierowany przez Piotra Mareckiego (Jankowicz, Marecki, Pałęcka, Sowa, Warczok, 2014). Natalia Paprocka sięga oczywiście po pojęcia integralnie związane z całością koncepcji Bourdieu, takie jak: pole literackie, kapitał ekonomiczny i symboliczny, konsekracja i autonomia, strategia krótko- i długoterminowa. Jej autorskim wkładem w poszerzenie polskiej recepcji Bourdieu jest jednak adaptacja diskutowanego przez translatologów pojęcia pola przekładowego, a także przywołanie jeszcze niewyeksplotowanych obszarów refleksji francuskiego socjologa i prac nietłumaczonych dotąd na język polski, zwłaszcza *Une révolution conservatrice dans l'édition* [Rewolucja konserwatywna w edytorstwie] (Bourdieu, 1999).

W artykule o „rewolucji konserwatywnej” Bourdieu (1999) wypowiada się na temat francuskich wydawców i analizuje strukturę pola wydawniczego [*champ éditorial*], w którym pozycja wydawcy koreluje z podejmowaną przez niego strategią, rozpiętą między dwoma biegunami: całkowitego podporządkowania się oczekiwaniom rynku – co oznacza reprodukcję akceptowanych społecznie form sztuki i umożliwia gromadzenie kapitału ekonomicznego

– oraz całkowitej wolności i odrzucenia wymagań rynku – co jest tożsame z przyjęciem strategii „antyekonomicznej”, która umożliwi wydawcy akumulację prestiżu (kapitału symbolicznego; Bourdieu, 1999, s. 6–15). Koncepcja Bourdieu będzie wykorzystywana w kolejnych rozdziałach jako podstawowe narzędzie interpretacji zaobserwowanych przez autorkę zmian w polskim ruchu wydawniczym i decyzji wydawców przekładów, w odniesieniu do kultury literackiej II i III Rzeczypospolitej, przy czym zwłaszcza w odniesieniu do literatury tego drugiego okresu przyniesie interesujące rezultaty. Nie sposób natomiast zastosować teorii Bourdieu do analizy planowanej centralnie gospodarki PRL, zwłaszcza do sterowanego odgórnie i aktywnie nadzorowanego importu tekstów kultury zachodniej. Pomocą w tym zakresie stanie się inna koncepcja, współtworzona przez Francuza Brunona Latoura teoria aktora-sieci (ANT), którą Natalia Paprocka (2018b) wymienia jako trzecią spośród inspirujących ją metodologii.

Drugą z nich jest przełomowa koncepcja ściśle związana z translatoologią – teoria Itamara Evena-Zohara (Paprocka, 2018b, s. 71–77). Wybór wydaje się oczywisty, skoro teoretyk ten patronuje ujęciu, które każe w literaturze tłumaczonej upatrywać proberza stanu polisystemu literackiego kultury docelowej. Warto jednak podkreślić, że i w tym zakresie Natalia Paprocka eksponuje mniej znane prace izraelskiego teoretyka, koncentrując uwagę na – bardzo użytecznym, jak się później okaże – pojęciu transferu. Występuje ono w opracowanej przez Evana-Zohara koncepcji repertuaru kulturowego, która w jego pracach stopniowo zastąpiła pojęcie polisystemu. Even-Zohar dostrzega w kulturze nie tylko przepływ dóbr, uważa ją także za funkcjonalny system narzędzi, tworzących repertuar kulturowy, używany przez członków danej społeczności do organizowania rzeczywistości humanistycznej. Nowe narzędzia w repertuarze bywają czasem wynajdywane, ale wielką rolę odgrywa także ich import. Zapożyczone z innych kultur dobra w chwili, gdy stają się narzędziami i wchodzi w skład repertuaru kulturowego, zamieniają się w transfer, a osoby czy zespoły, które wspierają ich funkcjonalizację, Even-Zohar nazywa agentami transferu; tych właśnie agentów Natalia Paprocka będzie poszukiwać wśród wydawców polskich książek dla dzieci.

Ze wspomnianej już teorii ANT w wersji Latoura Natalia Paprocka zapożycza przede wszystkim pojęcie aktora jako uczestnika procesu, którym jest tworzenie książki (Paprocka, 2018b, s. 81). Najciekawsze efekty autorka uzyskała, przykładając tę kategorię poznawczą do działania cenzury w okresie PRL (s. 253–267).

Kolejna część, zatytułowana *Sto lat francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży*, również ma charakter kontekstowy, ale rozdział ten jest tak ciekawy

i cenny, że warto wyszczególnić jego komponenty. Natalia Paprocka opisała w nim francuską literaturę dla dzieci od zakończenia pierwszej wojny światowej do czasów obecnych. Co znamienne, teksty tworzone dla dzieci w ostatnim stuleciu we Francji to w zasadzie tylko proza, inne typy literatury – nie licząc oczywiście książki obrazkowej – nie są reprezentowane. Na pierwszy rzut oka widać też różnicę periodyzacji: dla polskiej literatury dziecięcej Natalia Paprocka przyjmuje podział na trzy fazy – międzywojnie, PRL i okres po roku 1989 – natomiast literaturę francuską dzieli na cztery okresy. W porównaniu z sytuacją w Polsce, zmiany we francuskiej literaturze dla dzieci zachodziły znacznie płynniej, bez ostrych cięć, stanowiąc raczej odzwierciedlenie długofalowych procesów społecznych niż politycznych wstrząsów. Za Isabelle Nières-Chevrel Natalia Paprocka (2018b) wskazuje cztery fazy rozwoju francuskiej literatury dla dzieci. Pierwszą z nich jest okres międzywojenny, nisko na ogół oceniany ze względu na zastój wyrażający się w dużej liczbie adaptacji i wznowień literatury dziewiętnastowiecznej, ale niepozbawiony ważnych dokonań, wśród których trzeba przede wszystkim wskazać narodziny awangardowej książki obrazkowej.

Najciekawsze zjawiska pączkujące w latach międzywojennych rozkwitły w kolejnej fazie, nazywanej wspaniałym trzydziestolecie (1945–1975). Rozwój literatury dziecięcej podążył w tym czasie za wzrostem gospodarczym i odczuwalnymi w całej Europie Zachodniej przemianami mentalności, których symbolem może być utworzenie International Board on Books for Young People (IBBY). We Francji w tym okresie rozwijały się dynamicznie wydawnictwa kierujące swą ofertę do dzieci, a pod koniec trzydziestolecia powstawały także oficyny o dużych ambicjach artystycznych; publikowano rozbudowane serie wydawnicze, wciąż wznawiano klasykę i tłumaczono literaturę obcą, a nawet rodzima produkcja literacka czerpała z amerykańskich inspiracji, np. w bardzo popularnej w tym okresie rozrywkowej powieści kryminalnej. Zaznaczyły się jednak również charakterystyczne dla Francji oryginalne tendencje – wysoko oceniana realistyczna powieść obyczajowa, często z wnikliwie zarysowanym dziecięcym bohaterem/narratorem, ceniona literatura fantastyczna i baśń literacka, dziecięca proza humorystyczna, znakomita książka obrazkowa. W okresie tym, zwłaszcza w latach 70., wyraźnie zaznaczył się we Francji nurt feministyczny w literaturze adresowanej do dziewczynek. We wspaniałym trzydziestolecie, szczególnie w dobie ruchów kontestacyjnych, kryzysu związanego z wojną w Wietnamie i buntu studentów, zauważyć dało się postępujące osłabienie autorytetu dorosłych, zmierzające czasem do jawnej antagonizacji dziecka i dorosłego. Francuski „kompleks mentora” charakterystyczny dla omawianego okresu przypomina zjawiska, do których w polskiej prozie dla dzieci miało dojść mniej więcej trzy dekady później (Leszczyński, 2001).

Trzeci z wyróżnionych przez Isabelle Nières-Chevrel okresów to ostatnie ćwierćwiecze XX wieku, gdy we francuskiej literaturze dla dzieci ujawniły się tendencje widoczne dziś w Polsce. Można wśród nich wymienić np. dziecięcą odmianę literatury faktu, najczęściej poruszającą temat drugiej wojny światowej i Zagłady; utwory przedstawiające trudne i traumatyzujące dla dziecka relacje w dysfunkcyjnej rodzinie, a z drugiej strony literaturę obyczajową z elementami humoru i satyry, mającej na celu zrelatywizowanie autorytetu dorosłych, ze szczególnym naciskiem na „dekonstrukcję” postaci ojca. W tym okresie nadal intensywnie rozwijała się francuska książka obrazkowa. Jej dalsze przemiany, często związane z detabuizacją tematów wykluczanych wcześniej z kultury dziecięcej, są charakterystyczne także dla najnowszej francuskiej literatury dla dzieci.

W czwartej fazie, obejmującej prozę XXI wieku, zaznacza się także wielka waga fantastyki, a ponadto gra konstrukcją narratora oraz nasiloną intertekstualność.

Główna część książki to charakterystyka polskich przekładów francuskiej literatury dla dzieci. Losy literatury tłumaczonej zostały przedstawione odrębnie dla każdego z analizowanych okresów, mamy więc osobne rozdziały poświęcone dwudziestoleciu międzywojennemu, literaturze okresu PRL oraz najnowszej, po roku 1989. Każdy rozdział ma identyczną strukturę: przedstawiono w nich syntetyczny opis sytuacji na rynku książki, charakterystykę aktywnych w danym okresie wydawców książki dziecięcej, procentowy udział książek tłumaczonych z języka francuskiego w całej produkcji literackiej dla dzieci i młodzieży, wybory wydawców (to bardzo ciekawe dane, wskazujące, jakie utwory i których pisarzy wydawano najczęściej)<sup>1</sup> i wreszcie interpretację

---

<sup>1</sup> Podam kilka danych liczbowych, ujmując je w przekroju (Paprocka, 2018b, s. 355): liczba wydań literatury tłumaczonej z języka francuskiego wynosiła w dwudziestoleciu międzywojennym 252 (ponadto 13 książek ukazało się w czasie wojny), czyli średnio nieco ponad 11 książek rocznie; liczba ta stanowiła 3% całej produkcji literackiej dla dzieci i młodzieży. Język francuski usytuował się na drugim miejscu, za angielskim, z którego tłumaczono coraz bardziej intensywnie (dysproporcja rosła w całym badanym okresie). W latach 1945–1989 ukazało się w Polsce 355 wydań francuskiej literatury dla dzieci, średnio niepełna 8 wydań w każdym roku, choć edycje te rozkładały się nieproporcjonalnie – były najliczniejsze w okresie odwilży październikowej i pod koniec lat 80. Literatura francuska stanowiła w okresie PRL (właściwie w latach 1955–1989, dla których dostępne są dane „Ruchu Wydawniczego w Liczbach”) 1,9% całej produkcji literackiej dla młodych odbiorców, a francuski uplasował się w tym okresie na czwartej pozycji (za angielskim, rosyjskim i niemieckim). Według danych z lat 1989–2014 w III Rzeczypospolitej język francuski ponownie znalazł się na miejscu drugim, za angielskim (udział tych dwóch języków w rynku książki

strategii wydawców (tu jako narzędzia opisu posłużyły koncepcje Bourdieu, Evena-Zohara i Latoura).

Najczęściej publikowani w okresie międzywojennym pisarze francuscy to twórcy formacji dziewiętnastowiecznej, którzy w 1918 roku należeli już do klasyki. Na czele listy znajduje się Jules Verne z liczbą 92 wydań, ogólnie zresztą dominuje powieść przygodowa. Wydawano wprawdzie w Polsce także utwory współczesnych pisarzy francuskich, ale byli to zapomniani obecnie twórcy, którzy w swojej ojczyźnie nie wywarli istotnego wpływu na przemiany literatury dziecięcej. W tłumaczeniach pojawia się również baśń literacka oraz literatura religijna. Analizując strategie wydawców międzywojennych, Natalia Paprocka podkreśla wyrazistą tendencję do wznawiania bezpiecznej i dochodowej klasyki. Podobny obraz rysuje się w jej analizie pola literackiego w rozumieniu Bourdieu (strategia gromadzenia kapitału ekonomicznego) i repertuaru kulturowego Evena-Zohara (literatura francuska nie stanowiła istotnego transferu). Jako główni aktorzy przedstawieni są tłumacze, których wkład w powstawanie książek był różnicowany przede wszystkim ze względu na strategię wydawnictwa.

W latach 1945–1989 dominacja Verne’a nie osłabła; kolejne pozycje zajmowali w tym okresie: Alexandre Dumas, Charles Perrault, Victor Hugo i Antoine de Saint-Exupéry. Ruch literacki sterowany był wówczas przez państwo, a w latach 50. obok nadzoru produkcji literackiej pojawił się plan celowego niszczenia księgozbiorów. Natalia Paprocka wnikliwie analizuje mechanizmy eliminacji francuskich książek dla dzieci, opisując oba zjawiska w kategoriach celowego formowania repertuaru kulturowego. Wykorzystując koncepcję Latoura, autorka zauważa i opisuje nowych aktorów działających w procesie przekładu – cenzorów i twórców agitacyjnych paratekstów.

Po zmianie ustroju w 1989 roku najczęściej publikowanym francuskim pisarzem pozostał Verne, ale najchętniej wydawanym tytułem był *Mały Książę*. Spadła popularność Hugo, wzrosła – Perraulta. Nowym nazwiskiem wśród najpopularniejszych stał się, za sprawą serii o Mikołajku, René Goscinny. Wśród strategii opisywanych w kategoriach Bourdieu najsilniej zaznaczyła się logika ekonomiczna, zwłaszcza w działalności wydawnictw produkujących kilkustronicowe książeczki dla najmłodszych, na ogół z minimalną zawartością tekstu i schematycznymi, barwnymi ilustracjami. Na rynku książki znalazło się także wiele wznowień, zwłaszcza drukowanych w dużej liczbie lektur szkolnych, a więc dzieł należących do klasyki. Przeciwną tendencję można

---

dla dzieci dzieli jednak przepaść ponad 6 tysięcy tytułów). Opublikowano 1285 wydań książek tłumaczonych z języka francuskiego, co stanowiło nieco ponad 6% produkcji.

jednak zauważyć w działalności małych oficyn awangardowych, znanych jako „wydawnictwa lilipucie”, dążące wyłącznie do wprowadzenia na rynek książek wybitnych (obecnie są to głównie książki obrazkowe).

Warto wspomnieć, że wydawcy lilipuci są powracającym tematem badań Natalii Paprockiej, która poświęciła tej grupie oficyn wiele uwagi w książce napisanej wraz z Katarzyną Biernacką-Licznar oraz Elżbietą Jamróż-Stolarską (2018): *Lilipucia rewolucja. Awangardowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży w latach 2000–2015. Produkcja wydawnicza. Bibliografia*. Monografia ta opisuje historię powstania i rozwoju polskich wydawnictw lilipucich, przedstawia charakterystykę ich produkcji wydawniczej i wyniki analizy bibliometrycznej ich dorobku (z uwzględnieniem miejsca i roli literatur obcych w przekładzie na język polski), a także opis publikowanych przez wydawnictwa lilipucie książek ze względu na elementy składające się na ich architekturę. Praca ta również zawiera bibliografię obejmującą łącznie 15 lat działalności 16 oficyn, które opublikowały w badanym okresie 851 tytułów. O poznawczej atrakcyjności książki decyduje także znacząca rola wywiadów, które autorki przeprowadziły z twórcami wydawnictw, omawiając kontekst ich doświadczeń związanych nie tylko z działalnością wydawniczą, ale także z życiem prywatnym – przyjaźniami, wychowywaniem dzieci, osobistymi dążeniami i planami. Książka ta różni się bardzo od *Stu lat przekładów...*, ale trzeba podkreślić, że niezależnie od wyboru zupełnie innej konwencji jest to również praca poświęcona kulturotwórczej roli wydawców i skonstruowana z zastosowaniem starannie przemyślanej i konsekwentnie stosowanej metodologii.

Na zakończenie chciałabym pokreślić wielką zaletę książek Natalii Paprockiej: badaniom literatury dla dzieci zagrażają, moim zdaniem, dwie słabości, i obu tych niebezpieczeństw autorka bardzo skutecznie unika dzięki konsekwentnemu stosowaniu jasno określonych założeń. Pierwszą mielizną, do której nigdy się nie zbliża, jest ogólnikowość i nieprecyzyjność twierdzeń, formułowanych na podstawie domniemań, bez rzetelnego rozpoznania i bez troski o wybór i stosowanie adekwatnych metod. Drugim problemem (wynikającym do pewnego stopnia z pierwszego) jest dydaktyzm, wyrazisty zwłaszcza u tych badaczy, którzy – akceptując konserwatywny model pedagogiki – uważają dziecko przede wszystkim za wychowanka dorosłych. Wiąże się to z łatwym, niemal nieświadomym przekraczaniem granicy oddzielającej naukę o literaturze od krytyki literackiej za sprawą formułowania sądów wartościujących. W książce Paprockiej nie znajdziemy prostych ocen ani słabo umotywowanych tez; walorem tej pracy jest staranne dokumentowanie wszystkich spostrzeżeń i obiektywizm.



Przypuszczam, że poszczególne części książki mogą być interesujące dla różnorodnych czytelników. Znaczną część będą moim zdaniem stanowić polscy frankofoni, którzy (jak pisząca te słowa) nie są z wykształcenia romanistami, i których lektura *Stu lat przekładów...* zachęci prawdopodobnie do poszukiwań wartościowych francuskich książek nieprzetłumaczonych dotąd na język polski. Ci właśnie czytelnicy odczują pewnie niedosyt wynikający z lapidarności rozdziału, który autorka poświęciła literaturze francuskiej ostatniego stulecia. Jest to zwięzłość zupełnie zrozumiała, bo w całej koncepcji monografii rozdział ten jest jedynie kontekstem i ma na celu zarysowanie tła, ale zagadnienia w nim poruszone są w moim przekonaniu tak potrzebne i wartościowe dla polskiego czytelnika, że bardzo wskazane byłoby ich rozwinięcie i wyeksponowanie, może w kontekście inaczej sprofilowanej publikacji lub w formie oddzielnego artykułu. Francuskiej literatury dla dzieci nie analizują na ogół ani poloniści, ani romanisci, a jej reprezentacja w badaniach jest niezwykle skromna i bardzo fragmentaryczna; znaczące obszary tej literatury, często nietłumaczone lub wydane w niewielkich nakładach, nie docierają do polskiej publiczności literackiej.

Szerokie zainteresowanie wzbudza w zasadzie tylko najdawniejsza tradycja dworskiej baśni; w publikacjach i wystąpieniach konferencyjnych powracają nazwiska Perraulta, twórczyń *contes de fées*, Marie Catherine d'Aulnoy i Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, z innych względów tworzącego *ad usum Delphini* Fénelona, z jeszcze innych – La Fontaine'a. Mniej obecne w badaniach, szerzej chyba w świadomości społecznej, są różne odmiany francuskiej powieści przygodowej, na ogół dziewiętnastowiecznej, co sprawia, że na polski obraz francuskiej literatury dla dzieci składają się przede wszystkim utwory pochodzące z odległej już przeszłości. Zestawienie to uzupełnia pewna liczba cenionych w Polsce tekstów, które określiłabym mianem „mądrościowych”. Jest to przede wszystkim *Mały Książę*, utwór znakomity i bogaty w znaczenia, ale w doświadczeniu polskich czytelników zinterpretowany w duchu szkolnej liturgii jako skarbnica dydaktycznych komunałów. Problemy związane z samotnością, śmiercią i kształtowaniem humanistycznego systemu wartości łączą w świadomości Polaków (wrażenie to podsycają parateksty wydawnicze) utwór Saint-Exupéryego, opowieść Michela Déona (2010) *Tomek i nieskończoność* oraz – przedstawioną w stylu znacznie mniej podniosłym – historię umiierania chłopięcego bohatera powieści Erica-Emmanuela Schmitta (2004) *Oskar i pani Róża*. Ostatni wreszcie krąg dobrze przyjmowanej literatury dziecięcej to reprezentowana przez cykl o Mikołajku humorystyczna opowiadka obyczajowa, ale ogólnie rzecz biorąc obecność dziecięcej literatury francuskiej w Polsce jest – używając sformułowania Evena-Zohara (1978/2009) – „czynnikiem konserwatyizmu” (s. 202).

Z badań Paprockiej wyłania się natomiast optymistyczna wizja recepcji francuskiej książki obrazkowej; w ciągu kilku lat dzielących nas od roku 2014, na którym zakończyła się zestawiona przez autorkę bibliografia, ruch wydawniczy potwierdza, jak się wydaje, zarysowane w badaniu tendencje.

## Bibliografia

- Biernacka-Licznar, K., Jamróz-Stolarska, E., Paprocka, N. (2018). *Lilipucia rewolucja. Awangardowe wydawnictwa dla dzieci i młodzieży w latach 2000–2015. Produkcja wydawnicza. Bibliografia*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.
- Bourdieu, P. (1999). Une révolution conservatrice dans l'édition. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 126–127, 3–28. <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3278>.
- Bourdieu, P. (2007). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego* (A. Zawadzki, tłum.). Kraków: TAIWPN Universitas. (wyd. oryg. 1992).
- Déon, M. (2010). *Tomek i nieskończoność* (M. Kuszelska, tłum.). Poznań: Oficyna Wydawnicza G&P. (wyd. oryg. 1975).
- Even-Zohar, I. (2009). Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim (M. Heydel, tłum.). W: P. Bukowski, M. Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia* (s. 197–203). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 1978).
- Jankowicz, P., Marecki, P., Pałęcka, A., Sowa, J., Warczok, T. (2014). *Literatura polska po 1989 roku w świetle teorii Pierre'a Bourdieu. Raport z badań*. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Leszczyński, G. (2001). Kompleks mentora. Powieść dla młodzieży u schyłku tysiąclecia. W: A. Baluch, K. Gajda (red.), *Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą* (s. 52–65). Kraków: WN AP.
- Paprocka, N. (2018a). *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Paprocka, N. (2018b). *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Schmitt, E.-E. (2004). *Oskar i pani Róża* (B. Grzegorzewska, tłum.). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 2002).



## To India and Lithuania through Soviet Picture Books

Jankevičiūtė, G., & Geetha, V. (2017). *Another history of the children's picture book: From Soviet Lithuania to India*. Chennai: Tara Books.

### Abstract:

The review article discusses a book by Giedrė Jankevičiūtė and V. Geetha, *Another History of the Children's Picture Book: From Soviet Lithuania to India* (2017). It describes the content of the monograph in the context of studies on picture books, especially those of Russia, Lithuania, and the Soviet Union, on the history of childhood and Russian literature. The main merit of the volume, in the opinion of the reviewer, is the choice of Indian and Lithuanian book art for comparison, which is made from the perspectives of the history of literature, art, societies, and understanding of childhood.

### Key words:

book art, childhood, children's literature, Giedrė Jankevičiūtė, India, Lithuania, Lithuanian literature, picture book, Russian literature, Soviet literature, Soviet Union, V. Geetha

### Do Indii i Litwy przez radzieckie książki obrazkowe

Jankevičiūtė, G., & Geetha, V. (2017). *Another history of the children's picture book: From Soviet Lithuania to India*. Chennai: Tara Books.

### Abstrakt:

W artykule recenzyjnym omówiono książkę autorstwa Giedrė Jankevičiūtė i V. Geethy pt. *Another History of the Children's Picture Book: From Soviet Lithuania to*

\* Hanna Paulouskaya – PhD, works at the Faculty of “Artes Liberales” at the University of Warsaw (Poland). Her current interest is the reception of antiquity in children's culture of the Soviet Union, paying special attention to animation and cinema for children. Her current research is a part of the project *Our Mythical Childhood... The Reception of Classical Antiquity in Children's and Young Adults' Culture in Response to Regional and Global Challenges*, led by Prof. Katarzyna Marciniak, with funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme – ERC Consolidator Grant (Grant Agreement No 681202). Contact: [hannapa@al.uw.edu.pl](mailto:hannapa@al.uw.edu.pl).

*India* [Jeszcze jedna historia dziecięcej książki obrazkowej. Z radzieckiej Litwy do Indii] (2017). Opisuje on treść rozprawy w kontekście badań nad książką obrazkową (zwłaszcza rosyjską, litewską i radziecką), historią dzieciństwa i literatury rosyjskiej. Główną zaletą tomu, zdaniem recenzentki, jest wybór Indii i Litwy do porównania, które jest dokonane z perspektywy historii literatury, sztuki, społeczeństw i rozumienia dzieciństwa.

**Słowa kluczowe:**

sztuka drukarska, dzieciństwo, literatura dziecięca, Giedrė Jankevičiūtė, Indie, Litwa, literatura litewska, książka obrazkowa, literatura rosyjska, literatura radziecka, Związek Radziecki, V. Geetha

**H**ow to better write a history of picture books than to create another picture book? *Another History of the Children's Picture Book: From Soviet Lithuania to India* by Giedrė Jankevičiūtė and V. Geetha (2017) is a wonderfully imaginative work rich in illustrations. Irrespective of the written text, you may also follow the visual message, learning different artistic styles and themes of children's books in Soviet Russia, Soviet Lithuania, and India, appreciating the variety of pictures and fonts. The reader is asked to study the images and to read them. The book itself teaches how to read a picture book.

As stated in the introduction, the volume was created as a result of an exhibition of Lithuanian children's book illustration, organised by Tara Books and the Lithuanian Culture Institute in Chennai in 2015. The exhibition proved to be so exciting that it resulted in the idea of the present volume about the global impact of Soviet children's picture books (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 4). Although the definition of a picture book is not provided, the authors pay great attention to the visual aspect of the books and we may presume that they understand it as an inseparable whole of a picture and a text (Bader, 1976; Lewis, 2001; Nodelman, 1988, 1999/2005; Painter, Martin, & Unsworth, 2012; Schwarcz, 1982; Serafini, 2010; Unsworth and Wheeler, 2002). *Another History...* enchants with a very personal way of writing, including childhood memories and the authors' own experience of reading. Although the authorship of the parts is not stated, you may at times feel the difference in styles of Jankevičiūtė and Geetha, as well as in their individual attitudes towards the Soviet Union and the Soviet past.

The authors have developed the topic of Soviet picture books explored earlier by Evgeny Steiner (1999), Sara Pankenier Weld (2015), or Julian Rothenstein and Olga Budashevskaya (2013/2015), who mostly analysed early Soviet printing of books for children, especially the avant-garde. Jankevičiūtė

and Geetha (2017) are extending their analysis to a later history of Soviet children's books. History of Lithuanian book illustration was in the limelight of the initiative of the International Cultural Programme Centre in Vilnius in 2011, which resulted in quite a few works, one of them by Jankevičiūtė (2011; also: Kišūnaitė, Mozūraitė, Žvironaitė-Udrienė, & Kęstutis, 2011; Kišūnaitė & Sruoginis, 2011; Klepontynė-Šemeškienė, 2011; Liškevičienė, 2011). We should also mention Olga Maeots (2017), who discussed the problem of the possible influence of Soviet picture books on other countries in an article dealing with Western Europe and the USA.

A comparison of Indian and Lithuanian picture books may not seem an obvious choice for research. For many readers, the monograph might appear to address distant or peripheral cultures and historical contexts. Of course, this is one of the book's main merits, as it draws unknown facts into focus and presents new ways of seeing (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 41). The Lithuanian and Indian perspectives not only enrich the topic, providing information about the processes which happened far from Moscow and London, but also naturally insert postcolonial discourse, which is also present in the Lithuanian case. Importantly, the authors describe the experience of childhood in the USSR, Europe and India (pp. 27–33), raising difficult questions about the ideological conditioning of children (Giroux, 2000; Salnikova, 2013), social inequity and illiteracy (Ball, 1994; Fitzpatrick, 2002). The authors have taken into consideration the changes in these issues over time and organised the material accordingly.

The monograph starts with a "Publisher's Preface" by V. Geetha and Gita Wolf from Tara Books publishing house (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, pp. 4–5). The volume has two parts: "Children's Picture Books from the Soviet Union: The View from India" (pp. 7–53) and "Children's Book Illustrations from Soviet Lithuania" (pp. 55–173), and it ends with the acknowledgments (p. 174). The Indian and the Lithuanian parts include five chapters each, dealing with issues of childhood, education, book printing and its aesthetics, presenting them in a historical perspective. As the monograph provides ample historical and cultural context, even readers with little knowledge of Soviet past can easily move through the changing history of the 20<sup>th</sup> century. For non-specialist readers, however, a little more space could have been dedicated to the history of India. The volume also crucially provides the global context of picture books for children (p. 37).

The first part, "Children's Picture Books from the Soviet Union: The View from India," contains information about cooperation between India and the USSR. It pays particular attention to the energetic translation from the original Russian language into vernacular languages, and the publication of a great

variety of children picture books for Indian readers (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, pp. 17–18). The logistics of the process of translation and publishing are roughly presented by Geetha, including memories of T. Dharmarajan, a translator of adult and children's books into Tamil, who spent eight years living and working in Moscow (p. 18). The author also notes that the issue of selecting books for translation has not yet been resolved and illustrates the chapter with a variety of books, such as *Tales for Alyonushka* by Dmitri Mamin-Sibiryak, translated into Tamil as *Arumai Magallukku Sonna Kathaigal* [Tales Told to Dear Daughter] (1897/1982; Jankevičiūtė & Geetha, 2017, pp. 16, 19–20); writings of Vladimir Lenin (1925/1947; Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 18); Nikolai Nosov's tales of Dunno, a well-liked hero of Russian children literature (p. 21); Olexander Dovzhenko's famous film story *Zacharovana Desna* [The Enchanted Desna] (1956), published in India in the 1970s (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 22); popular scientific books for children (pp. 23–24); and a book on ships by Sergei Ivanov (1982; Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 25). Of course, many of these books were ideologically dense and aimed at educating 'little comrades' (Steiner, 1999, p. 6), but the books also went beyond the traditional narrative and included new perspectives on the formation of active citizens (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, pp. 24, 41).

One of the main values of Soviet books in India, in the opinion of the authors, was their broad availability due to a cheap price (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 18), which was especially important for an Indian society divided by both class and caste (p. 49). Picture books accessible to the poor illiterate masses appealed to Indian traditions of visual communication (p. 49), and fostered love for the image (p. 18). This aspect of availability of books to children from poor and illiterate families was one of the prerogatives of the early Soviet state. As a result, children's literature included plenty of illustrations, becoming first of all visual (Nikolajeva, 1995, p. 42). Although in the Soviet Union, there was a shift from a visual to a predominantly verbal character of the picture books since the 1930s, it seems that books published for the Indian society continued to follow the path established in the 1920s, being addressed to the prewritten type of culture (p. 43).

Cooperation with the USSR was also important for the young Indian state as it was a possible model for dealing with a multilingual, multiethnic people that were just forming their common identity (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 24). This was a complicated issue of Soviet history (Hirsch, 2005; Kelly, 2014), and the authors show their understanding of this ambiguity. What is more, the Soviet books introduced personal exempla and fed dreams about urban life and communism's joyful optimistic future. An example of this are the memories

of Pankaj Mishra quoted in *Another History...*: “On hellishly hot days, I imagined myself walking along snowbound Nevsky Prospect in an overcoat” (after Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 23). Such citations of an individual voice make the publication attractive and serve to explain some of the reasons of the broad migration of Indian youth to the USSR to study. A rose-tinted nostalgia of this kind is balanced in *Another History...* by information about the darker side of the Soviet past. The authors do not shy away from openly addressing difficult questions. This complex presentation of the issues should also appeal to specialists and more informed readers. It is worth noting that the publisher’s perspective on the issues of book printing is also included. Stimulating thoughts on what it means today for publishers to participate in non-commercial programs aimed at educating the masses enrich the discussion (p. 50).

The second part, “Children’s Book Illustrations from Soviet Lithuania,” shifts focus to the Baltic state. It contains more poignant memories than the first part, due to the fact that Lithuanian cooperation with the USSR was much less a choice of its citizens, which is emphasised by Jankevičiūtė (& Geetha, 2017, pp. 56–57, 66). The cooperation with Poland, Czechoslovakia, and Western Europe is highly emphasised (pp. 78–87, 145–147) as well as the preservation of the Lithuanian tradition of modern and folk art. It is stressed that Lithuanians put effort to continue their own traditions and to stay in touch with Western culture, which is understood as a common heritage. It is fascinating how baroque Christian culture could enter the children’s book in the anti-religious Soviet state unnoticed (e.g. Algirdas Steponavičius’s illustration for Kazys Boruta’s fairy tale *Kaip aš patekau į dangų ir iš ten grįžau atgal* [How I Went to Heaven and Got Back from There] in children’s magazine *Genys* [The Woodpecker] (1957; Jankevičiūtė & Geetha, 2017, pp. 78, 148). Jankevičiūtė claims that the Lithuanian censoring body lacked sufficient knowledge about a variety of ‘dangerous’ subjects, which were to be eliminated from children’s books (pp. 75, 78).

The author puts great emphasis on the history of book art, detailing changes of style. Short artistic analysis usually accompanies the pictures, elucidating the omnipresence of socialist realism and attempts to withstand it and create in an alternative way, choosing styles of abstract, traditional and primitive art (esp. the chapter “Children’s Literature in Soviet Lithuania: Responses to Socialist Realism,” Jankevičiūtė & Geetha, 2017, pp. 66–123). A vast gallery of artists and styles appears before the reader’s eyes, providing examples of the best of Lithuanian book illustration, e.g. Vaclovas Kosciuška’s illustrations for a Lithuanian folk song *Du gaideliai* [Two Little Cocks] (n.a., 1949; Jankevičiūtė & Geetha, 2017, pp. 68–69) and Filomena Ušinskaitė’s cover for Salomėja Nėris’s

(1947) *Našlaitė* [The Orphan] (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 67), both in the Art Deco style; Taida Balčiūnienė's (1973) pictures for a book *ABC* (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, pp. 72–73) or for Vida Krakauskaitė's (1959) *Jaunasis pianistas* [The Young Pianist], presenting a warm and cosy image of childhood “completely at odds with everyday Soviet life of the time,” as Jankevičiūtė (& Geetha, 2017, p. 74) emphasises; fascinating pictures by Adrienne Ségur for a translation of E. T. A. Hoffman's (1816/1958) *The Nutcracker and the Mouse King* [Spragtu-kas ir pelių karalius] (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 80–81).

Two further chapters present the history of Lithuanian illustrations of 1960s and 1970s (“The Dynamic 1960s: New Directions in Children's Book Illustrations,” Jankevičiūtė & Geetha, pp. 124–163; “Children's Book Illustration in an Era of Stagnation: 1970s and after,” pp. 164–171). They place special emphasis on turning to national traditional art and reappearance of ‘Primitive Modern’ in book illustration and techniques of wood print (pp. 147–162). This allowed the promotion of national history and culture of Lithuania, continuing traditions of Renaissance and Baroque art – e.g. Petras Repšys's illustrations for a fairy tale *Našlaitė Elenytė ir Joniukas aviniukas* [Elenytė the Orphan and Joniukas the Little Lamb] (n.a, 1971; Jankevičiūtė & Geetha, 2017, p. 157); Algirdas Steponavičius's art for Petras Cvirka's (1988) *Nemuno šalies pasakos* [Tales of the Land of the River Nemunas] (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, pp. 158–161). Not all of these pictures seem to be children-friendly and “tended actually to scare children”, emphasising the “impulsive, straightforward and crude didactics of a folk tale” (p. 150). Nevertheless, they had a great impact on the development of Lithuanian book art.

It would have been excellent if this analysis and description of the history of Lithuanian book printing could have been placed in the context of Russian publishing processes and those of other Soviet republics. For instance, Western children's classics were printed throughout the whole country at least since the 1950s (Simonova, 2017). It would be good to know if Lithuania and the other Baltic states differed in this respect from other regions. It would also be great to see the processes of the reappearance of abstract art in books in the context of the whole Soviet Union (Kizevalter, 2018), seeing that book illustration, and children's books especially, were often a unique sphere where undesirable artists could find work. Ilya Kabakov may be a prominent example whose pictures are attached in the first part of the book (Jankevičiūtė & Geetha, 2017, pp. 26, 29).

Besides the history of Lithuanian publishing, Jankevičiūtė (& Geetha, 2017, pp. 106–108) also describes children's culture in Soviet Lithuania and the possibilities offered by the state, such as cultural institutions or summer camps. Despite the Soviet ideologisation, the author confirms the positive effects of



the programs aimed at children. These descriptions effectively conjure Lithuanian childhood during the Soviet era and give the essential context to reading culture. It is also worth mentioning that the author analyses not only book printing, but also children's newspaper and magazines, which has important implications on our views on children's reading culture.

*Another History...* has no footnotes but contains a thorough bibliography in the first part and provides references to archival documents in the second part. The 'Lithuanian' part benefits in particular from the inclusion of recollections of artists, publishers, and readers (pp. 120, 163) and providing their stories (artists Domicelė Tarabildienė, p. 72; Birutė Žilytė, pp. 148–163; Algirdas Steponavičius, pp. 150–163; publisher Aldona Liobytė, pp. 109–120) as well as quotations from archival documents (pp. 75, 78). *Another History...*, therefore, reveals also the context and circumstance of publication of the books. The monograph serves as an important source for the study of Soviet children's reading culture, especially, of course, in (but not limited to) Lithuania and India. It is also simply a very beautiful and absorbing book, which could show today's children the times in which their parents grew up.

## References

- Bader, B. (1976). *American picturebooks from Noah's Arc to The Beast Within*. New York, NY: Macmillan.
- Balčiūnienė, T. (1973). *ABC*. Vilnius: Vaga.
- Ball, A. M. (1994). *And now my soul is hardened: Abandoned children in Soviet Russia, 1918–1930*. Berkeley, CA, Los Angeles, CA, & London: University of California Press.
- Boruta, K. (1957). "Kaip aš patekau į dangų ir iš ten grįžau atgal". *Genys*, 11.
- Cvirka, P. (1988). *Nemuno šalies pasakos*. Vilnius: Vyturys.
- Dovzhenko, O. (1956). *Zacharovana Desna*. Kyiv: Dnipro.
- Fitzpatrick, S. (2002). *Education and social mobility in the Soviet Union 1921–1934*. Cambridge, London, New York, NY, & Melbourne: Cambridge University Press.
- Giroux, H. A. (2000). *Stealing innocence: Youth, corporate power, and the politics of culture*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Hirsch, F. (2005). *Empire of nations: Ethnographic knowledge and the making of the Soviet Union*. Ithaca, NY & London: Cornell University Press.
- Hoffman, E. T. A. (1958). *Spragtukas ir pelių karalius*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla. (Original work published 1816).
- Ivanov, S. (1982). *A book on boats and ships*. Moscow: Malysh Publishers.

- Jankevičiūtė, G. (Ed.). (2011). *Illustrarium: Soviet Lithuanian children's book illustration*. Vilnius: International Cultural Programme Centre.
- Jankevičiūtė, G., & Geetha, V. (2017). *Another history of the children's picture book: From Soviet Lithuania to India*. Chennai: Tara Books.
- Kelly, C. (2014). Learning about the nations: Ethnographic representations of children, representations of ethnography for children. In: R. Cvetkovsky & A. Hofmeister (Eds.), *An empire of others: Creating ethnographic knowledge in imperial Russia and the USSR* (pp. 253–278). Budapest, New York, NY: Central European University Press.
- Kišūnaitė, R., & Sruoginis, L. (Eds.). (2011). *Illustrarium: Twenty books from Lithuania for children and teenagers*. Vilnius: International Cultural Programme Centre.
- Kišūnaitė, R., Mozūraitė, V., Žvironaitė-Udrienė, L., & Keštutis, U. (Eds.). (2011). *Illustrarium: The best Lithuanian books for children 2000–2010*. Vilnius: International Cultural Programme Centre.
- Kizeval'ter, G. (2018). *Vremia nadezhd, vremia illiuzii. Problemy istorii sovetskogo neofitsial'nogo iskusstva. 1950–1960 gody: Stat'i i materialy*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Klepontynė-Šemeškienė, K. (Ed.). (2011). *Illustrarium: Illustration by young Lithuanian artists*. Vilnius: International Cultural Programme Centre.
- Krakauskaitė, V. (1959). *Jaunasis pianistas*. Kaunas: Valstybinė pedagoginės literatūros leidykla.
- Lenin, V. I. (1947). *Marx, Engels, Marxism*. Moscow: Foreign Languages Publishing House. (Original work published 1925).
- Lewis, D. (2001). *Reading contemporary picturebooks: Picturing text*. London & New York, NY: Routledge.
- Liškevičienė, J. (Ed.). (2011). *Illustrarium: Contemporary Lithuanian book illustration*. Vilnius: International Cultural Programme Centre.
- Maeots, O. (2017). Sovetskie detskie knigi v Evrope i v SShA v 1920–1930-e gg. *Detskie chteniia*, 2, 57–95.
- Mamin-Sibiriyak, B. (1982). *Arumai Magallukku Sonna Kathaigal*. Moscow: Raduga. (Original work published 1897).
- n.a. (1949). *Du gaideliai*. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- n.a. (1971). *Našlaitė Elenytė ir Joniukas aviniukas*. Vilnius: Vaga.
- Nėris, S. (1947). *Našlaitė*. Kaune: Valstybinė grožinės literatūros leidykla.
- Nikolajeva, M. (1995). Children's literature as a cultural code: A semiotic approach to history. In: M. Nikolajeva (Ed.), *Aspects and issues in the history of children's literature* (pp. 39–48). Westport, CT & London: Greenwood Press.
- Nodelman, P. (1988). *Words about pictures: The narrative art of children's picture books*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Nodelman, P. (2005). Decoding the images: Illustration and picture books. In P. Hunt (Ed.), *Understanding children's literature: Key essays from the second*

- edition of The International Companion Encyclopedia of Children's Literature: Second edition* (pp. 69–80). London & New York, NY: Routledge. (Original work published 1999).
- Painter, C., Martin, J. R., & Unsworth, L. (2012). *Reading visual narratives: Image analysis in children's picture books*. Sheffield, South Yorkshire & Oakville, CT: Equinox Pub.
- Pankenier Weld, S. (2015). The square as regal infant: The avant-garde infantile in early Soviet picturebooks. In: E. Druker & B. Kümmerling-Meibauer (Eds.), *Children's literature and the avant-garde* (pp. 111–136). Amsterdam, Philadelphia, PA: John Benjamins.
- Rothenstein, J., & Budashevskaya, O. (2015). *Inside the rainbow Russian children's literature 1920–1935: Beautiful books, terrible times*. New York, NY: Princeton Architectural Press. (Original work published 2013).
- Salnikova, A. (2013). 'Great transformation': Children's world and life before and after the First World War and the Bolshevik Revolution in Russia. In C. Hunner-Kreisel & M. Stephan (Eds.), *Neue Räume, neue Zeiten. Kindheit und Familie im Kontext von (Trans)Migration und sozialem Wandel* (pp. 35–43). Wiesbaden: Springer VS.
- Schwarcz, J. (1982). *Ways of the illustrator: Visual communication in children's literature*. Chicago, IL: American Library Association.
- Serafini, F. (2010). Reading multimodal texts: Perceptual, structural and ideological perspectives. *Children's Literature in Education*, 41, 85–104. <https://doi.org/10.1007/s10583-010-9100-5>.
- Simonova, O. (2017). Politika Detgiza v izdании perezodnoi knigi GDR v kontse 1940-kh – seredine 1950-kh gg. *Detskie chteniia*, 2, 421–441.
- Steiner, E. (1999). *Stories for little comrades: Revolutionary artists and the making of early Soviet children's books*. (J. A. Miller, trans.). Seattle, WA, & London: University of Washington Press.
- Unsworth, L., & Wheeler, J. (2002). Re-valuing the role of images in reviewing picture books. *Reading: Language and Literacy*, 36(2), 68–74. <https://doi.org/10.1111/1467-9345.00189>.

## Nie tylko *Pinokio*. Dwa głosy o włoskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej na polskim rynku wydawniczym

Biernacka-Licznar, K. (2018). *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.

Ożóg-Winiarska, Z. (2017). *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich*. Kielce: Instytut Filologii Polskiej UJK.

### Abstrakt:

W artykule recenzyjnym poddano analizie dwie publikacje dotyczące recepcji włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży na polskim rynku wydawniczym w XX i XXI wieku. Pierwsza z nich – *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989* autorstwa Katarzyny Biernackiej-Licznar (2018) – systematyzuje i porządkuje zjawiska dotyczące recepcji włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży na tle dynamicznych zmian politycznych w Polsce w tytułowym okresie. Druga rozprawa – *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich* autorstwa Zofii Ożóg-Winiarskiej (2017) – jest krytycznoliterackim opracowaniem poświęconym współczesnej literaturze włoskiej dla młodych odbiorców, w którym podkreślono przede wszystkim wartości estetyczne owego piśmiennictwa oraz jego złożony, wielowymiarowy charakter.

### Słowa kluczowe:

cenzura, Katarzyna Biernacka-Licznar, literatura dziecięca i młodzieżowa, literatura włoska, Polska, Polska Rzeczpospolita Ludowa, Włochy, Zofia Ożóg-Winiarska

\* Dorota Rejter – mgr, przygotowuje rozprawę doktorską na wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego dotyczącą mitologicznych postaci kobiecych we współczesnej włoskiej literaturze dla dzieci i młodzieży. Kontakt: [dorota.bazylczyk@student.uw.edu.pl](mailto:dorota.bazylczyk@student.uw.edu.pl).

## Not only *Pinocchio*: A Double Voice on Italian Children's and Young Adult Literature on the Polish Publishing Market

Biernacka-Licznar, K. (2018). *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.

Ożóg-Winiarska, Z. (2017). *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich*. Kielce: Instytut Filologii Polskiej UJK.

### Abstract:

In this review article, two publications devoted to the reception of Italian children's and young adult literature on the Polish publishing market in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries are analysed. The first one – *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989* [Pinocchio's Heart: Italian Literature for Children and Young Adults in Poland, 1945–1989] by Katarzyna Biernacka-Licznar (2018) – systematises and organises the phenomena concerning the reception of Italian literature for children and youth against the background of dynamic political changes in Poland during the titular period. The second dissertation – *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich* [Italian Literature for Children and Young Adults in Polish Close-ups] by Zofia Ożóg-Winiarska (2017) – is a critical monograph on contemporary Italian literature for young readers which emphasises the aesthetic values of those writings and their complex, multidimensional nature.

### Key words:

censorship, Katarzyna Biernacka-Licznar, children's and young adult literature, Italian literature, Poland, People's Republic of Poland, Italy, Zofia Ożóg-Winiarska

Jak wspomina literaturoznawczynie, italianistka i tłumaczka literatury dziecięcej Ewa Nicewicz-Staszowska (2016), wiele osób zapytanych o znajomość włoskich książek dla dzieci jest w stanie wskazać jedynie dwa XIX-wieczne dzieła – *Le avventure di Pinocchio*, czyli *Pinokia* Carla Collodiego (1883), i *Cuore*, a więc *Serce* Edmonda De Amicisa (1886) – oraz wymienić nazwisko jednego z najbardziej popularnych współczesnych pisarzy z Półwyspu Apenińskiego, Gianniiego Rodariiego. Zdaje się, że choć na tamtejszym rynku książki dziecięcej pojawiają się coraz to nowsze, ciekawsze publikacje, większość z nich nie trafia do Polski w ogóle lub wydawane są one w naszym języku ze znacznym opóźnieniem (Olszewska, 2017, s. 306), a niekiedy nawet w tłumaczeniu nie z oryginału, lecz z języka angielskiego. Wedle danych opublikowanych w raporcie Biblioteki Narodowej *Ruch wydawniczy w liczbach*, w 2018 roku w naszym kraju ukazało się 80 tłumaczeń włoskich książek dla dzieci i młodzieży (tylko o kilka więcej

niż w roku 2017) na 1077 wszystkich przekładów literatury dla młodych czytelników z języków obcych na polski (Dawidowicz-Chymkowska, 2019, s. 72)<sup>1</sup>.

W jaki sposób można wpłynąć na popularyzację włoskiej książki dla dzieci i młodzieży na polskim rynku wydawniczym? Jednym ze sposobów na poprawę sytuacji może być uświadamianie czytelnikom i wydawcom ogromnego potencjału tamtejszej literatury dla niedorośłego czytelnika. W Polsce coraz prężej przekonują o tym badaczki, aktywnie tłumaczące oraz analizujące włoską twórczość dziecięcą i młodzieżową, które w licznych publikacjach starają się przybliżyć ją polskim odbiorcom. W ciągu ostatnich dziecięciu lat specjalistki związane ściśle ze studiami nad literaturą dziecięcą i młodzieżową, takie jak Katarzyna Biernacka-Licznar, Agnieszka Maroń, Ewa Nicewicz-Staszowska, Zofia Ożóg-Winiarska, Olga Płaszczewska, Bogumiła Staniów i Monika Woźniak, wydały kilka ważnych publikacji prezentujących „różne podejścia do zagadnienia recepcji włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży” (Biernacka-Licznar, 2018, s. 32) i zachęcających do jej popularyzacji na polskim rynku książki. Są to m.in. artykuły i krótkie rozprawy: *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w podręcznikach języka polskiego w szkole podstawowej* (Ożóg-Winiarska, 2010), *Gianni Rodari i gramatyka wyobraźni* (Woźniak, 2011), *O recepcji przekładowej Serca De Amicisa w Polsce* (Płaszczewska, 2012), *Szkice o współczesnych włoskich czasopismach poświęconych literaturze dziecięcej (włoska literatura dziecięca w II połowie XX wieku)* (Maroń, 2015) oraz *Roberto Piumini. Prolegomena do życia i twórczości pisarza* (Biernacka-Licznar, Nicewicz-Staszowska, 2016), a także wieloautorski tom *Przekłady w systemie małych literatur. O włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży* (Woźniak, Biernacka-Licznar, Staniów, 2014).

W niniejszym artykule recenzyjnym poddaję analizie dwie najnowsze monografie dotyczące włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży oraz jej obecności na polskim rynku wydawniczym w XX i XXI wieku. Najpierw omawiam publikację późniejszą, którą jednak polecam przeczytać w pierwszej kolejności – jest to *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989* autorstwa Katarzyny Biernackiej-Licznar (2018). Rozprawa ta ma charakter podręcznikowy i systematyzuje zjawiska dotyczące recepcji włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży w Polsce, koncentrując się na latach 1945–1989 – będących okresem dynamicznych zmian politycznych

---

<sup>1</sup> Należy zaznaczyć, że tłumaczenia włoskiej literatury dziecięcej zajęły tym samym wysokie, trzecie miejsce w całym zestawieniu, zaraz po przekładach z francuskiego (90 tytułów) oraz angielskiego (z którego przełożono aż 660 pozycji). Na ten temat zob. Dawidowicz-Chymkowska (2019, s. 72).

w naszym kraju. Uważam, że ma ona potencjał, by w sposób uporządkowany i zwięzły dać czytelnikom (przede wszystkim tym, którzy nie są zaznajomieni z historią włoskiej literatury dla najmłodszych) podstawę do dalszych rozważań na temat kulturowego dialogu między Polską a Włochami oraz nad obecnością literatury włoskiej na naszym rynku książki. Druga praca naukowa, którą prezentuję, to *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich* autorstwa Zofii Ożóg-Winiarskiej (2017). Książka ta jest krytyczno-literacką monografią poświęconą współczesnej włoskiej twórczości piśmiennej dla dzieci i koncentruje się na subiektywnie wybranych przez autorkę utworach, których głównym tematem jest dziecko i jego chęć odkrywania świata. Rozprawa może stanowić dla czytelnika ciekawe uzupełnienie pierwszej publikacji, ponieważ wykracza poza obszar badań literaturoznawczych, a także skupia się na mało znanej w Polsce włoskiej literaturze współczesnej, rzucając światło przede wszystkim na jej estetykę, potencjał interpretacyjny oraz „relacje społeczno-kulturowe” (Olszewska, 2017, s. 307) przywoływanych przez badaczkę dzieł.

Pierwsza omawiana rozprawa, czyli *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*<sup>2</sup> autorstwa Katarzyny Biernackiej-Licznar (2018) – italianistki, literaturoznawczyni oraz współzałożycielki Centrum Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży na Uniwersytecie Wrocławskim – ukazała się nakładem Wydawnictwa Naukowego i Edukacyjnego Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich jako dwunasty tom serii *Literatura dla Dzieci i Młodzieży. Studia*. Publikacja ta stanowi efekt systematycznych badań recepcji włoskiej literatury dziecięcej na gruncie polskim prowadzonych przez tę autorkę w ramach trzech obszarów namysłu – „historii, krytyki literatury i bibliologii” (s. 16). Opracowanie składa się ze *Wstępu*, sześciu rozdziałów, *Zakończenia*, zestawienia cytowanych tekstów oraz indeksu osobowego, a zwieńcza je *Bibliografia polskich przekładów włoskich utworów dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1989* (uzupełniona o indeksy: współtwórców, wydawców, tytułów przekładów oraz tytułów serii wydawniczych). Ta ostatnia, co warto podkreślić, stanowi wartość sama w sobie. Może bowiem stać się cennym źródłem informacji i podstawą do prowadzenia badań przez kolejnych naukowców sku-

<sup>2</sup> Na okładce pojawiają się trzy dominujące kolory: zielony, biały oraz czerwony, a więc barwy flagi Włoch. Tytuł *Serce Pinokia* nosiła również poświęcona włoskiej literaturze dziecięcej w Polsce wystawa prezentowana w 2014 roku w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Krakowie (później, w 2015 roku, również w Dolnośląskiej Bibliotece Publicznej we Wrocławiu). Autorka omawianej rozprawy była współkuratorką tego wydarzenia (Biernacka-Licznar, Woźniak, Wrana, 2014). Tytuł stanowi oczywiste nawiązanie do dwóch najbardziej popularnych w Polsce włoskich książek dla dzieci: *Pinokia* Collodiego oraz *Serca De Amicisa*.

piających się w swojej pracy badawczej na recepcji włoskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej w naszym kraju.

Biernacka-Licznar (2018) w tym studium podjęła się analizy różnych aspektów obecności włoskich dzieł literackich dla dzieci i młodzieży, jak pisze we *Wstępie*, „na tle zmieniającej się dynamicznie sytuacji politycznej i społecznej w Polsce” (s. 15) w okresie niemal pół wieku, czyli, zgodnie z tytułem monografii, w latach 1945–1989 (autorce zdarza się jednak kontekstowo wykraczać poza założone ramy czasowe). Praca ta – jak dowodzi w recenzji wydawniczej Grzegorz Leszczyński (2018) – „jest pierwszym syntetycznym rozpoznaniem recepcji włoskiej literatury dziecięcej w Polsce” (czwarta strona okładki)<sup>3</sup>. W *Sercu Pinokia* badaczka zaprezentowała również dane pozyskane za pomocą analizy bibliometrycznej, informacje zdobyte podczas wywiadów z tłumaczami i wydawcami oraz wyniki kwerendy w Archiwum Akt Nowych w Warszawie.

W pierwszych dwóch rozdziałach *Serca Pinokia*, budujących ramę teoretyczną dla kolejnych części tego opracowania, autorka wprowadza czytelników w problematykę monografii i w zwięzły sposób zapoznaje ich z przyjętą metodologią (są to studia nad recepcją literatury wywiedzione z koncepcji Hansa Roberta Jaussa, 1967/1999). Dokonuje również podsumowania dotychczasowego stanu badań nad obecnością w Polsce włoskich utworów dla młodych odbiorców, przywołując nie tylko najnowsze, lecz także pierwsze, przełomowe publikacje dotyczące włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży (np. Wandy Grodzieńskiej, 1947, Heleny Grotowskiej, 1947–1948, Krystyny Kulickowskiej, 1947). Biernacka-Licznar (2018) zaznacza, iż jej ambicją jest „uzupełnienie oraz poszerzenie” (s. 32) pierwszej próby syntezy recepcji włoskiej literatury dziecięcej w naszym kraju w omawianym okresie, czego podjęła się kilka lat wcześniej Bogumiła Staniów (2014) w jednej z części wspomnianego już tomu *Przekłady w systemie małych literatur, zatytułowanej A jednak Pinokio! O literaturze włoskiej dla dzieci w Polsce w latach 1945–2012*. Kolejne segmenty rozprawy przekonują, że cel założony przez badaczkę został w pełni osiągnięty.

Trzeci rozdział został poświęcony najważniejszym tendencjom we włoskiej twórczości dla młodych czytelników od zjednoczenia krajów Półwyspu Apenińskiego w drugiej połowie XIX stulecia aż do lat osiemdziesiątych XX wieku. Stanowi on więc przegląd wydarzeń oraz procesów polityczno-społecznych zachodzących ówczesnie we Włoszech, a na tym tle autorka prezentuje kluczowe momenty rozwoju literatury dziecięcej i młodzieżowej w tym państwie,

---

<sup>3</sup> Choć już wcześniej pojawiło się opracowanie Bogumiły Staniów (2014), o czym piszę w następnym akapicie.



np. związane z publikacjami dwóch najśłynniejszych powstałych w Italii dzieł tej odmiany piśmiennictwa – *Pinokia* Collodiego (1883) i *Serca De Amicisa* (1886). Biernacka-Licznar wskazuje również na metamorfozy polityczne, które bezpośrednio oddziaływały na zmiany tendencji we włoskiej literaturze dla najmłodszych odbiorców oraz jednocześnie wpływały na popularność danych autorów i ich dzieł (np. rządy faszystowskie, kiedy to popierano pisarstwo zgodne z „duchem klasycyzmu-humanistycznym”, m.in. utwory pióra takich pisarzy jak Giuseppe Fanciulli, Salvatore Gotta i Olga Visentini, czy okres włoskiego „cudu gospodarczego”, kiedy to na rynku książki dla dzieci zaczęły pojawiać się nowi twórcy, tacy jak Mario Lodi, Giovanni Arpino i Pinin Carpi).

W czwartej części *Serca Pinokia* pojawia się obszernie omówienie polskiego rynku literatury dziecięcej i młodzieżowej w latach 1945–1989. Rozdział ten skupia się na dokładnym uporządkowaniu informacji dotyczących wdrażania i funkcjonowania instytucji cenzury w Polsce Ludowej oraz na opisanu działalności Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (ze szczególnym uwzględnieniem działań podejmowanych wobec książek dla niedorosłych odbiorców). Wyjątkowo interesujący dla badaczy recepcji literatury włoskiej może się okazać podrozdział na temat recenzji cenzorskich – przygotowywanych we wspomnianym wyżej Urzędzie Kontroli. Czytelnicy mogą się zapoznać z ciekawym i dotychczas rzadko omawianym materiałem badawczym, jakim są skany oryginalnych recenzji cenzorskich z Archiwum Akt Nowych w Warszawie – not poświęconych np. takim książkom, jak wspomniany wyżej *Pinokio* Collodiego (1883; recenzja z 1949 roku) czy *Opowieść o Cebulku – Il romanzo di Cipollino* – Gianniego Rodariego (1951; recenzja z 1954 roku), w których cenzorzy doceniali m.in. jakość tłumaczenia i przekładu oraz dowcipność i przystępność omawianych dzieł. Mimo iż ostatecznie materiał okazał się zbyt skromny i wybiórczy, aby wysnuć na jego podstawie szersze wnioski, jego analiza pozwoliła autorce na „zorientowanie się w praktykach cenzorskich” (Biernacka-Licznar, 2018, s. 58), które funkcjonowały w ówczesnym, PRL-owskim systemie wydawniczym, i w wartościach, które były wtedy oficjalnie wyznawane oraz szerzone.

Kontynuacją tego wątku jest rozdział piąty, poświęcony w całości recepcji wydawniczej włoskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej w Polsce w okresie PRL-u. Autorka postawiła sobie za zadanie odpowiedzieć m.in. na następujące pytania: „Jak kształtowała się wielkość produkcji przekładów z języka włoskiego na tle ówczesnej produkcji dla dzieci i młodzieży? Jakimi kryteriami kierowano się przy doborze tytułów do tłumaczenia? Kim byli tłumacze odpowiedzialni za przybliżenie włoskiej literatury dzieciom i młodzieży?” (Biernacka-Licznar, 2018, s. 80). Dokładne analizy, tabele i mapowania

literaturoznawczynie skonstruowała na podstawie wielu cennych źródeł, np. katalogów bibliotecznych oraz wywiadów z żyjącymi jeszcze tłumaczami i redaktorami działającymi w badanym przez nią przedziale czasowym, jak również dokumentów Głównego Urzędu Statystycznego czy też analiz rozwoju ilościowego polskich ruchów wydawniczych. Dzięki skrupulatnemu zestawieniu zdobytych danych badaczka była w stanie nakreślić, jak wyglądała produkcja wydawnicza przekładów włoskich książek dla dzieci i młodzieży w okresie Polski Ludowej, a także wskazać, jacy autorzy byli wtedy – i w którym momencie w historii PRL-u – najbardziej popularni. Wyróżniła również szczególnie aktywnych ówczesnie translatorów, wśród których zwłaszcza tłumaczki działające w Warszawie (m.in. Zofia Ernstowa, Wanda Gall, Krystyna Kabatcowa, Olga Nowakowska) znacznie przyczyniły się do popularyzacji na rodzimym gruncie włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży.

Szósty, najobszerniejszy rozdział książki poświęcony został miejscu literackiej twórczości wybranych włoskich autorów w Polsce w latach 1945–1989. Badaczka zdecydowała się na omówienie poszczególnych pisarzy i ich dzieł w osobnych podrozdziałach, wedle kolejności pojawiania się przekładów książek na naszym rynku wydawniczym. Zaczyna więc od *Serca De Amicisa* (1886), którego pierwsza powojenna edycja ukazała się już w 1945 roku, a następnie rozpatruje odbiór twórczości takich autorów jak m.in. już przywołani Collodi i Rodari, Italo Calvino, Rossana Guarnieri, Alberto Manzi, Bianca Pitzorno, Antonio Gramsci czy Paolo Statuti. W każdym haśle Biernacka-Licznar prezentuje krótką biografię oraz podsumowanie twórczości danego autora bądź danej autorki, jak również przywołuje jego/jej najistotniejsze dzieła i szczegółowo opisuje recepcję konkretnych utworów w Polsce Ludowej. Rozdział ten został uzupełniony o grafiki i okładki wybranych polskich wydań omawianych książek, co zdecydowanie dopełnia obraz recepcji włoskich dzieł dla dzieci i młodzieży w konkretnym okresie, jak również wskazuje na tendencje i style dominujące w dawnej polskiej ilustracji książkowej dla dzieci i młodzieży. W zakończeniu monografii autorka dokonuje krótkiego podsumowania badań, podkreślając przy tym, iż w okresie 1945–1989 „niemały wpływ na recepcję literatury miała struktura ówczesnego ruchu wydawniczego” (Biernacka-Licznar, 2018, s. 243) oraz rola Instytutu Wydawniczego „Nasza Księgarnia”, który starał się jak najczęściej publikować przekłady z literatur zachodnich.

Monografia Biernackiej-Licznar, rozpatrywana jako całość, stanowi bogate źródło wiedzy na temat nie tylko włoskich dzieł literatury dziecięcej i młodzieżowej, lecz także złożonej struktury i rozmaitych mechanizmów funkcjonowania polskiego rynku wydawniczego w czasach PRL-u (w tym – zasad działania ówczesnej cenzury). Na pochwałę zasługuje zarówno treść pracy,

oparta na ciekawych źródłach, jakimi są m.in. przeprowadzone przez autorkę wywiady oraz badania archiwalne, jak i bardzo przejrzysta struktura oraz wspomniana już, wieńcząca monografię *Bibliografia polskich przekładów włoskich utworów dla dzieci i młodzieży w latach 1945–1989*, która z pewnością okaże się pomocna dla wielu badaczy włoskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej.

Bardziej krytycznoliteracka i subiektywna (m.in. pod względem doboru materiału badawczego) jest wcześniejsza o rok, ale dotycząca nowszych zjawisk publikacja na temat obecności włoskiej literatury dla młodych odbiorców w Polsce, czyli *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich* autorstwa Zofii Ożóg-Winiarskiej (2017) – profesor Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach oraz autorki licznych przekładów z włoskiego i prac naukowych dotyczących twórczości dla niedoroslých czytelników. Opracowanie to jest „monograficznym zarysem współczesnej literatury włoskiej dla młodych czytelników” (s. 7), skompilowanym wszakże z „samowystarczalnych”, osobnych artykułów napisanych przez badaczkę (i niekiedy wcześniej już opublikowanych w czasopismach i tomach zbiorowych) na przestrzeni kilku lat. Rozprawa, oprócz *Słowa wstępnego*, bibliografii oraz indeksu nazwisk składa się z jedenastu rozdziałów interpretacyjnych, w których Ożóg-Winiarska omawia twórczość wybranych włoskich autorów i autorek literatury dla dzieci i młodzieży (takich jak np. Pinin Carpi, Paolo Statuti, Bianca Pitzorno, Angela Nanetti, Roberto Piumini, Guido Quarzo czy Beatrice Masini), rozdziału dwunastego, poświęconego twórczości plastycznej Agnieszki Kiełkiewicz i ilustracjom tej artystki do *Pinokia*, a także trzynastego, cennego rozdziału dotyczącego recepcji włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży w podręcznikach języka polskiego w szkole podstawowej. Na końcu opracowania pojawia się dodatek w postaci przetłumaczonych przez autorkę na język polski utworów Paola Statutiego. Każdemu z rozdziałów towarzyszą podsumowania w języku angielskim i włoskim.

Monografia w dużej mierze bazuje na kompetentnych i wartościowych analizach, w ramach których badaczka stara się zaprezentować czytelnikom ogromny potencjał interpretacyjny wybranych dzieł włoskiej literatury dla młodych odbiorców. *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich*, jak pisze Ożóg-Winiarska (2017), ma bowiem za zadanie zaprezentować odbiorcom „szersze spojrzenie na utwory włoskiej literatury dla najmłodszych, wydawane u nas w różnych okresach i niejako »rozproszone« w recepcji wydawniczej i niemal nieobecne w opracowaniach badawczych” (s. 7). Zebrane w tomie teksty, według autorki opracowania, mają przede wszystkim inspirować: po pierwsze, polskiego rodzica i nauczyciela – do bliższego zapoznania

dziecka z magicznym światem włoskiej książki; po drugie, badacza – do zagłębiania się w „unikalną estetykę” włoskiej literatury; po trzecie zaś, wydawcę – do poszerzania obecności włoskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej na polskim rynku wydawniczym i dokonywania jej częstszych przedruków (s. 8). Publikacja, jak podkreśla sama badaczka, „zbliży się metodologicznie do antropologii kulturowej” (s. 8) – znaleźć w niej można zatem wiele odniesień do kultury współczesnej i filozofii, a także rozległe rozważania np. o dzieciństwie w różnych jego aspektach, o potrzebach dziecka i o jego pozycji w społeczeństwie oraz, szerzej, w świecie (wykracza zatem poza tradycyjnie rozumianą naukę o literaturze).

Ożóg-Winiarska zwraca ogromną uwagę na estetykę włoskiej literatury dziecięcej, na jej wielowymiarowość oraz siłę oddziaływania na wyobraźnię. Autorka w swoich rozważaniach często koncentruje się na popularnych w literaturze dziecięcej – nie tylko tej z Półwyspu Apenińskiego – symbolach bądź też motywach, takich jak chociażby choinka, kot, drzewo, podróż itp. Prezentuje sposób ich opracowania przez włoskich autorów literatury dla najmłodszych odbiorców, ujawniając specyfikę tych ujęć poprzez m.in. porównywanie omawianych utworów do światowej klasyki (np. dzieł Hansa Christiana Andersena). Nie brakuje tu również ciekawych propozycji z zakresu badań komparatystycznych: Ożóg-Winiarska dokonuje bezpośrednich analiz porównawczych, zestawiając włoskie utwory dla niedorosłych czytelników z polską literaturą dziecięcą (np. twórczość Pinina Carpiego z dziełami Józefa Ratajczaka) oraz szukając wspólnych im symboli i wartości.

Autorce udaje się ukazać w monografii włoskie utwory dla dzieci jako dzieła poświęcone uniwersalnemu, ponadkulturowemu znakom; jako teksty, w których każde dziecko i każdy dorosły będzie w stanie znaleźć coś inspirującego oraz fascynującego. Według Ożóg-Winiarskiej (2017) to właśnie „bogactwo i zróżnicowanie” (s. 8) włoskiej literatury dla najmłodszych stanowi o jej wyjątkowości – ta twórczość w proponowanym w tomie ujęciu ma niezwykle możliwości w zakresie łączenia realizmu i magii, awangardy i tradycji, oraz organizuje masową wyobraźnię. Kolejnym, bardzo ważnym spoiwem omawianych przez autorkę włoskich tekstów jest dziecko będące centrum narracji – przedstawiane jako część grupy społecznej współtworzącej przedstawiane w danej historii wydarzenia, a nie jedynie jako ich bierny odbiorca. Przykłady aktywnych bohaterów i bohaterek znajdziemy w większości przywołanych w rozprawie dzieł włoskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej. Autorka pisze o takich postaciach m.in. w rozdziałach o transgresywnych i eksploratywnych tekstach Gianniego Rodariego (rozdział pierwszy), o dziełach Mario Lodiego, który łączył motywy baśniowe ze współczesną kulturą masową

i rzeczywistością społeczną, aby przekazywać dzieciom praktyczne mądrości i zachęcać je do wspólnego, aktywnego przeciwdziałania złu (rozdział trzeci), o przygodach bohaterek prozy Bianki Pitzorno i ich „ponaddziecięcy” wymiarze, mającym na celu przedstawienie magicznej rzeczywistości z dala od stereotypów i podziałów społecznych (rozdział szósty), o serii książek *Ladne, sprytne i odważne* (*Belle, astute e coraggiose*) autorstwa Beatrice Masini (poszczególne części zostały opublikowane w Polsce w latach 2011–2012), która nadając dorosłemu życiu dziecięce aspekty, uczy młodych ludzi wrażliwości na dobro i piękno (rozdział jedenasty).

W publikacji znalazło się również miejsce na słynnego *Pinokia*. W rozdziale dwunastym autorka dokonuje bowiem analizy ilustracji stworzonych do tej powieści przez artystkę z Piotrkowa Trybunalskiego – Agnieszkę Kiełkiewicz. Ożóg-Winiarska docenia przede wszystkim grę kolorów stosowaną przez ilustratorkę, a także próbuje odkryć przed czytelnikiem znaczenie stosowanej przez Kiełkiewicz perspektywy oraz symboliki. Za główną cechę ilustracji piotrkowskiej artystki autorka uznaje przedstawianie *Pinokia* jako „beztroskiego, rozmazzonego, lirycznego chłopca”, co według niej świadczy o niezwykłej dojrzałości graficzki oraz o jej „dobrej znajomości psychiki dziecięcej” (Ożóg-Winiarska, 2017, s. 220). Ostatni, trzynasty rozdział publikacji ma natomiast nieco inny charakter: jest to krótkie omówienie miejsca włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży w podręcznikach języka polskiego w szkołach podstawowych. Autorka podkreśla w tym studium ciągłą obecność dwóch najbardziej popularnych włoskich dzieł literatury dziecięcej – *Pinokia* i *Serca* – w owych podręcznikach, wskazując przy tym na wybierane przez wydawców fragmenty oraz analizując proponowany przez autorów owych opracowań sposób pracy z tymi tekstami. Co istotne, podkreśla także brak współczesnych włoskich utworów w szkolnych podręcznikach (wymieniając jako warte większej uwagi dzieła takich autorów jak Teresa Buongiorno, Pinin Carpi czy Roberto Piumini).

*Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich* to publikacja interdyscyplinarna, wybiegająca poza ramy literaturoznawstwa, a opierająca się w dużej mierze na semiotyce, antropologii kulturowej oraz filozofii. Zebrane w niej teksty odkrywają przed czytelnikiem świat symboli i wartości różnych utworów współczesnej włoskiej literatury dziecięcej, porównywanych przy tym do innych polskich i światowych dzieł artystycznych. Intertekstualna mozaika przedstawiona w książce, moim zdaniem, jest bardzo ciekawa i mimo wszystko spójna – całość dobrze oddaje ogromny potencjał interpretacyjny współczesnych włoskich dzieł dla dzieci, wskazując przy tym na popularne wśród wybranych autorów motywy i symbole. Badaczce udaje się osiągnąć założony cel – teksty zebrane w tomie, jak sądzę, mogą zachęcić wielu

czytelników (rodziców, badaczy, nauczycieli) do zapoznania się z omówionymi przez autorkę utworami oraz pomogą w dobraniu odpowiednich tekstów do potrzeb najmłodszych. Dużym atutem publikacji jest załączony appendix, w którym świetnie znająca język włoski Ożóg-Winiarska zamieściła własne przekłady utworów Paolo Statutiego, wciąż rzadko tłumaczonego na język polski.

Zaprezentowane w artykule ważne publikacje dotyczące włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży oraz jej recepcji na gruncie polskim w XX i XXI wieku ukazują dwa odmienne podejścia badawcze. Pierwsza z nich, *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989* autorstwa Katarzyny Biernackiej-Licznar (2018), stanowi podsumowanie badań, wywiadów i analiz autorki nad recepcją włoskiej literatury dla dzieci i młodzieży w Polsce w konkretnych ramach czasowych, tzn. w okresie 1945–1989. Druga publikacja, *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich* Zofii Ożóg-Winiarskiej (2017), jest natomiast zbiorem krytycznoliterackich artykułów poświęconych współczesnej włoskiej literaturze dla dzieci i młodzieży, w których autorka zachęca czytelników do zwrócenia uwagi na zróżnicowany charakter powstałych w Italii dzieł dla dzieci, na ich ogromny potencjał interpretacyjny oraz wyjątkową estetykę. Obie prace, uzupełniając się, stanowią ważne źródło wiedzy na temat stanu recepcji włoskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej w Polsce od roku 1945 po współczesność, jak również zachęcają do poszerzania obecności owej literatury na polskim rynku wydawniczym.

## Bibliografia

- Biernacka-Licznar, K. (2018). *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.
- Biernacka-Licznar, K., Nicewicz-Staszowska, E. (2016). Roberto Piumini. Prolegomena do życia i twórczości pisarza. *Bibliotheca Nostra*, 1(43), 26–41.
- Biernacka-Licznar, K., Woźniak, M., Wrana, M. (2014). *Serce Pinokia. Włoska literatura dziecięca w Polsce* [katalog wystawy]. Kraków: Włoski Instytut Kultury.
- Collodi, C. (1883). *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*. Firenze: Felice Paggi.
- Dawidowicz-Chymkowska, O. (oprac.). (2019). Tabl. 12. Tłumaczenia na język polski (według typów). *Ruch Wydawniczy w Liczbach*, 67, 72.
- De Amicis, E. (1886). *Cuore*. Milano: Fratelli Treves.
- Grodzińska, W. (1947). Trzy przekłady książek dla dzieci. *Kuźnica*, 50, 10.

- Grotowska, H. (1947–1948). Literatura dla dzieci i młodzieży we Włoszech w latach ostatnich. *Ruch Pedagogiczny*, 31(9–10), 31–43.
- Jauss, H. R. (1999). *Historia literatury jako prowokacja* (M. Łukasiewicz, tłum.). Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. (wyd. oryg. 1967).
- Kuliczowska, K. (1947). Wśród klasyków literatury dziecięcej. *Odrodzenie*, 31(140), 7.
- Leszczyński, G. (2018). b.t. [fragment recenzji wydawniczej]. W: K. Biernacka-Linczar, *Serce Pinokia. Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w Polsce w latach 1945–1989* (czwarta strona okładki). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe i Edukacyjne SBP.
- Maroń, A. (2015). Szkice o współczesnych włoskich czasopismach poświęconych literaturze dziecięcej (włoska literatura dziecięca w II połowie XX wieku). *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia*, 13, 263–281.
- Nicewicz–Staszowska, E. (2016). *Dziesięć włoskich książek (nie tylko) dla dzieci. Lente*. Pobrane z: <https://lente-magazyn.com/dziesiec-wloskich-ksiazek-nie-tylko-dla-dzieci-lente/>.
- Olszewska, B. (2017). Wyobraźnia bez granic, czyli co nowego w literaturze włoskiej. *Studia Filologiczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego*, 30, 305–310.
- Ożóg-Winiarska, Z. (2010). Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w podręcznikach języka polskiego w szkole podstawowej. *Studia Filologiczne Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego Jana Kochanowskiego*, 23, 79–90.
- Ożóg-Winiarska, Z. (2017). *Włoska literatura dla dzieci i młodzieży w zbliżeniach polskich*. Kielce: Instytut Filologii Polskiej UJK.
- Płaszczewska, O. (2012). O recepcji przekładowej *Serca De Amicisa* w Polsce. *Italica Wratislaviensia*, 3, 85–106.
- Rodari, G. (1951). *Il romanzo di Cipollino*. Roma: Edizioni di Cultura Sociale.
- Staniów, B. (2014). A jednak Pinokio! O literaturze włoskiej dla dzieci w Polsce w latach 1945–2012. W: M. Woźniak, K. Biernacka-Linczar, B. Staniów, *Przekłady w systemie małych literatur. O włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży* (s. 228–268). Toruń: Adam Marszałek.
- Woźniak, M. (2011). Gianni Rodari i gramatyka wyobraźni. W: G. Rodari, *Niewidzialny Tonino* (E. Nicewicz, tłum., s. 71–79). Kraków: Bona.
- Woźniak, M., Biernacka-Linczar, K., Staniów, B. (2014). *Przekłady w systemie małych literatur. O włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży*. Toruń: Adam Marszałek.



## Dzieciństwo i jego pamięci

Mielhorski, R. (2017). *Zawsze niezakończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*. Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Epigram.

### Abstrakt:

W artykule recenzyjnym omówiono książkę Roberta Mielhorskiego *Zawsze niezakończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku* (2017). W tekście przedstawiono najważniejsze tezy książki, wskazano na szczególnie wartościowe ustalenia badacza, dotyczące szczególnie kwestii pamięci i anamnezy, a także podjęto dyskusję z niektórymi konstatacjami autora (przede wszystkim odnoszącymi się do wykorzystywania narzędzi psychoanalitycznych w procesie interpretacji tekstu literackiego).

### Słowa kluczowe:

dzieciństwo, pamięć, literatura XX wieku, literatura polska, poezja, Robert Mielhorski

### Childhood and Its Memories

Mielhorski, R. (2017). *Zawsze niezakończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*. Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Epigram.

### Abstract:

The review article discusses Robert Mielhorski's book *Zawsze niezakończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku* [Always an Unfinished Past: Childhood and Its Neighbourhoods in Polish Poetry of the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century] (2017). The paper presents the most important theses of the book, shows the researcher's most valuable findings – espe-

\* Jan Zdunik – dr, pracuje w Instytucie Polonistyki Stosowanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się literaturą przełomu XIX i XX wieku oraz dwudziestolecia międzywojennego, związkami między literaturą a psychologią oraz metodyką literatury polskiej. Kontakt: [jan.zdunik@uw.edu.pl](mailto:jan.zdunik@uw.edu.pl).



cially regarding the topics of memory and anamnesis, and also argues with some of the author's statements (most importantly, those related to the use of psychoanalytical tools in the process of interpretation of a literary text).

**Key words:**

childhood, memory, 20<sup>th</sup>-century literature, Polish literature, poetry, Robert Mielhorski

**K**siążka Roberta Mielhorskiego (2017) *Zawsze niezakończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku* wpisuje się w ważny w ostatnich latach nurt badań nad motywem dzieciństwa w literaturze – warto wymienić choćby prace Anny Czabanowskiej-Wróbel (2003), Weroniki Kosteckiej (2017), Grzegorza Leszczyńskiego (2006) czy Katarzyny Wądolny-Tatar (2014). Do ustaleń wielu badaczy autor omawianej pozycji niejednokrotnie się odwołuje, gdyż monografia Mielhorskiego jest świetnie osadzona w literaturze przedmiotu (choć brakuje m.in. przywołania pracy *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku* autorstwa Alicji Baluch, 2000) – mam tu na myśli zarówno sam motyw dzieciństwa, jak i interpretacje omawianych przez niego utworów.

Zadania, które stawia przed sobą we wstępie Mielhorski (2017, s. 14), są – trzeba przyznać – bardzo ambitne, choć sam autor nie kryje, że jego studium nie ma charakteru monograficznego. Celem interpretatora jest, po pierwsze, zbadanie (na wybranych polskich przykładach), w jaki sposób w poezji XX-wiecznej kreowany jest obraz dzieciństwa, po drugie – wskazanie, co przemiany tej tematyki mówią o ogólnej refleksji nad poezją omawianego okresu (s. 20), wreszcie, po trzecie – odnalezienie pewnych „punktów wspólnych” w obrazie dzieciństwa w poezji współczesnej pozwalających na wyciągnięcie uogólniających wniosków.

Książka Mielhorskiego podzielona jest w wyrazisty sposób na cztery części. Pierwsza i ostatnia mają charakter (co przyznaje częściowo sam autor) problemowy i syntetyzujący: partia początkowa dotyczy przemian „tematu dzieciństwa” w poezji po 1939 roku, końcowa zaś – te same tematyki w kontekście historii oraz przeobrażeń liryki lat ostatnich. Pozostałe części przypominają studia przypadków – w kontekście tematycznym, szczególnie memoralnym (poezja Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Kazimierza Wierzyńskiego, Stanisława Misakowskiego, Jana Śpiewaka, Kazimierza Wierzyńskiego i Bogdana Czaykowskiego) oraz genologicznym (Mieczysław Jastrun, Stanisław Grochowiak, Ewa Lipska, Piotr Cieleśz). Mielhorski zachowuje więc odpowiednie proporcje między interpretacjami poezji autorów

kanonicznych, wielokrotnie już odczytywanych, a staranną lekturą utworów poetów nieco zapomnianych bądź mało jeszcze znanych (przypadek Cieleśza). Wszyscy wymienieni przez Mielhorskiego twórcy są, wedle autora, reprezentantami trzeciej, schyłkowej fazy „formacji nowoczesnej” (wedle konceptualizacji Ryszarda Nycza, 1997). Oczywiście, jeśli przyjąć za kryterium podziału wyłącznie cezurę czasową (mowa o epoce od 1945 roku do końca minionego stulecia), taka konstatacja jest uprawniona, jednakże samo pojęcie nowoczesności nie jest przecież jednoznaczne (Friedman, 2014) i zabrakło we wstępie szerszego wyjaśnienia terminologicznych wyborów. Trudno chyba bowiem zgodzić się, że poezja Miłosza, Herberta czy Różewicza jest tak samo nowoczesna jak lingwistyczna twórczość Lipskiej czy Grochowiaka albo dekonstrukcyjna poezja Cieleśza. W szczegółowych już studiach pomogłyby szersze wyjaśnienia tego konceptu w kontekście omawianych przez autora konkretnych utworów.

Pracę otwiera syntetyzujący rozdział *Dzieciństwo w poezji polskiej drugiej połowy XX stulecia. Formy obecności*. W pierwszej jego części Mielhorski wylicza i porządkuje (nieco strukturalistycznie) rozmaite sposoby ewokowania tematyki dzieciństwa w poezji współczesnej: wyróżnione zostają m.in. tendencje lingwistyczne, związane z doświadczeniem tragizmu i absurdu, egzystencjalistyczne, „finalistyczne” (związane z relacją między starością a dzieciństwem) oraz afirmująco-nostalgiczne. Osiem wymienionych przez autora metod tematykacji kwestii dzieciństwa w poezji to z pewnością nie wszystkie inwarianty, jednakże takie enumeracyjne (z konieczności) przypomnienie bez wątpienia może pełnić funkcję porządkującą i syntetyzującą. Podobny charakter – chociaż już bardziej szczegółowy – będą miały kolejne typologie, przedstawione w pierwszym rozdziale rozprawy. Warto szczególnie zwrócić uwagę na ciekawą rewizję klasycznego podziału Stanisława Stabryły (1996) dotyczącego różnych sposobów nawiązywania do tradycji antycznej w literaturze. Mielhorski (2017, s. 36–37) twórczo przetwarza tę metodologię i upraszcza ją, porządkując rozmaite aluzje do „mitów dzieciństwa” w kolejności: odpowiedniość – kopia i modyfikacja kopii – aktualizacja. Analizując najważniejsze wątki występujące w poezji o dzieciństwie, autor podkreśla przede wszystkim inicjacyjność „poezji lat pierwszych” (także doświadczenia erotyczne), dziecięce epifanie czy szczególnie ważne dla badacza kwestie anamnezy i ogólnie – pamięci. Podobnie jest także w przypadku rozważań na temat „nominacji rzeczywistości”, czyli wyborów metod twórczych przez poetów poruszających omawianą tematykę. Wszystkie te ujęcia są bardzo klarowne. Wydaje się, że podobny zamiar był także dominujący przy refleksji nad szeroko pojętą „metafizyką dzieciństwa”. Cztery „momenty przełomowe” – czyli cezury organizowane wokół wydarzeń

historycznych, „mitycznych” (mit biograficzny, związany z opuszczeniem arkadii dzieciństwa, oraz mit egzystencjalny, będący przetworzeniem dziecięcego sposobu postrzegania świata), przeżyć religijnych i uwarunkowań socjologiczno-środowiskowych – są metafizycznym „obrędem przejścia”, umożliwiającym (czy też zmuszającym do niego) opuszczenie idealnego świata dzieciństwa i wkroczenie w „rzeczywistość apokalipsy” (s. 57). Na tym podstawowym poziomie typologia jest jeszcze dosyć zrozumiała, jednakże tworzone przez badacza kolejne podziały (czasem nawet na wzór działań matematycznych) raczej zaciemniają porządek zaproponowanego ujęcia (i, na marginesie, przywodzą na myśl metodę strukturalistyczną, która w żaden sposób nie wiąże się chyba z przyjętą przez autora techniką lektury). W charakterze glossy chciałbym tylko zauważyć, że używane przez autora (w kontekście poezji Rafała Wojaczka) określenie „mit rodzinny” nie jest wyłącznie kategorią metaforyczną, lecz także odnosi się do określonego zjawiska z zakresu systemowej terapii rodzin, czyli specyficznego „mechanizmu obronnego”, konstruującego opowieść rodzinną (Ferreira, 1963). Być może zastosowanie tego terminu w pierwotnym znaczeniu pozwoliłoby na wzbogacenie przeprowadzonych interpretacji.

Pierwsza szczegółowa interpretacja dotyczy poezji tematyzującej dzieciństwo w kontekście emigracji oraz wygnania. Badacz skupia się na twórczości trzech pisarzy – Wierzyńskiego, Śpiewaka oraz Misakowskiego. Ta poetycka triada pozwala nie tylko na wskazanie trzech różnych sposobów „nominacji” (określenie autora) przestrzeni prowincjonalnego dzieciństwa (o czym za chwilę), lecz także na zaprezentowanie, w jaki sposób specyficzne doświadczenia pokoleniowe wpływają na kształt poezji. Wierzyński bowiem jest głęboko osadzony w epoce dwudziestolecia międzywojennego, Śpiewak, właściwie rówieśnik Miłosza, debiutuje rok przed wybuchem II wojny światowej, a Misakowski, urodzony w 1917 roku, pierwszy swój tom wydaje kilkanaście lat po wojnie. Posługując się przywoływaną już kategorią „aktu nominacyjnego” (autor rozumie go jako „zdolność wyodrębniania i nazywania określonego obszaru zjawisk – wskutek powołania do istnienia utworu poetyckiego lub powiązanych ze sobą tematycznie tekstów” – Mielhorski, 2017, s. 80), badacz wyodrębnia trzy metody opracowywania tejsze tematyki. W przypadku twórczości Wierzyńskiego dominuje przede wszystkim „przestrzeń wspólnoty”, czyli nostalgiczny obraz utraconej arkadii (w odniesieniu do tego autora jest to jeszcze spotęgowane przez wymuszoną emigrację do USA). Dokładna lektura *Wiersza dla Romana Palestra* (Wierzyński, 1969) pozwala wyznaczyć chęć wykreowania przestrzeni znajomej, wspólnej, bezpiecznej, która jednak – wskutek dramatycznych doświadczeń pokoleniowych – rozpada się i pozostaje tylko w pamięci podmiotu wspominającego. W tym miejscu tylko jedna uwaga: powszechnie wiadomo,

że proza dwudziestolecia międzywojennego, zwłaszcza w latach trzydziestych, szczególnie często korzysta z konwencji wspomnieniowej, w której dzieciństwo jest w wyraźny sposób idealizowane (wystarczy przypomnieć twórczość Marii Dąbrowskiej, Kornela Makuszyńskiego, Melchiora Wańkowicza czy Juliusza Kadena-Bandrowskiego). W trakcie lektury kolejnych interpretacji, dotyczących w mniejszym lub większym stopniu kwestii pamięci, przychodzi na myśl pytanie o związek tradycji prozatorskiej i poetyckiej – czy rozwój omawianych tendencji był kwestią osobną (co raczej jest mało prawdopodobne), czy może da się odnaleźć wspólne wątki, motywy, praktyki opowieści... Z pewnością interesujące byłoby przesłedzenie tej relacji – choćby w formie krótkiego podrozdziału. Wedle Mielhorskiego trochę inny wymiar ma poezja Śpiewaka, który w dzieciństwie oraz przeszłości poszukuje genezy, niezmiennego źródła życia, odpornego na przemiany wielkiej historii. Dla Misakowskiego zaś prowincja staje się miejscem pamięciowej ucieczki od zdekonstruowanego przez rozwój cywilizacji świata; ponieważ wiąże się to jednak także z podwójną tożsamością osoby wspominającej (co pozostaje w bliskim związku z biografią poety), wygnany z arkadii podmiot zostaje całkowicie zdeintegrowany.

W pierwszym rozdziale książki na pierwszy plan wyraźnie wysuwają się dwa motywy: pamięci i wygnania, dotyczące w dużym stopniu twórczości wszystkich omawianych poetów, które zdają się nierzadko dominować nad tytułowym „dzieciństwem” – być może właśnie w ten sposób autor rozumie kategorię „sąsiedztwa”. Klarowne jest zresztą ujęcie, że to właśnie pamięć jest ważnym elementem w konstrukcji fantazmatu dzieciństwa. Inaczej rozłożone są akcenty w kolejnej części tomu, poświęconej poezji Bogdana Czaykowskiego, reprezentanta poetów z grupy skupionej wokół środowiska *Kontynentów*. Interpretując twórczość tego autora, Mielhorski odwołuje się do poezji Czechowicza czy Leśmiana oraz prozy Brunona Schulza i w tym kontekście odczytuje dzieciństwo jako konstytutywne doświadczenie archetypiczne, konstruujące całą późniejszą biografię twórcy. Jak konstatuje dociekliwy interpretator, w przypadku Czaykowskiego możemy mówić nawet o „obsesji, natręctwie lat dziecinnych” (Mielhorski, 2017, s. 116). W tym kontekście warto przywołać jedną z uwag poety, która w dobry sposób ukazuje jego rozumienie tematu dzieciństwa w poezji, a zarazem stała się źródłem tytułu omawianej monografii, gdyż określa on swoją „fascynację przeszłością” jako „zawsze przeszłe teraz, zawsze niezakończoną przeszłość” (Czaykowski, 1999, za: Mielhorski, 2017, s. 114). Szczególnie interesująca (i godna zapamiętania) jest oryginalna, a zarazem niezwykle lapidarna formuła badacza opisująca twórczość Czaykowskiego: „U tego pisarza estetyka jest rzeczą wtórną. Estetykę wyprzedza etyka i metafizyka” (s. 117). W tym krótkim zwrocie zamyka się nie tylko

specyficzne dictum poezji Czajkowskiego, lecz także chyba generalna zasada wyznaczająca metodę twórczą wielu poetów tworzących w drugiej połowie XX wieku – wszakże to wtedy, z historycznych względów niewymagających chyba szerokiego wyjaśnienia, fundamentalną rolę odgrywa kwestia świadectwa, w kontekście której omawiana formuła zyskuje tylko na ważności. Zresztą, wyraźne antropocentryczne ukierunkowanie lektury w całej rozprawie oraz swoiste „empatyczne” traktowanie bohaterów wierszy (jak również samych autorów) przywodzi na myśl inspiracje dosyć popularnym w XXI-wiecznym literaturoznawstwie „zwrotem etycznym” (Dąbrowski, 2005; Markowski, 2000; Ulicka 2007), choć nie przyznaje się do nich bezpośrednio autor omawianego studium. Być może niektóre z ustaleń na ten temat pozwoliłyby wzbogacić interpretacje dokonywane przez badacza. Mielhorski bowiem – w niezwykle charakterystyczny, „etyczny” sposób – traktuje dzieciństwo nie tylko jak motyw literacki, lecz także jako podstawową matrycę poznawczą konstytuującą całą podmiotowość jednostki. Stąd przenikają się w naukowej narracji badacza wątki literackie i biograficzne, ulegające wzajemnym przeobrażeniom nazywanym przez autora „modulacjami”.

Kolejne trzy rozdziały dotyczą twórczości poetów kanonicznych – Różewicza, Herberta oraz Miłosza. O ile w przypadku wcześniejszych studiów badacz starał się opisać (co najmniej częściowo) ogólne tendencje całości twórczości omawianych twórców, o tyle w odniesieniu do powyższej trójki, ze względu na jej rozmiar i wielość interpretacji, jest to oczywiście niemożliwe. Proponowane przez Mielhorskiego „mikrointerpretacje” są jednak równie przekonujące jak poprzednie odczytania. Przy omawianiu poezji Różewicza w relacji do dzieciństwa zaproponowane zostały trzy dyskursy, w kontekście których uporządkowane są omawiane utwory. Pierwszy z nich określony został jako „dyskurs egzystencjalno-kulturowy i metafizyczny”. W interpretowanych wierszach (*W świetle lamp filujących, Drzwi* – Różewicz, 1979a, 1979b) Mielhorski sprawnie odczytuje symboliczne znaczenia zarówno przedmiotów (drzwi, kielich), jak i liczb (rola trójkowej konstrukcji), wpisując je jednocześnie w podstawowy dla utworów motyw utraconego dzieciństwa. O interpretacyjnej dokładności autora książki może świadczyć marginesowa wprawdzie, lecz niezwykle trafna uwaga dotycząca kolejnych wersji utworu *Drzwi*, który był poprawiany przez Różewicza. Wspomniane wyżej Różewiczowskie zainteresowanie przedmiotami zostaje szerzej omówione przy okazji wyróżnienia kolejnego dyskursu, czyli „dyskursu naiwnego i powrotu do niewinności”. Z jednej strony nierzadko występujące w poezji Różewicza lalki i zabawki odczytywane są jako prefiguracja figury końca świata, z drugiej zaś – pojawiająca się również w niektórych utworach dziecięca narracja wyzwala specyficzny „efekt naiwności”, ukazujący nie

tylko percepcję dziecięcego podmiotu, lecz także ciągle „zdziwienie światem” dorosłego już, ocalonego bohatera wiersza. Wreszcie, wyróżniony zostaje trzeci z dyskursów, skoncentrowany przede wszystkim na wątkach biograficznych i pokoleniowych w kontekście motywu dzieciństwa.

Jak już zostało wcześniej ustalone, wątki dzieciństwa i pamięci będą swobodnie przeplatać się w studium Mielhorskiego i naprzemiennie dominować w poszczególnych częściach pracy. W przypadku fragmentów poświęconych pisarstwu Herberta na pierwszy plan wysuwają się motywy memoralne, a szczególnie anamnetyczne. Analizując twórczość autora *Pana Cogito*, interpretator skupia się m.in. na kwestiach eksploracji „dziecięcego mitu” czy sprawie „otwartej prywatności”, czyli znaków prywatności w poezji Herberta. Najciekawsza w omawianym rozdziale wydaje się jednak refleksja dotycząca samego procesu poetyckiego wspomnienia, także niemożliwego. Jak dowodzi Mielhorski – na „niemożność przypomnienia” Herbert wielokrotnie wskazuje w swoich wierszach. Jednocześnie, dziecięce anamnezy stają się jednymi z najbardziej podstawowych narzędzi pozwalających skonstruować doświadczający dramatycznej biografii nowoczesny podmiot.

O scalenie swojej poetyckiej biografii zabiega również Czesław Miłosz, bohater ostatnich interpretacji w drugiej części książki. Punktem wyjścia dla rozważań wokół tematyki dzieciństwa jest interpretacja znanego Miłoszowego (2000) liryku *Do leszczyny*. Staje się on okazją do namysłu nad funkcją przypomnienia w tworzeniu spójnej opowieści o własnym życiu. Otwiera to także interesującą refleksję na temat relacji między dzieciństwem, starością i przemijaniem. Tym torem biegną również kolejne interpretacje badacza, dotyczące tym razem przede wszystkim utworu *Trwoga-sen (1918)* (Miłosz, 1987/1988). Bliskie nadmienionej już wcześniej metodzie *close reading* odczytania wierszy prowadzą do ogólnej refleksji na temat Miłosza – anamnezy: „Twórczość Miłosza w ogromnej części jest twórczością powrotu i przywracania, pełnego uporu, lecz i świadomości, że wraz z zagładą naszej pamięci dochodzi do uśmiercenia całego świata przez nią deponowanego” (Mielhorski, 2017, s. 181). Stąd wspomniane już wcześniej ciągle przenikanie się w książce kategorii pamięci oraz tożsamości.

Pozostałe interpretacje, zamieszczone w trzeciej części rozprawy, mają przede wszystkim charakter studiów genologicznych. Wydaje się, że celem autora była odpowiedź na pytanie, w jaki sposób można rozpatrywać dzieciństwo w kategoriach poetologicznych, szczególnie w kontekście rozmaitych cyklów lirycznych. W przypadku poezji Mieczysława Jastruna jest to cykl elegijny, naturalnie wskazujący (co przyznaje sam badacz) na jej skupienie tematyczne wokół osi „dzieciństwo – starość”. Dowodzi tego już pierwszy

omawiany utwór, *Dom* (Jastrun, 1982), ukazujący sytuację spotkania młodego i starego bohatera wiersza. Wykorzystanie przez poetę motywu Tobiasza z biblijnej księgi nie tylko każe spoglądać na Jastruna jako na „poetę kultury”, czerpiącego z dziedzictwa kulturowego, lecz także wzmacnia dramatyzm przesłania utworu, podkreślając nieuchronność przemijania. Warto zatrzymać się przez chwilę przy kwestii obecności klasycznej kultury w poezji Jastruna. Na pewno rację ma autor omawianej rozprawy, gdy wskazuje, że harmonia świata kultury jest w opozycji wobec przemijalności świata doczesnego. Być może jednak rola tych zabiegów jest jeszcze inna. Wprawdzie Freud zwykł mawiać, że kultura, hamująca swobodną ekspresję popędów, jest źródłem cierpienia, jednak, jak się wydaje, może być także źródłem ulgi. Pozwala bowiem – i tak chyba jest w przypadku Jastruna – na rodzaj ucieczki, poetyckiego eskapizmu od świadomości przemijania i skończoności życia. Oczywiście, psychoanalityczne odczytania poezji często bywają nieuprawnione, gdyż kuszą prostym wykorzystaniem nieostrzych kategorii wyparcia, nieświadomości czy popędu, a w istocie wymagają dokładniejszych studiów oraz terminologicznego uporządkowania. Wydaje się jednak, że w przypadku omawianego twórcy taki kontekst interpretacyjny byłby interesującym uzupełnieniem studiów. Co więcej, napięcie między idealnym (wypartym) a realnym ukazuje badacz w omówieniu kolejnych wierszy, gdzie arkadyjskie dzieciństwo zderza się z dramatem historii – wojny i okupacji.

Jeszcze bardziej na aspektach genologicznych skupiony jest kolejny rozdział pracy, poświęcony poezji Stanisława Grochowiaka i jego cyklowi *Zabawy chłopięce* (1978). Jak przyznaje autor, jest to zasadniczo dosyć zapomniany cykl i, co wskazuje w swojej analizie – niesłusznie, gdyż ukazuje on dzieciństwo z perspektywy dojrzałego podmiotu, z dystansem patrzącego na dziecięcą percepcję i dramatyczne wydarzenia historyczne. Kolejne wiersze ukazują dziecięce wtajemniczenie w poezję, inicjację w wyjątkowe postrzeganie świata, zdolność do epifanii. Ta sytuacja liminalna tylko pozornie, w niektórych wierszach (m.in. w *Chłopcu jeziornym*), ma charakter arkadyjski. Pod koniec cyklu – co świadczy o „dojrzałej” perspektywie podmiotu lirycznego – pojawia się pamięć tragedii wojny i okupacji. Oczywiście, wiele w owych utworach wątków autobiograficznych, jednakże ważniejszy wydaje się wymiar kolejnych wtajemniczeń – nie tylko w dojrzałość psychiczną, lecz także w świadomość apokaliptyczności świata. Jednak w lekturze Mielhorskiego najciekawsze jest ukazanie w utworach perspektywy epistemologicznej. Wskazując na antynomiczny charakter ukazania dzieciństwa oraz dojrzałości (z korzyścią dla tego pierwszego okresu życia), badacz opisuje cały cykl jako „wizyjny”, czyli składający się z momentów odkryć, anamnez, epifanii... Jednocześnie to „dziecięce

poznanie” wiąże się nierozzerwalnie z poznaniem poetyckim; jak konkluduje interpretator: „Wizja ta służy przedstawieniu procesu nabywania wiedzy podmiotu jako modelu poznania poetyckiego i sytuacji anamnezy. Dziecięce poznanie równa się poznaniu poetyckiemu” (Mielhorski, 2017, s. 216). Jak wskazują analizy autora, może nawet ważniejsze od „dziecka wspomnianego” jest „dziecko wewnętrzne”, wykreowane w ciągu imaginacyjnych przeżyć okresu dzieciństwa, pozwalające na ciągłe powracanie do dziecięcej epistemologii w procesie tworzenia poezji.

Idylli nie ma także w pisarstwie poetyckim Ewy Lipskiej, które jest tematem przedostatniego interpretacyjnego rozdziału książki. W tej części pracy autor w największym stopniu pokazuje swoje umiejętności dokładnej lektury poezji, gdyż punktem wyjścia do interpretacji całego tematu dzieciństwa jest jeden (niezwykle ciekawy), autotematyczny utwór Lipskiej (2001) *Dzieci z moich wierszy*. Poetka na przykładzie nawiązania do bohaterów swoich utworów wskazuje na niedojrzałość jako psychiczną przypadłość kształtującą tożsamość dorosłych w drugiej połowie XX wieku. Szczególnie chętnie wykorzystuje w tym celu figurę kontrastu. Bardzo skrupulatnie omówiony motyw konsekwentnie prowadzi do wniosków o tym, że XX wiek jest właściwie „wiekiem niedojrzałym”, gdzie dorośli nie są w stanie wziąć odpowiedzialności za swojej istnienie, wchodzą w dziecięce role; tym bardziej nie są w stanie tej odpowiedzialności wziąć dzieci. Postawa dziecięcej niepewności staje się metaforą ludzkiej kondycji w świecie pełnym symulaków, pozbawionym sacrum i stałych wzorców, który pogrążony jest w chaosie ponowoczesności. Poezja Lipskiej jest również – jak wskazuje badacz – wpisana w dyskurs generacyjny i historyczny. Co więcej – podobnie jak wcześniej omówiony Grochowiak, poetka również dykcję poetycką wiąże z wyobraźnią i mową dziecięcą. Warto jeszcze zatrzymać się nad jednym interpretacyjnym tropem, wykorzystującym narzędzia popularnej w ostatnich latach psychoanalizy Lacanowskiej. Punktem wyjścia dla rozważań Mielhorskiego jest konstatacja Tadeusza Nyczka (1974), że u omawianej poetki, tak samo jak u francuskiego filozofa, struktura języka zbieżna jest ze strukturą nieświadomości. Idąc tropem cytowanego interpretatora, a także rozszerzając jego intuicje o refleksje na temat związku Symbolicznego i Wyobrażonego, Mielhorski kreuje specyficzną, indywidualną metodologię odczytania twórczości poetki. Chodzi tutaj oczywiście o kształt artystyczny poezji, „surrealistyczne ciążenie”, będące, wedle badacza, emanacją nieświadomego i w takim odczytaniu odnajdujące dopiero sens. Manifestacja nieświadomego ma właśnie odbywać się na poziomie asocjacyjnej struktury wiersza, nieracjonalnych połączeń, swobodnych skojarzeń. Często wiersze takie, niejednokrotnie dotyczące właśnie tematyki dzieciństwa,



są, wedle autora monografii, niczym innym jak zapisem nieświadomości. Jak stwierdza Mielhorski (2017):

W wymiarze psychoanalitycznym wiersze tej poetyki prezentują cały szereg różnych symptomów nieświadomości, obecnych począwszy od mniejszych jednostek językowych (w tym spółbrzmień, rymów, poprzez figury retoryczne, metafory, metonimie), po szersze konstrukcje (strofy, segmenty, wiersze), wreszcie – zapisy snów; tym stają się interesującym materiałem dla badacza psychoanalitka (s. 246–247).

Trudno się nie zgodzić z interpretatorem, jednak takie ujęcie niesie za sobą pewne niebezpieczeństwo i niejasność. Czyją podświadomość miałaby odsłaniać taka poezja: czytelnika, poetki, bohatera, interpretatora? Jeśli Lacanowska psychoanaliza ma być metodą organizacji (bądź interpretacji) materiału poetyckiego, to wtedy używanie takiego narzędzia interpretacyjnego jest uzasadnione, natomiast nie powinna chyba służyć (a czasem ma się wrażenie, że taki jest cel autora) jako technika pozwalająca wskazać, w jaki sposób nieświadomość poety widoczna jest w jego poezji. Łatwo wtedy o nadinterpretację i niepotrzebne i metodologicznie nieuprawnione (z perspektywy psychoanalitka) diagnozowanie jednostki.

Interpretacyjną część książki kończy analiza poematu Piotra Cieleśza (2006) *Kaspar*. Ponieważ jest to tekst zdecydowanie mniej znany i trudniej dostępny niż poezja Grochowiaka, Lipskiej czy Różewicza, badacz zdecydował się na przywołanie całości utworu – szkoda jednak, że dosyć długi poemat pojawia się w przypisie (zdecydowanie utrudnia to lekturę utworu oraz śledzenie interpretacji). Dokonana przez Mielhorskiego interpretacja poematu jest niezwykle erudycyjna, wielokrotnie nawiązuje do rozmaitych odczytań oraz kontekstów kulturowych. Badacz, przy okazji lektury poematu Cieleśza, śledzi także kulturowe funkcjonowanie postaci „dzikiego dziecka”, odwołując się m.in. do kategorii „poety wyklętego” czy szeroko pojętej opresji. Właśnie w kontekście opresji badacz nawiązuje do teorii Stanisława Grofa o nieświadomych matrycach organizujących życie jednostki; miałyby być one generowane w trakcie porodu i „niedomknięcie” jednej z faz miałyby skutkować trudnościami w funkcjonowaniu (co mogłoby wyjaśniać różnie rozumiane „zamknięcie” Kaspara Hausera na świat oraz kulturę). To z pewnością interesujący trop; psychoanalityczne kategorie, jak już to zostało wspomniane, nierzadko wzbogacają rozmaite literaturoznawcze interpretacje. Wydaje się jednak, że zastosowanie niezbyt znanej (i raczej kontrowersyjnej) teorii nie jest trafionym rozwiązaniem – zresztą badacz nie odwołuje się (poza ogólnym nawiązaniem do jednej z książek Grofa)

do żadnych źródeł – strona internetowa, która stanowić ma podstawę do przywołania teorii, jest dzisiaj niedostępna (o czym Mielhorski informuje). Wydaje się, że równie dobre do wyjaśnienia kulturowego funkcjonowania postaci Hausera byłyby klasyczne koncepty psychoanalityczne, z których zresztą interpretator sprawnie korzysta. Pozostałe intuicje krążą raczej wokół kulturowych przetworzeń figury Kaspara Hausera, aniżeli refleksji nad funkcjonowaniem motywu dziecka czy dzieciństwa. Bywają one zresztą fascynujące – szczególnie gdy dotyczą kontekstów nieoczywistych: mam na myśli tutaj np. fragment o piosenkach Grzegorza Ciechowskiego i poezji Paula Verlaine’a czy Georga Trakla, w którym to ustępie sprawnie zostaje ukazane replikowanie znanego motywu zarówno w kulturze wysokiej, jak i masowej.

Ostatnie dwa rozdziały pracy, zamieszczone w części czwartej, mają charakter syntetyzujący (i, być może, ze względu na kształt wywodu można było je zamieścić raczej na początku studium). Pierwszy z nich dotyczy związku toposu dzieciństwa z historią w poezji lat 1939–1989. W tym kontekście badacz wyróżnia dwa paradygmaty – pierwszy z nich nazywa „nurtologiczno-autobiograficznym”, drugi z nich zaś: „generacyjnym”. Śledzi w nich poezję tych twórców, którzy starają się przetwarzać w swojej poezji różnie rozumiane kategorie autobiograficzne, a także doświadczenia pokoleniowe, wynikające z ważnych, wspólnotowych przeżyć historycznych. Jest więc w analizie Mielhorskiego miejsce na zarówno nostalgiczne, idealizujące powroty do przeszłości (Łobodowski, Czaykowski), jak i refleksję nad kategorią samotności i wygnania – tutaj wiele miejsca poświęcone jest liryce środowiska skamandryckiego, gdzie poezja emigracyjna powstawała w ciągłym napięciu między tendencjami uogólniającymi, pokoleniowymi, a nostalgicznymi, indywidualnymi. Jeszcze inaczej funkcjonuje „temat dzieciństwa” w poezji – świadectwie Holocaustu, twórczości wojennej czy literaturze powstającej w okresie propagandy socrealistycznej. Bardzo ciekawie Mielhorski (2017, s. 309) podsumowuje swoje rozważania na ten temat, gdy wyróżnia trzy funkcje poezji koncentrującej wokół fenomenu dzieciństwa: ukazanie „aprobatywnej filozofii życia”; eskapizm, łączący się z ucieczką przed traumatyczną rzeczywistością do czasów idyllicznych wspomnień; prezentację katastroficzną wizji świata, która dotyczy także dzieciństwa. Tę syntezę, mimo pewnych powtórzeń (wszakże ta tematyka pojawia się także we wcześniejszych partiach pracy) należy uznać za bardzo udaną, ciekawie charakteryzującą i porządkującą omówiony motyw literacki.

Ostatni rozdział ma – jak wcześniejsza partia pracy – także charakter syntetyczny (a nierzadko zaś, jak wskazuje sam autor, nawet konspektowy, przyczynkowy). Jej celem jest omówienie funkcjonowania tematu dzieciństwa w liryce polskiej lat 90. XX wieku. Ten przegląd poezji lat ostatnich zorganizowany

zostaje wokół trzech paradygmatów: modernistycznego, kontestacyjnego oraz „dekonstrukcjonistycznego”, podającego w wątpliwość istnienie kategorii pokolenia. W twórczości poetów starszej generacji badacz odnajduje przede wszystkim tropy organizujące się wokół rozmaitych przetworzeń „powrotu do dzieciństwa” – czy to w konwencji liryki osobistej, czy w połączeniu z refleksją nad starością bądź namysłem nad kategoriami historii. Dużą zaletą analizy Mielhorskiego jest to, że mimo syntetyzującego wymiaru rozdziału, udaje mu się odnaleźć i wyróżnić elementy specyficzne, charakterystyczne dla twórczości poszczególnych poetów – mam na myśli np. „elegijną ironiczność” Miłosza czy mitologię osobistą (kresową) Czaykowskiego; tym samym zarejestrowane zostaje poznawcze i metafizyczne napięcie, które jest udziałem takich „powrotów”. W przypadku młodszych pokoleń poetów, choćby pokolenia *Brulionu*, zauważyć można tak idealizację dzieciństwa w wymiarze sentymentalnym, pozwalającą na ucieczkę od trudnych czasów współczesności, jak i nostalgiczne powroty do PRL-u. Rozdział zamyka interesująca analiza poezji najnowszej – Andrzeja Sosnowskiego (dokonana w nurcie dekonstrukcji) oraz debiutu Krzysztofa Siwczyka. Szkoda, że autor nie pokusił się o podsumowanie swoich rozważań, które pozwoliłoby na usystematyzowanie interpretacyjnych dociekań oraz wniosków po lekturze całej książki. Zabrakło także, choćby kontekstowej, refleksji nad twórczością omawianych autorów skierowaną do dzieci – warto zastanowić się, czy pomiędzy różnymi przestrzeniami twórczymi istnieje jakieś powiązanie.

Jak już zaznaczyłem we wstępie, zadania, które postawił przed sobą w omawianej książce Robert Mielhorski, są bardzo ambitne, jednakże po lekturze monografii trzeba przyznać, że cele te udało się autorowi osiągnąć. Mimo że tematyka dzieciństwa i pamięci przenika się w pracy, to książka jest spójną propozycją interpretacyjną, a poszczególne studia są niezwykle przekonujące i dobrze osadzone w stanie badań, nierzadko erudycyjne. Interesujące są zarówno te partie pracy, które mają wymiar syntetyczny i przeglądowy, jak i te opierające się na paradygmacie *close reading* (według mnie szczególnie zajmujące są zaś w tym kontekście wnioski po lekturze poezji Lipskiej). Niewątpliwie także zaletą pracy jest nowatorska siatka terminologiczna (szczególnie dotycząca anamnezy, wspomnienia), stworzona przez autora na potrzeby poszczególnych studiów. Oczywiście pojawiają się w książce Mielhorskiego fragmenty dyskusyjne, o których była mowa (czasem dotyczą one rozumienia pojęć, czasem – analitycznych wniosków), jednak stanowi to, paradoksalnie, tylko o sile niniejszej pracy, która skłania do refleksji oraz indywidualnego namysłu nad poruszonymi kwestiami. Dlatego bez żadnych wątpliwości uznać trzeba, że książka Roberta Mielhorskiego *Zawsze niezakończona przeszłość. Dzieciństwo*

*i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku* to pozycja bardzo wartościowa i należy ją polecić nie tylko badaczom tematyki dzieciństwa w literaturze, lecz także wszystkim zainteresowanym XX-wieczną poezją i prozą.

## Bibliografia

- Baluch, A. (2000). *Uważne czytanie. W kręgu liryki XX wieku*. Kraków: WN AP.
- Cielesz, P. (2006). Kaspar Hauser. W: *A jednak... światło. Poezje wybrane* (s. 101–103). Gdańsk: Tower Press.
- Czabanowska-Wróbel, A. (2003). *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Dąbrowski, M. (2005). *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*. Kraków: TAIWPN Universitas.
- Ferreira, A. J. (1963). Family myth and homeostasis. *Archives of General Psychiatry*, 9(5), 457–463. <https://doi.org/10.1001/archpsyc.1963.01720170031005>.
- Grochowiak, S. (1978). Zabawy chłopięce. W: *Wiersze wybrane* (s. 323–333). Warszawa: Czytelnik.
- Jastrun, M. (1982). Dom. W: *Inna wersja* (s. 26). Warszawa: PIW.
- Kostecka, W. (2017). Dziwne – odmienne – obce. Dziecko jako Inny we współczesnej polskiej prozie dziecięcej i młodzieżowej. *Litteraria Copernicana*, 3(23), 91–109. <https://doi.org/10.12775/LC.2017.052>.
- Leszczyński, G. (2006). *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*. Warszawa: Wydział Polonistyki UW.
- Lipska, E. (2001). Dzieci z moich wierszy. W: *Sklepy zoologiczne* (s. 23). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Markowski, M. P. (2000). Zwrot etyczny w badaniach literackich. *Pamiętnik Literacki*, 91(1), 239–244.
- Mielhorski, R. (2017). *Zawsze niezakończona przeszłość. Dzieciństwo i jego sąsiedztwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*. Bydgoszcz: Oficyna Wydawnicza Epigram.
- Miłosz, C. (1988). Trwoga-sen (1918). W: *Kroniki* (s. 57–58). Kraków: Znak. (wyd. oryg. 1987).
- Miłosz, C. (2000). Do leszczyny. W: *To* (s. 9–10). Kraków: Znak.
- Nycz, R. (1997). *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej.
- Nyczek, T. (1974). Spalony dom (o poezji Ewy Lipskiej). *Twórczość*, 9, 82–89.
- Różewicz, T. (1979). Drzwi. W: *Opowiadania traumatyczne. Duszczyka* (s. 32). Kraków: Wydawnictwo Literackie.

- Różewicz, T. (1979). W świetle lamp filujących: W: *Zawsze fragment. Recycling* (s. 29–30). Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Stabryła, S. (1996). *Hellada i Roma. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1976–1990*. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Stanford Friedman, S. (2014). Wędrowki po definicjach. Znaczenia terminów „nowoczesny” / „nowoczesność” / „modernizm” (T. Cieślak-Sokołowski, tłum.). *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*, 24(44), 119–144. <https://doi.org/10.14746/pspsl.2014.24.7>.
- Ulicka, D. (2005). „Zwrot” etyczny. (O narracyjnym i dramaturgicznym dyskursie literaturoznawczym ostatniego ćwierćwiecza). W: *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowej i Wschodniej* (s. 351–382). Kraków: TAIWPN Universitas.
- Wądolny-Tatar, K. (2014). *Kołysanka w liryce XX i XXI wieku. Emergencja gatunku literackiego*. Kraków: WN UP.
- Wierzyński, K. (1969). Wiersz dla Romana Palestra. W: *Sen mara* (s. 54–55). Paryż: Instytut Literacki.

