KOZIOŁEK MATOŁEK
I INNE BAJKOWE ZWIERZĘTA
W TEKSTACH LITERATURY I KULTURY

Europejskie Centrum Bajki w Pacanowie
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach

Koziołek Matołek i inne bajkowe zwierzęta w tekstach literatury i kultury

Pod redakcją
Moniki Bator
Barbary Gierszewskiej
Karoliny Kępczyk

Pacanów 2016

Koziołek Matołek i inne bajkowe zwierzęta w tekstach literatury i kultury

Opracowanie redakcyjne:
Monika Bator
Barbara Gierszewska
Karolina Kępczyk

Recenzje:
prof. dr hab. Krystyna Heska-Kwaśniewicz
prof. dr hab. Zofia Ożóg-Winiarska

Projekt okładki:
Magdalena Leśniak

Skład:
Bartosz Malinowski

© 2016 by Europejskie Centrum Bajki w Pacanowie
& Instytut Filologii Polskiej UJK w Kielcach

ISBN 978-83-934999-9-1

Wydanie pierwsze

Spis treści

Wstęp

· **Barbara Gierszewska –** *Świat przygód Koziołka Matołka w świetle piśmiennictwa badaczy kultury dziecięcej* 4

Zwierzęta w kulturze dziecięcej były zawsze 11

· Anna Wasilewska – *Strategie dziecięce w konstruowaniu tekstu z wykorzystaniem motywu zwierzęcego* 12

· Ewa Boksa, Katarzyna Chmielewska – *Znaczenie zabawek zwierzęcych w rozwijaniu kompetencji komunikacyjnej na tle teorii rozwojowych Winnicotta, Halliday'a i Kozieleckiego* 26

· Urszula Łosiowska – *Zanim nastał człowiek. Zwierzęta w bajkach ajtiologicznych na przykładzie Czasu żywota braci Grimm* 36

· Zofia Mioduszewska – *Zwierzęta w literaturze o Zagładzie* 44

· Marta Bolińska – *Koledzy Koziołka Matołka. Bohaterowie zwierzęcy w bajkach i bajeczkach dla dzieci (na wybranych przykładach z literatury XIX i XX wieku)* 56

· Agnieszka Kania – *Sprytny, przebiegły, pomocny. Wizerunek kota w baśniach braci Grimm* 70

· Mirosław Kowalski – *Znaczenia i funkcje bohaterów zwierzęcych w baśniach Sofii Prokofiewy i Carla Collodiego* 78

· Anna Dobrut – *Kreacja bohaterów zwierzęcych: kota Filemona (Przygody kota Filemona) i Kitty White (Hello Kitty)* 91

· Agnieszka Kowalkiewicz-Kulesza – *Seria komiksowa Kurczaki Luzaki Ch. Jolibois i Ch. Heinricha – refleksje dydaktyczno-literaturoznawcze* 100

· Katarzyna Chmielewska – *Metamorfoza i wędrówka jako figury transgresji. O filmie Mój brat niedźwiedź (Brother bear, USA 2003)* 111

Dzieje wydawnicze, cenzuralne, krytyka i obrona Koziołka Matołka oraz innych bajek zwierzęcych 123

· Jolanta Dzieniakowska – *Teksty o zwierzętach w spisach książek polecanych dla uczniów szkół powszechnych w Drugiej Rzeczypospolitej* 124

· Iwona Mityk – *Kilka słów o przygodach koleżanki Koziołka Matołka – małpki Fiki-Miki* 139

· Monika Bator – *Koziołek Matołek w świetle krytyki literackiej, artystycznej i filmowej* 152

· Radosław Szmatoła – *Koziołek Matołek za granicą* 163

Bibliografia 175

Aneks 191

· Krystyna Heska-Kwaśniewicz – *Koziołka Matołka bój ze stalinizmem* 192

· Karolina Kępczyk – *Bajkoterapia w Pacanowie* 197

· Maja Moskwa – *The world of Adventures of Billy Goat (Przygody Koziołka Matołka) in the light of the Scholars of children's literature's writing* 202

Indeks nazwisk 209

Autorzy 218

Wstęp

Dotychczasowe badania nad literaturą dla dzieci i kształtowaniem się w Polsce obszaru kultury adresowanej do najmłodszych, oparte są przede wszystkim na lekturze klasycznych bajek, baśni, opowiadań, utworów wierszowanych, którym zazwyczaj towarzyszą ilustracje. Sporo miejsca zajmowały i zajmują w nich figury zwierząt, ale do momentu pojawienia się Koziołka Matołka nie było rodzimego tekstu, który dorównałby tej postaci bogactwem przygód, perypetii życiowych, pomysłowością radzenia sobie w każdej sytuacji, umiejętnościami nawiązywania relacji ze światem zewnętrznym. Stąd koncept, aby niniejszy zbiór artykułów – stanowiących refleksję nad rolą zwierząt w tekstach literatury i kultury adresowanych do dzieci – „zderzyć" z bohaterem pierwszego polskiego komiksu.

W polskiej kulturze dziecięcej okresu międzywojennego duet Kornel Makuszyński – Marian Walentynowicz to najwyższa marka literacka i plastyczna. Tym dwóm pracującym w tandemie twórcom, pisarzowi i grafikowi, udało się rozwinąć – mało znany do lat trzydziestych XX wieku w segmencie polskich wydawnictw dla najmłodszych – typ książeczek-albumów w nieco chuligańskim, zadziornym, ale dobrym stylu, doskonale trafiających w gust ówczesnych dzieciaków. Znany z amerykańskich komiksów sposób łączenia tekstu literackiego podanego „w dymkach" z dynamicznymi historyjkami obrazkowymi, wydawał się jednak polskim twórcom zbyt nowoczesny (taka była zresztą tendencja w całej Europie), a może po prostu mało przejrzysty, więc zaproponowali wydawcy fabułę opowiedzianą czterowierszowymi ośmiozgłoskowcami umieszczonymi pod cyklem barwnych rysunków w stylistyce przyjaznego kadru. Tym samym wzbogacili naszą kulturę o entuzjastycznie przyjęte przez najmłodszych odbiorców publikacje literacko-plastyczne. Rysunki Walentynowicza inspirowane twórczością Maxa Fleischera i Walta Disney'a inteligentnie i humorystycznie spoiły się z poetyckimi podpisami Makuszyńskiego. *120 przygód Koziołka Matołka, Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki* (oraz kolejne części obydwu tytułów), *O wawelskim smoku* – to artystyczne projekty kultury dziecięcej, które jeszcze w Drugiej Rzeczypospolitej stały się śmiałą, ambitną, wolną interpretacyjnie, dowcipną w treści, nowatorsko przygotowaną graficznie i wysmakowaną estetycznie bajką zwierzęcą. Tymi wyjątkowymi pod względem autorskim i edytorskim wydawnictwami dla dzieci, otwarcie aspirującymi do standardów zachodnich i amerykańskich, zapoczątkowano w Polsce rozwój współczesnej lektury dla najmłodszych, w równym stopniu wymagającej wysiłku skupienia się na słowie i na rysunku, ale jednocześnie dającej poczucie świetnej zabawy.

W tym miejscu należy zasygnalizować, że Kornel Makuszyński bajki zwierzęce pisał już wcześniej, by wymienić zwłaszcza *Wesoły zwierzyniec* wydany w Warszawie przez Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska" w 1923 roku. Do wierszowanych historyjek zamieszczonych na 130 stronach książeczki dołączono 30 szpalt ilustracji autorstwa, równie utalentowanego, co Walentynowicz, plastyka Kazimierza Grusa (przygotowującego wcześniej dla wspomnianej oficyny rysunki do *Szklanej góry* (przed 1922) Bronisławy Ostrowskiej; artysta został zapamiętany jako mistrz psychologicznych i satyrycznych rysunków zwierząt w publikacjach dla dzieci i młodzieży różnych autorów; do książki *O małpce Kiki i słoniach* sam ułożył zabawne wierszyki). Warto podkreślić, że Makuszyński od początku chętnie łączył postacie ludzkie ze zwierzętami. *W Szewcu Kopytko i kaczorze Kwaku* (1912) występuje tytułowy Wojciech Kwak. Do zbioru *Bardzo dziwne bajki* (1916), oprócz wymienionej, autor włączył dwa inne utwory „ze zwierzętami": *Bajkę o królewnie Marysi, o czarnym łabędziu i o lodowej górze* oraz *Dzielnego Janka i jego psa* (wabiącego się Robak). W *Wyprawie pod psem* (1936) pojawił się Apasz.

Dzieci od razu doceniły uniwersalność i lapidarność komiksowego przekazu i polubiły tytułowego bohatera stworzonego przez Kornela Makuszyńskiego oraz narysowanego przez Mariana Walentynowicza, tak więc przygotowany przez Wydawnictwo „Gebethner i Wolff" zeszyt okazał się przysłowiowym „strzałem w dziesiątkę", otwierając tym samym drogę kolejnym projektom tego typu. Ułożone w przejrzyste „kadry" scenki z życia Matołka, autorstwa – jak przekonuje Adam Rusek – „najlepszego i najbardziej rozpoznawalnego artysty grafika"[1], do wierszyków (jednocześnie swoistego scenariusza) genialnego autora „czwartej literatury", a wszystko dopracowane edytorsko, dały w efekcie wyjątkowy produkt o ponadczasowym potencjale edukacyjnym, rozrywkowym i estetycznym. *Przygody Koziołka Matołka* stały się książeczką, która po raz pierwszy w Polsce w stu procentach satysfakcjonowała dzieci, do tego stopnia, że nie odczuwały „mozołu" lektury. Zadowolenie młodych czytelników przełożyło się na popularność tego autorskiego tandemu i zawrotny sukces „Gebethnera i Wolffa". Dzisiaj już wiadomo, że takiej inicjatywy książkowej adresowanej do najmłodszych, przygotowanej – jak się okazało – po mistrzowsku, jeśli chodzi o poziom literacki i graficzny, prowokującej do skrótów myślowych, angażującej emocje i intelekt do swobodnej recepcji i interpretacji, stymulującej rozwój kultury literackiej i artystycznej, a przy tym zapewniającej czytelnikowi „luz", trudno wcześniej szukać nie tylko w Polsce, ale i w bardziej zaawansowanych cywilizacyjnie krajach[2]. Nie ma

1 A. Rusek, *Jak zaczynał polski komiks*, rozm. przepr. Tomasz Pstrągowski, http://komiks.wp.pl/title,Jak-zaczynal-polski-komiks,tpl,3,wid,16124026,wiadomosc.html [data dostępu: 13 maja 2015].

2 Niewątpliwie Makuszyński i Walentynowicz znali wcześniejsze udane próby włączania form komiksowych do polskich periodyków dla dzieci starszych, notabene również z udziałem postaci zwierzęcych, więc być może były dla nich inspiracją. Trzeba tu wyróżnić „Mały Kurier" (dodatek tygodniowy do „Kuriera Łódzkiego"), który od końca 1930 do połowy 1934 roku na ostatniej

zatem przesady w stwierdzeniu Teresy Bałuk-Ulewiczowej, że „Koziołek Matołek to pomnik dziedzictwa kultury europejskiej", warto więc o tym pamiętać w XXI stuleciu, uświadamiając nowym pokoleniom odbiorców (i badaczy), że był jednym z ciekawszych w świecie (pre)komiksów dla dzieci.

Tu zasadne wydaje się przypomnienie, że cykle opowieści obrazkowych dla dzieci, do których dołączone były podpisy prozą lub wierszem, pojawiły się w Polsce w latach 20. XX wieku. Przede wszystkim trzeba wymienić lwowski tygodnik „Grześ" (1919-1920), należący do wydawnictwa rodziny Altenbergów, na łamach którego ukazał się m.in. czteroodcinkowy cykl *Kubuś i Bubuś* (synowie wojaka Grzesia z „pierwszego serialu komiksowego" *Ogniem i Mieczem* czyli *Przygody Szalonego Grzesia* ze „Szczutka"). Jak podaje Adam Rusek, „Najwięcej było (...) wesołych historyjek o przygodach uczłowieczonych zwierząt (*Straszne przygody pieska Brylusia*, *Pijany kaczor*). W latach 1938-1939 w Warszawie wydawano tygodnik „Gazetka Miki", w którym sporo miejsca zajmowały tzw. „cykliczne historyjki obrazkowe" Walta Disney'a[3].

Tytuł niniejszego wydawnictwa: *Koziołek Matołek i inne bajkowe zwierzęta w tekstach literatury i kultury* nawiązuje do figury znanego po dziś dzień „pacanowianina". Literacka postać, której narodziny i dzieciństwo Kornel Makuszyński, przypomnijmy – autor tekstu słownego czterech ksiąg *Przygód Koziołka Matołka* – związał z Pacanowem, żyje dziś w dużej mierze dzięki działaniom promocyjnym mieszczącego się tu Europejskiego Centrum Bajki i nielicznym odniesieniom do „najsłynniejszej polskiej kozy" naukowców i praktyków zainteresowanych dyskusją nad kondycją bajki zwierzęcej. Na temat miejsca *Przygód Koziołka Matołka* i fenomenu tego projektu w polskiej literaturze dla najmłodszych powstało kilkadziesiąt tekstów naukowych, fachowych i publicystycznych. W naszej publikacji szerzej pisze o nich Monika Bator. Pozostałe głosy zostały odnotowane w bibliografii na końcu książki. Krytyka i obrona zachowania, wychowania i mentalności osobnika kryjącego się pod maską „polskiej kozy z Pacanowa" rozpoczęła się zaraz po premierze wydawniczej pierwszej księgi *Przygód* i trwa do dnia dzisiejszego. Przedstawiano zresztą różne (i zmienne w zależności od czasu historycznego) opinie apologetów, propagatorów i nieprzejednanych przeciwników Makuszyńskiego, Walentynowicza oraz

(szesnastej) stronie drukował jednoszpaltowy czteroobrazkowy czarno-biały komiks „z dymkami" pt. *Pan Bujdalski i Kaczorek* (1930, nr 11-14, s. 16), *de facto* spolszczoną wersję duńskiego projektu Roberta Storma Petersena *Peter og Ping* przygotowanego już w 1922 roku dla pisma „B.T." Na łamach ww. łódzkiego dodatku dla dzieci i młodzieży ukazały się także inne historyjki obrazkowe, m.in. zbliżone do Koziołka Matołka (i również bez „dymków") *Przygody Wojtusia Gąski* (druk od numeru 25 z 1934 do 20 z 1935 roku). W utworach, które złożyły się na zawartość sympatycznego „Małego Kuriera" (1930-1939), postaci zwierzęcych jest bez liku, aż dziw, że nikt dotąd nie przeprowadził analizy pod kątem ludzkich charakterów przypisywanych poszczególnym zwierzętom, bynajmniej nie tylko w bajkach alegorycznych.

3 Zob. A. Rusek, *Od „Grzesia" do „Gazetki Miki": dzieje czasopism obrazkowych dla młodzieży w II Rzeczypospolitej*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej" T. 12 (2009), z. 2 (24), s. 61.

ich wspólnych książek dla dzieci, ze szczególnym wskazaniem na kolejne wydawnicze, teatralne, filmowe i radiowe odsłony Matołka. W tym miejscu chciałabym wyróżnić kilka, moim zdaniem, ważnych dla dyskursu o *Przygodach Koziołka Matołka* głosów. Są to m.in. wypowiedzi: Alicji Baluch *(Koziołek Matołek – „dziecko w wieku koziołka"*[4]), Teresy Bałuk-Ulewiczowej (*Koziołek Matołek — pomnik dziedzictwa kultury europejskiej*[5]), Mariusza Czubaja (*Pinokio wpadnie do Matołka: bajkowy świat*[6]), Dominika Grabowskiego (*Z dziejów Koziołka Matołka, który szukał tego, co jest bardzo blisko*[7]), Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz (*Koziołka Matołka bój ze stalinizmem*[8]), Cezarego Polaka (*Dlaczego Koziołek Matołek zagrażał komunie?*[9]), Adama Ruska (*Tarzan, Matołek i inni: cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1919-1939*[10]).

Eksplorując tytułową tematykę niniejszego wydawnictwa, dotyczącą obecności i problematyki zwierząt w literaturze i kulturze dziecięcej, doceniając wkład autorów tekstów, które się nań złożyły, nie można pominąć wielkich poprzedników tych zagadnień. Zdajemy sobie sprawę z fundamentalnej pozycji: Jeana C. Coopera *Zwierzęta symboliczne i mityczne*[11], bez znajomości której trudno byłoby uzasadnić znaczenie wielu zwierząt (realnych i tych fantastycznych) w powstawaniu mitów i symboli, narodów, zachowań ludzi różnych kultur i religii w przeszłości i obecnie. Nieocenione, w moim przekonaniu, są też najnowsze prace polskich uczonych przedstawiających świat zwierzęcy w literaturze z bardzo różnych perspektyw. Pierwszeństwo należy się Janinie Abramowskiej, autorce fascynującej książki *Pisarze w zwierzyńcu*, w której erudycyjnie i ciekawie wyjaśnia antropocentryczność literatury: „bo kiedy mówimy o zwierzętach, w istocie zawsze mówimy o sobie"[12], z drugiej strony zwraca uwagę na możliwości literackich kreacji innych niż ludzkie, bo li tylko zwierzęcych światów. Ponadto praca Abramowskiej jest „kopalnią" najcenniejszych lektur, których autorzy – w tym twórcy literatury dla dzieci – z różnych powodów posiłkowali się zwierzęcym kostiumem. Słusznym zainteresowaniem autorów tekstów zebranych w naszej publikacji cieszyły się też dwie inne książki, mianowicie praca zbiorowa przygotowana pod redakcją Anny Martuszewskiej *Literacka symbolika zwierząt* (Gdańsk 1993) oraz *Bestie, żywy inwentarz*

4 „Guliwer" 2014, nr 3, s. 96-101.

5 „Przekładaniec" 2006, nr 1 (16), s. 38-40.

6 „Polityka" 2003, nr 22, s. 54-56.

7 „Poezja i Dziecko" 2003, nr 2, s. 23-29.

8 „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 33, s. 13.

9 „Dziennik" 2009, nr 180, s. 10.

10 Warszawa 2001.

11 Polskie wydanie: Poznań 1998; przeł. z ang. Anna Kozłowska-Ryś i Leszek Ryś.

12 J. Abramowska, *Pisarze w zwierzyńcu*, Poznań 2010, s. 7.

i bracia mniejsi: motywy zwierzęce w mitologiach, sztuce i życiu codziennym w opracowaniu Piotra Kowalskiego, Katarzyny Łeńskiej-Bąk, Magdaleny Sztandary (Opole 2007).

Współpraca Europejskiego Centrum Bajki z Instytutem Filologii Polskiej UJK w Kielcach stała się pretekstem do dalszych rozważań wokół tematu zwierząt obecnych w literaturze i innych tekstach należących do kultury dziecięcej. Pokłosiem jest niniejszy tom, jednak wierzymy, że będą następne wspólne debaty i publikacje analizujące nowe zwierzęce tropy w literaturze, teatrze, filmie, grach komputerowych dla dzieci, gdyż temat to nie do wyczerpania…

Koziołek Matołek i inne bajkowe zwierzęta w tekstach literatury i kultury to zbiór kilkunastu artykułów autorstwa naukowców, doktorantów i studentów, który stanowi, mam taką nadzieję, niebagatelny głos przekonujący o uniwersalności postaci ze świata fauny w literaturze i innych tekstach kultury skierowanych do dzieci. Badacze dali tym samym dowód, że mają rozległe kompetencje naukowe, a ich wypowiedzi można określić jako oryginalne i ważne. Autorzy okazali się otwarci na nowe tytuły i twórców, chętni do analiz porównawczych, kreatywni w pomysły i postulaty, jak zachęcić najmłodszych do lektury w ogóle, a także jakich argumentów, technik i narzędzi użyć, aby zapoznać dzieci z klasyczną bajką, baśnią, komiksem, filmem oglądanym w kinie. Okazuje się bowiem, że w czasach komputera i sieci, wszechobecnych ekranów, niełatwo skłonić „milusińskich" do wyboru oferty kulturalnej z czasów… ich rodziców i dziadków. A jednak – na co wskazywali autorzy prac tu publikowanych – wciąż przemawia ona do wyobraźni dzieci, warto więc badać tę spuściznę, przypominać kanoniczne teksty literatury i kultury (jak np. *Przygody Koziołka Matołka*), zestawiać je z aktualnie powstającymi i czerpać różnorakie inspiracje i korzyści dla rozwoju dzieci.

W antologii za podstawę podziału zebranego materiału przyjęto dwie grupy zagadnień podejmowanych przez autorów, które opatrzono tytułami: *Zwierzęta w kulturze dziecięcej były zawsze* oraz *Dzieje wydawnicze, cenzuralne, krytyka i obrona Koziołka Matołka oraz innych bajek zwierzęcych*. Zaproponowany układ oparty na treści publikacji jest jednak dość płynny, a zawarte w nich problemy wzajemnie się przenikają i uzupełniają. Do tomu dołączono aneks, w którym znalazły się dwa nie do przecenienia głosy znawczyń poruszanych w tomie tematów: Pani Profesor Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz *Koziołka Matołka bój ze stalinizmem* oraz kierującej Europejskim Centrum Bajki Pani mgr Karoliny Kępczyk *Bajkoterapia w Pacanowie*. Aneks zamyka napisany po angielsku tekst Mai Moskwy pt. *The world of Adventures of Billy Goat*[13] *(Przygody Koziołka Matołka) in the light of the Scholars of children's literature's writing.*

13 Teresa Bałuk-Ulewiczowa przygotowuje pierwszy przekład *Przygód Koziołka Matołka* na język angielski. Tłumaczka podjęła decyzję o nadaniu Koziołkowi Matołkowi angielskiego brzmienia imienia. „W wersji angielskiej stał się on idiomatycznym *Silly Billy*: imię owo kojarzy się zarówno z pieszczotliwą nazwą koziołka, *billy-goat*, jak i ze znaną balladą *Were have you been, Billy Boy?*, mającą wersje brytyjskie, amerykańskie, irlandzkie, lubianą zwłaszcza przez dzieci". W niniejszej antologii pisze o tym szerzej Radosław Szmatoła.

Pretekstem do przygotowania publikacji okazał się – powtórzmy – bohater komiksowego projektu Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza – nie zawsze o nienagannych manierach, ale zawsze sympatyczny Matołek. Europejskie Centrum Bajki w Pacanowie (wydawca książki), dzięki działaniom kulturowym, edukacyjnym, rozrywkowym, marketingowym i naukowym, od dekady przywraca pamięć i promuje od nowa Koziołka Matołka. Od początku działalności ECB bowiem postawiło na korzyści wynikające z otwartego podejścia do tej literackiej postaci, permanentnie podejmując próby na rzecz uobecnienia Matołka w świadomości najmłodszego pokolenia odbiorców literatury i sztuki w XXI wieku, ale nie za wszelką cenę. Praca całego zespołu ECB podporządkowana jest jednak szeroko rozumianej aktywizacji kulturalnej dzieci. Chodzi bowiem o to, aby przypominając o pionierskim projekcie Makuszyńskiego i Walentynowicza naukowcom, nauczycielom i animatorom pracującym z dziećmi, ciągle rozwijać w nich radość z kontaktu z literaturą, filmem i mediami audiowizualnymi, fotografią, teatrem, malarstwem, muzyką czy tańcem.

W kilku artykułach zamieszczonych w niniejszym tomie zestawiono Matołka z innymi bajkowymi zwierzętami, starając się zwrócić uwagę dorosłych i małych odbiorców na fakt, że zwierzęta w kulturze dziecięcej były… zawsze. Przykładowo, już w spisach książek polecanych dla uczniów szkół powszechnych w Drugiej Rzeczypospolitej „teksty o zwierzętach" stanowiły pokaźny zbiór, co udokumentowała w antologii Jolanta Dzieniakowska. Figury zwierząt są reprezentowane również w literaturze o Zagładzie. Najczęściej towarzyszą bohaterom dziecięcym zastępując im relacje z rodziną i rówieśnikami. Ten trudny temat wyczerpująco przybliża Zofia Mioduszewska. Na motywy fauny w językowej twórczości dzieci zwróciła z kolei uwagę Anna Wasilewska. Dwie inne Autorki (Ewa Boksa i Katarzyna Chmielewska) podkreśliły natomiast wagę bajek zwierzęcych w terapii dziecięcej, poddając obserwacji konkretne postacie zwierzęce w tekstach dawnych i współczesnych oraz odnosząc się do historii i aktualnej „kondycji" przewodniego bohatera, czyli Koziołka Matołka wymyślonego przez Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza. Najmłodsza wiekiem Anna Dobrut (studentka drugiego roku studiów magisterskich kieleckiej polonistyki) pisała o kreacji bohaterów zwierzęcych kota Filemona i Kitty White z bajki *Hello Kitty*, natomiast Marta Bolińska pochyliła się nad „kolegami" Koziołka Matołka. Jak burzliwe i ciekawe były dzieje kolejnych ksiąg i wydań *Przygód Koziołka Matołka* w kraju i za granicą, można się przekonać po przeczytaniu tekstu Moniki Bator i Radosława Szmatoły.

Reasumując, wszyscy autorzy starali się indywidualnie odnieść do postawionego w tytule publikacji problemu badawczego i cel ten został osiągnięty. Ponadto wszyscy z prawdziwą pasją okazali się otwarci na refleksje wykraczające daleko poza symboliczne i alegoryczne znaczenia zwierząt w literaturze i sztuce, stwarzając tym samym szansę na nowe (inne) spojrzenie na autorskie realizacje świata zwierzęcego w utworach literackich i dziełach artystycznych. Okazało się, że oddawane do rąk Czytelników wydawnictwo jest kolejnym potwierdzeniem wagi świata fauny (i wyimaginowanego zwierzyńca) w ludzkiej egzystencji. Taktyki i strategie twórców, którzy „wikłają takie czy inne stworzenie" w najróżniejsze sensy bytowania, z wzajemnymi relacjami ludzi

i zwierząt na czele, o czym pisał (gdzie indziej) Wiesław Przybyła[14], są nie do wyczerpania, pozostając fascynującymi również dla odbiorców i naukowców.

Na zakończenie trzeba zasygnalizować, iż w niniejszej książce oczywiście nie poruszono wszystkich ważnych tematów łączących się z jej tytułem. Na przykład nie rozpoznano i nie zdiagnozowano interaktywnych tekstów kultury digitalnej, wydawałoby się, najbardziej oddziałujących na wyobraźnię współczesnego dziecka, z wielkim potencjałem inspirujących dziecięcą publiczność, kreujących stosunek do innych, siebie i świata. Czuje się pewien niedosyt, że w czasach Internetu i gier komputerowych, autorzy zajmujący się na co dzień badaniem literatury i kultury dziecięcej, pominęli epokową zmianę uznając za ważniejsze inne zagadnienia. Otwierają się zatem nowe, interdyscyplinarne obszary badawcze, tym bardziej, że z pewnością jest miejsce na rynku księgarskim na publikacje podejmujące wątek zwierzęcych bohaterów w grach komputerowych i animacjach multimedialnych nowej generacji. Można przypuszczać, że w tym zakresie dużo mają do powiedzenia przedstawiciele sztuk wizualnych, informatycy, antropolodzy i filozofowie. Ich głosy mogą być inspirujące dla literaturoznawców, filmoznawców, historyków, pedagogów i językoznawców. Mamy więc nadzieję, że zainicjowane w książce *Koziołek Matołek i inne bajkowe zwierzęta w tekstach literatury i kultury* tematy będą kontynuowane przez badaczy różnych dyscyplin naukowych, podejmowane przez nauczycieli i animatorów praktyków oraz koordynowane przez ECB w Pacanowie.

Barbara Gierszewska

14 W. Przybyła, *Kulturowa semantyka motywu zwierząt*, „Teksty Drugie" 2011, nr 3, s. 246.

Zwierzęta w kulturze dziecięcej były zawsze

ANNA WASILEWSKA

Strategie dziecięce w konstruowaniu tekstu z wykorzystaniem motywu zwierzęcego

Wstęp

Teksty konstruowane przez dzieci w szkolnej sytuacji zadaniowej mogą stać się przedmiotem badań realizujących rozmaite cele, w zależności od perspektywy badawczej oraz przyjętych założeń. Można zatem badać tekst wyłącznie jako zjawisko językowe i wtedy przedmiotem analizy stają się wybrane cechy strukturalne języka pisanego, np. struktura syntaktyczna wypowiedzeń, długość tekstu, rodzaj użytego słownictwa[1]. Można także, przyjmując perspektywę psychologiczną, skoncentrować się na opisie relacji między rozwojem poznawczym dziecka a poziomem jego tekstów. Wtedy poszukuje się w tekście pisanym przejawów rozwoju różnych aspektów myślenia. Przyjęcie paradygmatu badań interakcyjnych prowadzi do opisu komunikacyjnej funkcji tekstu, kiedy „pisanie staje się swoistym aktem komunikowania się, który jest uwarunkowany kontekstem społeczno-kulturowym"[2]. W tym ostatnim przypadku tworzenie tekstu pisanego przez dzieci można postrzegać jako proces interakcyjny, w którym powstaje wspólny system znaczeń dla piszącego i dla potencjalnego czytelnika. Sytuacja szkolna natomiast wprowadza

1 M. Żytko, *Pozwólmy dzieciom mówić i pisać*, Warszawa 2010, s. 46.

2 Tamże, s. 48.

perspektywę celów edukacyjnych, co prowokuje do analizy tekstów dziecięcych niemal wyłącznie pod kątem ich „poprawności", która ma świadczyć o wiedzy i umiejętności dziecka jako autora.

Jednak jednostronne analizy tekstów dziecięcych – tylko lingwistyczne, wyłącznie psychologiczne czy komunikacyjne, bądź edukacyjne (co w odniesieniu do tekstów dziecięcych ma miejsce najczęściej) – nie są w stanie ujawnić pełnego potencjału poznawczego twórczości dziecięcej. W podejściach tych brakuje refleksji nad **przebiegiem procesu tworzenia**, który może ujawnić zarówno kierunki myślenia, jak i wiedzę dziecięcego twórcy oraz jego sposób interpretacji świata. Zatem celem moich badań jest opis strategii dziecięcych w konstruowaniu tekstu z wykorzystaniem motywu zwierzęcego.

Komentarz metodologiczny

W niniejszym artykule proponuję zastosowanie w analizach tekstów dziecięcych interdyscyplinarnej perspektywy metodologicznej, ponieważ odwołuję się i do koncepcji lingwistycznych, i do teorii psychologicznych oraz socjologicznych. W odniesieniu do podejmowanej przeze mnie problematyki szczególnie użyteczna wydaje się koncepcja antropologii kognitywnej. Wedle tej koncepcji człowiek jest „wytworem swojej kultury"[3], jednocześnie jest on także nosicielem kultury oraz jej twórcą. Antropologia kognitywna koncentruje się na badaniu dynamicznego zjawiska powiązania działań jednostki z jej interpretacją i reinterpretacją informacji „pobieranych" z różnych źródeł poznawczych (codziennych doświadczeń, przekazów kulturowych czy społecznych). W ciągłym procesie działania i interpretacji człowiek funkcjonuje także jako „manipulator kultury", wykorzystując na wiele różnych sposobów wiedzę kulturową, zarówno w swoim, jak i społecznym interesie. Wyodrębnione w analizie językowo-kognitywnej warianty konceptualne ujawniają sposoby wyrażania doświadczeń stanów „ja wobec świata" i „ja w świecie"[4].

W procesie kreacji, dzieci stosują strategie, które można porównać do „gry wyboru możliwości" – spośród znanych konwencji gatunkowych, motywów czy obrazów wybierają te, które pozwalają im na efektywne konstruowanie sensów w tekście. Dziecięce strategie twórcze ujawniają wiedzę o gatunkach literackich i możliwych rozwiązaniach formalnych w konstruowaniu tekstów, a także uczucia i postawy dziecka wobec świata. W procesie tworzenia tekstu dziecko „wybiera" odpowiednie formy językowe, symbol czy motyw jako sposób wyrażania swojej interpretacji świata i siebie w świecie.

3 M. Rajewski, *Koncepcja człowieka w antropologii kognitywnej*, „Kognitywistyka" 2005, nr 1 (Lublin), s. 107.

4 R. W. Langacker, *Wykłady z gramatyki kognitywnej. Kazimierz nad Wisłą, grudzień 1993*, przekład zbiorowy pod red. H. Kardeli, Lublin 1995, s. 32.

Przedmiotem moich badań stają się teksty dziecięce[5], będące formą ekspresji wyobraźni. Myślenie dzieci w wieku wczesnoszkolnym ma cechy etapu „granicznego" – między magicznością a racjonalnością[6], w ich twórczości można więc odnaleźć i obrazy magiczno-symboliczne, i opisy racjonalne znanych sytuacji. Tworzenie tekstu staje się sposobem zaprezentowania interpretacji świata podmiotu poznającego (doświadczającego), bowiem „gdy ktoś opowiada historię, kształtuje, konstruuje i odgrywa swoje Ja, doświadczenie i rzeczywistość"[7].

Dzieci (z klas I-III)[8] pisały swobodne teksty w klasie szkolnej pod opieką nauczyciela, jednak nauczyciele proszeni byli o nieingerowanie w proces twórczy uczniów. W cytowanych tekstach została zachowana oryginalna pisownia, co ujawnia złożone procesy poznawcze dziecka, np. wiedzę lingwistyczną czy strategię konstruowania wypowiedzi.

Przykłady analizy tekstów dziecięcych

Ala, kl. II.

Rodzina króliczków

Dawno, dawno temu żyła sobie rodzinka króliczków Tata, mama i pięcioro dzieci. Mieszkali w pięknym lesie wśród kolorowych kwiatów i zielonych drzew. Wszyscy się bardzo kochali i sobie pomagali. Pewnego dnia przypomniało się mamusi, że nadchodzi zima. Mama powiedziała dzieciom musimy zrobić zapasy na zimę. Z samego rana cała rodzina wyruszyła w drogę. Dzieci znalazły sałatę, marchewkę i trawę. Po powrocie z lasu zabrali się do robienia słoików. Zima może już do nas przyjść, powiedziała mama.

Autorka w konstrukcji opowieści wykorzystuje formuły delimitacyjne, charakterystyczne dla bajek magicznych, co świadczy o jej wiedzy oraz umiejętności korzystania z „gry wyboru możliwości". Warto zauważyć, że tradycyjne formuły stanowią w bajkach dziecięcych jedynie swoiste cytaty baśni klasycznych. Ala buduje świat szczęśliwej

5 Analizowane tu teksty dziecięce pochodzą z moich badań zaprezentowanych w książce: A. Wasilewska, *Archetypy świata dziecięcego. Światy wyobraźni w narracjach dzieci*, Gdańsk 2013. Materiał wykorzystany był tam jednak do rozstrzygania innych problemów badawczych.

6 Z. W. Dudek, *Od języka wyobraźni do języka archetypów*, „ALBO albo. Inspiracje Jungowskie" 2004, nr 2, s. 45.

7 S. E. Chase, *Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów*, przeł. F. Schmidt, w: *Metody badań jakościowych*, t. 2, red. naukowa wydania polskiego K. Podemski, Warszawa 2009, s. 25.

8 W badaniach brali udział uczniowie szkół w Gdańsku i w Raciborzu.

rodziny królików, korzystając z wiedzy o rzeczywistości przyrodniczej i społecznej. W konstruowaniu tekstu gromadzi rekwizyty, które chociaż znakomicie pasują do koncepcji świata przedstawionego, pokazują jednak, że wiedza dziecka na temat przyrody jest raczej przypadkowa i fragmentaryczna. Autorka wie, co jedzą króliki: *sałatę, marchewkę i trawę*, jednak każe szukać swoim bohaterom tych roślin w lesie. Przestrzeń wykreowanego świata oraz relacje między bohaterami i ich czynności (*robienie słoików na zimę*) odnoszą się do świata ludzi, bardziej znanego dziecku. Cały tekst jest realizacją spójnej koncepcji konstruowania swoistej „przypowieści" o potrzebie zapobiegliwości, o wspólnocie rodzinnej, w której *wszyscy się bardzo kochali i sobie pomagali*. Dzieci i dorośli są tu równorzędnymi partnerami w budowaniu przyszłości: *zima może już do nas przyjść*. Dziewczynka ujawnia w swojej bajce o króliczkach potrzebę dziecięcego sprawstwa i „mocy".

Julia, kl. III.

Wielkie marzenia

Dawno, dawno temu żył piesek miał na imię Łatek i marzył, żeby polecieć z przyjacielem do Francji. I szukał, i szukał przyjaciela. I zobaczył wiewiórkę ale ona jest za mała, zobaczył niedźwiedzia ale on za duży. I zobaczył lisa Roberta. – Witaj – przywitał się piesek.
– Witaj! jak się nazywasz? – spytał lisek.
– Jestem Łatek – odpowiedział pies.
A ja jestem Robert – powiedział. I tak zaczęła się wielka przyjaźń. Skakali po łąkach, wąchali kwiatki i robili dużo śmiesznych rzeczy.
Pewnego dnia zagrali w grę, w której trzeba powiedzieć o czym się marzy.
– Ja zaczynam – powiedział lisek. Ja marzę o kciukach – rzekł.
A ja marzę, żeby pojechać do Francji z moim przyjacielem – powiedział nieśmiale.
– Ej, – powiedział lisek. – Może pojedziemy jednak do Francji. – powiedział zadowolony Robert. – Może się udać – przyznał rację lisowi. – No to ruszajmy – powiedział lis i ruszył w drogę.
– Stój! – krzyknoł Łatek. – Dlaczego – spytał lisek, Dlatego, że nie wiemy dokąd iść – powiedział piesek.
– Oj, racja – powiedział zawstydzony.
No to co robimy? – spytał piesek. Nagle zobaczyli samochód i Łatek powiedział:
– Mieszkam z ludźmi i rozumiem ich mowę. Mam plan. – Chodź za mną. Przyjaciele wślizgnęli się do samochodu przez uchylone drzwi. Jechali bardzo długo...
Obudziły ich jakieś hałasy, okazało się że są na miejscu. Przed nimi stała Wieża Eiffla. Łatek nie mógł uwierzyć własnym oczom. Spełniło się jego marzenie – jest we Francji i ma najlepszego przyjaciela na świecie.

Bajka o piesku i lisku to historia budowania przyjaźni między dziećmi. Najciekawszy jest obraz etapu szukania przyjaciela i dobierania się według akceptowanych cech: *I zo-*

baczył wiewiórkę ale ona jest za mała, zobaczył niedźwiedzia ale on za duży. Potem pokazany jest etap poznawania się w zabawie. Dopiero wyznaczenie i zrealizowanie określonego zadania (tu wyjazd do Francji), które pozwala zrozumieć własne możliwości i wykorzystać je dla dobra wspólnego, buduje prawdziwą przyjaźń, opartą na zaufaniu.

Szymon, kl. II.

> Chciałbym pojechać do Krainy Radości. Były tam tunele z potworami. I żeby było tam ciepło i przyjemnie i też były tam owoce i jeziora, a w jeziorach były ryby i węgorze i żeby było tam pełno drzew i choinek. A w rzece jest pełno kijanek. Psy i koty i inne zwierzęta: tygrysy i gepardy, łosie. I na zawsze chciałbym zostać z kolegami. I zwierzętami i owadami. Cała klasa była tam ze mną. I są tam orły i jastrzębie.

Nieporadność w komponowaniu tekstu nie przeszkadza autorowi w stworzeniu spójnej wizji świata marzeń. Dziecko ma jeszcze kłopot z kategoryzacją przywoływanych elementów przyrody: *ryby i węgorze*; *pełno drzew i choinek*, jednak przedstawia naiwny i jednocześnie archetypiczny (a może właśnie dlatego, że naiwny, to archetypiczny?) obraz, mający cechy raju utraconego. Motyw nieskalanej natury pojawi się w wielu tekstach dziecięcych, co może świadczyć o potrzebie kontaktu z przyrodą u tych dzieci. W Krainie Radości Szymona żyją zgodnie zwierzęta udomowione (psy i koty) obok dzikich (tygrysy i gepardy), a wśród nich – dzieci. Dominujący w tym tekście motyw zwierzęcy przybiera różne funkcje: najpierw jest wykorzystany do opisu przestrzeni krainy marzeń chłopca, a na końcu przybiera postać alegorii: *Cała klasa była tam ze mną. I są tam orły i jastrzębie*. Ostatnie dwa zdania można połączyć w logiczną myśl – orły i jastrzębie da się interpretować jako metafory dziecięcych liderów w klasie (jak w powiedzeniu „orły i sokoły"). W wielu tekstach dziecięcych ujawniany jest silny związek jednostki z grupą rówieśniczą, potrzeba akceptacji, przyjaźni i trudne relacje z rówieśnikami.

Jakub, kl. II.

> **Trzy Słonie przyjaciele na zawsze**
>
> Dawno, dawno temu w pięknej, zielonej krainie żyły sobie trzy słonie: Kuba, Igor i Mateusz. Słonie te znały się od małego i były bardzo dobrymi kumplami. Spędzały ze sobą każdą wolną chwilę, bawiąc się w berka. Pewnego dnia najodważniejszy słoń Igor zgubił się. Jego koledzy postanowili wyruszyć na poszukiwania. Szukali Go przez cały dzień, martwiąc się o Niego. Tymczasem słoń Igor nie mówiąc nic kolegom poszedł schłodzić się w jeziorze. Kiedy słońce zaszło nie wiedział jak wrócić do domu, bo nie pamiętał drogi powrotnej. Zaczął bardzo żałować, że nie ma z nim jego kolegów: Kuby i Mateusza. Zrozumiał wtedy, że zrobił bardzo źle, nie mówiąc im o swoich planach. Kiedy zmęczeni poszukiwaniem Igora, słonie Kuba i Mateusz wracali już do domu zobaczyli w oddali jezioro, a przy nim siedzącego i bardzo smutnego słonia Igora. Od razu ruszyli w jego

stronę, ciesząc się bardzo, że Go znaleźli. Od tej chwili słoń Igor obiecał, że zawsze będzie mówił o wszystkim swoim kolegom. Po tej przygodzie słonie zostały przyjaciółmi na zawsze, żyjąc długo i szczęśliwie.

Motyw zwierzęcy w tym tekście jest bardzo sprawnie wykorzystany do przedstawienia alegorii procesu budowania relacji rówieśniczych. Cały tekst jest świetnie zakomponowany, z wykorzystaniem formuł językowych, charakterystycznych dla konwencji bajki. Trzy słonie tworzą zgraną grupę: *znały się od małego i były bardzo dobrymi kumplami*. Jednak relacje między jej członkami ciągle kształtują się na nowo, co spowodowane jest zmiennymi motywacjami każdego z bohaterów. Opowiedziana jest sytuacja przemieszczania się roli lidera w grupie. *Pewnego dnia najodważniejszy słoń Igor zgubił się*. Indywidualne ambicje Igora spowodowały odłączenie się od grupy, więc inni jej członkowie zacieśniają więzy, by na nowo włączyć do niej Igora. *Szukali Go przez cały dzień, martwiąc się o Niego*. Na początku Igor jest szczęśliwy z podjęcia indywidualnej inicjatywy: *nie mówiąc nic kolegom poszedł schłodzić się w jeziorze*, jednak gdy mija euforia, kiedy słońce zaszło, czuje się w nowej sytuacji wyobcowany i zdezorientowany: *nie wiedział jak wrócić do domu, bo nie pamiętał drogi powrotnej*. Cała opowieść mówi o potrzebie przebywania dziecka w grupie rówieśniczej. Dopiero kiedy jednostka utożsamia się z celami grupy i relacje między dziećmi pozwalają na budowanie wspólnoty, dziecko czuje się bezpieczne i szczęśliwe.

Karolina, kl. III.

~~**rekiny**~~
Żółwik i przyjaciele

Pewnego razu w oceanie różne krzyki i piski wydobywały się z wody. Były to piski i wrzaski małego żółwika który się skaleczył o skałę. Mama powiedziała nie płyń koło tych kamieni bo się znowu skaleczysz a wogule co ty tam robiłeś? Yyy bawiłem się Z przyjaciółmi. Żółwiku nie kłam. Nie kłamię naprawdę. Żółwiku. No dobrze. chciałem się tam pobawić. Ale tam pływają rekiny. Nie chce cię martwić ale jeden mnie prawie Zjaduł! KONIEC

Tropem interpretacji jest niejasny tytuł, który warto przyjąć łącznie ze skreśleniem. Pierwotna wersja (skreślony tytuł – rekiny) świadczy o zamiarze napisania bajki o zagrożeniu (lub lęku), którego obrazem miały być rekiny, dlatego narracja zaczyna się przedstawieniem niepokojącej sceny: *w oceanie różne krzyki i piski wydobywały się z wody*. Potem, w miarę wyjaśniania zdarzenia, koncepcja autorki zaczęła się zmieniać w kierunku bliższym doświadczeniom dziecka. Oto mamy małego bohatera, żółwika, który bawi się w wodzie mimo zakazów mamy, kaleczy się o skałę i matka karci go za nieposłuszeństwo. Bohater wymyśla na poczekaniu usprawiedliwienie – zabawę z przyjaciółmi, a gdy matka poddaje to wytłumaczenie w wątpliwość, dziecko próbuje

wzbudzić współczucie, wymyślając przygodę z rekinami: *Nie chce cię martwić ale jeden mnie prawie Zjadu!*. Autorka bardziej utożsamia się z bohaterem, więc zmienia tytuł na „Żółwik i przyjaciele". Potem przypomina jednak sobie, że rekiny były tylko strategią wobec pretensji mamy, więc skreśla wyraz „rekiny".

Te wszystkie zabiegi formalne i ślady myśli autorki świadczą o ambiwalencji uczuć dziecka dotyczących jego relacji z matką. Motyw zwierzęcy ujawnia tę dwoistość w zestawieniu „rekiny – żółwik". Obydwa motywy, tj. groźnego zwierzęcia (rekina) i przyjaznego żółwika, przenikają się i nakładają na siebie w narracji dziecka, a zastosowane wyrażenia językowe, jak chociażby zdrobnienie („żółwik"), czy zastosowanie liczby mnogiej do wyrażenia lęku („rekiny") stają się śladami budowania postawy dziecka.

Weronika, kl. III.

Rozmowa w lesie

Dawno, dawno bardzo dawno temu żył sobie lis i wiewiórka i nie tylko.
– Dokąd biegniesz lisie? – spytała wiewiórka.
– Idę polować na kury muszę zjeść coś na ząb – powiedział lis.
– Myślałam że idziesz do swojej Mamy? – powiedziała wiewiórka.
– To do zobaczenia – powiedział lis.
Lis i wiewiórka bardzo się przyjaźnią.
– Kukuryku lis, lis uciekamy do domków! – powiedziała kura z przerażeniem.
– Jam jest lis ogromny i zjem was wszystkich – powiedział lis.
I pozjadał kury z kurnika.
Wrócił lis najedzony a wiewiórka na niego czekała na lisa.
– hej lisie co tam – powiedziała wiewiórka.
– Jestem bardzo najedzony – powiedział lis
– Chce mi się pić – powiedział lis
– Może przyjdziesz do mnie na herbatę. – powiedziała wiewiórka.
– Dobrze – powiedział lis.
I poszli
KONIEC

Bajka Weroniki jest obrazem potrzeby poczucia bezpieczeństwa u kogoś postrzeganego jako silna jednostka. Tu jest nim lis, którego boją się kury. Być może widzimy też próbę wejścia dziecka (wiewiórki) do grupy rówieśniczej: *lis i wiewiórka i nie tylko*. Dziecko podziwia lidera grupy (lisa), więc próbuje zaskarbić sobie jego przychylność: *Wrócił lis najedzony a wiewiórka na niego czekała na lisa.* (...) *Może przyjdziesz do mnie na herbatę*. Zakończenie: *I poszli*, wskazuje na zrealizowane marzenia o wspólnym funkcjonowaniu w grupie rówieśniczej.

Dominika, kl. III.

Niezwykłe przygody Burka

Za górami za lasami w małej chatce żyła sobie rodzina z niezwykłym psem. Nie był super silny ani super szybki, ale umiał mówić. Powtarzał tylko co usłyszał, a jego pana to czasami denerwowało więc przezywał go Burek i tak już zostało. Jego pan ma 10 lat i nazywa się Olek. Z nimi mieszka młodsza siostra, która ma na imię Agatka i ma 3 lata. Jej ulubioną zabawą jest ciągnięcie Burka za ogon. Jest też tata i mama którzy ciągle się o Olka troszczą. Pewnego razu kiedy Olek odrabiał lekcje Burek jęczał bo, chciał wyjść na polanę z Olkiem. Olek zdenerwował się i wyrzucił go na dwór.
I jak na złość przyleciały wróble. Patrzcie – zaćwierkały. Burek dostał burę i zaczęły się śmiać.
Stwierdziłem, że pójdę do ogrodu, bo tam nikt nie będzie się ze mnie śmiać.
Kiedy wszedłem do ogrodu zobaczyłem coś niezwykłego. W naszym stawie kąpał się mały pingwinek.
Dzień dobry powiedział do mnie. Cześć odpowiedziałem ty też umiesz mówić?
Tak skąd ty się wziołeś? Zapytałem.
Normalnie szedłem sobie ulicą aż zobaczyłem staw i postanowiłem się wykąpać, bo było mi bardzo gorąco.
A gdzie masz swoich rodziców?
Nie mam umarli.
Mam pomysł może chciałbyś zamieszkać u nas? Zaproponowałem.
Pewnie!
Już miałem chwycić go za rękę, ale usłyszałem głos Agatki ciągnącej mnie za ogon.
Nie to tylko sen! Krzyknąłem.
Ale nie było tak źle dostałem miskę moich ulubionych chrupek i się uspokoiłem.

Dominika w konstrukcji swojego tekstu ujawnia wiedzę o cechach bajki – wykorzystuje klasyczne formuły delimitacyjne: *Za górami za lasami w małej chatce żyła sobie* oraz antropomorfizację (mówiący pies i pingwinek oraz śmiejące się wróble). Poza tym wszystkie elementy świata przedstawionego mają odniesienia do doświadczeń życiowych dziecka: rodzina, chłopiec, młodsza siostra, typowe zachowania ludzi i zwierząt.

Motywy zwierzęce w bajce Dominiki są przejawem jej doświadczeń i odczuć z nimi związanych. A że są to uczucia ambiwalentne, pokazuje strategia prowadzenia narracji, w której autorka najpierw przyjmuje perspektywę człowieka – obserwatora, a następnie bohatera zwierzęcego. Stąd w początkowej części opowieść ma charakter narracji trzecioosobowej, lecz w pewnym momencie następuje zmiana na pierwszoosobową.

Bohaterem narracji Dominiki jest pies Burek, z którym autorka w pewnym momencie fabuły zaczyna się utożsamiać, więc nagle narratorem staje się sam Burek: *Stwierdziłem, że pójdę do ogrodu, bo tam nikt nie będzie się ze mnie śmiać*.

Dalej w tekście ma miejsce płynna, wręcz oniryczna zmiana świadomości bohatera-narratora z ludzkiej w zwierzęcą (lub odwrotnie?): *Już miałem chwycić go za rękę* (pingwinka), *ale usłyszałem głos Agatki ciągnącej mnie za ogon*.

Bohater ma rękę, a za chwilę ogon, krzyczy i w końcu dostaje miskę ulubionych chrupek (dla psa). Niestabilny świat przedstawiony opowieści jest przez autorkę uzasadniony snem bohatera. Uprawdopodobnienie niezwykłej sytuacji w opowiadaniu przez wprowadzenie motywu snu jest zabiegiem często stosowanym w opowieściach dla dzieci, szczególnie o charakterze dydaktycznym[9]. Autorka – być może – wykorzystuje tu wiedzę pochodzącą ze swoich doświadczeń kulturowych (kontaktów z utworami literackimi), ale równie możliwe jest sięgnięcie do osobistych doświadczeń snu. Jeżeli w przypadku kreacji Dominiki zaszła druga sytuacja, to stworzony tekst świadczy o dużych możliwościach twórczych autorki.

Bohaterowie zwierzęcy pojawiający się w tekście Dominiki stanowią alegorię sytuacji społecznych znanych dziecku oraz przeżyć z nimi związanych. Szczegółowo opisana na początku opowieści rodzina (jak w klasycznej baśni) to „zawiązanie" akcji na tle znanym dziecku z rzeczywistości realnej. I oto mamy głównego bohatera, psa Burka, z którym autorka w dużej mierze się utożsamia. Burek jest dzieckiem, które marudzi, więc „dostaje burę". Zaś wróble to rówieśnicy niezbyt przyjaźnie nastawieni: *I jak na złość przyleciały wróble. Patrzcie – zaćwierkały. Burek dostał burę*.

W radzeniu sobie z niemiłymi emocjami związanymi z brakiem akceptacji w grupie rówieśniczej autorka tworzy postać pingwinka. Ten bohater jest jeszcze bardziej samotny i pokrzywdzony przez los niż Burek, bo przecież nie ma domu ani rodziców. Zaproponowanie pingwinkowi domu staje się źródłem siły dla głównego bohatera. Grupa rówieśnicza dzieci jest światem trudnym i przeżycia związane z takimi doświadczeniami jednostki są często tematem twórczości słownej dzieci. Wprowadzenie motywu zwierzęcego do obrazowania świata dziecięcych relacji społecznych oraz doznań z nimi związanych staje się strategią „poręczną".

Martyna, kl. III.

Zajączek który miał wiele przygód

Pewnego razu zajączek Fredek szedł sobie dróżką w lesie i zbierał jagody. Szedł i szedł, aż spotkał wiewiórkę Hanię którą już znał.

– Cześć pomożesz mi zbierać jagody na deser?

– Tak chętnie ci pomogę – odpowiedziała.

I dalej poszli razem. Gdy już pozbierali jagody zajączek zaprosił wiewiórkę na deser, ale ona odmówiła.

– Czy na pewno się nie skusisz? – spytał.

9 Można tu przywołać chociażby jedną z lektur dla klas pierwszych *Pilot i ja* Adama Bahdaja.

– Bardzo bym chciała, ale mam dużo obowiązków – odpowiedziała i poszła do domu. Zajączek jadł sobie deser, aż usłyszał pukanie do drzwi. Otworzył drzwi i zobaczył prezent. Zajączek nie wiedział z jakiej to okazji, ale wziął prezent do domu. Już chciał go otworzyć, aż wpadło mu do głowy, że ten prezent może być dla kogoś innego. Nie wiedział co ma zrobić więc postanowił poradzić się wiewiórki. Gdy szedł sobie lasem zobaczył kolejny prezent. Znów nie wiedział co ma zrobić. Był bardzo zmęczony więc zasnął pod drzewem. Gdy się obudził był w domu. Zrozumiał, że to był tylko sen.

Bajka o zajączku jest obrazem zagubienia dziecka między przyjemnościami a powinnościami. Zmaganie bohatera z pokusami (deser, pojawiające się co chwila prezenty) oraz związane z tym wyrzuty sumienia: *ten prezent może być dla kogoś innego; nie wiedział co ma zrobić*, okazują się bardzo wyczerpujące. Powrót zmęczonego zajączka do domu jest obrazem zwrócenia się w stronę norm społecznych, które wprowadzają swego rodzaju ład w ambiwalentne uczucia względem własnych pragnień. I tu znowu widzimy strategię wykorzystania snu jako uzasadnienia niewiarygodnych przygód bohatera. Racjonalizacja fantastycznych obrazów świadczy o sytuacji „granicznej" w myśleniu dziecka – między myśleniem magicznym (stąd właśnie posługiwanie się obrazami symbolicznymi w kreacji) a racjonalnym (strategie „wyjaśniające").

Michał, kl. III.

Wilk i Lis

Dawno, dawno temu żyli sobie wilk i lis, mieszkali w lesie.
– Dokąd idziesz wilku tak późno co? – zapytał lis.
– Idę na urodziny do kolegi – powiedział wilk
– A o której wrócisz? – zapytał lis.
– Wkrótce nie zbyt późno – powiedział wilk.
Wilk poszedł na urodziny do kolegi. Co by tu porobić chyba idę na basen. Lis po basenie poszedł do domu jeszcze nie było tam wilka. Idę spać – powiedział lis. Obudziłem się już zjem śniadanie i pójdę na miasto. Lis na mieście spotkał panią Bobrową i jej małego synka Łukasza.
– Dzień dobry pani Bobrowo – powiedział lis
Wilk zaprosił swoją dziewczynę Andżelikę do restauracji. Andżelika podziękowała wilkowi. Wilk pojechał do salonu samochodowego i kupił sobie lambordzini i feerari. Wilk i Andżelika zamieszkali długo i szczęśliwie.

Bajka stanowi kompilację obrazów relacji społecznych (rozmowy wilka i lisa, scena spotkania pani Bobrowej z synkiem), codzienności dziecka (*Wilk poszedł na urodziny do kolegi. Co by tu porobić chyba idę na basen*) oraz fantazji autora na temat swojej przyszłości (*Wilk pojechał do salonu samochodowego i kupił sobie lambordzinii i feerari*). Wszystko w konwencji bajki, o czym świadczy formuła rozpoczęcia: *Dawno,*

dawno temu żyli sobie oraz motyw zakończenia: *zamieszkali długo i szczęśliwie*, a bohaterowie zwierzęcy uzasadniają odniesienia do tej konwencji. Motyw zwierzęcy staje się z jednej strony strategią łączącą wszystkie elementy bajki, a z drugiej – pozwala na dystans do ujawnionych marzeń chłopca (drogie samochody, dziewczyna o egzotycznym imieniu).

Blanka, kl. III.

Bartek i latający dywan

Pewien chłopiec o imieniu Bartek marzył o tym by polecieć dywanem na koniec świata i odkryć coś nowego. Pewnego dnia kiedy Bartek siedział na dywanie i obmyślał co może porobić, dywan uniósł się w powietrze i wyleciał przez okno na zewnątrz. Bartek nie wiedział jak nim się kieruje, wiec chwycił za końce i próbował przechylać się w lewo i w prawo. Kiedy chłopiec tak leciał na ziemi zobaczył kolorowe pole. Postanowił tam zlecieć. Bartek wylądował. Po chwili poczuł lekkie kłucie. To mała papuszka drapała go swoimi pazurkami w ramię.
– Ale jesteś ładna. – Powiedział Bartek. Nazwę cię Drapcia.
Zaraz Drapcia zaciągnęła go na swoje kolorowe drzewo. – Czy umiesz mówić? Papuszka powiedziała, że umie. – Co to za odmiana drzewa? – Zapytał Bartek. Pomalowałam je na różne kolory. – Odpowiedziała papuszka.
– Może chcesz iść ze mną do mojego domu? Mam klatkę po papuszkach mamy.
– No dobra, a co na kolację? – Spytała z apetytem papuszka.
– Zupa mleczna, ale dla ciebie mogę poszukać robaków. Bartek wrócił do domu. Papuszka znalazła książkę o ptakach i oglądają ją co wieczór.

Fabuła dotyczy przede wszystkim realizacji potrzeby przyjaźni. Wprawdzie nowy przyjaciel pochodzi ze świata magicznego i jest niezwykły, ale sama przyjaźń dziecka i mówiącej papużki realizuje się w tekście Blanki w sposób jak najbardziej sprawdzony w świecie realnym dziecka: *Papuszka znalazła książkę o ptakach i oglądają ją co wieczór*. Autorka kreuje niezwykłe właściwości papużki, ale antropomorfizacja jest jakby niezupełna, bo bohater nie zapomina o właściwościach zwierzęcych nowego przyjaciela: *No dobra, a co na kolację? – Spytała z apetytem papuszka. – Zupa mleczna, ale dla ciebie mogę poszukać robaków*.

Ponadto autorka ujawnia swoją wiedzę o traktowaniu dzikich ptaków w świecie rzeczywistym i nie widzi nic niestosownego w uwięzieniu w klatce nowego przyjaciela, nawet jeśli ten jest papugą magiczną. W kreacji Blanki mówiąca papuga przyjmuje miejsce w klatce także jako coś naturalnego. Dla dzieci zupełnie naturalne wydaje się przebywanie zwierząt w niewoli człowieka, mało tego – autorzy analizowanych bajek są przekonani, że tak jest realizowane dobro zwierzęcia. W innych narracjach widzimy różne wersje motywu przyjaźni dziecka ze zwierzętami realizowanej przez „uwięzienie w klatce".

Mateusz, kl. I

> Pewnego razu w miejscowości Kopytkowo żył sobie mały czarny kundelek. Miał na imię Haski. Czuł się bardzo samotny. Wszedł do szafy bo było mu smutno. Okazało się, że za drzwiami była Kraina Radości. Tam spotkał dużo piesków, z którymi fajnie się bawił. Potem zatęsknił za swoim panem. Ugryzł czarodziejską kość i wrócił do domu. Spotkał się ze swoim panem i powiedział wszędzie dobrze ale w domu najlepiej.

Bohaterem jest mały piesek, a tematem samotność i potrzeba zabawy z rówieśnikami. Strategia wykorzystania motywu zwierzęcego w konstrukcji tekstu pozwala dziecku na ujawnienie dojmujących uczuć i marzeń. Trudne do zrealizowania pragnienie i poczucie samotności sprawia, że bohater ucieka w fantazjowanie – tutaj motyw ten jest zobrazowany ukryciem się w szafie, w której znajdowała się Kraina Radości. W świecie fantazji można zrealizować potrzebę przebywania wśród rówieśników: *Tam spotkał dużo piesków, z którymi fajnie się bawił*, ale okazuje się, że zostało odkryte pragnienie jeszcze ważniejsze – pragnienie bliskości (rodziców?): *zatęsknił za swoim panem*. Ten obraz może być świadectwem rozdarcia uczuć dziecka – pomiędzy zależnością od rodziców a rozwojem społecznym w grupie rówieśniczej. Interesujący w narracji dziecka jest morał wykreowany z przysłowia ludowego: *wszędzie dobrze ale w domu najlepiej*, który także zwraca uwagę na silną zależność od rodziców. W narracji Mateusza odnajdujemy podobne zabiegi formalne, jak w innych tekstach bajek tworzonych przez dzieci. Tu również szczątkowa formuła delimitacyjna (*Pewnego razu*) została „wzbogacona" o nazwę miejscowości, chociaż wydaje się, że wymyśloną (nazwa *Kopytkowo* powstała ze zdrobnienia, więc wywołuje skojarzenia z mową stylizowaną na dziecięcą).

Konkluzje

Motyw zwierzęcy jest przez dziecięcego autora bardzo rozmaicie traktowany, zarówno jeśli chodzi o strategie budowania tekstu, jak i zakres treści. Dzieci przywoływały konkretne właściwości zwierzęcia (wiedzę o cechach lub stereotypy związane z cechami zwierzęcia) albo tworzyły postaci antropomorfizowane, ale też wykorzystywały motyw zwierzęcy jako symbol (obraz) uczuć czy postaw. Ukazują się tu złożone relacje między światami fikcji a wiedzą dziecka/autora o świecie realnym. Mieszanie wiedzy o realnym świecie z wiedzą o światach fikcyjnych jest w większości przypadków wręcz „naturalne", to znaczy jeden świat „przenika" w drugi bezkonfliktowo.

Należy zauważyć swobodę i elastyczność dziecięcych autorów w korzystaniu z wiedzy kulturowej. Niezależnie od tematu opowieści i typu bohatera w narracjach dzieci pojawiają się niezmiernie ważne dla konwencji baśni zabiegi językowe, które prowadzą do „odrealnienia" czasu: *dawno, dawno temu*, *kiedyś*, *pewnego razu*, *był sobie*, *żył sobie*, przestrzeni: *za górami, za lasami* i postaci: *pewien, pewna*. Baśń zaczyna się od wprowadzenia właśnie takiej nieokreśloności, która wskazuje na ponadjednost-

kowe, intersubiektywne treści. Dzieci ujawniają swoją wiedzę o konwencjach literackich (szczególnie tych z adresatem dziecięcym) i wykorzystują tę wiedzę na zasadzie „gry", swobodnie włączając elementy konwencji bajki do swoich kreacji. Przy czym z pewnością trudno tę wiedzę uznać za formalną, jest to raczej wiedza konstruowana mimowolnie czy intuicyjnie.

Wiedza szkolna ujawnia się w kreacjach dziecięcych w niewielkim stopniu. Świadczą o tym liczne błędy ortograficzne i gramatyczne, podczas gdy w klasach I – III edukacja polonistyczna koncentruje się na początkowej nauce pisania. Nieporadność w tym zakresie kontrastuje z zadziwiającą dojrzałością estetyczną tekstów dziecięcych. Należy zwrócić uwagę na częste stosowanie przez dzieci zdrobnień w odniesieniu do nazw zwierząt (motylek, piesek, kotek, zajączek, papużka), co świadczy nie tyle o infantylizmie (bo w innych obszarach semantycznych nie było przejawów infantylizmu), co raczej o zaakceptowaniu (uwewnętrznieniu?) tak zwanej mowy nianiek, która jest przejawem swoistego stosunku dorosłych do dziecka. Ponadto daje się zauważyć przypadkowość i fragmentaryczność intersubiektywnej wiedzy dzieci o świecie przyrody, a jednocześnie fascynację nim. Przejawia się ona budowaniem światów idealnych, z wykorzystaniem elementów świata przyrody, głównie motywu zwierzęcego.

W kreacjach dziecięcych należy zauważyć umiejętność wykorzystywania i łączenia w nową jakość estetyczną rozmaitych doświadczeń kulturowych. Znajduje tu zastosowanie wiedza o różnych formach przekazu, zarówno literackich (różnego typu bajki i opowiadania), jak i paraliterackich (np. rozmaite przekazy audiowizualne i folklor dziecięcy). Daję to pod uwagę przede wszystkim nauczycielom, by nie ograniczać uczniów w tworzeniu tekstów podanymi schematami wypowiedzi, ale pozwolić dziecku na swobodne, twórcze wykorzystywanie swoich doświadczeń kulturowych (literackich i innych przekazów fikcjonalnych) w tworzeniu tekstów. Zwracam uwagę, że uczeń nie kierowany dążeniem do poprawności (konstrukcyjnej, gramatycznej, ortograficznej) tworzy naprawdę swobodnie oryginalne, często zadziwiająco bogate narracje. „Poprawianie" błędów w tekstach dziecięcych można wykorzystać w procesie dydaktycznym – własne teksty dziecięce stanowią świetny materiał językowy do ćwiczeń ortograficznych, gramatycznych czy słownikowych[10].

Oprócz dydaktycznych korzyści ze swobodnego tworzenia tekstów przez uczniów klas młodszych, chcę tu pokazać przede wszystkim walory badawcze wypowiedzi dzieci. Moja propozycja analizy tekstów pozwala na ujawnienie dziecięcych interpretacji świata. Strategie konstruowania tekstu z wykorzystaniem motywu zwierzęcego skutecznie ułatwiają dziecku porządkowanie ambiwalentnych uczuć i skomplikowanych znaczeń, odsłaniając trudny proces rozwoju rozumienia swojej sytuacji w świecie i konstruowanie własnej tożsamości. Wymyślane przez dziecko historie są mocno osadzone w świecie kulturowym i społecznym, w jakim żyje jednostka i jednocześnie są głosem ważnym, bowiem opisują światy dziecięcych znaczeń. Tu warto powrócić

10 Tak jak to proponował Freinet w swojej „technice swobodnych tekstów".

do przywoływanej na początku tezy antropologii kognitywnej, ale już w nowej odsłonie – dziecko w swojej twórczości staje się „wytworem swojej kultury", jednocześnie będąc jej nosicielem i jej twórcą.

Children's strategies in constructing the text using animal theme

Summary

In this article I present a reconstruction strategy of creating an animal theme text by a child. The research methodology I refer to is the concept of cognitive anthropology, which allows to describe the creative process involved in cultural and social contexts. Stories invented by the children are deeply rooted in the cultural and social world in which the individual lives and at the same time they are an important voice because they describe children's world of meaning.

The strategies for constructing text using animal theme effectively help the child to organize feelings and meanings, revealing the difficult process of developing understanding of their situation in the world and constructing their own identity.

EWA BOKSA, KATARZYNA CHMIELEWSKA

Znaczenie zabawek zwierzęcych w rozwijaniu kompetencji komunikacyjnej na tle teorii rozwojowych Winnicotta, Halliday'a i Kozieleckiego

> Zabawa dziecięca jest grą symboli,
> które tworzą przestrzeń reprezentacji jakichś idei
> i dzięki temu idee te zostają poznane przez dziecko (...)
> Mieczysław Sawicki (1995)

Trudności w sferze języka, w budowaniu systemu językowego, artykulacji głosek, czy też w interpretowaniu myśli i pragnień innego człowieka są od wielu lat domenami językoznawstwa kognitywnego. Elżbieta Tabakowska[1] i Andrzej Kominek[2] wysnuli założenie, że wiedza o świecie powoływana jest do istnienia w procesie poznania (pierwotnie poprzez procesy kognitywne), ale istotne jest to, że ten świat znajduje bezpośrednie odbicie w języku. Stąd proces terapii logopedycznej, czy może nawet terapii osadzony na budowaniu systemu językowego, jest tak naprawdę aktem poznawczym oddziaływu-

1 E. Tabakowska, *Nowe myślenie paradygmatyczne w językoznawstwie: znaczenie jest kontekstem*, w: *Konteksty kulturowe w dyskursie edukacyjnym*, red. J. Ożdżyński, T. Rittel, Kraków 2002, s. 37-48.

2 A. Kominek, *Wykłady z językoznawstwa kognitywnego dla studentów filologii*, Kielce 2015.

jącym na umysł, percepcję oraz komunikację. Każda terapia, czy też działanie lecznicze oraz edukacyjne oparte na komunikacji, ingeruje w wewnętrzne struktury poznawczej jaźni ucznia i pacjenta, ale przede wszystkim staje się swoistym treningiem mentalnym, dostępnym nawet dla małego dziecka, przeistacza się w świadome uczestnictwo beneficjenta w procesie zmian terapeutycznych i edukacyjnych. Potwierdzają to teorie rozwojowe Winnicota[3], Halliday'a[4] i Kozieleckiego[5].

Jak logopeda, nauczyciel czy terapeuta mogą uzyskać postawione w terapii logopedycznej lub procesie dydaktycznym cele? Postaramy się odpowiedzieć na to pytanie w niniejszym artykule. Podejmiemy także próbę zredefiniowania celów terapii logopedycznej oraz oddziaływań dydaktycznych wspomaganych przez zabawę.

Refleksja badacza

Co jest konieczne do tego, aby zabawa (na przykład z wykorzystaniem zabawek zwierzęcych) mogła się pojawić u dziecka w ogóle, a u dziecka z określonym deficytem rozwoju i ewidentnych dysfunkcjach narządowo-tkankowych w szczególności? Czy można sterować rozwojem zabawy u takich dzieci?
Za podstawę badań nad aktywnością zabawową zarówno jednych, jak i drugich dzieci przyjęłyśmy teorię uczenia się znaczeń Hallidaya i teoretyczną koncepcję przestrzeni tranzycjonalnej oraz znakowego charakteru zjawisk i obiektów przejściowych D. W. Winnicotta, w myśl której dziecko już w pierwszych miesiącach swojego życia zdolne jest do podejmowania w pełni czytelnej dla otoczenia (zwłaszcza dla matki) dialogowo-komunikacyjnej aktywności zabawowej, wywierającej wpływ na jego dalszy, zarówno psychomotoryczny, jak i społeczno-emocjonalny rozwój.

Koncepcja Winnicotta

Zdaniem G. W. Shugar[6], D. W. Winnicotta[7], H. Olechnowicz[8] niemowlę w wyniku braku poczucia bezpieczeństwa, pojawiającego się niepokoju lub dyskomfortu fizycznego bądź

3 D. Winnicott, *Dziecko, jego rodzina i świat*, tłum. A. Bartosiewicz, Warszawa 2010.

4 M. A. K. Halliday, *Uczenie się znaczeń*, w: *Badania nad rozwojem języka dziecka*. *Wybór prac*, red. G. W. Shugar i M. Smoczyńska, Warszawa 1980.

5 J. Kozielecki, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, Warszawa 1987.

6 *Psychologia języka dziecka*, red. B. Bokus, G. W. Shugar, Gdańsk 2007.

7 D. Winnicott, *Dziecko, jego rodzina i świat*.

8 H. Olechnowicz, *Terapia dzieci z niepełnosprawnością intelektualną*, Warszawa 2010 (wznowienie: *Wyzwalanie aktywności dzieci głębiej upośledzonych umysłowo. Programy i metody*, Warszawa 1994).

psychicznego, ujawnia zdolności do tworzenia na własny użytek percepcyjnych schematów reprezentacji określonych obiektów (a nawet ich klas), zapewniających mu komfort życia i bezpieczeństwo. Mogą być to przedmioty zarówno materialne (np. poduszka, pieluszka, pluszowy miś, drewniana łyżka), jak i niematerialne (np. płynąca z radia lub magnetofonu muzyka, dobiegający z oddali głos matki), które w sytuacji zagrożenia są do dyspozycji każdego dziecka. A zatem właściwy poziom motywacji będzie odpowiednim czynnikiem napędzającym terapię i przybliży dziecko do osiągnięcia postawionego wspólnie z logopedą celu, czyli podniesienia poziomu kompetencji komunikacyjnej. Aby dziecko mogło swobodnie wchodzić w role nadawczo-odbiorcze, musi wcześniej posiąść określoną wiedzę o świecie poprzez rozumienie dźwięków języka etnicznego i nadanie im odpowiednich konotacji znaczeniowych.

Współczesne podejście funkcjonalno-pragmatyczne Halliday'a (1980)

Według Halliday'a nabywanie języka przez dziecko zaczyna się od uczenia się znaczeń[9]. Dziecko poznaje pojęcia słów dzięki kontaktom z otoczeniem i obserwowaniu wypowiedzi osób dorosłych. Halliday wyróżnił trzy fazy rozwoju języka:

Faza I – przypada na wiek od 9 do 15/16 miesiąca życia; dziecko posługuje się systemem dwupoziomowym składającym się z dźwięków i znaczeń, lecz nieobejmującym jeszcze wyrazów ani żadnych struktur syntaktycznych np. „mm, oć, opa opa". Wszelkie znaczenia, jakie można przypisać wypowiadanym przez dziecko sygnałom, wywodzą się z elementarnych funkcji społecznych – dziecko dąży do kontaktów z najbliższymi, domaga się zaspakajania potrzeb.

Faza II – obejmuje przedział od 16 do 24 miesiąca życia dziecka. W fazie tej dziecko dysponuje nie tylko dźwiękami i znaczeniem, ale pomiędzy te elementy wprowadza element leksykalno-gramatyczny – czyli wyrazy nazywające osoby, przedmioty codziennego użytku, zabawki. Opanowuje przy tym zasady dialogu związane z przyjmowaniem i wyznaczaniem ról językowych.

Faza III – rozpoczyna się mniej więcej od 24 miesiąca życia. Następuje ona wówczas, gdy dziecko zastąpiło swój pierwotny system dwupoziomowy /dźwięki-znaczenia/ trzypoziomowym, czyli umiejętnością budowania pełnych wypowiedzi, uwzględniających formy odmiany wyrazów.

Liczne obserwacje potwierdzają, że dziecko w trzecim roku życia posługuje się swobodnie systemem języka dorosłych. Zatem rozwój języka jest czymś daleko wykra-

9 W językoznawstwie znaczenie związane jest z zawartością pojęciową (treścią) znaku językowego wynikającą z jego odniesienia do desygnatu (oznaczanego obiektu rzeczywistości). Ujęcie znaczenia przyjęte w niniejszym artykule sytuujemy na gruncie semantyki kognitywnej. Znaczenie utożsamiamy z konceptualizacją, czyli procesem tworzenia pojęć, będących rezultatem subiektywnej (tzn. antropocentrycznej i kulturowo zdeterminowanej) interpretacji rzeczywistości przez podmiot poznający. Za: I. Szczepankowska, *Semantyka i pragmatyka językowa*, Białystok 2011, s. 167.

czającym poza osiągnięcia neurologiczne oraz psychologiczne i wiąże się z podstawami rozwoju społecznego i emocjonalnego. Kluczem do wyzwolenia u małego pacjenta odpowiedniej motywacji do ćwiczeń logopedycznych będzie zabawa symboliczna z wykorzystaniem zabawek zwierzęcych.

Rola zabawy z wykorzystaniem zabawek zwierzęcych

Zabawka zwierzęca w programie wsparcia rozwoju dzieci pełni następujące funkcje:

- stosowanie różnych strategii skupiania uwagi dziecka i kierowania jej rozwojem;
- aktywne włączanie się rodziców (w szczególności matki) w spontaniczne działania samego dziecka, by poznać naturę pojawiających się u niego trudności;
- dostosowanie różnego rodzaju pomocy i środków stymulujących rozwój funkcji percepcyjno-motorycznych u dziecka;
- podjęcie indywidualnych prób aktywizowania dziecka poprzez dobieranie do jego potrzeb odpowiednich form i metod nawiązywania kontaktu z ludźmi. Odpowiednia zabawka pobudza dziecko do działania[10].

Spostrzeżenia związane z fenomenem zabawy symbolicznej z wykorzystaniem zabawek zwierzęcych potwierdzają, że dzieci niezależnie od osiąganego poziomu rozwoju bawią się nie tylko dla przyjemności, ale **też po to, aby być aktywnymi** („coś robić"), ujarzmić lęk, zapanować nad swymi emocjami, które wymykając się spod kontroli, mogą wywoływać u nich strach i dyskomfort oraz pustoszyć ich subtelną naturę. Jednak wykorzystanie zabawek zwierzęcych w terapii wpływa nie tylko na odtwarzanie przez dziecko znanego mu świata, ale rzutuje na jego rozumienie. W tym przypadku możemy mówić o dokonywaniu się w umyśle dziecka konceptualizacji, a więc procesu tworzenia pojęć na podstawie ogólnej wiedzy o świecie dokonującego się w wyniku rozumienia znaczenia i funkcji danego słowa. Poprzez zabawki zwierzęce nakreślamy dziecku przestrzeń komunikacyjną (np. zobacz, tak kupujemy chleb, zbieramy grzyby w lesie, pijemy herbatę), czyli uczymy je PROCEDUR postępowania w różnych sytuacjach komunikacyjnych, uczymy ról nadawczo-odbiorczych, uruchamiając wyobraźnię[11]. Z wy-

10 Wielu logopedom znany jest fakt, że mały zamiast z terapeutą woli rozmawiać z pacynką, misiem lub lalką. Opisane w niniejszym artykule zabawki, na potrzeby terapii logopedycznej zostały wykonane przez mamy, babcie oraz studentów rewalidacji Uniwersytetu Jana Kochanowskiego pod okiem dr Zuzanny Zbróg, a następnie przekazane do gabinetów logopedycznych i rehabilitacyjnych w Ośrodku Wczesnej Interwencji Polskiego Stowarzyszenia na rzecz Osób z Upośledzeniem Umysłowym w Kielcach.

11 Dzieci zaczynają się bawić w udawanie już w wieku 10-18 miesięcy. Eksperymenty z mówiącymi dziećmi wykazały, że gdy tylko potrafią odpowiadać na pytania, wydają się również rozumieć, że udawanie różni się od rzeczywistości. Por. P. Howlin, S. Baron-Cohen, J. Hadwin, *Jak uczyć dzieci z autyzmem czytania umysłu*, Kraków 2010, s. 20.

korzystaniem zabawek zwierzęcych dziecko może dokonać metaforyzacji ćwiczeń logopedycznych, chociażby przez przypisanie kilku zwierzakom danego ćwiczenia (ruchu warg, języka) i utrwalanie nawyku motorycznego pomagającego dziecku doskonalić praksję narządów oralnych.

Oto kilka przykładów wchodzenia w rolę:

a. Jestem głodny jak…..WILK. Poczuj, jaki możesz być głodny. Zobacz, jak wilk otwiera paszczę i pokazuje zęby.
b. Jestem zwinny jak……WĄŻ. Zobacz, jak wąż wysuwa język i podnosi go do kącików ust, do brody, do nosa, do podniebienia.
c. Jestem pracowity jak…….MRÓWKA. Zobacz, jak mrówka uwijając się, sprząta domek. Pokaż, jak językiem czyścisz buzię.
d. Jestem ciekawski jak….. KOTEK. Przypomnij sobie, jak kotek wygina się, żeby sprytnie wsunąć się w małą dziurkę, np. pod drzwi. Poruszaj szybko językiem tak, jakbyś szukał wyjścia między zębami.

Przede wszystkim jednak zabawki zwierzęce mogą być wykorzystane do rozumienia zachowań społecznych. Oznacza to, że dzieci przypisują zabawkom zwierzęcym ludzkie cechy. Ta swoista personifikacja rozwija u małych pacjentów rozumienie KOMUNIKACJI. Polega ono na odczytywaniu intencji komunikacyjnej nadawcy. M. Tokarz podaje, że komunikację językową regulują zasady konwersacyjne. Najważniejsza jest zasada współpracy[12]. Podczas odszyfrowywania mowy innego rozmówcy dziecko nie dokonuje prostego „przepracowywania" wyrazów, wychodzi poza to, co usłyszało, aby móc odczytać intencje rozmówcy. Tak rodzi się dialog i buduje teoria umysłu[13].

Przydatne w terapii mogą okazać się również bajeczki i wierszyki z bohaterami zwierzecymi. Dla porównania: na podstawie bajki Jana Brzechwy *Niedźwiedź*, dziecko poznaje reguły grzeczności, dowiaduje się, że podanie ręki (łapki) na powitanie należy do dobrego tonu.

Proszę państwa, oto miś.
Miś jest bardzo grzeczny dziś,
Chętnie państwu łapę poda.
Nie chce podać? A to szkoda[14].

12 M. Tokarz, *Elementy pragmatyki logicznej*, Warszawa 1993.

13 „Teoria umysłu dotyczy wnioskowania o stanach umysłu innych ludzi. W procesie rozwoju dziecka stanowią one metaforyczny Rubikon, ponieważ wskazują moment, w którym może ono dostrzec nieobecny fizycznie świat wyobrażeń. Dzieci mogą się zaangażować w zabawy symulacyjne tak charakterystyczne w tym wieku [cztery i pół roku – przyp. autorek] wyobrażać sobie, że lalka jest naprawdę żywa, mogą wydawać przyjęcia dla lalek, udając, że w dzbanku jest prawdziwa herbata". Por. R. Dunbar, *Nowa historia ewolucji człowieka*, Kraków 2015, s. 64-65.

14 http://www.wiersze.juniora.pl/brzechwa/brzechwa_z08.html

Natomiast w utworze wierszowanym dla dzieci Theodora Geisela *Słoń, który wysiedział jajko*, mały odbiorca kibicuje słoniowi, który za wszelką cenę postanowił pomóc pisklakowi opuścić skorupkę jajka, wysiedzieć je i zaopiekować się nim:

A gdy słoń słowo da,
Na sto procent dotrzyma
Albo nawet sto dwa! – ...
Lecz o biedną sierotkę muszę dbać, do pioruna –
Jajko nie ma żadnego oprócz mnie opiekuna! [15].

Znaczenie wykorzystania zabawy z udziałem „pluszaków", czy też innych zwierzątek, wprowadza w kontekst społeczny, rozwija empatię, („Kubuś Puchatek jest szczęśliwy, ponieważ ma wielu przyjaciół. Dobrze, że Puchatek pamiętał o urodzinach Kłapouchego") oraz zdolność do autorefleksji. Nadawanie zabawkom zwierzęcym cech ludzkich jest pierwotnym stadium myślenia metaforycznego, procesem, który będzie umożliwiał – najpierw u dziecka, a potem dorosłego człowieka – „czytanie umysłu" innych ludzi. W ten sposób następuje transfer wiedzy z jednego obszaru (świata zabawy) do drugiego (rzeczywistego i mentalnego)[16].

Twórcza zabawa z wykorzystaniem zabawek zwierzęcych w odniesieniu do koncepcji Kozieleckiego

Światowej sławy psycholog, Józef Kozielecki przedstawił, w latach 80. XX wieku, transgresyjną koncepcję człowieka[17]. Kozielecki rozwijał swoją koncepcję w szeregu prac, ujmując transgresję zarówno w kontekście funkcjonowania jednostki, jak i szerzej – przemian oraz tworzenia kultury. Od początku wyróżniał jako kluczowe dwa rodzaje transgresji: obok indywidualnej (jednostkowej, dotyczącej *homo transgressivus*) lokował zbiorową (ponadjednostkową), której domeną są działania grupowe, masowe oraz globalne. I tak transgresja indywidualna (jednostkowa) „(...) występuje w sytuacjach, w których jednostka intencjonalnie wychodzi poza to, czym jest i co posiada, rozszerza

15 T. Geisel, *Słoń, który wysiedział jajko*, przeł. S. Barańczak, Poznań 2003, s. 23,

16 E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Sopot 2012, s. 80.

17 Przedstawił ją w książce *Koncepcja transgresyjna człowieka* wydanej w Warszawie w Państwowym Wydawnictwie Naukowym. Jak inna od współczesnej była wtedy dynamika świata nauki, niech świadczy informacja ze stopki: „Oddano do składania w czerwcu 1986 roku (...) Druk ukończono w kwietniu 1987 roku".

własne terytorium, dokonuje wynalazków i tworzy siebie według własnego projektu”[18]. „Działania, które polegają na tym, że człowiek świadomie przekracza dotychczasowe granice, nazywamy w skrócie transgresją”[19].

Nie relacjonując systemu transgresjonizmu – bo tak współcześnie nazywa się tę personalistyczną teorię – proponujemy odniesienie trenera (terapeuty, rodzica, opiekuna) i trenującego (dziecko w terapii logopedycznej) do kontekstu ustaleń wywodzących się z uznanej koncepcji Kozieleckiego. Jak sam stwierdził: „żyjemy w transgresyjnych czasach”[20], spójrzmy więc z tej perspektywy na terapię logopedyczną, aby przełamać jej tradycyjny model w kontekście osiągania celów terapeutycznych.

Rola akceptującego podejścia w terapii z wykorzystania narracji i postaci zwierzęcych

Paradygmat terapii logopedycznej zawarty jest w indywidualnym programie terapeutycznym, w którym oprócz postawionej diagnozy powinny być wytypowane cele, do których osiągnięcia dąży logopeda oraz jego podopieczny. Proponuje on dziecku zadania do wykonania, aby poprzez ich powtarzalność osiągnąć ustalony na początku terapii punkt docelowy. Jednak nasze doświadczenia zawodowe (akademickie, dydaktyczne i terapeutyczne) pokazują, że nigdy nie ma pewności, czy pacjent/uczeń osiągnie pożądany cel – mimo usilnych ćwiczeń i dobrze prowadzonego procesu logopedycznego. Nie oznacza to jednak, że terapia nie przynosi efektów[21].

Efektem ostatecznym terapii logopedycznej, jak i każdego procesu, w wyniku którego następują zmiany w rozwoju małego człowieka, jest osiągnięcie i utrwalenie u dziecka poczucia zaangażowanej pracy nad sobą, prawidłowo wykonanego cyklu zadań, efektu „jestem ok” (niezależnie od osiągnięcia celu terapeutycznego)[22].

Kozielecki wprowadził pojęcie motywacji hubrystycznej, która

18 J. Kozielecki, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, s. 11.

19 Tenże, *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997, s. 43.

20 Tenże, *Psychotransgresjonizm. Nowy kierunek psychologii*, Warszawa 2001, s. 89.

21 W kontekście terapii dostrzegamy różnice pomiędzy znaczeniem słowa „cel” a „efekt”. Cel to zamierzenie, pewien zamysł, intencja, a raczej prognoza stanowiąca pewną hipotezę terapeutyczną. Można ją przedstawić wyrażeniem „Zakładam, że…”. Natomiast efekt to implikacja, rezultat, następstwo działań podjętych podczas terapii. Efekt nie zawsze jest zbieżny z celami postawionymi na początku terapii.

22 Zob.: E. Mikołajewska, D. Mikołajewski, T. Komendziński, *Wykorzystanie zabawek w rehabilitacji neurologicznej dzieci*, „Niepełnosprawność i Rehabilitacja” R. 14 (2014), nr 2, s. 119-129.

> jest zespołem dążeń do potwierdzania i podniesienia własnej ważności jako osoby. (...) Dążenia hubrystyczne polegają na potwierdzaniu lub powiększaniu własnej ważności. Człowiek pragnie „wywyższyć się nad innych" lub „dorównać innym", pragnie mieć znaczenie. Próbuje – mówiąc językiem obiegowym – „dowartościować siebie"[23].

Autor koncepcji transgresyjnej człowieka wyróżnił dwie formy dążeń hubrystycznych: dążenie do wyższości (forma wertykalna) i dążenie do perfekcji (forma horyzontalna)[24]. Dążący do językowej ścisłości, wrażliwy na znaczenia i etymologię słów, sam autor pojęć zastrzegał, że termin „perfekcja" miewa zabarwienie pejoratywne i przez to nie wydaje się trafny w kontekście opisu dążeń *homo trangressivus*. Kozielecki pisał:

> Fundamentalne znaczenie ma fakt, że zarówno poziom osiągnięć, jak i oceny sukcesu i powodzenia, nie zależą od opinii innych, ale od samego sprawcy: ani sława, ani infamia nie wpływają zasadniczo na zmianę ewaluacji własnych wytworów. Dążenie do perfekcji – jako dążenie nierywalizacyjne – jest grą jednoosobową[25].

Biorąc udział w terapii logopedycznej, pacjent z wykorzystaniem zabawek zwierzęcych tworzy historię o sobie, o swoich marzeniach i dążeniach. Pokazuje zwierzątku-zabawce, jak ćwiczy, opowiada, co zdarzyło mu się w przedszkolu lub szkole. Czasem motywuje się przez to, że sam „zaleca" zabawce ćwiczenia, wchodząc symbolicznie w rolę logopedy/nauczyciela. W tym przypadku pożądana jest tak zwana narracja operacyjna. Wykorzystujemy opowieść tak, aby:

- bohaterem jej było dziecko oraz ulubiona zabawka – zwierzątko,
- powtarzać pożądane ruchy zabawką, stosować pantomimę, uaktywniać mimikę i sferę oralną dziecka tak, by dzianie się w wymyślonym świecie zwierzaków było dla dziecka zabawne i pociągające, ale jednocześnie rozwijało słownictwo, artykulację, gnozję i praksję narządów orofacjalnych, a przede wszystkim uruchomiało myślenie, rozkręcało wyobraźnię dziecka oraz poprawiało jego samopoczucie („Ćwiczyłem dzisiaj, chociaż mi się nie chciało... Podobało mi się"). Fizyczne tworzenie zwierzaków, np. szycie albo malowanie na palcach nadmuchanej lateksowej rękawiczki także pobudza małych podopiecznych do aktywnego uczestnictwa w zajęciach.

Lidia Pasich pisze, że wejście w rolę, niezależnie od poziomu wiekowego, skłania ucznia/małego pacjenta do kreowania wyobrażeń, przy czym małe dziecko najczęściej rozwija wyobraźnię w działaniu (udaje lecący samolocik lub listek wiejący na wietrze), natomiast w czasie stopniowego dorastania i dojrzewania kształtuje on wyobrażenia o coraz wyższym stopniu sprawności.

23 J. Kozielecki, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, s. 177.

24 Tamże, s. 180-183.

25 Tamże, s. 181-182. Podkr. autorek artykułu.

> Jest to sprawność, która pozwala człowiekowi na dostrzeżenie związków pomiędzy rzeczami postrzeganymi, czynami, przedmiotami, pojęciami i – co więcej – nie tylko ich związków rzeczywistych, lecz również tych domniemanych, prawdopodobnych. Wyobrażanie implikuje zatem zdolność widzenia wszystkich stron zagadnienia (lub przedmiotu czy pojęcia), zawierającego z jednej strony elementy logiczne i racjonalne, z drugiej zaś elementy – irracjonalne i nielogiczne, które wcześniej nie przyszły nikomu do głowy i są sklasyfikowane jako dziwaczne, śmieszne i szokujące[26].

Podsumowanie

Proponowane w niniejszym artykule wykorzystanie w procesie terapii tworzenia narracji o zwierzętach, wspólnej zabawy wykreowanymi postaciami oraz samym językowym materiałem opowieści to koncepcja dająca treningowi logopedycznemu ważne miejsce w obszarze wspierania i rozwoju dziecka. Człowiek dorosły wie, że wytrwałe, pełne zaangażowania i pozytywnej energii ćwiczenie jest konsekwentnym zmierzaniem do wyznaczonego celu. Dziecko natomiast zdobywa dopiero to doświadczenie – nierzadko cykl powtarzalnych ćwiczeń z logopedą i rodzicami czy opiekunami stanowi na tej drodze dosłownie pierwszy milowy kamień. Terapeutyzowany pacjent może odwoływać się do poczucia sukcesu i radości z wykonywania ciekawie zaaranżowanego ćwiczenia oraz odpowiednio wspieranego przez otoczenie w późniejszych okresach życia jako do zasobu budującego obraz siebie – osoby skutecznie osiągającej zamierzone cele i efekty. W zaprezentowanym podejściu koncentracja na zadaniu, jakim jest trening wymowy oraz komunikacji, obejmuje jednocześnie: ćwiczenie usprawniające aparat orofacjalny, zabawę narracją, dzięki której ćwiczące dziecko i osoba kierująca ćwiczeniem doświadczają pozytywnej relacji. Odwoływanie się do opowieści o zwierzątkach może znacznie ułatwić ustanowienie pozytywnej więzi z sytuacją ćwiczenia (a właściwiej żmudnych, trudnych i częstych ćwiczeń) – i to zarówno osobie dorosłej odpowiedzialnej za powtarzalność sesji, jak dziecku. Wspólne i radosne budowanie opowieści o tym, co wydarza się w ciele terapeutyzowanego dziecka, ma szansę stwarzać przestrzeń terapeutycznej pracy wolnej od przymusu. Czynne wspieranie zmiany, prowadzenie dziecka do efektów w lekkiej atmosferze zabawy, stanie się łatwiejsze dzięki możliwości przywoływania postaci zwierzęcych lub innych ulubionych postaci uobecnionych w narracji.

Zaadresowanie do świata opowieści dziecka i rodziców bądź opiekunów jako jej równoprawnych współautorów może stanowić dla niektórych osób odkrycie przyjemności kreowania zarówno samej opowieści, jak sytuacji edukacyjno-zabawowej stającej się przestrzenią do jakościowo nowego bycia z dzieckiem. Przy okazji zabaw wtopionych

26 L. Pasich, *Szkoła jako miejsce budowania klimatu dla wyobraźni*, w: *Kreatywność. Pytania i odpowiedzi*, red. I. Pufal-Struzik, Z. Okraj, Kielce 2015; K. Pankowska, *Pedagogika dramy. Teoria i praktyka*, Warszawa 2000.

w proces terapii koncentracja rodzica czy opiekuna obejmuje nie same tylko ćwiczenia, ale wspólnie stworzony świat. Współistnienie zabawy, terapii, gry wyobraźni, wyzwala siłę empatii i powołuje do istnienia nową jakość i obszar kontaktu, w którym ćwiczącego człowieka wspiera nie tylko dorosły, ale i fikcjonalne sympatyczne postaci oraz budzące śmiech zdarzenia.

Splecenie postępowania terapeutycznego z zabawą, nałożenie kostiumu zabawki zwierzęcej uruchamia pozytywne nastawienie do sytuacji ćwiczenia, pozwala kierować uwagę dziecka na ćwiczenia w niewymuszony sposób w wielu sytuacjach codziennych, ułatwia także wprowadzenie członków rodziny w proces terapeutyczny. Opowiedzenie na przykład dziadkom o tym, co robią wymyślone zwierzątka, jest łatwiejsze i bardziej interesujące niż omawianie techniki ćwiczeń. Atmosfera zabawy, powracania do wymyślonego świata zwierzaków lub innych postaci dystansuje dziecko od problemu wady wymowy, zaburzeń komunikacji, uzmysławia mu, że wykonanie każdego zadania można zaaranżować jako przyjazne i ciekawe.

The role of toy animals in the development of communicative competence on the background of the development theories by Winnicott, Halliday and Kozielecki

Summary

Playing with animal shaped toys is crucial for the development of child's psychomotorics, in particular to build communicative competence. Therapeutic woven into the fun, the imposition of a toy animal costume starts a positive attitude to the situation of exercise, you can direct your child's attention to the exercise in an unforced way in many everyday situations, it also facilitates the introduction of family members in the therapeutic process. As a basis for research on the proccess of playing of both children we accepted theory of learning the meanings of Halliday and theoretical concept of the phenomena and objects of temporary D. W. Winnicott.

URSZULA ŁOSIOWSKA

Zanim nastał człowiek. Zwierzęta w bajkach ajtiologicznych na przykładzie *Czasu żywota* braci Grimm

Poszukiwaniem przyczyn zjawisk i rzeczy zajmował się już człowiek przedhistoryczny: neandertalczyk wiązał czerwony kolor ochry z przekonaniem, że jest ona pierwiastkiem życia, a szamańscy reprezentanci społeczności zbieracko-łowieckich i ich współczesnych plemiennych spadkobierców objaśniali tradycję mówiącą o pochodzeniu świata, plemienia i ludzi[1]. Starożytni Grecy ukuli nawet osobny termin *aitiología*, oznaczający 'poszukiwanie przyczyn, wyjaśnianie', dziś znaczeniowo zawężony i rozumiany jako tłumaczenie przyczyn powstania tradycji, obrzędów, konstelacji gwiezdnych itp. za pomocą mitów i legend[2]. Przynależna literaturze, czy też szerzej – naukom humanistycznym – ajtiologia bywa określana także mianem etiologii, również traktującej o przyczynach (fr. *étiologie*, *étio–* od gr. *aitía* 'przyczyna'), lecz zarezerwowanej raczej dla nauk medycznych[3].

1 Szamanizm jako kompleks wierzeń kształtował się przez dziesiątki tysięcy lat, sięgając, co najmniej, do górnego paleolitu (45-10 tys. lat p.n.e.). Zob. Ł. Trzciński, *Człowiek pierwotny i jego wierzenia*, seria „Nauka dla wszystkich", Kraków 1996, nr 479, s. 8-9 i nast.

2 *Ajtiologia*, w: *Słownik wyrazów obcych PWN*, oprac. L. Wiśniakowska, Warszawa 2004, s. 16.

3 Por. *Etiologia*, w: Tamże, s. 270.

Okazuje się, że nie tylko mity i legendy podejmują się wyjaśnienia przyczyn powstania zjawisk i rzeczy, lecz czynią to na swój szczególny sposób genologicznie spokrewnione z nimi baśnie, zwane również bajkami magicznymi. Ich wzajemne relacje od kilkuset lat są przedmiotem dociekań wielu uczonych, począwszy od Giambattisty Vico (1668-1744) czy Jacoba (1785-1863) i Wilhelma (1786-1859) Grimmów, a skończywszy na badaczach współczesnych[4]. Jednym z podstawowych zagadnień wspomnianego sporu, dodajmy, sporu nierozstrzygniętego, jest chronologia wyłaniania się gatunków, uprzedniość jednego względem drugiego, przy czym pogląd o wtórności baśni względem mitu reprezentowali już bracia Grimm. Należy jednak zaznaczyć, iż obecnie nie brakuje także głosów traktujących o dwóch odrębnych ścieżkach kształtowania się obydwu gatunków ze względu na odmienne funkcje przez nie pełnione[5]. Mircea Eliade, analizując pracę Jana de Vriesa *Betrachtungen zum Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos*, wyraża przekonanie, że baśń jest zdegradowaną formą mitu, gdzie motywy i postacie mitologiczne zostają ukryte i tracą swój sakralny wymiar, dodając, że banalizacja baśniowych treści odbywa się tylko na poziomie świadomości potocznej współczesnego człowieka i nie obejmuje głębokich warstw znaczeniowych opowieści[6].

Już przybliżenie powyższych stanowisk pokazuje skomplikowane relacje zachodzące pomiędzy tymi gatunkami, które należą do jednych z najstarszych, wpierw ustnych, później spisywanych, świadectw szeroko rozumianej duchowości człowieka i wynikającego z niej dorobku kulturowego. Nie tylko historyczne czy genologiczne korzenie mitu i baśni wskazują na „czas początku" – czynią to także same utwory, niejednokrotnie podejmujące próby odpowiedzi na pytanie o genezę zjawisk i rzeczy. W świecie czerpiącym z dorobku cywilizacji (zachodnio)europejskiej zdecydowanie prym w tym zakresie wiodą mity, zwłaszcza o greckim rodowodzie. Wystarczy wspomnieć mit o Perseuszu tłumaczący obrzęd ofiarowywania bogom tłuszczu i kości, mit o Heraklesie przystawionym do piersi śpiącej Hery wyjaśniający powstanie Drogi Mlecznej czy mit o Orfeuszu racjonalizujący obecność gwiazdozbioru liry (lutni) na nocnym niebie. Okazuje się jednak, że zadanie tłumaczenia świata przypadło nie tylko mitologii, lecz stało się również udziałem baśni (bajki), mimo iż, jak zauważył Mieletinski, jako gatunek wyrosły z mitu osłabiła ona ajtiologizm lub całkowicie go wyparła[7]. Trzeba tutaj od razu dokonać pewnej konstatacji: bajki, a zwłaszcza baśnie, właściwie odzwierciedlają rzeczywistość wewnętrzną człowieka, istnieją jednak wśród nich takie opowieści, które ponadto obja-

4 Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 12-14.

5 S. K. Langer, *Symbole życia: korzenie mitów*, w: taż, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A. H. Bogucka, wst. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976, s. 264-305.

6 Zob. M. Eliade, *Dodatek I. Mity i baśnie*, w: tenże, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998, s. 196-199.

7 Zob. E. Mieletinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przedm. M. R. Mayenowa, Warszawa 1981, s. 26.

śniają przyczyny powstania konkretnych zjawisk, nazw, cech itp. Wyodrębnia się w ten sposób grupa bajek o charakterze ajtiologicznym, stanowiąca interesujące zagadnienie wyłaniające się z cienia głęboko wyrastających z kultury wielkich mitów starożytności.

Przedmiotem zainteresowania niniejszego referatu jest *Czas żywota* (*Die Lebenszeit*)[8], włączony przez tradycję i samych autorów w krąg baśni – historia, która pomimo swej odrębności zbliża się do bajek zwierzęcych typu ezopowego, legend czy wreszcie mitów. Należy podkreślić, że opowieść ta pochodzi ze zbioru *Kinder- und Hausmärchen* Wilhelma i Jacoba Grimmów, zawierającego notabene historie będące w powszechnej świadomości wzorem baśni europejskich i baśni jako takich, co potwierdza umieszczenie ich w 2005 r. na Światowej Liście Dziedzictwa Kulturowego UNESCO w ramach projektu *Memory of the World*[9]. Wyłania się w tym miejscu problem terminologiczny związany z wyborem gatunku, do którego przynależy omawiana tutaj narracja, a więc wahanie między określeniem jej mianem *bajki* a mianem *baśni*. Jak postaram się wykazać w późniejszym wywodzie, *Czas żywota* stanowi opowieść synkretyczną, łączącą w sobie cechy bajki zwierzęcej, baśni i mitu, niemniej jednak nazwa *bajki* wydaje się bardziej odpowiednia ze względu na swój szerszy zakres znaczeniowy obejmujący również baśń. Nie bez znaczenia w tym kontekście okazuje się także koncepcja braci Grimm, którzy widzieli w zbieranych przez siebie baśniach nie tylko poezję naturalną (niem. *Naturpoesie*) ludu, ale też przebłyski pradawnego pierwowzoru przynależnego mitologii[10].

Aby dokonać rozpoznań związanych z rolą zwierząt w bajce ajtiologicznej, trzeba sięgnąć do źródła, czyli do samego utworu. *Czas żywota* jest opowieścią dotykającą sfery sacrum, gdzie porządek mityczny (tj. dotyczący fundamentalnych, kosmicznych praw organizujących rzeczywistość oraz odnoszący się do całego rodzaju ludzkiego) miesza się z baśniowym (tj. związanym z działaniem zasad konstytuujących baśń jako gatunek,

8 W. i J. Grimm, *Czas żywota*, w: *Baśnie dla dzieci i dla domu*, na podst. wyd. z 1857 r., il. O. Ubbelohde, przeł. E. Pieciul-Karmińska, t. 2, Poznań 2010, s. 324-327. Wszystkie omawiane w niniejszym artykule baśnie braci Grimm pochodzą z tego wydania – w kolejnych przypisach podawać będę tylko autorów, tytuł, tom i numery stron.

9 Zob. Projekt UNESCO pt. *Memory of the World*, http://bit.ly/1iGOPKD [dostęp: 20.09.2015 r.]

10 Por. Przedmowa W. i J. Grimmów zamieszczona w: E. Pieciul-Karmińska, *Posłowie*, w: W. i J. Grimm, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, t. 2, s. 434-442.
W dopisku do przedmowy z trzeciego wydania *Kinder- und Hausmärchen* z 15 maja 1837 r. zostaje wyrażone następujące przekonanie niemieckich baśniopisarzy o związku baśni z mitem: „Naukową wartość tych przekazów [tj. baśni – przyp. U. Ł.] potwierdziło ich zaskakujące czasem pokrewieństwo ze starymi mitami o bogach i niemiecka mitologia nieraz miała okazję powoływać się na to, a nawet w zgodności z nordyckimi mitami znalazła dowód na istnienie pewnych pierwotnych związków". W. i J. Grimm, *Przedmowa*, w: *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, przeł. E. Bielicka i M. Tarnowski, posł. H. Kapełuś, il. E. Murawska, t. I, Warszawa 1986, s. 12. Por. także: H. Kapełuś, *Posłowie*, w: *Baśnie domowe i dziecięce*..., t. II, s. 383-384.

m.in. tryumfu dobra nad złem, pokory nad pychą itd., oraz odpowiadającym wewnętrznym potrzebom, problemom czy doświadczeniom człowieka jako jednostki). Należy przy tym dodać, iż nie da się omawiać postaci zwierzęcych występujących w baśni bez odniesienia do człowieka, gdyż, jak zauważył jeden z najwybitniejszych baśniopisarzy świata, Hans Christian Andersen, to „o tobie mówi bajka". Akcja Grimmowskiej historii ma miejsce u zarania dziejów, „gdy Bóg stworzył świat i chciał określić czas żywota wszystkich stworzeń", co wskazuje zarówno na czas początku, jak i aktywne działanie boskich sił (tu konkretnie: Boga) kształtujących świat i wyznaczających jego fundamentalne prawa. Jak podkreślają polskie badaczki, Janina Abramowska i Jolanta Ługowska, mitopodobna struktura bajek zwierzęcych przejawia się w ich umiejscowieniu *in illo tempore*, gdy rozgrywały się wydarzenia archetypowe powtarzające się *semper et ubique*[11].

Warto również przywołać ustalenia Władimira Nikołajewicza Toporowa, który, próbując ustalić kryteria rozróżniające mit, bajkę (baśń), legendę i podanie, uznał, że własnościami mitu są sakralność, cudowność i czas początków, baśni – niesakralność, cudowność i pozaczasowość, legendy – sakralność, niecudowność i czas historyczny, zaś podania – nieskralność, niecudowność i także czas historyczny[12].

Początek utworu braci Grimm spełnia kryteria bajki zwierzęcej i mitu, jednakże nie stanowi on o charakterze gatunkowym całej opowieści. Jej przebieg wyznaczają kolejno trzy spotkania i trzy dialogi opierające się na trójkowym układzie: pytanie – odpowiedź – reakcja na odpowiedź. Trójkowy schemat analogicznych sytuacji jest typowy dla baśni i albo stanowi podstawę wydarzeń mających na celu przygotowanie akcji na działanie protagonisty (np. niewłaściwe postępowanie dwóch braci poprzedzające właściwe zachowanie bohatera), albo określa przebieg zadań poprzedzających decydującą próbę (np. zdobycie trzech pomocników, bardzo często zwierzęcych, lub trzech magicznych przedmiotów) lub się na nią składających (np. błędne wybory bohatera poprzedzające wybór prawidłowy). W *Czasie żywota* wspomniany schemat realizuje się poprzez pytanie o preferowaną długość życia kolejno osła, psa i małpy, każdorazową odpowiedź poszczególnych zwierząt i trzykrotną zgodę Boga na skrócenie dni ich żywota mającego początkowo liczyć trzydzieści lat. Zwierzęta doskonale zdają sobie sprawę z własnych sił i możliwości, których nie wystarczy na ofiarowywane trzy dziesięciolecia życia, stając się wyrazicielami mądrości natury. I tak osioł uprasza osiemnaście lat życia ze względu na swoją ciężką pracę, z której korzystają inni i za którą otrzymuje tylko razy i kopniaki, pies – dwanaście lat z powodu nie tak długiej wytrzymałości swoich łap i głosu, zaś małpa – dziesięć lat, ponieważ przewiduje, że pod maską wesołości zbyt często kryje się smutek. Postacią czwartą, a więc wyłamującą się z trójkowego harmonijnego

11 Zob. J. Ługowska, *Człowiek i zwierzę w bajce zwierzęcej, magicznej oraz legendach o życiu świętych*, w: *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, red. A. Mianecki i V. Wróblewska, Toruń 2011, s. 38-39; zob. także: J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991, s. 21.

12 Zob. W. N. Toporow, *Istorija i mify*, w: *Mify narodow mira*, t. I, s. 572, cyt. za: H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989, s. 82.

schematu baśni jest człowiek, któremu, podobnie jak wcześniej zwierzętom, Bóg proponuje trzydzieści lat życia. Jednakże w przeciwieństwie do swych „braci mniejszych" przyjmuje on zupełnie odmienną postawę:

> – Cóż to za krótki czas! – wykrzyknął człowiek. – Gdy już zbuduję mój dom, a na moim piecu będzie płonął ogień, gdy zasadzę drzewa, które rozkwitną i będą rodzić owoce, a ja zacznę cieszyć się swoim życiem, to wtedy mam umrzeć! O, Panie, wydłuż mój czas!
> – Dodam ci osiemnaście lat osła – powiedział Bóg.
> – To nie wystarczy – odparł człowiek.
> – Dostaniesz więc dwanaście lat psa.
> – Wciąż za mało.
> – Niech tak będzie! – powiedział Bóg. – Dam ci jeszcze dziesięć lat małpy, ale więcej już nic nie dostaniesz.
> Człowiek odszedł, ale nie był zadowolony[13].

Dzisiejszą widoczną konsekwencją zachłanności człowieka, który nie korzysta z przykładu danego przez zwierzęta, jest jego ziemska egzystencja, objaśniona przez bajkę poprzez sprowadzenie do następującego wzorca:

> Tak więc człowiek żyje siedemdziesiąt lat. Pierwsze trzydzieści to lata człowiecze, które szybko mijają. Jest wówczas zdrów i wesół, pracuje z ochotą i cieszy się ze swego życia. Potem następuje osiemnaście oślich lat. Wówczas wkładają nań jeden ciężar za drugim i musi dźwigać ziarno, które żywi innych, a razy i kopniaki to zapłata za jego wierną służbę. Potem przychodzi dwanaście psich lat i człowiek leży w kącie, warczy i nie ma już zębów, by ugryźć. A gdy ten czas mija, to na koniec dostaje dziesięć małpich lat. Wtedy to człowiek traci rozum i tępieje, wyczynia głupie rzeczy i staje się pośmiewiskiem dzieci[14].

Ajtiologiczny charakter *Czasu żywota* kryje się w wyjaśnieniu przyczyn swoistości poszczególnych etapów ludzkiego życia. Obecność Boga jako aktywnego uczestnika wydarzeń nie przesądza o sakralności opowieści, ponieważ raczej wpisuje się w ludowy folklor religijny niż dotyka spraw świętych, fundamentalnych dla życia i losu człowieka. Właściwy mitom bohater zindywidualizowany ustępuje tutaj nieokreślonemu typowi ludzkiemu, postaci *everymana*. Z drugiej jednak strony, historia braci Grimm porusza niezwykle istotne ogólnoludzkie zagadnienie, tj. problem czasu i zależnej od jego upływu jakości ludzkiej egzystencji. Stąd wniosek, że opowieść niemieckich baśniopisarzy należy włączyć w szereg utworów o przejściowym i synkretycznym charakterze, wśród których znajdują

13 W. i J. Grimm, *Czas żywota*, s. 326.

14 Tamże, s. 326-327.

się zdesakralizowane mity, tak trudne do rozróżnienia od baśni[15], i – można by rzec, w zależności od przyjętego stanowiska względem wspólnych (?) korzeni obu gatunków – baśnie (bajki) ajtiologiczne przez swą fabularną strukturę upodabniające się do mitów.

Istotnym dla niniejszego tematu jest fakt uznania przez omawianą historię szczególnie rozumianej równości zwierząt i ludzi, dzięki uczynieniu osła, psa i małpy tak samo ważnymi bohaterami jak człowiek. Więcej nawet: poprzez przypisanie im tego samego problemu egzystencjalnego człowiek traci swą kulturową wyższość bycia panem ziemskiego stworzenia i zostaje sprowadzony do rzędu istnień podległych Bogu. Jak trafnie zauważa Ługowska, bajka wskazuje na specyficzny panpsychizm istot żyjących warunkujący zdolność porozumiewania się oraz poczucie przynależności do jednej społeczności, przez co nawiązuje do tych samych paradygmatów co myśl mityczna[16]. Potwierdza to opowieść Grimmów wydarzająca się na początku czasu w dosłownym tego słowa znaczeniu: rzecz dzieje się wtedy, gdy prawa czasu nie zostały jeszcze ostatecznie ustalone, a ludzie żyli obok zwierząt, tworząc z nimi niemalże biblijną rajską wspólnotę.

Jednakże bajka podkreśla odrębność istoty ludzkiej, która nie tylko nie jest zwierzęciem, ale i jako jedyna nie prosi, a stawia żądania. Podczas gdy osioł, pies i małpa stają się reprezentantami przedustawnego, danego z góry, naturalnego porządku, człowiek przez swą butną i roszczeniową naturę jawi się jako jego burzyciel. I chociaż w opowieści ani czas nie jest wyznacznikiem czy miarą cyklu kosmogonicznego, ani Bóg nie zostaje przedstawiony w makroskali jako władca sił kosmicznych oddziałujących na żywot człowieczy, to jednak ukonstytuowane zostają pewne prawa zależności, zbliżające się w swym charakterze do zasady *do ut des*, czyli zasady wzajemności, tak często określającej baśniową strukturę[17]. Bóg pozostaje Panem życia, a człowiek otrzymuje to, na co zasłużył, więcej nawet: zgodnie z prawidłami baśni dokładnie wypełnia się narzucona przez człowieka umowa, lecz jej skutki stanowią odwrotność pierwotnych oczekiwań jako kara współmierna do przewinienia. *Czas żywota* to historia, w której bajka ukazuje swoje przewrotne oblicze: tradycyjne baśniowe szczęśliwe zakończenie zostaje zastąpione całościowym obrazem życia człowieka, który chcąc uzyskać więcej niż było mu dane, zdobył lata zwierzęce. W ten sposób wbrew wszelkim oczekiwaniom istota ludzka na powrót zostaje włączona w grono

15 Por. H. Markiewicz, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, s. 82-83.

16 Zob. J. Ługowska, *Człowiek i zwierzę w bajce zwierzęcej*..., s. 35. Por. także: E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977, s. 177.

17 O funkcjonowaniu zasady *do ut des* w baśniach wspominałam krótko już w innym artykule (zob. U. Łosiowska, *Baśniowe prawo – prawo w baśniach*, w: *Wzajemne relacje prawa i kultury*, red. E. Średnicka, Kraków 2015, s. 142-143), zaś o samej zasadzie i jej korzeniach pisał Bronisław Malinowski (*Prawo, zwyczaj, zbrodnia w społeczności dzikich*, przeł. J. Obrębski, przedm. Cz. Znamierowski, Warszawa 2001, s. 20-23, 79-83, passim).

stworzenia, a ponadto musi przeżyć nie tylko swoje, ale także ośle, psie i małpie lata wraz ze wszystkimi ich konsekwencjami.

Jaka jest zatem rola zwierząt w opowieści braci Grimm, skoro traktuje ona jak wszystkie baśnie przede wszystkim o człowieku? Okazuje się, że tak jak *happy end* ustąpił swojemu negatywnemu obrazowi, tak modelowy ludzki bohater przekształca się w *Czasie żywota* w swoje przeciwieństwo poprzez przyjęcie niewłaściwej postawy i dokonanie złego wyboru. Tymczasem miejsce protagonisty, bohatera pozytywnego, zajmują postacie zwierzęce, których postępowanie staje się wzorem godnym naśladowania. Osioł, pies i małpa, mimo iż nie pełnią najczęściej spotykanych w przypadku baśniowych zwierząt funkcji (zwierzę jako zaklęty małżonek, przeobrażenie bohatera, pomocnik protagonisty lub demaskator i wykonawca kary[18]), nie są również typowymi charakterami znanymi z bajki zwierzęcej. Przedstawiciele zwierzęcego rodu na zasadzie multiplikacji tworzą figurę bohatera pozytywnego, trzykrotnie opierającego się pokusie długiego życia, a więc pomyślnie przechodzącego próbę, i zyskującego żywot krótszy, lecz wypełniony poczuciem bycia sobą i kończący się we właściwym momencie. Podczas gdy osioł zawsze pozostaje osłem, pies – psem, a małpa – małpą, człowiek przeżywszy swój szczęśliwy wiek człowieczy wkracza w lata zapożyczone, tracąc z wolna swoją tożsamość.

Raz jeszcze powraca tutaj problem kwalifikacji gatunkowej utworu wyrastającego z myślenia mitycznego i oscylującego między bajką zwierzęcą a baśnią. Kuszącej perspektywie spontanicznego włączania *Czasu żywota* w szereg bajek zwierzęcych sprzeciwia się przekaz moralny opowieści, który w przeciwieństwie do nauki typowej dla bajki ezopowej nie jest wyrażony wprost, lecz głęboko wpisuje się w jej treść, a co więcej wyraża prawdę o egzystencji człowieka, także tę o życiu wewnętrznym. Ukryta mądrość historii spisanej przez braci Grimm, aktualizując się na nowo w powszednim doświadczeniu odbiorcy poprzez unaocznienie mechanizmów funkcjonowania rzeczywistości i konsekwencji wyborów, przekracza granice prostej dydaktyki i kieruje opowieść w stronę baśni.

Podsumowując, zwierzęta w *Czasie żywota* braci Grimm, będąc postaciami współtworzącymi prawa rzeczywistości *in illo tempore* i pozostając na równi z człowiekiem, pełnią funkcję (zbiorowego) bohatera pozytywnego skontrastowanego z bohaterem ludzkim. Stają się reprezentantami przedustawnego porządku rzeczy i wyrazicielami mądrości natury – wzorcowo realizując Boży plan stworzenia stanowią przykład rozumnej zgody na przypisany im żywot oraz partycypują w wielkim dziele objaśniania świata. Różnorodność ról i funkcji spełnianych przez postacie zwierzęce w literaturze o archaicznej i ludowej proweniencji może z powodzeniem stać się przyczynkiem do szerszych rozważań na temat związków i zależności między gatunkami.

Należy podkreślić, że zarysowany w niniejszym artykule temat zwierząt w bajce ajtiologicznej nie został wyczerpany, otwierając kolejne możliwości badawcze, zarówno nad bajką zwierzęcą (np. Jeana de La Fontaine'a), baśniami braci Grimm (*Boża i diabla*

18 Zob. J. Ługowska, *Człowiek i zwierzę w bajce zwierzęcej…*, s. 39-45.

zwierzyna, *Mysikrólik* czy *Flądra*) czy również czerpiącymi z włoskiej ustnej tradycji ludowej opowieściami Itala Calvina (*Święty Antoni daje ludziom ogień*).

Before there came human. Animals in aitiological tales on the example of *The duration of Life* of brothers Grimm

Summary

The fairy-tale belongs to the one of the oldest genres and, as such, comes in various relations with the myth and the legend. These connections are disclosed especially in the tales included by tradition and authors in the series of writing carrying common name of a 'fairy tale'. The specific kind of tales are those, which try to explain the origin of various phenomena and things. Very often the heroes of these stories are animals – their roles are not limited to being the (magical) agents of protagonist or transformed characters. This article focuses on the functions of animals in the aitiological and syncretic tale *The duration of Life*, where they are as important as human character, become an exponent of primeval and natural wisdom opposed to a demanding and resistive human nature.

ZOFIA MIODUSZEWSKA

Zwierzęta w literaturze o Zagładzie

Doświadczenie lektury

Przedwojenne, literackie uniwersum dzieci pełne było fantastycznych, bajkowych postaci, które pojawiały się zarówno w książkach pisanych po polsku, jak i w bogatej literaturze jidysz. Uri Orlev, jeden z bohaterów tego artykułu, wspomina dzieciństwo jako czas intensywnej lektury:

> Czytać zacząłem w bardzo młodym wieku. Chodziłem do biblioteki i zawsze zadawałem pani bibliotekarce dwa pytania. Najpierw: „Czy to książka z obrazkami?". A jeżeli odpowiedziała twierdząco, zadawałem to najważniejsze pytanie: „Czy to straszna książka?". Jeśli była straszna – brałem. Książki wciągały mnie, żyłem nimi. Raz zacząwszy książkę, nie potrafiłem się od niej oderwać, nawet po to, by zaświecić światło. Powoli zapadał zmierzch, zmuszał mnie, bym podążał za światłem, więc najpierw siadałem przy oknie, potem wdrapywałem się na parapet, wreszcie wychylałem się z okna z książką w rękach, żeby uchwycić resztki dziennego światła. Babcia wołała niespokojnie:
> – Jurek wypadniesz!
> I sprowadzała mamę.
> – Mamo, zaświeć mi – prosiłem[1].

W przedwojennej literaturze dziecięcej pojawiają się motywy zwierzęce. Dzieci czytały *Kaczkę Dziwaczkę* Jana Brzechwy, utwory Marii Konopnickiej, Juliana Tuwima oraz *120 przygód Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowi-

1 U. Orlev, *Książki mojego dzieciństwa*, Lublin 2012, s. 6.

cza. Dzieci czytające w jidysz w tym okresie miały już dedykowane im „nowoczesne" książki i podręczniki języka jidysz oraz hebrajskiego, ilustrowane przez utalentowanych awangardowych artystów z epoki, na przykład *Bajki dla małych dzieci* Miriam Margolin zilustrowane przez Issachara Ber Rybacka czy też tłumaczone z angielskiego *The Elephant's Child* Rudyarda Kiplinga, z ilustracjami El Lissitzk'iego. W „Małym Przeglądzie" weekendowym, dziecięcym dodatku do gazety „Nasz Przegląd", i zarazem inicjatywie pedagogicznej Janusza Korczaka, ukazywały się artykuły współtworzone przez dzieci. W dodatku z 13 grudnia 1929 roku, w liście nadesłanym do redakcji pod adres Nowolipki 7 (adres redakcji „Małego Przeglądu"), czytamy o dziecięcych lekturach. Pisze Dziuńka z Ceglanej: „Ulubioną moją książką jest *Kocia Mama i jej przygody*[2]. Najlepiej podoba mi się jak jadą w balji przez staw i jaka odważna była Zochna. Podoba mi się także Wandzia i jej przygoda na dachu. Niedobry był brat Zochny, który zabił kotkę Murzynkę. Drugi list napiszę większy"[3].

Do gazety pisało dużo warszawskich dzieci. Witek z Wielkiej opisuje swoją fascynację egzotycznymi zwierzętami w księdze o podróżach: „Mam dużo książek i księgę wynalazków, przygód i podróży. Ta książka najwięcej mi się podoba. W książce jest rozdział pod tytułem *Polowanie na dzikie zwierzęta*. Są to polowania na słonie, lwy, tygrysy, pantery, lamparty"[4].

Zwierzęta, te prawdziwe i fantastyczne, towarzyszyły dzieciom w życiu codziennym w postaci zabawek, ale także jako żywi towarzysze dzieciństwa – trzymane w domu rybki, koty, psy, ptaki – w przypadku dzieci z miasta, a także zwierzęta gospodarcze (konie, kozy, krowy, kaczki, kury) – w małych miejscowościach i na wsiach.

W Warszawie od końca lat 20. działało ZOO, którym opiekowali się Jan i Antonina Żabińscy. Podczas okupacji teren ZOO, opustoszałe klatki i pawilony, stały się miejscem schronienia dla żydowskich mieszkańców miasta, którym Żabińscy pomagali ukrywać się na terenie ogrodu zoologicznego.

Doświadczenie Zagłady. Dzieci piszą

Emmanuel Ringelblum, twórca podziemnego archiwum getta warszawskiego, wspominał o potrzebie pisania w czasie Zagłady, którą odczuwały i realizowały także dzieci. „Wszyscy pisali: dziennikarze, literaci, nauczyciele, działacze społeczni, młodzi ludzie,

2 *Kocia mama i jej przygody* – powieść autorstwa Marii Buyno-Arctowej, wydana po raz pierwszy w roku 1905. Jeden z najpopularniejszych utworów tej autorki, do samego tylko roku 1937 wznawiany siedmiokrotnie. Zawiera wiele wątków autobiograficznych.

3 *Ciekawy świat książek*, „Mały Przegląd" 1929, nr 53, http://polona.pl/item/9049374/0/ [dostęp: 08.12.2015].

4 Tamże.

nawet dzieci. Większość piszących prowadziła dzienniki, w których oświetlała tragiczne wydarzenia przez pryzmat osobistych przeżyć”[5].

Faktycznie istnieją dziecięce pamiętniki napisane w czasie Zagłady. Są to relacje dzieci-świadków ludobójstwa, dzienniki pisane w czasie wojny, nazywane literaturą dokumentu osobistego[6]. Po wojnie wydawano świadectwa i wspomnienia, znalezione na ruinach żydowskiego świata.

Pochodzący z okolic Kielc (wieś Krajno, niedaleko Bodzentyna) dwunastoletni Dawid Rubinowicz, oprócz realiów wojny i okupacji Kielecczyzny, w swoim pamiętniku opisuje przyrodę i swoje na nią reakcje. Dziennik prowadził od 21 marca 1940 roku, miał wówczas niespełna 13 lat.

> 3 lipca 1940: Zmówiłem się z jednym chłopakiem, żebyśmy poszli do lasu po drzewo. Po obiedzie poszliśmy do lasu. W lesie zbierając drzewo widzieliśmy lisa, przelękliśmy się trochę, ale lis się przeląkł i uciekł, my dalej zbierali drzewo (...).
> 16 lipca: Mieliśmy dziś ładną przygodę w lesie. Zaraz rano poszliśmy na jagody, zbieraliśmy bardzo sporo, już mieliśmy pół naczynia, jak opadła taka mgła w lesie i deszcz zaczął padać i zaraz uciekliśmy do domu. Zaczym wyszliśmy z lasu, to żeśmy przemokli. Gdyśmy przyszli do domu, to my się przebrali[7].

Po latach pamiętniki dzieci z czasów okupacji zostały wykorzystane w edukacji o Zagładzie. W ostatnim czasie upowszechnia się diariusze dzieci żydowskich pisane w języku polskim. Wznawia się (lub wydaje po raz pierwszy) oraz obudowuje edukacyjnym komentarzem dzienniki: Dawida Sierakowiaka, Rutki Laskier, Reni Knoll, a także wspomnianego Dawida Rubinowicza.

W niniejszym artykule będę badać literaturę o Zagładzie, która nie jest autentycznym świadectwem czasu. Literatura dotycząca Zagłady, posiadająca charakter edukacyjny, jest fenomenem późno powojennym. Pierwsze takie powieści powstają pod koniec lat 70. i w latach 80. XX wieku. Książki te pisane były przez ocalonych z Holocaustu, którzy stali się dorosłymi ludźmi i opisywali dzieciństwo z perspektywy wspomnień. Zanim jednak książki takie powstały, w humanistyce pojawiła się ważna dyskusja o statusie literatury w czasach po ludobójstwie.

5 E. Ringelblum, *Kronika getta warszawskiego*. Wrzesień 1939-styczeń 1943, przeł. A. Rutkowski, red. A. Eisenbach, Warszawa 1988, s. 471.

6 Por. J. Kowalska-Leder, *Doświadczenie zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009.

7 D. Rubinowicz, *Pamiętnik*, Warszawa 1960, s. 19-21.

Literatura po Zagładzie

Maria Janion w eseju *Nie wiem*[8] pisze, że ostatnie dziesięciolecia XX wieku zostały zdominowane przez rozmowę o tym, w jaki sposób nazwać, opisać Zagładę. Badacze podkreślali, że była ona wyjątkowym zajściem w dziejach, podzieliła historię ludzkości na czasy „przed" i „po" tym wydarzeniu. Wskazywali na zakorzenienie Zagłady w nowożytnej cywilizacji europejskiej, ludobójstwo było interpretowane jako następstwo instrumentalizacji racjonalności. Maria Janion przytacza stanowisko filozofa Theodora Adorno, który w napisanej w latach 60. *Dialektyce negatywnej* stwierdza: „Oświęcim dowiódł niezbicie klęski kultury (...). Wszelka kultura po Oświęcimiu, włącznie z jej najwnikliwszą krytyką, jest śmietniskiem[9]".

Kolejnym podejmowanym problemem była możliwość opowiedzenia o zbrodni. Panowało przekonanie, iż całkowite i prawdziwe doświadczenie Zagłady „należy" do ofiar i nigdy nie zostanie wypowiedziane, a pozostali przy życiu nie mają adekwatnego sposobu, aby przedstawić Holocaust. Mimo to, od razu po wojnie, powstawały książki o Zagładzie, w których próbowano wyrazić niewyobrażalne zło. Pisanie o śmierci sześciu milionów Żydów wynikało z przekonania, że należy dać świadectwo prawdzie. Praktykowanie literatury o Zagładzie, a także rozważanie, czy działalność ta jest etyczna i formalnie możliwa, to właśnie echo tej bardzo ważnej, powojennej dyskusji, a także licznych kontrowersji z tego okresu.

Misja edukacji

Literatura o Holocauście pisana dla dzieci wynika z przekonania, że Holocaust „da się opowiedzieć" i że uwrażliwiać należy także najmłodsze pokolenie. „Uświadomienie" i edukacja sprawią, iż Holocaust „nigdy się nie powtórzy", a człowiek nie wróci do „epoki pieców". Ocaleni mówili, że nie są pewni, czy opowiadanie o Zagładzie wpłynie na stan umysłów i stanie się szczepionką przeciwko różnym formom dyskryminacji i przemocy. W latach 70. ocalony Haim Gionott przestrzegał:

> Drogi Nauczycielu,
> Jestem ocalałym, który przeżył obóz koncentracyjny. Moje oczy widziały to, czego żaden człowiek nie powinien być świadkiem: komory gazowe zbudowane przez uczonych inżynierów, dzieci zatrute przez wykształconych lekarzy, niemowlęta zabite przez wyszkolonych pielęgniarzy, kobiety i dzieci rozstrzelane i spalone przez absolwentów szkół średnich i wyższych. Tak więc powątpiewam w edukację. Dlatego proszę: pomóżcie swoim uczniom stać się ludźmi. Efektem waszych wysiłków nie mogą być nigdy uczone

8 M. Janion, *Nie wiem*, w: tejże, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 387.

9 Za: tamże, s. 391.

potwory, wykwalifikowani psychopaci, wykształceni Eichmannowie. Czytanie, pisanie i arytmetyka są ważne jedynie wtedy, gdy służą temu, by nasze dzieci stały się bardziej ludzkie[10].

Zestawienie literatury dziecięcej z tematyką Holocaustu wydaje się być pojęciowym oksymoronem. Czy to możliwe, aby temat ludobójstwa był odpowiednim wątkiem literatury dla młodych czytelników, z których niektórzy, być może po raz pierwszy, usłyszą o cierpieniu Żydów? Literatura taka posiada bardzo specjalny status pedagogiczny i edukacyjny. W Polsce wykorzystuje się ją do nauczania o Zagładzie. W Izraelu pedagogiczne podejście do pracy na materiałach z epoki i wykorzystywaniu literatury dotyczącej Holocaustu opracował Instytut Yad Vashem[11]. Pedagodzy zatrudnieni w Instytucie uważają, że naukę o Holocauście powinno się zacząć w młodym wieku, poprzez stopniowe odkrywanie wydarzenia. Wprowadzanie tematyki rozpoczyna się w szkole podstawowej i jest stopniowo poszerzane. Najmłodsi uczniowie uczą się o historii uratowanego dziecka. W szkole podstawowej poznaje się historie o ratunku i ocaleniu. Następnie dzieci poznają historię całej rodziny i bardziej złożone aspekty przedwojennego życia rodziców, dzieci i krewnych. Nastolatki z gimnazjum poznają historie społeczności miast. Dopiero w szkole ponadgimnazjalnej pokazuje się pełen kontekst historyczny. Instytut zakłada, że zdolności poznawcze i emocjonalne zwiększają się. Pod koniec nauki szkolnej, młodzież zdolna już jest do poznania „prawdy" – zrozumienia Zagłady w jej globalnym charakterze. Poznanie dokonuje się poprzez gromadzenie wiedzy.

Ta metodologia wydaje się być teorią opartą na „pewności" dotyczącej pogłębiania zrozumienia, funkcjonowania psychiki, uczenia się, pamięci. Gdy zestawi się ją z powojennymi dylematami dotyczącymi możliwości narracji literackiej i rozumienia zła, to kategorie pewności, którymi się posługuje, mogą być poddane w wątpliwość. Powojenne powieści, które omówię w tym tekście, w pewien sposób także realizują misję edukacyjną. Są dostosowaną do wieku narracją, z częściowym, zalecanym przez pedagogów „happy endem". Podstawowa prawda o Zagładzie pozostaje w nich niewypowiedziana.

Przykłady

W tym szczególnym rodzaju literatury dla dzieci, jakim jest literatura poświęcona Zagładzie, pojawiają się postaci niezwykłych zwierząt i chciałabym prześledzić ich funkcje. Przyjrzę się dwóm powieściom adresowanym do dzieci wkraczających w nastoletniość

10 Cyt. za: R. Szuchta, P. Trojański, *Jak uczyć o Holocauście*, http://krakow.jewish.org.pl/wp-content/uploads/2015/07/jak_uczyc_o_holocauscie-poradnik_dla_nauczyciela.pdf [dostęp: 8.12.2015].

11 http://www.yadvashem.org/ [dostęp: 8.12.2015].

(11-13 lat). Są to książki: *Wyspa na ulicy Ptasiej*[12] napisana przez Ocalonego z Holocaustu, Uri Orleva[13], wydana w Izraelu w 1981 roku (polski przekład Ludwika Jerzego Kerna ukazał się w 1990 roku) oraz *Kotka Brygidy*[14], współczesna interpretacja polsko-żydowskich losów napisana przez Joannę Rudniańską[15]. Książka Rudniańskiej adresowana jest częściowo do dzieci, ale w dużej mierze także do dorosłego czytelnika.

Postanowiłam zanalizować książki Uri Orleva i Joanny Rudniańskiej, ponieważ obydwie powieści są przykładami prozy późnopowojennej, w której motywy i wątki zwierzęce zostały użyte przez pisarzy w sposób bardzo świadomy. Zwierzęta nie są kluczowymi postaciami dla narracji, ale ich obecność pozwala pisarzom poruszać abstrakcyjne problemy i wydobywać kontrasty: opowiadać o izolacji i samotności, ale także o przyjaźni i wspólnocie losu.

12 U. Orlev, *Wyspa na ulicy Ptasiej*, przeł. L. J. Kern, Poznań 2011. Książka w oryginale, czyli w języku hebrajskim, ukazała się w 1981 roku. W 1990 r. pojawiło się jej pierwsze polskie wydanie, jednak w tłumaczeniu z przekładu angielskiego. Dokonał tego Ludwik Jerzy Kern. Urli Orlev, jak opowiadał w audycji radiowej Dwójki *Strefa literatury*, nadanej 27.01.2014 roku, przybył wtedy do Polski. „Udałem się do Krakowa i trzy dni siedziałem z Kernem. On czytał mi swoje tłumaczenie, a ja sprawdzałem to w hebrajskim oryginale. Trzeciego dnia powiedziałem mu: »Jurek, ty mi czytasz ten polski oryginał, a ja to sprawdzam w hebrajskim tłumaczeniu«. Znaczenia wielu słów, które pisałem po hebrajsku, miały w mojej pamięci korzenie i asocjacje słów polskich" – dodał. *Uri Orlev: polski przekład to oryginał moich książek*, http://www.polskieradio.pl/8/2382/Artykul/1034067,Uri-Orlev-polski-przeklad-to-oryginal-moich-ksiazek [dostęp: 11.04.2016].

13 Uri Orlev urodził się w Warszawie w 1931 roku jako Jerzy Henryk Orłowski. W czasie okupacji jego rodzina trafiła do getta warszawskiego, w którym przebywała w latach 1940-1943. W 1943 roku, kiedy matka została zastrzelona, trafił (z bratem) poprzez Hotel Polski do obozu w Bergen Belsen, w którym chłopcy byli więzieni dwa lata. Po zakończeniu wojny (w 1946) ciotka wysłała obydwu chłopców do Palestyny. Osiedlili się w jednym z kibuców w Galilei. W 1954 roku Uri spotkał ponownie swojego ojca, który także osiedlił się w Izraelu i założył nową rodzinę. W latach 70. zaczął pisać utwory dla dzieci oraz tłumaczyć polską literaturę na hebrajski. Jest autorem ponad 30 książek. Od lat 60. mieszka w Jerozolimie.

14 J. Rudniańska, *Kotka Brygidy*, Warszawa 2007.

15 Joanna Rudniańska (ur. 1948) jest pisarką, nauczycielką matematyki, tworzy opowiadania i książki dla dorosłych, dla dzieci. Jest laureatką Międzynarodowej Nagrody imienia Janusza Korczaka, otrzymała ją za książkę *Rok smoka* w 1992 roku.

Kotka Brygidy

Książka Joanny Rudniańskiej ukazała się w 2007 roku. Historia opisana w książce jest fikcyjna, chociaż opowieść opiera się na wielu prawdziwych, zasłyszanych przez autorkę wspomnieniach. Pisarka przeprowadziła historyczną kwerendę[16].

Inspiracją do napisania *Kotki Brygidy* jest historia małej dziewczynki, którą ojciec woził tramwajem po warszawskim getcie, aby „patrzyła i zapamiętała to, co widzi"[17]. Joanna Rudniańska natrafiła na ten sugestywny obraz podczas przesłuchiwania nagrań z archiwum Fundacji Shoah[18]. Wzorem głównej bohaterki (polskiej dziewczynki) jest Irena Gołębiowska, z domu Moryson[19]. Postać Brygidy, żydowskiego dziecka pobieżnie opisanego w książce, to odprysk innej, zasłyszanej opowieści. W historii tej pewna dziewczynka trafiła do Terezina, ponieważ ojciec kochał ją tak bardzo, że nie wyobrażał sobie rozstania. Mężczyzna mógł zorganizować ucieczkę, ale zabrał córkę do obozu. Prawdziwe historie o dwóch żydowskich dziewczynkach zostały złożone w jedną fabułę.

Akcja książki toczy się na warszawskiej Pradze, w czasie okupacji. Bohaterką i narratorką jest Helena, sześcioletnia dziewczynka, która mieszka z Mamą, Tatą i służącą Stańcią niedaleko kościoła, cerkwi i synagogi. W okolicy żyją polskie i żydowskie rodziny. Ojciec prowadzi wytwórnię piwa, jego zakład znajduje w podwórzu kamienicy. Pewnego dnia Helena wdrapuje się na drzewo morwy i znajduje kotkę, która potrafi mówić[20].

– O, jaki dziwny kot – powiedziała Helena
– Nie jestem kotem – powiedział kot.

16 Podobnie zbiera materiały i opowieści do swoich książek Hanna Krall. W 2007 r. *Kotka Brygidy* Joanny Rudniańskiej została uhonorowana Głównym Wyróżnieniem Literackim w konkursie Książka Roku 2007 Polskiej Sekcji IBBY.

17 W latach 1940-1942, przez getto warszawskie przejeżdżały tramwaje. Tramwaje kursowały przez korytarze tranzytowe.

18 Amerykańska fundacja *USC Shoah Foundation – The Institute for Visual History and Education* to powołane przez Stevena Spielberga ogromne archiwum historii mówionej. Od lat 90. Fundacja zgromadziła 53 000 wywiadów z Ocalonymi z Holocaustu, https://sfi.usc.edu/

19 Historię pomocy można przeczytać na portalu poświęconemu polskim Sprawiedliwym Wśród Narodów Świata, http://www.sprawiedliwi.org.pl/pl/family/287,rodzina-morysonow/ [dostęp 30.09.2016].

20 Ten fantastyczny, baśniowy element prozy, osadzonej w „twardej" rzeczywistości wojennej, przywołuje skojarzenie z Kotem z Chesire (Cheshire Cat – postać z książki *Alicja w Krainie Czarów*). Kotka Brygidy, tak jak Kot z Chesire, potrafi mówić oraz znikać i pojawiać się z pola widzenia, choć nie w tak spektakularny sposób, jak robi to koci bohater książki Lewisa Carolla.

– To kto ty jesteś?
– Jestem kotką. Nie widzisz?[21].

Rodzice nie zgadzają się na trzymanie zwierząt, kotkę przygarnia pan Kamil, pracownik ojca, który jest Żydem. Kot przydaje się jego młodszej siostrze, dwunastoletniej Brygidzie. W tym momencie kotka znika z horyzontu opowieści i pojawia się dopiero w kolejnych wydarzeniach z życia polskiej dziewczynki i jej rodziny.

Kiedy przychodzi wojna, w życiu Heleny pozornie nic się nie zmienia. Jednak któregoś dnia zaczynają się prześladowania żydowskich sąsiadów. Helena nie rozumie, dlaczego niektórzy muszą nosić opaskę z gwiazdą Dawida i co to oznacza, że ktoś jest Żydem. Dzięki opasce zwraca uwagę, że jej sąsiedzi i przyjaciele rodziców są Żydami, także kolega Kamil i znana jej ze słyszenia Brygida, siostra Kamila. Dziewczynka nigdy nie spotyka Brygidy, jedynym łącznikiem między dziewczynkami jest kot, którego Helena dostaje „na przechowanie". Rozmawiający z dziećmi i wykazujący swoją wolę kot jest jedynym magicznym, fantastycznym elementem powieści (pomijając epilog książki). Kotka rozmawia tylko z Heleną, dla innych ludzi jest po prostu rudo-czarno-białym kotem. Potrafi mówić, a dorośli tego nie słyszą.

> Stańcia dolała pani Szewczykowej herbaty. – Dobrze, że chociaż tego kota zostawił. Mądra bestia, jakby wszystko rozumiała. – Bo kotka Brygidy rozumie wszystko. Ze mną nawet rozmawia – mówiła Helena. – Rozmawia! Kot to kot, a nie człowiek – oburzała się Stańcia[22].

Kotka jest łącznikiem między dwoma światami: stroną aryjską i obszarem getta. Porusza się na marginesie opowieści, ale jest metaforą losu i nieobecności. Jest niemą obecnością innego, żydowskiego dziecka. Należy do żydowskiej dziewczynki Brygidy, która w powieści nigdy nie zostaje opisana „do końca". Żydowska dziewczynka jest starsza od bohaterki, jest bardzo kochana przez ojca (tak bardzo, że woli zatrzymać ją przy sobie niż zorganizować dziecku ukrycie). Czytelnik rozumie, że Brygida wraz z rodziną znajduje się w getcie warszawskim, w którym nie ma miejsca na zwierzęta domowe.

– Przyjechałem z placówką – powiedział pan Kamil, jakby to wyjaśniało wszystko.
– Będę musiała jej oddać kotkę? – pytała dalej Helena.
– Kotkę? Jaką kotkę? – spytał pan Kamil i się rozejrzał (...).
– Przecież ona nie jest moja, tylko Brygidy.
– Nie – powiedział pan Kamil. – Nie. Przyjechałem tu tylko z placówką. Tam nie mamy miejsca na kota. Mieszkamy we czwórkę w jednym pokoju, w drugim mieszkają dziadko-

21 J. Rudniańska, *Kotka Brygidy*, s. 14.

22 Tamże, s. 55-56.

wie, a w trzecim wujek Janek i jego rodzina, chyba z siedem osób. W kuchni też nie ma miejsca, kuchnia jest strasznie mała jak na tyle ludzi. Brygida prosiła, żebym zobaczył, jak kotka się miewa[23].

Kamil przychodzi pracować w zakładzie u ojca Heleny, poza terenem getta. Dzięki Kamilowi dziewczynka może dowiedzieć się, co słychać u Brygidy. Niedługo potem Kamil zaczyna ukrywać się u nich w domu. Ojciec Heleny jest bardzo mądrym człowiekiem, chce, aby córka była świadoma tego, że w mieście powstało getto i tego, co się w nim dzieje. Dlatego zabiera Helenę do getta na przejażdżkę tramwajem przez wymarłe miasto. Dziewczynka zabiera kotkę do tornistra. Kotka postanawia odnaleźć Brygidę. Wyskakuje z tramwaju i zostaje w getcie. Było jej smutno bez kotki. Ale miała nadzieję, że kotka odnajdzie Brygidę. I na pewno kiedyś się spotkają: Helena, Brygida i kotka[24].

Epilog książki jest właściwie bardziej odpowiedni dla dorosłych czytelników. Dowiadujemy się z niego, że po wielu latach Helena jest opuszczoną staruszką mieszkającą na Muranowie i hodującą koty. Pewnego dnia bierze jeszcze jedną kotkę „z ogłoszenia". Okazuje się, że kotkę tę oddaje pani, która wybiera się do brata, do Izraela. Dwie stare kobiety spotykają się na Muranowie. Helena rozpoznaje w kobiecie dawną żydowską dziewczynkę – Brygidę.

W ostatniej odsłonie powieści: Helena, stara i opuszczona, umiera wśród swoich kotów. Przed śmiercią prosi anioły, aby mogła stać sie kotką. Anioły spełniają życzenie i Helena przeistacza się w kotkę Brygidy. Figura kotki w powieści jest czymś więcej niż bajką. Kotka jest znakiem pamięci o przeszłości.

Wyspa na ulicy Ptasiej

Wyspa na ulicy Ptasiej Uri Orleva stanowi przykład literatury[25], która porusza temat eksterminacji Żydów. Autor tworzy fabułę – fikcję, ale opartą na prawdziwych wydarzeniach. „Pisząc tę książkę, czerpałem z moich doświadczeń wyniesionych z getta warszawskiego, ale moim zamiarem było mówienie o getcie w ogóle"[26].

Uri Orlev jest ocalonym, w jego opowieści fikcja literacka współistnieje z formą dokumentalną. U Orleva przedstawienie zwierząt jest zdecydowanie bardziej realistyczne niż w *Kotce Brygidy*. Akcja *Wyspy na ulicy Ptasiej*, częściowo oparta na wojennych doświadczeniach autora, toczy się w warszawskim getcie. Narratorem jest Alek, młody

23 Tamże, s. 57.

24 Tamże, s.101.

25 Książka doczekała się też filmowej adaptacji: *Wyspa na ulicy Ptasiej / The Island on Bird Street*, reż. Søren Kragh-Jacobsen, Dania, Niemcy, Wielka Brytania 1997.

26 U. Orlev, *Wyspa na ulicy Ptasiej*, s. 9.

chłopiec ukrywający się w zrujnowanym domu, w opuszczonym getcie, w którym: „Nikt już nie żyje. Nawet psy i koty. Nie ma ich kto karmić, więc przeniosły się do innych części miasta”[27].

Jedynym towarzyszem Alka jest mała, biała myszka – Śnieżka. Mysz, nie ma (jak kotka Brygidy) cech antropomorficznych. Jest „zwyczajnym”, chociaż oswojonym, zwierzątkiem. Alek uważa, że Śnieżka jest bardzo inteligentna, ponieważ sama znajduje ukryte jedzenie (ta cecha okaże się bardzo przydatna, kiedy chłopiec będzie zdany tylko na siebie) i słucha poleceń. „Wyjąłem Śnieżkę z jej pudełka i zaczęliśmy się bawić. Schowałem trochę okruchów herbatników pod materacem, a trochę w sąsiedniej komórce i zagwizdałem na nią, żeby je sobie znalazła. I znalazła. Tak jak to zwykle robiła. Śnieżka to bardzo sprytna mysz”[28].

Mysz jest towarzyszką chłopca podczas samotnych dni spędzanych w kryjówkach: w schowku w suficie, w piwnicy, a kiedy zostaje zupełnie sam – w opuszczonym domu. Mysz dzieli los chłopca i jest jego jedynym towarzystwem w niedoli i monotonii ukrywania się. Kiedy chłopiec przemyka się po opustoszałym getcie, zabiera ze sobą gryzonia. Śnieżka, niczym pies myśliwski, pomaga mu znajdować jedzenie:

> Najpierw postanowiłem przeszukać strych. W pewnym momencie Śnieżka zniknęła. Gwizdałem, ona jednak nie wracała. Pełzałem po podłodze, szukając jakiejś dziury. W jednym miejscu mogła się była wcisnąć. (...) Jak sobie dam radę bez mojej małej przyjaciółki? (...). I wtedy nagle mała uciekinierka zjawiła się mlaskając pyszczkiem[29].

Chłopiec opiekuje się Śnieżką, mówi jej o swoich marzeniach i przedstawia plan działania na najbliższe dni. Kiedy Śnieżka się boi (do budynku wchodzą Niemcy i wysadzają piwnicę dynamitem), chłopiec trzyma ją całą drżącą w dłoni. Chłopiec wie, że myszka nie może zrozumieć wszystkiego, co do niej mówi. Czasem nawet się z tego cieszy, bo dzięki temu może opowiedzieć jej wszystko.

Alek czeka na ojca. Życie w opuszczonym getcie organizuje sobie sam. Pod koniec powieści ojciec i syn odnajdują się. Ta wzruszająca, pięknie napisana scena może być odczytywana jako wyraz rzeczywistego marzenia autora książki, Uri Orleva, uratowanego z getta warszawskiego. W rzeczywistości autor książki spotkał się z ojcem dopiero po wielu latach, już w Izraelu.

27 Tamże, s. 8.

28 Tamże, s.77.

29 Tamże, s. 81-82.

Zwierzęta w powieściach

Zainteresował mnie sposób, w jaki figura zwierząt[30] jest wykorzystywana w dwóch książkach dla dzieci z ostatnich 30 lat. Twórcy tych książek albo sami przeżyli Zagładę, albo swoją wiedzę o Zagładzie budowali na podstawie źródeł historycznych, innych utworów, świadectw.

Nie tylko Joanna Rudniańska czy Uri Orlev wykorzystali zwierzęcego bohatera do opowieści o wojnie. Także Batszewa Dagan (urodzona w 1925 roku, w Łodzi jako Izabella Rubinstein) pokazała zwierzęcego bohatera w książce: *Czika, piesek w getcie*[31]. W opowieści przez nią wykreowanej pies należy do żydowskiego chłopca. Gdy wojna się kończy, chłopiec odzyskuje psa, który został przechowany przez polską nianię. Ten depozyt przypomina motyw, który rozpoczyna narrację *Kotki Brygidy*[32].

Zwierzęta w omawianych przeze mnie powieściach są towarzyszami dziecka: kotka jeździ z dziewczynką na wyprawy do getta, towarzyszy jej w życiu domowym i zabawach na podwórku, mysz towarzyszy chłopcu w kolejnych kryjówkach, jest jedyną towarzyszką jego samotności, wraz z Alkiem przemierza opustoszałe domy, mieszkania, szuka pożywienia.

Kontakt ze zwierzęciem zastępuje inne relacje, w przypadku *Wyspy na ulicy Ptasiej* zastępuje rodzinę, koleżanki i kolegów, po prostu rówieśników. Umieszczenie przez autorów zwierzęcego bohatera w swoich tekstach pomaga młodym czytelnikom utożsamić się z prezentowanym tematem, odczytać świat przedstawiony jako świat dziecka, rówieśnika.

Zwierzęta mają odpowiednio: cechy realizmu (*Wyspa na ulicy Ptasiej*) oraz cechy fantastyczne, baśniowe (*Kotka Brygidy*). W książce Uri Orleva opiekowanie się zwierzątkiem jest elementem opowieści o dojrzewaniu bohatera: potrafi opiekować się myszką,

30 Zwierzęta pojawiają się także w tekstach kultury dla dorosłych, na przykład w komiksie *Maus* Arta Spiegelmana, w którym postaci Żydów, Polaków, Niemców pokazane są właśnie poprzez alegorie zwierzęce.

31 B. Dagan, *Czika, piesek w getcie*, przeł. z jęz. hebr. Sz. Raczyńska, il. A. Katz, Oświęcim 2012.

32 Warto również przywołać w tym kontekście utwór Doroty Combrzyńskiej-Nogali, *Bezsenność Jutki*, Łódź 2012. Bohaterką, podobnie jak w *Kotce Brygidy*, jest mała dziewczynka, która również opiekuje się zwierzęciem: oswojonym gawronem, a rzecz dzieje się w czasie II wojny światowej. Jest jednak między tymi tekstami fundamentalna różnica – pisze Maciej Skowera. „W powieści Rudniańskiej narracja prowadzona jest z perspektywy dziecka polskiego, które obserwuje Zagładę niejako z zewnątrz. Utwór Combrzyńskiej-Nogali za bohaterkę ma z kolei dziewczynkę pochodzenia żydowskiego, doświadczającą na własnej skórze tego, na co protagonistka *Kotki Brygidy* tylko patrzy". M. Skowera, *Polacy i Żydzi, dzieci i dorośli. Kto jest kim w „Kotce Brygidy" Joanny Rudniańskiej i „Bezsenności Jutki" Doroty Combrzyńskiej-Rogali*, „Konteksty Kultury" 2014, z. 1 (Bielsko Biała), s. 6, http://www.ejournals.eu/pliki/art/2838 [dostęp: 11.04.2016].

a potem także rannym żołnierzem, empatia i przejęcie losem zwykłej białej myszki buduje postawy ofiarności, odwagi w stosunku do świata.

Książki, na których skupiłam uwagę, są kierowane do młodych czytelników, historie mają wzbudzać ciekawość. Wojna opisana jest jako coś niezwykłego, jako przygoda. Pokazuje się ciekawe historie bardziej niż zło, w myśl zasady, aby nie uczyć o złu.

Edukacja na łamach literatury („edukacja obywatelska i cnót") właściwa była oświeceniowemu podejściu do zadań, które stały przed rodzącą się literaturą dla dzieci. Powieści dotyczące Zagłady nie wpisują się w taki schemat, ale posiadają pewien, delikatny aspekt dydaktyczny. Na stronie Instytutu Yad Vashem można przeczytać, że spotkanie ucznia z przeszłością i jej dylematami etycznymi będzie uwewnętrzniane na przestrzeni lat i wpłynie na budowę jego (lub jej) tożsamości oraz etyki własnego postępowania. Z pewnością książki, które omówiłam w tym artykule, mają za zadanie budować postawę tolerancji, zrozumienia historii, empatii.

Książki o Zagładzie dla najmłodszych czytelników nie opowiadają historii do końca. Nie mogą pokazać prawdy, ponieważ kłóciłoby się to z poetyką baśni, świata czarno-białego, rzeczywistości jasno określonych podziałów między dobrem i złem. Literatura taka operuje niedopowiedzeniami i opowiada o historiach mających szczęśliwe zakończenie. Bohater mimo, że jest mały, słaby i osamotniony, pokonuje zło. Tymczasem zła Holocaustu nie udało się pokonać, a dokonane zniszczenie jest nienaprawialne. Prawdziwa książka o Zagładzie nie budowałaby zasad moralnych młodych odbiorców. Byłby to raczej przekaz o bezsensie i beznadziei, o niezrozumiałym cierpieniu. Powracamy tutaj do dyskusji o sensie literatury po Holocauście. W pewien sposób literatura taka, szczególnie ta kierowana do dzieci, jest niemożliwa.

Animal characters in the Holocaust literature

Summary

The article describes the place and the role of animals in children books about the Holocaust, taking as an example the analysis of two books for children and teenagers: *The Island on Bird Street* and *Brygida's cat*. The animal characters in these books are crucial from the educational point of view. Presence of the mouse and the cat alleviate the tragic dimension of the story, it protects the youngest readers against the shock and trauma. On the other hand, the animal characters in these books serve as an allegory of the Jewish fate, and their presence is important for the symbolic reasons. Urli Orlev, the Holocaust survivor, created in *The Island on Bird Street* a character of a boy (the alter ego of the author) who is hiding in the destroyed Warsaw ghetto with his only friend – a small mouse. The second book, *Brygida's Cat* is the result of the 'post-memory' writing, it was created by Joanna Rudniańska on the basis of interviews and conversations with one of the Survivors, the book is reconstructing the story of a witness.

MARTA BOLIŃSKA

Koledzy Koziołka Matołka. Bohaterowie zwierzęcy w bajkach i bajeczkach dla dzieci (na wybranych przykładach z literatury XIX i XX wieku)

> Dlaczego zwierzęta w książkach dla dzieci mówią? (...). Zwierzęta nie mówią – każdy o tym wie. Wszyscy, łącznie z zupełnie małymi dziećmi oraz mężczyznami i kobietami, którzy opowiadali i opowiadają historyjki o mówiących zwierzętach, wiedzą, że zwierzęta są nieme: nie mają własnych słów. Więc dlaczego ciągle wkładamy im w pyski jakieś słowa?[1]

– pyta Ursula K. Le Guin, uwzględniając w swoim tomie opowiadań *Dziewczyny Buffalo* zwierzęcą obecność i głosową aktywność fauny. A jak kwestia zwierzęcej obecności wygląda w literaturze? Postaramy się rzecz przedstawić, z konieczności na podstawie wybranych przykładów. Za materiał do opisu i analizy posłużyły nam utwory z kręgu

1 U. K. Le Guin, *Wprowadzenie*, w: tejże, *Dziewczyny Buffalo i inne zwierzęce obecności*, przeł. A. Sylwanowicz i in., Warszawa 1993, s. 7-8.

literatury dla dzieci, z ich charakterystycznymi gatunkami, motywami i bohaterami. Frekwencyjnie najczęstsza i najbogatsza obecność w bajkach i bajeczkach dziecięcych bohaterów zwierzęcych została uwzględniona jako podstawowe kryterium porządkujące układ treści tekstu[2].

Ustalenia terminologiczne

Bajka wywodzi się z tradycji ludowej. Według Jerzego Cieślikowskiego, istoty terminu upatrywać należy już w samej nazwie. Ukryty jest w niej bowiem rdzeń, wskazujący na genezę słowotwórczą. Jest zatem bajka tekstem bajanym. Pochodzi od słowa bajać – co znaczyło mówić nieprawdę, mówić rzeczy wymyślone, fantastyczne[3]. Bo – jak przekonuje autor *Literatury i podkultury dziecięcej* – tzw. bajka to również plotka, coś zmyślonego. Julian Krzyżanowski twierdzi, że „bajka" to wyraz bardzo kłopotliwy, gdyż „(...) stosuje się go do opowiadań bardzo różnych i pochodzeniem, i charakterem"[4]. W polszczyźnie nazwa utrwaliła się w XVIII w. Wcześniej w jej funkcji występowały: przypowieść, fabuła, apolog. Potocznie terminu „bajka" używa się do określenia wszystkich utworów fantastycznych takich, jak klechdy, baśnie, filmy animowane czy kreskówki.

2 Nie interesują nas tym razem znaczenia symboliczne. Symbolika zwierząt i inne istotne (nie tylko dla literatury dla dzieci) kwestie można znaleźć m. in. w pracach: J. Cieślikowski, *Okolica dzieciństwa*, w: *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, Poznań 1989; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990; M. Eliade, *Świat, miasto, dom*, w: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Eseje, przeł. I. Kania, Kraków 1992; *Literacka symbolika zwierząt: praca zbiorowa*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1993; M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994; A. Baluch, *Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Kraków 1996; P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998; J. Tresidder, *Słownik symboli*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2001; K. Krasoń, *Baśniowe odkrywanie znaczeń jako wspomaganie rozwoju dziecka*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska i G. Leszczyński, Warszawa 2002; J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I Kania, Kraków 2000; G. Leszczyński, *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006; W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2007; A. Szóstak, *W poszukiwaniu tożsamości. Liryczne horyzonty mitu dzieciństwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Zielona Góra 2007; E. Krawiecka, *Apokalipsa według Michaiła Bułhakowa. Przestrzeń i symbolika „Mistrza i Małgorzaty"*, Poznań 2008.

3 J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975, s. 205.

4 J. Krzyżanowski, *Bajki wam niosę, posłuchajcie, dzieci...*, w: *Baśń i dziecko*, oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 21.

Słowniki i encyklopedie podają, że bajka to „krótka powiastka wierszem lub prozą, której bohaterami są zwierzęta, ludzie, rzadziej rośliny lub przedmioty, zawierająca moralne pouczenie, wypowiedziane wprost lub dobitnie zasugerowane”[5]. Istotnymi właściwościami bajki są: animizacja i personifikacja. Bohaterowie bajki, niezależnie od tego, czy są to rośliny, zwierzęta czy przedmioty martwe, dzięki temu że obdarowani są cechami istot żywych, mogą bez problemu porozumiewać się między sobą.

Spośród wielu odmian bajki, najbardziej rozpowszechniona jest bajka zwierzęca, której bohaterowie – zwierzęta – są alegoriami ludzkich cech i wartości, pełnią rolę umownych masek, oznaczających typowe właściwości czy ułomności ludzkie. Potocznie więc kojarzymy pewne zwierzęta z przypisywanymi im w bajkach cechami, np. mrówka jest pracowita, dokładna; lew – silny, ale despota; lis – chytry, przebiegły; wół – mądry; owca – łatwowierna, słaba.

Przyjęło się uważać, że bajki wypełnia tzw. życiowa mądrość. Oznacza to, że celem tych utworów, w związku z wpisaną weń funkcją dydaktyczną, jest przekazanie pewnych zasad etycznych i prawd moralnych, pouczenie o pożyteczności lub szkodliwości określonych zachowań, dlatego też, jak czytamy w literaturze przedmiotu, „charakterystycznym czynnikiem formującym układ fabularny bajki są dobitne przeciwstawienia, zwłaszcza sytuacji (np. początku i końca) i ról bohaterów (np. wilk i owca)”[6], które pozwalają zabieg ten osiągnąć. Reasumując, bajkowa opowieść jest tylko pretekstem do ukazania ogólniejszych prawd życiowych zawartych w pojawiającym się w tej formie morale, który może znajdować się na początku lub na końcu utworu albo może zostać wpisany w treść.

Słownikowe definicje podkreślają, że bajki zwykle charakteryzuje zwięzłość, prosty język i łatwe do zapamiętywania przesłanie moralne. Ze względu na konstrukcję wyróżnia się dwa rodzaje bajek: epigramatyczną i narracyjną. Bajka epigramatyczna – jak sama nazwa wskazuje – powstała na bazie epigramatu. Jest krótka, zwięzła, pozbawiona epickiego rozmachu. Za jej twórcę uważa się legendarnego Ezopa z Frygii. Bajka narracyjna swoją postacią zbliża się do noweli. Jest bardziej rozbudowana niż bajka epigramatyczna, posiada krótką, nieskomplikowaną fabułę. W starożytności bajki narracyjne pisał np. Babrios, w czasach nowożytnych ich przedstawicielem jest La Fontaine. Dla wyodrębnienia istotnych typów i odmian gatunku wyróżniamy również: bajki dla dzieci, bajki dydaktyczne, bajki publicystyczne i bajki filozoficzne.

W literaturze dla dzieci bajką nazywa się „wszystko”, co zostało napisane dla dzieci, z myślą o dzieciach i zawiera elementy fantastyczne. Jolanta Ługowska w pracy *Bajka w literaturze dziecięcej* pojęciem tym określa „całą ogromną grupę utworów dla dzieci, w ramach której rozpatruje się właściwe gatunki, takie jak: bajeczka, bajka wierszem,

5 *Bajka*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Warszawa 1988, s. 52.

6 *Bajka*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1984, t. 1, s. 40-42.

bajka ludowa w opracowaniu artystycznym i baśń literacka"[7]. Wśród bajek dla dzieci uformował się przeznaczony dla najmłodszych odbiorców podgatunek mieszany, łączący w sobie elementy baśni, bajki zwierzęcej, fantastyki i magiczności z symboliką zwierzęcą i dydaktyką, obejmujący krótkie, rytmiczne utwory służące głównie usypianiu i zabawianiu dzieci – zwany bajeczką. Jak pisze Jolanta Ługowska,

> trudno zdefiniować ten gatunek, nie można też a priori założyć, że istnieje on jako przedmiot genologiczny, charakteryzujący się obecnością określonej struktury artystycznej, wspólnej dla szeregu tekstów powstałych w odpowiednim przedziale czasowym. (...) Bliższe przyjrzenie się tekstom uznawanym za reprezentatywne dla gatunku przekonuje jednak, że „bajeczka" nie jest nazwą pustą, lecz odpowiada jej rzeczywisty zbiór utworów, posiadający pewną liczbę cech wspólnych[8].

Próbę zdefiniowania bajeczki, poprzez włączenie jej do grupy utworów charakteryzujących się takimi właściwościami, jak: fantastyczność, dziwność, niezwykłość, podjął J. Cieślikowski. Jego zdaniem, „wydzielamy z bajki, rozumianej dość ogólnie, podgatunek nazwany bajeczką i w ramach tak nieszczelnego pojęcia rozumiemy przez bajeczkę zbiór następujących dystynkcji: krótkość, magiczność, bohaterowie i substraty świata prezentowane na sposób epicki, estetyzacja języka"[9].

Z rozważań Cieślikowskiego, zamieszczonych w *Literaturze i podkulturze dziecięcej*, wynika, że termin „bajeczka" obejmuje szeroką gamę utworów. Są zatem bajeczkami zarówno utwory stanowiące poetyckie opracowania znanych motywów magicznych, jak i wiersze o zwierzętach i zabawkach czy też w końcu zabawy słowem.

Węższe znaczenie terminu zaproponował Cieślikowski w *Wielkiej zabawie*, gdzie określił bajeczkę jako „miniaturę bajki", „baśń w zarodku". „Baśń ma za szerokie skrzydła, aby je mogła rozwinąć swobodnie w wąskich ramach wiersza dla dzieci, dlatego utwory te zawierają tylko elementy baśni, elementy ulirycznione, ściągnięte do cieniutkiej nitki baśniowych substratów"[10].

Bajeczka dziecięca jest zatem czymś w rodzaju miniatury ludowej bajki magicznej i zwierzęcej, której składnikami są zazwyczaj rym i przysłowie. Najczęstszą formą bajeczki jest forma wierszowana, zrytmizowana. Świat przedstawiony w bajeczce jest ciekawy, zabawny, a zarazem bliski dziecku. Akcja dzieje się zwykle w znanym mu otoczeniu: w dziecięcym pokoju, chłopskiej chacie, parku czy lesie. Bohaterowie bajeczek są komiczni. W ich roli najczęściej występują poddawane totalnej antropomorfizacji zwierzęta, ale mogą nimi być również uosobione rośliny i ożywione przedmioty martwe.

7 J. Ługowska, *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988, s. 10.

8 Tamże, s. 21.

9 J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, s. 207.

10 Tenże, *Wielka zabawa*, Wrocław 1967, s. 276.

Obdarzeni ludzkimi uczuciami i pragnieniami bohaterowie bajeczek zachowują się jak ludzie, posiadają właściwe im umiejętności, stąd np. zabawki kłócą się, lalka odpowiada, gdy się do niej mówi, a miś bawi się z misiem w chowanego. Do najwybitniejszych twórców bajeczek dziecięcych należą: Stanisław Jachowicz, Czesław Janczarski, Joanna Papuzińska, Józef Ratajczak, Danuta Wawiłow.

Sposób istnienia bohatera zwierzęcego

Postaci literackie nie tylko kształtują fabułę, ale służą także eksponowaniu określonych wartości. Swą postawą i czynami oddziałują na nieletniego odbiorcę, który podlegając rozwojowi, nie tylko obserwuje otoczenie, ale również porównuje siebie i swoje postępowanie z zachowaniem postaci przedstawionych w utworach literackich. O typie bohatera, zwłaszcza w tekstach dla najmłodszych[11], decydują przede wszystkim względy wychowawcze. One też powodują, że – jak nadmienia Jerzy Cieślikowski – „bohaterami utworów dla dzieci, bajek w pierwszym rzędzie są zwierzęta"[12].

Z definicji słownikowej wynika, że postać literacka to

> fikcyjna osoba występująca w świecie przedstawionym dzieła; (...). Jest określonym układem (...) cech wyglądu i charakteru, działań, przeżyć wewnętrznych, wypowiedzi – podporządkowanych jakiejś zasadzie scalającej, którą bywa: 1) stereotyp (...) utrwalony w danym gatunku literackim; 2) wzór osobowy ukształtowany w życiu społecznym, które pisarz pragnie w swym dziele »zobrazować«; 3) ideał wychowawczy, który rad by upowszechniać[13].

Jak zauważa Wanda Krzemińska, „zwierzęta zawsze miały poczesne miejsce w literaturze dla młodego czytelnika, ale pod piórem pisarzy zmieniały się w istoty myślące i działające jak człowiek"[14]. Poddani antropomorfizacji bajkowi i baśniowi bohaterowie zwykle uczestniczą w zdarzeniach fabularnych na równi z ludźmi. Obdarzeni specyficznym dla człowieka sposobem myślenia, a także ludzkimi reakcjami i zachowaniami, mają wyraźnie zróżnicowane charaktery – obok zalet posiadają wady. Zdaniem Władimira Proppa, „świadomość ludowa dzieli wszystkich bohaterów wyłącznie w jeden

11 Zob. także J. Cieślik, *Świat bohaterów zwierzęcych w bajkach i baśniach XIX i XX wieku (na wybranych przykładach)*, praca magisterska napisana pod kier. M. Bolińskiej, Kielce 2010, mps (nr albumu 72816).

12 J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, s. 271.

13 *Postać literacka*, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Wrocław 2002, s. 232.

14 W. Krzemińska, *Literatura dla dzieci i młodzieży,* Warszawa 1963, s. 102.

sposób: na pozytywnych – prawdziwych i negatywnych – fałszywych”[15]. Takie rozróżnienie postaci zwierzęcych w bajkach i baśniach, jak podaje Stanisław Frycie, pozwala na uchwycenie ważnych kwestii. Otóż

> ukazywane w bajkach i baśniach postaci, charakteryzowane są w sposób uproszczony, lapidarny, nie są indywidualnościami. Wyposażone w jedną lub kilka podstawowych cech charakterologicznych są uosobieniem mądrości, dobra, szlachetności, odwagi, pracowitości lub głupoty, podłości, skąpstwa, chciwości, lenistwa, sprytu[16].

W literaturze dla dzieci bohater odgrywa istotną rolę. Jak twierdzą Jan Pacławski i Marek Kątny, „bohaterem w tekstach literackich nazywamy dający się wyodrębnić w utworze przedmiot, którego losy są wplecione w przedstawione zdarzenia”[17]. Figurę, która stanowi główny ośrodek fabuły, której losy tworzą zasadniczy wątek utworu, nazywamy bohaterem głównym, pierwszoplanowym. Pozostali bohaterowie to postaci drugoplanowe i/lub poboczne. Ze względu na cechy osobowe, w które zostały wyposażone, wyodrębniamy postaci pozytywne, o cechach i skłonnościach mających wartość dodatnią, społecznie akceptowanych oraz bohaterów negatywnych, usytuowanych poza społeczną aprobatą.

W literaturze przedmiotu wyeksponowane zostały trzy zasadnicze typy istnienia bohatera zwierzęcego w bajkach i baśniach. Według Pacławskiego i Kątnego, są to: bohater zwierzęcy wykreowany w konwencji bajkowej, bohater zwierzęcy o cechach ludzkich, ale przybierający je na zasadzie baśniowej magii, wreszcie bohater zwierzęcy bez przybierania cech ludzkich (konwencja realistyczna)[18]. Za Alicją Baluch przypominamy jeszcze podział świata przedstawionego na realny i iluzyjny. Występujące w nim postaci uznać można za tzw. bliskie doświadczeniu ludzkiemu – tj. dorosłych i dzieci, a także zwierzęta, rośliny, przedmioty (w swojej prymarnej funkcji – poznawczej) oraz postaci fantastyczne, które nie mają odpowiednika w rzeczywistości oraz postaci, którym została przypisana funkcja metaforyczna[19]. Owe trzy grupy bohaterów nakładają się na porządek motywacyjny, tj. odpowiadają podziałowi na bohaterów z realistycznym rodowodem, postaci fantastyczne oraz postaci zmetaforyzowane, uosobione.

15 W. Propp, *Nie tylko bajka*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 105.

16 S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1970*, t. II, Warszawa 1982, s. 14.

17 J. Pacławski, M. Kątny, *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Kielce 1996, s. 83.

18 Tamże, s. 86.

19 A. Baluch, *Bohater literacki w funkcji pośrednika*, w: tejże, *Dziecko i jego światy, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Wrocław 1994, s. 71.

Fauna w bajce i bajeczce

„Świat zwierząt, bohaterów bajek zwierzęcych, to zbiór fenomenów, które można wybrać i odpowiednio użyć. Wszystkie one znajdują się obok siebie w przestrzeni sztucznego raju”[20] – dowodzi Jerzy Cieślikowski. Autor *Literatury i podkultury dziecięcej*, pisząc o bajkach zwierzęcych, dla określenia formacji zwierząt, będących ich bohaterami, użył nawet określenia „raj zwierząt”. Klasyfikując bajki zwierzęce, fiński folklorysta Antti Aarne, podzielił je na takie, których bohaterami są: zwierzęta dzikie, zwierzęta dzikie i domowe, człowiek i zwierzęta dzikie, zwierzęta domowe, ptaki[21], ryby, inne zwierzęta i rzeczy[22]. Zatem wśród zwierzęcych bohaterów bajek odnajdujemy zarówno zwierzęta leśne, jak i domowe oraz egzotyczne. Władimir Propp zwrócił uwagę na to, że koncepcja bajek oscyluje wokół najprostszych działań prowadzących do mniej lub bardziej nieoczekiwanego, w określony sposób jednak przygotowanego, finału. Liczne teksty koncentrują się na przewrotnej radzie i niespodziewanym dla bohatera, lecz oczywistym dla słuchacza, zakończeniu. W ich centrum znajduje się sprytne zwierzę, które wszystkich przewyższa inteligencją i w konsekwencji zwycięża. Stąd też, zdaniem Proppa, konieczna staje się w takiej sytuacji polaryzacja, która wiąże się z obecnością istot: chytrej i przebiegłej oraz głupiej[23]. W większości bajek – jak zauważa badacz – postaciami dominującymi są z reguły zwierzęta leśne. Zwierzęta domowe odgrywają przeważnie rolę podrzędną[24]. Z lasu czy pola do literatury dziecięcej przyszły: lis, wilk, niedźwiedź i zając. Z ptaków najczęściej występują: dzięcioł, kruk, sowa, wrona, żuraw i czapla. Zwierzęta domowe, będące bohaterami bajek, to przede wszystkim pies, kot, koń, baran, osioł, kozioł. Króluje jednak niepodzielnie kogut. Bajkowa fauna zachowuje się jednocześnie do pewnego stopnia zgodnie ze swoją naturą: lis mieszka w norze, kogut pieje, kot miauczy, pies szczeka, ślimak jest powolny. Zwierzęta kojarzymy też z przypisywanymi im w bajkach cechami, np. mrówka jest pracowita, lis – sprytny, chytry, wół – mądry, owca – łatwowierna, słaba, sokół – próżny i komiczny, lew – silny, lecz despotyczny[25]. Wszystko to sprawia, że bajki zyskują realistyczny charakter. Badając bajki zwierzęce, należy uwzględnić jeszcze fakt, że mimo iż w większości bohaterami są zwierzęta, tak naprawdę nie o nich traktują.

20 J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, s. 274.

21 Por. także J. Porazińska, *Zuchwały strzyżyk. Polskie bajki ludowe o zwierzętach*.

22 Podaję za: J. Krzyżanowski, *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980, s. 41.

23 Por. W. Propp, *Nie tylko bajka*, s. 197-204.

24 Por. tamże, s. 203.

25 Por. H. Bechlerowa, *Kolczatek; Miś na huśtawce; O żabkach w czerwonych czapkach; O kotku, który szukał czarnego mleka; Śniadanie zajączka; Zajączek z rozbitego lusterka; Zielone jeże; Zima z białym niedźwiedziem*.

> Epos zwierzęcy – przekonuje Propp – odzwierciedla całe życie człowieka pełne namiętności, żądz, pragnień, przewrotności, głupoty i przebiegłości, a obok także przyjaźń, wierność i szlachetność. Przedstawia on pełną gamę charakterów i uczuć, a zarazem realistycznie prezentuje ludzki, w tym zwłaszcza chłopski los[26].

Dodajmy, że występujące w bajkach postaci są jedynie umownymi wykonawcami działań, które mieszczą się w przestrzeni ludzkich czynności. Dlatego bajkowe zwierzęta, oprócz tego, że posiadają charakterystyczne dla swojego usposobienia i wyglądu cechy, poddawane są zabiegowi antropomorfizacji. Uczłowieczone, zachowują się jak ludzie: potrafią mówić, posiadają imiona, tworzą rodziny, wykonują ludzkie czynności: gotują, sprzątają, pracują, kłócą się, plotkują, rodzą i wychowują dzieci. W bajkach kot poślubia łasicę, pies żyje w przyjaźni z dzięciołem, byk, baran, świnia i gęś wybierają się na wspólną wędrówkę, rak, zanim zje swoją ofiarę, długo z nią rozmawia, co w przyrodzie nie jest możliwe.

Zwierzęta w bajkach stanowią alegorię ludzkich postaw, są stypizowane. Będąc bohaterami bajek, są nosicielami wartości, prawd moralnych i etycznych, pouczają i przestrzegają przed konkretnymi zachowaniami. Stąd, jak zaznacza Cieślikowski, „jeszcze ciągle jest to świat produktywny. Fauna bajek nie boi się zagrożenia ze strony współczesnej wielkoprzemysłowej technizacji i ze strony kultury masowej, a odwrotnie, znakomicie się w niej adaptuje”[27].

Według Cieślikowskiego w utworze dla dzieci zwierzę zwykle, po pierwsze, wyposażone jest w atrybuty swego wyglądu i swego „charakteru”; cechy te mogą być właściwe naturze zwierzęcia lub kulturze, a więc mogą być takie, z którymi zwierzę się rodzi, bądź takie, które nadaje bohaterowi zwierzęcemu człowiek, po drugie, zwierzę pojawia się wraz z epitetem np. ciepły, puszysty, milutki; może także zostać przedstawione przy użyciu zdrobnienia, np. niedźwiadek, miś zamiast niedźwiedź; przedstawione w ten sposób wydaje się być obłaskawione, oswojone, przyjazne dziecku, wreszcie, po trzecie, bajkowe zwierzęta posiadają imiona nadane im przez dzieci; oznacza to, że nieletni, nazywając czule zwierzęta, biorą je w posiadanie[28].

Odmienny sposób przedstawienia bohaterów zwierzęcych prezentuje bajeczka. Zwierzęta w tym gatunku mogą uosabiać wzorce z bajek klasycznych, ale nie muszą. Rzadko odzwierciedlają przywary i zalety ludzkie, bo małe dziecko, nieznające konwencji, musiałoby dopiero je „rozkodowywać”. Właściwości mają bardziej realistyczny wymiar (np. jeż – igły, rak – szczypce). Sposób przyporządkowania atrybutów odnosi się głównie do cech fizycznych. Niemniej także w bajeczce zwierzęta mogą zachowywać

26 W. Propp, *Nie tylko bajka*, s. 190.

27 J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, s. 274.

28 Por. tamże, s. 276.

się jak ludzie. Jak zauważa Cieślikowski, „zwierzęta z bajeczki bawią się, są dziećmi, odgrywają naiwnie role dorosłych”[29].

W bajeczce w XX i XXI wieku są jednak traktowane w sposób naturalny i „po ludzku”, nie są bowiem przebranymi dziećmi, są sobą. Cieślikowski pisze, że są to

> zwierzęta, które rozumują i z którymi się rozmawia, nie są udziwnionymi tworami baśni czy na jakiś sposób umownymi tworami bajki; są zbliżone raczej do swej roli w pieśni ludowej, gdzie człowiek w sposób naturalny i bezpośredni nawiązywał stosunek z przyrodą: drzewami, rzekami, niebem, słońcem, burzą, nocą, wiatrem, deszczem czy zwierzętami – traktując je jako równorzędnych partnerów[30].

Ukazane realistycznie, mogą być komiczne, ale nie mogą być straszne. Chociaż typowe, trafnie sportretowane, pojawiają się głównie na prawach słownej zabawy[31].

Przegląd postaci

Rola postaci głupich i wykpionych przypada w bajkach zwierzęcych najczęściej wilkowi lub niedźwiedziowi. W bajce rosyjskiej wilk zwykle daje się zwieść lisowi i przykładowo wkłada ogon w przerębel. W bajce *Wilk i kozioł* zostaje oszukany przez kozła, który

29 J. Cieślikowski, *Literatura osobna*, Warszawa 1985, s. 75.

30 Tamże, s. 75.

31 Zwierzęta do bajek, bajeczek oraz opowieści wierszem i prozą zapraszają w literaturze XX i XXI wieku przede wszystkim: Ewa Mirkowska (np. *52 historie o zwierzętach*, Wrocław 2006), Dorota Gellner (np. *Czekoladki dla sąsiadk*i, Warszawa 2008), Wanda Chotomska (np. *Podróże na piórze*, Łódź 2012), Agnieszka Frączek (np. *Dranie w tranie, czyli wiersze trudne niesłychanie*, Łódź 2012), Michał Rusinek (np. *Wierszyki domowe*, Kraków 2012).
Warto też przywołać antologię z renomowanymi nazwiskami: *O kotach i psach. Wiersze polskich poetów,* Warszawa 2000 (tu utwory m.in. Wiktora Woroszylskiego, Joanny Kulmowej, Stanisława Szydłowskiego, Ludwika Jerzego Kerna, Joanny Papuzińskiej, Marka Głogowskiego, Józefa Ratajczaka, Danuty Wawiłow, Krystyny Pokorskiej, Ryszarda Marka Grońskiego, Wincentego Fabera, Doroty Gellner, Tadeusza Kubiaka, Wiery Badalskiej, Andrzeja Torbusa, Ewy Skarżyńskiej, Ludmiły Marjańskiej, Ewy Szelburg-Zarembiny, Barbary Lewandowskiej, Zbigniewa Lengrena, Franciszka Klimka, Jana Brzechwy, Wandy Chotomskiej, Antoniego Marianowicza, Hanny Łochockiej, Ewy Zawistowskiej, Marii Czerkawskiej).
Rodzicom i dzieciom można polecić również *Sny i tobołki pana Pierdziołki. Powtarzanki i śpiewanki*, Poznań 2014 (tu wiersze i fragmenty utworów Adama Asnyka, Janiny Porazińskiej, Zofii Rogoszówny, Jana Grzegorczyka) oraz *Nowe fikołki pana Pierdziołki. Powtarzanki i śpiewanki* (m.in. wiersze i rymowanki Hanny Łochockiej, Jana Grzegorczyka, Marcina Wolskiego, Tadeusza Zyska), Poznań 2014.

proponuje mu ustawienie się z otwartym pyskiem u podnóża góry, aby ten mógł mu do niego wskoczyć.

Niedźwiedź, ten niegdyś najgroźniejszy i najsilniejszy zwierz, w bajce ludowej i literackiej przedstawiany jako symbol głupoty i nieporadnie użytej siły, pojawił się w bajeczce na przełomie XIX i XX wieku. Jak pisze autor *Wielkiej zabawy*, „oddemonizowany", a nawet „zdeanimalizowany", występuje również w postaci zabawki – pluszowego misia[32]. Bajkowy niedźwiadek posiada wszystkie cechy żywego i literackiego pierwowzoru: przepada za miodem, jego rozumek jest niewielki, a kiedy się martwi, ssie łapkę. Do takiej wizji misia-niedźwiadka nawiązuje Alan Alexander Milne w opowieści o Kubusiu Puchatku.

Głupiego niedźwiedzia, który daje się oszukać i widząc leżącego nieruchomo człowieka uznaje go za martwego i odchodzi, spotykamy w bajce *Przyjaciele* A. Mickiewicza.

Postać chytrą i przebiegłą w bajkach zwierzęcych najczęściej reprezentuje lis. Przy użyciu podstępu udaje mu się oszukać innych. W znanej rosyjskiej bajce lis przechytrzył wilka, w spółkę z lisem weszła również jaskółka z bajki Jana Brzechwy *Lis i jaskółka*. Poeta ten pokusił się zresztą o charakterystykę wielu innych lisów (m.in. Ancymona, sprytnego i obłudnego pospolitego liska rudego, sknerę lisa niebieskiego, zezowatego lisa przecherę, szczwanego srebrnego, Telesfora „farbowanego, niebezpiecznego i zawziętego"), które jednak nie dorównywały lisowi Witalisowi, choć „miał na prawym oku bielmo i był szelmą"[33]. Przykładów figury „szczwanego" lisa w bajkach można wymienić znacznie więcej.

Upostaciowaniem mądrości, a także wyobrażeniem nauki i nocnych studiów, jest w bajkach zwierzęcych sowa. Jako ptak mądry i oczytany, bajkowa sowa – „mądra głowa" – udziela rad innym zwierzętom. Uważając się za niezwykle mądrą, sama nie zwraca uwagi na rady innych. Postępuje tak choćby tytułowa sowa z bajki Brzechwy, która lekceważy to, co mówią inne zwierzęta, dlatego czytając księgi po ciemku traci wzrok.

Częstymi bohaterami bajek są również, występujący zazwyczaj w parze, żuraw i czapla. Żuraw w bajkach uchodzi za symbol pożądania i miłości. Czapla przedstawiana jest zwykle jako postać chytra i sprytna, ale także wybredna. W znanej bajce Ignacego Krasickiego sprytem odznaczała się czapla, która chciała zjeść raki, zaś w bajce Brzechwy o rękę wybrednej czapli starał się samotny żuraw.

Zawrotną karierę w bajeczce zrobiły również: kaczka, koza, kogut, jeż, zajączek, wspomniany lis oraz pies i kot, a ponadto: rak, żaba, biedronka, ślimak, a także świerszcz. W wielu ludowych kołysankach i żartobliwych piosenkach obecny jest motyw kaczora bądź kaczki. Najzabawniejszy wyraz kacza maskarada znalazła jednak w utworach J. Brzechwy. Jak wskazuje Cieślikowski w *Wielkiej zabawie*,

32 Zob. B. Ostrowska, *Bohaterski miś, czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie, dla dzieci od lat 10 do 100*.

33 J. Brzechwa, *Szelmostwa lisa Witalisa*, Warszawa 2006.

> zwierzęta te w bajeczce nie tylko mówią, myślą, postępują jak dorośli, najchętniej postępują jak dzieci naśladujące dorosłych, bawią się w dorosłych. „Wydorośleć" – znaczy przyjąć przede wszystkim uniform dorosłych, przebierać się za dorosłych: Kaczki czy Kaczka Dziwaczka są jak podpatrzone mamy, ciocie, starsze siostry. „Ubierają się", przesiadują u krawcowej, wybierają fatałaszki, przeglądają się w lusterkach. Groteskowość kaczej postury kolebiącej się w „biodrach", o „powłóczystym" kuprze, jej zalotne przechylenie głowy, łypanie oczkiem, nastroszone piórko, czerwony „akcent" nóg i dzioba, kaczy chód – wszystko to już samo w sobie robi wrażenie czegoś udanego, jakiegoś przesadnego naśladowania stylu dorosłych[34].

Bohaterem wielu bajeczek jest również głupiutki, uparty, ale figlarny koziołek (kózka). Największą sławę zdobyła swawolna kózka, która skakała oraz ta, która nie dała się zwieść wilkowi, a także sympatyczny, pozornie nieco naiwny, ale tak naprawdę mądry, sprytny i konsekwentny koziołek, zwany Matołkiem, z historii obrazkowej Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza.

Przeglądając katalog bajkowych zwierząt nie należy zapomnieć o kogucie. Ten poważny, „odęty", „purpurowego hełmu uwieńczony chwałą", pasowany przez literaturę na rycerza, władca podwórka, traci w bajeczce swe rycerskie atrybuty. Odmitologizowany jawi się w niej jako zadziorny, zaperzony kogucik Czupurek[35], kogutek Szałaputek[36], kogucik Śpioszek[37], kogutek Ziutek[38], kogucik Grzebyczek[39]. Czasem przedstawiony zostaje w roli „wiejskiego zegara", który informuje, że czas zacząć dzień. W służbę dzieciom oddała kogutka Złotobutka Maria Kownacka (*Kukuryku na ręczniku*). Dodajmy, że wyszywane niegdyś na ręcznikach koguciki miały przypominać, że trzeba myć ręce. Osobliwy użytek zrobił też z niego Stanisław Rogala.

Biedronce i ślimakowi w rymach folkloru dziecięcego towarzyszyła pewna magiczność. Bajeczka jest od niej wolna. „Z bajeczki opar magiczności prawie się ulotnił. U biedronki pozostały tylko fascynujące kropki"[40] – pisze J. Cieślikowski. Tajemnicę ich posiadania próbuje wyjaśnić wielu autorów bajeczek. Natomiast ślimak w bajeczkach jest uparty i powolny, wlecze się „jak ślimak", ciągnąc ze sobą własny dom, do którego

34 J. Cieślikowski, *Wielka zabawa*, s. 288.

35 S. Niewiadomski, *O kurku-Czupurku*, il. K. Kołodziej, Warszawa 2006.

36 E. Szelburg-Zarembina, *O kurce Złotopiórce i kogutku Szałaputku* (kilka wydań).

37 Zob. W. Drabik, *Kogucik śpioszek*, il. A. Nowak, Kraków 2011.

38 B. Sudoł, *Kogutek Ziutek w zerówce*, il. A. Nowak, Kraków 2008.

39 A. Tołstoj, *Kogucik-Złoty Grzebyczek: rosyjska bajka ludowa, w adaptacji Aleksego Tołstoja*, przeł. [z ros.] I. Tuwim; il. E. Raczew, Warszawa: „Książka i Wiedza", Moskwa: „Raduga", 1985.

40 J. Cieślikowski, *Wielka zabawa*, s. 291.

czasem nie może trafić. Na wszystko reaguje z pewnym opóźnieniem. Stale częstuje się go też pierogami[41].

Ptaki w bajkach są nosicielami informacji, plotek. Takie zachowanie przypisuje się m.in. sroce. Pogadać lubią sobie wszystkie ptaki, szczególnie te z podwórka. Wróbli, kurzy, gęsi, kaczy czy indyczy język, bogaty jest w ekspresję, dlatego często słyszy się go w nasyconych onomatopejami wierszach dla dzieci. Nie jest to jednak język elegancki. Wiadomo, że gęś nagęga, kaczka nakwacze, perliczka naprzeklina, a kogut zapieje. Piękne koncerty na kilka głosów dają ptaki leśne. Słowik śpiewa dyszkantem, szczygieł – altem, szpak – tenorem, gołąb – basem itd.

Spośród egzotycznych bohaterów bajeczek przede wszystkim należy wymienić słonia, choć rymów o nim nie stworzono wiele, podobnie jak bajek czy przysłów. Pierwszym słoniem w literaturze polskiej był King z powieści Henryka Sienkiewicza *W pustyni i w puszczy*. W bajeczce natomiast słonia wykreował dopiero Julian Tuwim. Wymyślony przez niego Tomasz Trąbalski *vel* Tobiasz Bimbalski, stał się bajkowym uogólnieniem dla wszystkich zwierząt tego gatunku. W słoniu tkwią również ogromne i wymyślne możliwości związane z grą słów, np. słoń, który się słania lub który świat zasłania i taki wielki jak słońce. Wyglądający jak napompowany powietrzem, słoń zrobił karierę w poetyce nonsensu, w ramach której powstało wiele „słoniowych" historii dla dzieci. „Faktem jednak pozostanie – pisze Cieślikowski – że w literaturze dla dzieci po Tuwimie już niewiele napisano na ten temat nowego. Wykorzystano więc trąbę słonia, kierując go do zwierzęcej orkiestry czy do ogrodnika, aby polewał nią kwiaty"[42].

Jak przekonuje autor *Wielkiej zabawy*, zwierzęta w bajeczce „prezentują nie tylko cechy swych charakterów, zmienione nieco i obłaskawione, ale pojawiają się również na prawach słownej zabawy, która wynika z wieloznaczności ich imion"[43]. Znane są zatem bajki o rakach, które się winem raczyły, o komarach, które się przekomarzały, a także o zającu, który zajęczał. Bajeczka literacka uwzględnia ponadto naturalne „fizyczne" walory zwierząt, umożliwiające im wykonywanie ludzkich czynności.

Na różne sposoby spożytkowano w bajkach naturalne umiejętności zwierząt: kreta – kopacza, jeża, raka i pająka jako krawców, dzięcioła – lekarza, słonia w roli ogrodnika itp. Znana jest bajce również tradycja łączenia różnych zwierząt w zespoły charakterystyczne dla ludzkich stosunków. Cieślikowski jako przykład podaje bajkę Marii Kownackiej *Kamizelka na niedziele*, w której przedstawiony został zakład krawiecki pani Jeżowej. Otóż, pożyczywszy od raka szczypce, a od zająca wór sierści, uszyła kubraczki

41 Alicja Baluch dostrzega tu nawet podtekst seksualny. Por. A. Baluch, *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Kraków 2003.

42 J. Cieślikowski, *Wielka zabawa*, s. 293.

43 Tamże, s. 294.

dla jeżątek, bereciki dla dzięcioła, czerwone kubraczki dla biedronki i krasnala, nauszniki dla puchaczy, rękawiczki dla łasiczek oraz śpiwory dla borsuka i susła[44].

Charakteryzując bohaterów zwierzęcych bajek i bajeczek nie można jednak poprzestać na wyróżnieniu kryterium: dobry – zły, gdyż byłaby to charakterystyka niepełna. W utworach dla dzieci zwierzęta pełnią różnorakie funkcje, w zależności od tego, w ramach jakiej konwencji – bajkowej, baśniowej, bądź realistycznej – zostały wykreowane. Mogą być przedstawione jako „zwykłe" zwierzęta z charakterystycznymi dla nich cechami wyglądu oraz usposobienia[45], ale mogą posiadać również znaczenie symboliczne bądź alegoryczne. Obdarzone magicznymi właściwościami zdolne są do zmiany postaci. W zależności od budowy fabuły mogą pełnić rolę bohaterów pierwszo– lub drugoplanowych, być osadzone w roli towarzyszy bądź pomocników. Różnorodne konfiguracje, konwencje, podobnie jak autorskie pomysły, są pochodną wciąż kwitnącej ludzkiej wyobraźni[46].

Podsumowanie

Wspomniana Ursula Le Guin konstatuje: „Zawsze będą istnieć opowiadania, w których lwica krzyczy na lwiątko, ryba woła do rybaka, a kot mówi, bo to prawda, że wszystkie istoty mówią do siebie nawzajem, trzeba im się tylko przysłuchać"[47]. Jak wynika z powyższych ustaleń, świat zwierzęcych bohaterów bajek i bajeczek jest zróżnicowany. Zwierzęta mogą występować jako właściwi i jedyni bohaterowie bądź stanowić istotny budulec świata przedstawionego. Mogą być lokowane w swym naturalnym środowisku i posiadać charakterystyczne dla siebie właściwości bądź też, obdarzone cechami ludzkimi i znaczeniem symbolicznym lub alegorycznym, stawać się nośnikami wartości aksjologicznych.

44 Tamże, s. 295.

45 Zob. A. Żabińska, *Nasz dom w zoo*, Warszawa 1970 (tu: *Rysice, Dżolly i s-ka, Borsunio*).

46 Por. M. Buchholtz, *Psia dola Pana Mola*, Rzeszów 2005. Autorka uwzględnia tu: psy, suma, krokodyla, mewę, koguta, śledzie, gawrona, skunksa, małpy, kota, pawiana, karpie, koale, jeża, żyrafę, motyle, muchy, bociany, niedźwiedzie, szympansy, rzekotki, słonia, kaczkę-krzyżówkę, leniwca, marabuta, czarnego barana, bobra oraz mola.

47 U. Le Guin, *Wprowadzenie*, w: tejże, *Dziewczyny Buffalo*..., s. 9.

Friends of Silly Billy. The characters in fairy tales and animal fables for children (on selected examples from the literature of the nineteenth and twentieth centuries)

Summary

Literary characters not only shape the story, but also serve to prominence of certain values. Their attitude and actions affect the minor recipient, who as a subject to development, not only observes the environment, but also compares himself and his behaviour to the attitudes of characters depicted in literary works. About the type of the character, especially in texts for children, decide first and foremost educational reasons. They also mean that, as George Cieślikowski mentions, heroes of children`s works, are mostly animals. The world of fairy tales and fables fauna is diverse. Animals may act as competent and the only protagonists or an important building block of the world presented. They may be invested in their natural habitat and have their characteristic properties or, endowed with human qualities and the symbolic and allegoric meaning, become vehicles of axiological. The text provides an overview (directory) forms, conventions and types of animal characters in fairy tales and fairy tales aimed at younger audiences.

AGNIESZKA KANIA

Sprytny, przebiegły, pomocny. Wizerunek kota w baśniach braci Grimm

Pierwotnie baśnie braci Grimm nie były przeznaczone dla dzieci. Ich odbiorcami mieli być ludzie „uczeni", posiadający wiedzę na temat historii i kultury niemieckiej. Bracia zajmowali się gromadzeniem utworów literackich czerpiących z ludowego folkloru. Były to początkowo pieśni, później także teksty ludowe pisane prozą. Historie czerpiące motywy z podań i wierzeń ludowych były przedmiotem wieloletnich badań i zainteresowań zarówno Jakoba, jak i Wilhelma Grimmów. Teksty te pochodziły przede wszystkim z literatury niemieckiej, pojawiały się także nawiązania do motywów znanych z kultury skandynawskiej oraz słowiańskiej[1].

Za początek właściwej pracy nad baśniami, polegającej na literackim ich opracowaniu, przyjmuje się rok 1807. Celem braci było ukazanie autentycznego obrazu kultury ludowej zawartej w utworze literackim. W przedmowie do wydania drugiego możemy przeczytać:

> (…) spostrzegliśmy, że spośród obfitości tego, co w dawniejszych czasach kwitło, nie pozostało nic, nawet we wspomnieniu, oprócz paru pieśni wśród ludu, kilku książek, podań i tych niewinnych baśni domowych. (…) Była już chyba najwyższa pora, by baśnie te utrwalić, bowiem tych,

1 Na temat związków działalności literackiej braci Grimm z kulturą słowiańską godny polecenia jest zbiór artykułów: *Bracia Grimm i folklor słowiański*, red. J. Śliziński, M. Czurak, Wrocław 1989. Nawiązania do kultury skandynawskiej zostały poruszone w artykule: S. Gruda, *Okruchy mitu. Refleksy mitologii germańskiej w baśniach braci Grimm*, w: *Grimm potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty Kinder- und Hausmaerchen*, red. W. Kostecka, Warszawa 2013, s. 29-38.

> którzy powinni je przechowywać, jest wciąż coraz mniej. Prawda, że ci, którzy je pamiętają, na ogół pamiętają bardzo wiele, gdyż tylko ludzie odumierają bajki, nie zaś one ludzi: zanika jednak sam obyczaj, podobnie jak wszelkie tajemnicze zakątki w domach i ogrodach, trwające od dziadka aż po wnuki, ustępują miejsca taniej elegancji, przypominającej uśmiech, z jakim mówi się o tych baśniach domowych – wygląda on wytwornie, a mało kosztuje[2].

Słowa te dowodzą, że Grimmowie starali się utrwalić i zachować jak najwięcej podań ludowych. Uważali je za bardzo wartościowy materiał do analizy i upowszechniania folkloru. Opracowane przez Grimmów historie miały zachowywać pamięć o przeszłości, charakterystycznych i wyjątkowych cechach niemieckiej kultury ludowej. Były nośnikami informacji o bogactwie postaci i motywów obecnych w niemieckim folklorze.

Grimmowie nie prowadzili badań terenowych, trudno więc mówić o nich jako o folklorystach. Nie spotykali się z ludźmi i nie przeprowadzali wywiadów w celu uzyskania potrzebnych informacji. Zajmowali się natomiast gromadzeniem i opracowywaniem gotowych, otrzymanych już podań. W znacznej większości relacje otrzymywali od znajomych osób, najczęściej od wykształconych kobiet. Samym autorom rzadko udawało się uzyskać jakieś historie. Powodem tego mógł być wstydliwy charakter braci i wynikające z niego problemy z nawiązywaniem kontaktów. Być może kobiety mieszkające na wsi wolały rozmowę z przedstawicielkami tej samej płci. Stąd też wydaje się prawdopodobnym, że najczęściej to panie były informatorkami Grimmów[3].

Autorzy często dokonywali przeróbek literackich w otrzymywanych tekstach. Na szczególne ingerencje pozwalał sobie Wilhelm, który wykorzystywał w tym celu swoje poetyckie umiejętności. Często ingerencje były znaczne, polegające na zmianach zakończeń, czy wprowadzaniu bohaterów, rozbudowie historii. Przeciwnikiem takiego postępowania z tekstami był Jacob. Uważał on, że historie powinny być jak najbliższe fabuły otrzymywanych relacji.

Pierwsze wydanie *Baśni* spotkało się z dużym zainteresowaniem wśród młodych odbiorców. Z tego powodu Grimmowie podjęli się usunięcia z bajek fragmentów uznanych za niestosowne i nieodpowiednie dla dzieci. W tym przypadku Jacob opowiadał się za pozostawieniem w baśniach tekstów brutalnych, by jak najwierniej oddać charakter ludowych historii. Ostatecznie jednak korekty zostały wprowadzone, a bracia w przedmowie do wydania drugiego podkreślali wartości edukacyjne i uniwersalne, które chcieli przekazać czytelnikom:

> (...) tworząc nasz zbiór zamierzaliśmy nie tylko przysłużyć się dziejom poezji i mitologii, ale pragnęliśmy, aby poezja, która jest w nim żywa, działała sama przez się i dawała

2 J. i W. Grimm, *Przedmowa do wydania drugiego*, w: *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, przeł. E. Bielicka, M. Tarnowski, t. 1, Warszawa 1982, s. 5.

3 E. Pieciul-Karmińska, *Polskie dzieje baśni braci Grimm*, „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies" 2009, nr 22-23, s. 81-82.

> radość każdemu, kto potrafi się nią cieszyć, a więc by książka nasza miała również wartości wychowawcze. (...) W tym nowym wydaniu staraliśmy się usunąć wszelkie wyrażenia niestosowne dla wieku dziecięcego[4].

Grimmowie czerpali wiedzę z historii pochodzących z terenu Hesji, w rodzinnym hrabstwie Hanau. W drugim tomie bajki zaczerpnięte są z opowieści z terenów księstwa Münster i Paderborn. Szczególny udział w gromadzeniu materiałów miała znajoma braci – Dorothea Viehmann. Była kobietą bardzo energiczną i towarzyską, co ułatwiało jej kontakty międzyludzkie. Historie usłyszane od okolicznej ludności przekazywała braciom. Jej zaangażowanie i pomoc przy pisaniu Grimmowie wspominali:

> zachowała ona wiernie w pamięci dawne podania i sama utrzymywała, że dar ten nie każdy posiada, że wielu nie potrafi zapamiętać nic w jakiejś składnej całości. Opowiadała przy tym w sposób rozsądny, pewny i nadzwyczaj żywy, z wyraźną przyjemnością, najpierw całkiem swobodnie, potem na żądanie powtarzała jeszcze raz powoli, tak że przy pewnej wprawie można było wszystko zapisać[5].

Bracia posiłkowali się również bajkami Charles'a Perraulta, m. in. *Czerwonym Kapturkiem*, *Kopciuszkiem* czy też *Kotem w butach*. Dokonywali w nich znacznych przeróbek, zwłaszcza pomijali brutalne i niestosowne sceny. Jeśli chodzi o *Kota w butach*, wykorzystany był on tylko w pierwszym wydaniu Baśni Grimmów[6].

Podania ludowe często wykorzystywały zwierzęta do przedstawienia określonych cech charakteru. Wyposażane w atrybuty lub cechy charakterystyczne, stawały się one alegoriami różnych pojęć, takich jak spryt, chciwość, lenistwo. Dzięki zwierzęcym postaciom łatwo można było przekazać wartości poznawcze, pouczenia lub przestrogi.

Koty były licznymi bohaterami ludowych przysłów i wyobrażeń. Doceniano przede wszystkim ich instynkt łowiecki. Polujący na myszy kot był mile widziany w każdym gospodarstwie, gdyż pomagał w ten sposób mieszkańcom domu. Z kotami i myszami wiążą się zatem znane przysłowia: „Starego kocura nie trzeba uczyć myszy chwytać", „Kota nie ma, myszy harcują", „Chociaż masz dobrego kota, jednak cię po śmierci myszy zjedzą". Kocia elastyczność, zwinność oraz nocny tryb życia sprawiły, że postrzegano go jako zwierzę nieco tajemnicze. Koty były bowiem towarzyszami czarownic, czarodziejów, czy wiedźm. Zainteresowanie tymi cechami potwierdzają także przysłowia:

4 J. i W. Grimm, *Przedmowa do wydania drugiego*, s. 6.

5 Tamże, s. 7-8.

6 Choć artykuł dotyczy kota w twórczości braci Grimm, bajka *Kot w butach* nie zostanie tutaj omówiona. Powodem tego jest autorstwo Charles'a Perraulta oraz fakt, że pojawiła się ona tylko w pierwszym wydaniu *Baśni*.

„Kot zawsze spada na cztery łapy", „Kot zawsze chodzi własnymi ścieżkami" oraz przekonanie, że czarny kot przynosi pecha[7].

Koty w baśniach Grimmów nie były przedstawiane w sposób jednoznaczny. Pojawiają się jako bohaterowie zarówno pozytywni, jak i negatywni. Nie były także tak częstymi bohaterami bajek jak np.: lis, kruk, czy wilk. Kotom nadawano cechy antropomorficzne lub przedstawiano je jako gatunek zwierząt zupełnie pozbawiony cech ludzkich, kierujący się instynktem.

Choć Grimmowie dbali o ukazanie porządku i ładu poprzez zwycięstwo dobra nad złem, to zdarzały się przypadki obnażania niesprawiedliwości na świecie. Przykładem tego typu jest baśń *Spółka kota z myszą*. W związku ze zbliżającą się zimą, zwierzęta postanawiają zawrzeć spółkę i wspólnie kupić garniec smalcu. Przebiegły kot oszukał jednak mysz i wyjadł całe zapasy. Gdy wspólnicy poszli zimą po smalec, okazało się, że garniec jest pusty. Oszukana mysz próbowała zrobić awanturę nieuczciwemu wspólnikowi, kot jednak szybko ją pożarł[8].

Prosta i bardzo powszechna baśń pokazuje, że świat jest brutalny i niesprawiedliwy. Łatwowierność i naiwność zostały ukarane śmiercią. Kot, który wykazał się cwaniactwem i podłością, stał się jednocześnie narzędziem do wymierzenia kary. Bajka może stanowić przestrogę przed zbytnią naiwnością w kontaktach z potencjalnym wrogiem. Kot był bowiem większy od myszy, a pazury i zęby umożliwiły mu upolowanie jej. Lekceważenie niebezpieczeństwa i niedostateczna ostrożność doprowadziły mysz do niezasłużonej i niesprawiedliwej śmierci. Zdradził ją przyjaciel, któremu ufała. Kot jest niemoralnym zdrajcą oraz alegorią bezwzględnej, niespodziewanej śmierci.

Istotny w bajkach braci Grimm jest również fakt, że postaciami są zwykle dorośli. W ten sam sposób zachowują się zwierzęta. Wykonują one czynności i pełnią funkcje przeznaczone dla dorosłych, np.: korzystają często z broni lub piją alkohol. W jednej z bajek pojawia się taki dialog między kotem a myszą:

> – Muszę ci powiedzieć myszko, że kuzynka moja prosiła mnie w kumy; powiła ona synka, białego w brązowe łatki, a ja mam go trzymać do chrztu (...) – Dobrze, dobrze – rzekła myszka – idź w imię Boże, a jeśli dostaniesz coś dobrego do jedzenia, to pomyśl o mnie. Chętnie wypiłabym też kropelkę czerwonego wina[9].

Motyw przebiegłego kota pojawia się w bajce o *Lisie i kocie*[10]. Zwierzęta spotykają się przypadkowo. Lis przechwala się swoimi niezwykłymi zdolnościami i sztuczkami,

7 K. Chrobak, *Czeski głos w sprawie zwierząt futerkowych, czyli kocia sprawa braci Capków*, „Guliwer" 2009, nr 3, s. 5-8.

8 *Spółka kota z myszą*, w: *Baśnie domowe i dziecięce*..., t. 1, s. 23-26.

9 Tamże, s. 23.

10 *Lis i kot*, w: *Bajki domowe i dziecięce*..., t. 2, s. 356.

które potrafi wykonywać. Kot przyznaje, że jego jedyną zdolnością jest umiejętność wspinania się na drzewo. Szybko okazało się, że sztuczki lisa nie są nic warte. Po przyjściu myśliwego kot wskoczył na drzewo, natomiast lis został rozszarpany przez psy. Na koniec kot krzyczy jeszcze do pojmanego lisa: „Wpadłeś mimo swoich stu sztuczek. Gdybyś mógł wdrapać się na drzewo jak ja, nie postradałbyś życia[11]".

Śmierć zdaje się być tematem trudnym zwłaszcza w odniesieniu do baśni przeznaczonych dla dzieci. Bajka o kocie i lisie prezentuje historię nagłej, niespodziewanej śmierci. Lis został ukarany za swoją pychę i przechwałki. Kot zaś prezentuje postawę bardzo bezwzględną. Krzycząc z drzewa potęguje beznadziejność sytuacji, w jakiej znalazł się lis.

Los okrutnie zakończył żywot zarówno lisa, jak i myszy z bajki *Spółka kota z myszą*. W obu przypadkach są to śmierci będące wynikiem nieodpowiedzialności, naiwności i lekkomyślności. Umieranie nie jest tu jednak wyeksponowane, stanowi raczej formę kary za niedobre zachowanie[12].

Warto zaznaczyć, że zwierzęta w baśniach Grimmów nie podlegają stereotypowym obrazom wrogich stosunków. Często potencjalni wrogowie w bajkach są przyjaciółmi, czy współpracują, by uzyskać korzyść. Przykładem może być relacja czterech muzykantów z Bremy[13]. Stare, schorowane zwierzęta, by uciec przed śmiercią, postanowiły odejść od gospodarzy, którzy chcieli je zabić. Grupa składająca się z: osła, psa, kota i koguta postanowiła zarabiać na życie śpiewając. Dzięki swoim głosom udało im się nastraszyć i wypędzić zbójów z chaty i przejąć dom. Kiedy jeden ze złoczyńców próbował wejść do domu, by sprawdzić, czy jest on bezpieczny, został poturbowany przez zwierzęta. W nowym domu kot zajął charakterystyczne w tradycji ludowej miejsce przy piecu, gdzie było ciepło. Ze zbójem rozprawił się używając swojej broni w postaci pazurów. Baśń kończy się pozytywnie, gdyż zwierzęta w zgodzie żyją spokojnie i szczęśliwie.

Przedstawiona powyżej baśń obrazują motyw wędrówki i tułaczki. Zwierzęta podróżują, by uniknąć śmierci. Starość jest tam niepożądana, kojarzona z niedołęstwem i brakiem przydatności. Odrzucone zwierzęta uciekają z gospodarstw, by poszukać nowego, lepszego życia. Wspólny los i podobne doświadczenia jednoczą różne gatunki zwierząt gospodarskich. Nie występuje wśród nich zjawisko przemocy czy rywalizacji.

11 Tamże, s. 356.

12 W niektórych baśniach Grimmów śmierć występuje jako główny bohater. Są jej wówczas nadane cechy ludzkie. Przykład mogą stanowić baśnie: *Wysłannicy śmierci* czy *Kuma Śmierć*. Zagadnienie odchodzenia i umierania poruszane były także w innych bajkach. Często dotyczyły one nieboszczyków i pogrzebu. Przykładem mogą być: *Uparte dziecko*, *Mogiłka*, czy *Śmiertelna koszulka*. Zob. A. Sieradzka, *Jak przeżyć śmierć? Sposoby mówienia o śmierci w baśniach braci Grimm*, w: *Grimm. Potęga dwóch braci*..., s. 135-144.

13 *O czterech muzykantach z Bremy*, w: *Baśnie domowe i dziecięce*..., t. 1, s. 146-147.

Działają wspólnie, by razem osiągnąć wyznaczony cel: stać się muzykami. Zwierzęta nie osiągają zamierzonego efektu, odnajdują natomiast spokój. Po rozprawieniu się ze zbójami, udaje im się żyć szczęśliwie we własnym gronie, bez problemów. Baśń jest pochwałą zaradności i współpracy. Zwierzętom udało się uzyskać schronienie dzięki skoordynowanej walce. Przy okazji rozprawiły się także ze złem, które uosabiali zbójcy[14].

Kot, który wybiera miejsce przy ciepłym kominie, był bohaterem baśni *Pan Korbes*[15]. Zwierzę przyłącza się do wędrującej pary: kogucika z kurką jadących na wozie zaprzęgniętym w cztery myszy. Po kocie przyłączyli się także: kamień młyński, jajko, kaczka, szpilka i igła. W tej baśni ma miejsce charakterystyczna dla Grimmów personifikacja przedmiotów. Myślące, rozmawiające i wykonujące czynności igły, jajka, kije stanowią częstych bohaterów historii. Zwierzęta po przybyciu do domu Korbesa nie zastały go i przygotowały na niego zasadzkę. Wspólnie poturbowały go, a ostateczny cios zadało koło młyńskie, które przygniotło mężczyznę. Kot, zajmujący w tej baśni miejsce przy piecu, zaatakował sypiąc Korbesowi w twarz popiołem. Grimmowie nie podają przyczyny takiego potraktowania człowieka. Na końcu utworu znajduje się jedynie wzmianka „Pan Korbes musiał być bardzo złym człowiekiem"[16]. Zabójstwo to nie było jednak umotywowane żadną zemstą czy karą za złe czyny. Nieznany jest także powód przybycia do domu zwierząt i ich ataku. Wiadomo natomiast, że każde z nich przyczyniło się do śmierci Korbesa.

Stary, niepełnosprawny kot był bohaterem bajki *Stary Sułtan*[17]. Tytułowy bohater był psem, który w wyniku perypetii został wyzwany na pojedynek przez wilka. Sekundantem Sułtana został kot, posiadający trzy łapy. Kuśtykający kot zadzierał ogon do góry tak, że wilkowi zdawało się, iż niesie on ze sobą szablę. Przestraszony wilk stchórzył i postanowił się ukryć. Fizycznie upośledzony kot jest bohaterem pobocznym tej baśni. Symbolizuje przewrotny i niespodziewany los. Dzięki niemu wilk został zdemaskowany i wyszło na jaw jego tchórzostwo. Potężne ciało wilka zostało skontrastowane ze starym i schorowanym kotem. Okazało się, że jego siła była tylko pozorem, a w rzeczywistości jest zwierzęciem bardzo lękliwym. Kot miał za zadanie podkreślić tę wilczą słabość. W ironiczny sposób zdemaskowany został także dzik, który w baśni był sekundantem wilka. On również wystraszył się niepełnosprawnego kota i schował się pod kupkę liści,

14 *Czterej muzykanci z Bremy* to nie jedyny przykład motywu wędrówki w baśniach braci Grimm. Wymienić można chociażby inne: *Żołnierz i diabeł*, *Janek Wyrwidąb* czy *Wróżka Skoronóżka*. Na temat wędrówek w baśniach zob. A. Krawczyk, *Motyw wędrówki na przykładzie wybranych baśni braci Grimm*, w: *Grimm. Potęga dwóch braci...*, s. 89-99; Z. Bauman, *O turystach, włóczęgach, czyli bohaterach i ofiarach ponowoczesności* w: *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. P. Hudzik, J. Mizińska, Kraków 2010.

15 *Pan Korbes*, w: *Baśnie domowe i dziecięce...*, t. 1, s. 205-206.

16 Tamże, s. 206.

17 *Stary Sułtan*, w: *Baśnie domowe i dziecięce...*, t. 1, s. 231-232.

zostawiając widoczne uszy. Ledwie widzący kot dostrzegł ucho i próbował je upolować, wywołując w ten sposób ucieczkę dzika. Dzikie, leśne zwierzęta zostały skompromitowane przez stare i łagodne zwierzęta gospodarskie.

Grimmowie bohaterkami baśni uczynili także kotki. Jedna z nich występowała w roli służki lisicy (liszki), żony lisa o dziewięciu ogonach[18]. Kiedy lis zorganizował intrygę polegającą na udawaniu nieżywego, kotka pilnowała swojej pani. Miała także zapobiec odwiedzinom nieodpowiednich adoratorów. Była także pośredniczką pomiędzy lisicą a jej zalotnikami. Zwierzętom nadano typowe cechy ludzkie: samiczki niczym kobiety przesiadują w alkowie, warzą piwo, gotują mleko. Bajka *Wesele pani liszki* powstała w dwóch wersjach. Pierwsza skończyła się próbą wesela liszki z nowym lisem i wypędzeniem całego towarzystwa przez dawnego gospodarza. Druga rozpoczyna się prawdziwą śmiercią lisa. Kończy zaś szczęśliwym ślubem z nowym. Kotka i lisica w tych baśniach współpracują ze sobą, kotce zależy na dobru swojej pani. Wyraźna personifikacja sprawia, że posiadają one niewiele cech zwierzęcych. Wymienić można chyba tylko fakt, że kotka przesiaduje przy ciepłym piecu.

Kotka-kobieta była również bohaterką baśni *O biednym młynarczyku i kotce*[19]. Biedny młynarczyk Jaś podstępem został opuszczony przez swoich braci w lesie. Spotkał na swojej drodze kotkę, u której zgodził się zostać sługą przez siedem lat w zamian za rumaka. W zamku kotki wszystkimi sługami i muzykami były koty. Za swoje poświęcenie, pracowitość i dotrzymanie obietnicy otrzymał nie tylko konia, ale i rękę królewny, która była zaczarowaną kotką.

Młynarczyk jest chłopcem prostym i dobrodusznym. Bez zastrzeżeń wywiązał się z podjętych zobowiązań. Pilnie służył kotce i wypełniał jej polecenia. Po powrocie do domu ze służby w kocim zamku, nie przejmował się żartami swoich braci. Jaś jest typowym przykładem dobrego człowieka, przyzwoitego, który za swoje dobre uczynki zostaje wynagrodzony. Kotka w tym przypadku symbolizuje zaczarowaną królewnę, ukrytą pod postacią zwierzęcia. Jej przemiana jest nagrodą za prawidłową postawę Jasia.

Koty w baśniach Grimmów występowały też w epizodycznych rolach. W bajce *O chłopcu, co chciał strach poznać* zostały ukazane jako diabelskie stworzenia ze świecącymi oczyma. Pojawiały się w towarzystwie demonicznych psów i wspólnie próbowały nastraszyć chłopca. Na wielkim, czarnym kocurze poruszała się też czarownica w jednej z baśni. Łowiący myszy kot pozbawiony cech ludzkich był bohaterem baśni *Trzej szczęśliwcy*.

W baśniach braci Grimm kot nie jest zwierzęciem mogącym być postrzeganym w sposób jednoznaczny. Eksponowany jest przede wszystkim spryt tych zwierząt i ich naturalne cechy takie jak: drapanie pazurami, instynkt łowiecki. Baśnie prezentują wizerunek kota charakterystyczny dla XIX-wiecznej kultury ludowej. Często ma zadanie symbolizować przebiegłość, skojarzenia ze złymi, diabelskimi mocami. Z drugiej jednak

18 *Wesele pani liszki*, w: tamże, s. 196.

19 *O biednym młynarczyku i kotce*, w: tamże, t. 2, s. 19-22.

strony koty były sympatycznymi i bardzo pomocnymi istotami. Często pojawiały się na drodze ludzi nieszczęśliwych i potrzebujących. Wykorzystując swoje magiczne moce, pomagały zmieniać nieszczęśnikom los na lepszy.

Clever, sly, helpful. Cat character in Grimms' Fairy Tales

Summary

Grimm brothers: Jacob and Wilhelm, lived in 19th century. They were autors of German fairy tales first published in 1812. Brothers were interested in German and Slavic folklor. Their stories tell about good and evil, feelings and emotions. Characters were people and animals. Stories were full of metaphors, personifications, symbols. Often fairy tales tell about punishment for sins as brutal as death. Cats were often the characters of Grimm stories. They symbolize cuteness, agility and cleverness. In the stories were old and young cats. They often helped poor and unfortunate people. Sometimes cats have a magic power and they change people's lives.

MIROSŁAW KOWALSKI

Znaczenia i funkcje bohaterów zwierzęcych w baśniach Sofii Prokofiewy i Carla Collodiego

Gdyby poprosić przeciętnego czytelnika o przywołanie gatunku literackiego, którego bohaterami są zwierzęta, prawdopodobnie podałby jako przykład ezopową, dydaktyczną bajkę zwierzęcą, jak również inne opowieści fantastyczne, a przede wszystkim baśnie. Fauna istotnie odgrywa dużą rolę nie tylko w twórczości dla dzieci i młodzieży, ale także w tej dla dorosłych odbiorców. Nierzadko występowanie zwierzęcych bohaterów implikuje dwa poziomy znaczeń: literalny i alegoryczny, jak dzieje się w bajkowym repertuarze Hezjoda, Ezopa czy Krasickiego. Akcenty tego dualizmu widoczne są także w większości bajeczek czy baśni. Kreacje postaci faunistycznych we wspomnianych gatunkach opierają się w zasadzie na trzech formach: są to albo zaczarowani ludzie, albo pomocnicy i przyjaciele tudzież przeciwnicy ludzkiego bohatera, albo „sztuczne twory”[1], które mają jedynie odzwierciedlać ludzkie przywary i zalety, co jest konstytutywnym składnikiem alegorycznej bajki zwierzęcej. Jak podaje bowiem Anna Nikliborc, „zawsze przez dzieci chętnie widziane przygody antropomorfizowanych zwierzątek trafiają do wyobraźni, przemycając równocześnie mniej lub bardziej dyskretną naukę moralną”[2]. W bajkowym i baśniowym kreowaniu ostatniego zwłaszcza typu bohatera, oprócz antropomorfizacji właściwej dla fantastyki, wyzyskuje się najchętniej immamentne, „wzorcowe” cechy przypisywane danemu zwierzęciu na mocy skojarzonego z nim symbolu bądź alegorii, choć ich natężenie i funkcje są odmienne w zależności

1 S. Wortman, *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać?*, Warszawa 1958, s. 41.

2 A. Nikliborc, *Od baśni do prawdy. Szkice z dziejów literatury zachodniej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1981, s. 22.

od gatunku literackiego. Mrówka najliczniej będzie więc reprezentować pracowitość, osioł – upór lub głupotę, a sowa – wiedzę. Dzięki alegorii dokonuje się bowiem „uogólnienie tego, co indywidualne, jednostkowe"[3], cechą konstytutywną symbolu jest zaś „nierozerwalny związek widzialnego obrazu i niewidzialnego znaczenia"[4]. Równoczesna antropomorfizacja pozwala osiągnąć znacznie szerszą i bogatszą wymowę dydaktyczną utworu, w którym „istoty nierozumne" stają się przede wszystkim figurami ludzkich cech charakteru. Owa typowość i figuratywność bohaterów zwierzęcych służy tym samym ilustracji konkretnego morału, w bajce zwierzęcej najczęściej wyrażonego wprost w początkowym lub końcowym wersie tekstu. Nieco odmienne, choć wypływające z tego samego źródła, pozostają znaczenia i funkcje zwierząt w baśniach, w których, by powrócić do opinii Stefanii Wortman, są one obdarzonymi magiczną mocą przyjacielskimi donatorami lub antagonistami bohatera, albo przemienionymi ludźmi. W ukształtowaniu bohaterów zwierzęcych fantastyce baśniowej również towarzyszy symboliczno-alegoryczne tło. Izabella Malej słusznie konstatuje, że na postać zwierzęcia jako elementu świata przedstawionego składają się dwa czynniki: sposób kreacji oraz jego symbolika[5], chociaż, jak wspomniano, jej funkcjonowanie i motywacje stanowią różnicę między baśnią a bajką. Uznać należy, że podczas gdy w bajce najmocniejszym rysem zwierząt są nadane im cechy ludzkie, co pozwala uwydatnić właściwą i utylitarną wymowę dydaktyczną utworu, w baśni nie jest to najważniejszą zasadą konstrukcji. Przedstawiciele fauny pojawiają się w rozbudowanej fabule nie tyle po to, by demaskować wady człowieka, ale ponieważ są związani z głównym bohaterem, wywierają znaczny wpływ na jego postępowanie, na jego wybory lub losy. Jeżeli zaś mają być narzędziami dydaktyki, co wydaje się nieuniknione, to jest to dydaktyka subtelna, związana raczej ze sferą wewnętrzną bohatera-protagonisty, a nie z jego zachowaniem w społeczności. Interesująco pisze o tym Marta Bolińska: „Bajka (...) stała się kontrastem dla wyrosłej wraz z nią ze wspólnego pnia – baśni: pozostała na ziemi, szydząc i wychowując, ukazując ironiczny obraz człowieka, ukryty pod maską zwierzęcia. Bo bajka przemawia do rozumu słuchacza, baśń do jego uczucia"[6].

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie tych symboliczno-alegorycznych kreacji, znaczeń i funkcji postaci zwierzęcych w nieco oddalonych od siebie czasem i miejscem powstania dwóch baśniach: radzieckim utworze *Nie przeproszę* Sofii Prokofiewy oraz włoskim *Pinokiu* Carla Collodiego.

3 R. Montusiewicz, *Biblia w „ogrodzie mistycznym". Uwagi o poezji Kaspra Twardowskiego*, w: *Biblia a literatura*, red. S. Sawicki, J. Gotfryd, Lublin 1986, s. 191.

4 H. G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, w: *Symbole i symbolika*, wyb. i wst. M. Głowiński, przeł. G. Borkowska, K. Falicka i in., Warszawa 1990, s. 100.

5 I. Malej, *Bestiaria egzotyczne symbolistów rosyjskich (Konstantin Balmont)*, „Litteraria" XXXI, Wrocław 2000, s. 53-54.

6 M. Bolińska, *Komunikacja czytelnicza dorośli – dzieci*, Kraków 2010, s. 74.

Obydwa analizowane utwory realizują ten sam baśniowy schemat istnienia zwierzęcych bohaterów. Jak zauważył Jerzy Cieślikowski, występuje on wtedy, gdy zwierzę „(...) pojawia się wyposażone w atrybuty swego wyglądu i swego »charakteru«. Rodowód tych atrybutów jest dwojakiej proweniencji: są one albo właściwe naturze i z nimi się zwierzę rodzi, lub są właściwe kulturze, więc nadane zwierzęciu przez człowieka”[7].

Zarówno w *Nie przeproszę*, jak i w *Pinokiu* postaci zwierzęce kreowane są zatem zgodnie z ich kulturowym wizerunkiem i posiadają pewien rys typowości (np. lis jest w obu tekstach ukazany jako zwierzę przebiegłe), ale ich rola w żadnej mierze nie ogranicza się do wyrażania prawd dydaktycznych rodem z antycznej, a potem oświeceniowej tradycji. Interesujące wydają się przy tym przyczyny utożsamiania danego zwierzęcia z jakąś cechą i nadawania mu rysów typowości, co funkcjonuje także w świecie baśni. Konrad Górski wskazał na trzy podstawowe źródła budowania społeczno-kulturowej, zwierzęcej symboliki lub alegorii. Za pierwsze, podstawowe, wypada za nim podać „alegoryzację stosunków ludzkich drogą antropomorfizacji świata zwierząt”[8]. Przenikanie się dwóch światów: ludzkiego i zwierzęcego oraz tkwiąca w człowieku skłonność do projekcji czy myślowego rzutowania zachowań przedstawicieli fauny na własny gatunek łatwo prowadziła do wykształcenia się trwałych analogii. Wyrażała się tym samym potrzeba animalizacji, leżąca u podnóża wyobraźni ludzkiej, bowiem do jej podstawowych (i najwcześniejszych) zadań należy „tworzenie form zwierzęcych”[9]. Jest to niekiedy proces posunięty tak dalece, że faunistyczna symbolika czy alegoria zostaje wykorzystana do snucia aluzji dotyczących aktualnego życia politycznego, społecznego, itp. Obserwację świata natury i jego kodowanie w niewyspecjalizowanym, prymitywnym umyśle pierwotnego człowieka, którego domeną była fantazja i skłonność do metaforycznego klasyfikowania rzeczywistości, uznać trzeba przy tym za podstawę tworzonych przez niego fantastycznych opowieści – późniejszych baśni i bajek, legend, podań i klechd. Zwierzęta bowiem „wydawały mu się podobne do niego samego: postępowały przecież tak samo (...)”[10]. Stąd też przypisywanie im ludzkich cech.

Drugim źródłem faunistycznej symboliki lub alegorii jest związany z ludzkim doświadczeniem językowy obraz świata (JOS), czyli zjawisko, które „łączy język i myślenie, to, co językowe, i to, co mentalne”[11]. Innymi słowy, jest to interpretacja świata (nie rzeczywisty jego obraz), zawarty w żywym, zmieniającym się języku. JOS odtwarzany jest m. in. na podstawie powiedzeń, przysłów, neosemantyzmów czy frazeologizmów,

7 J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975, s. 276.

8 K. Górski, *Zwierzę jako symbol literacki*, w: tegoż, *Z historii i teorii literatury*, S. 3, Warszawa 1971, s. 150.

9 G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 90.

10 S. Wortman, *Baśń w literaturze i w życiu dziecka*..., s. 11.

11 J. Bartmiński, *Pojęcie językowego obrazu świata i sposoby jego operacjonalizacji*, w: *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czapliński, A. Legeżyńska, M. Telicki, Poznań 2010, s. 155.

z których wyłaniają się pewne schematy postrzegania otoczenia, jego definiowania i klasyfikowania. Stanowi zarazem odzwierciedlenie stanu myśli, uczuć i toku rozumowania oraz zapis sposobu, w jaki postrzegał świat człowiek z rolniczego czy pasterskiego etapu rozwoju[12]. Z paremiologii chociażby łatwo wydobyć można cechy przypisywane danemu zwierzęciu, np. ostrzeżenie „nie wywołuj wilka z lasu" świadczy o pierwotnym postrzeganiu wilka jako groźnego przeciwnika (niszczącego zagrodę, zjadającego kury, itp.). JOS oparty jest więc na uczuciowym stosunku człowieka do fauny, jej postrzegania przez pryzmat ludowej mentalności skłonnej do tworzenia symboli, stałych alegorii, nierzadko też stereotypów[13].

Wreszcie – za trzecie źródło animalistycznego symbolizowania uznaje się tradycję „(...) prymitywnych wierzeń, mitów i przesądów przypisującym zwierzętom różne właściwości całkowicie fantastyczne"[14]. Widoczne jest to najlepiej w naiwnym rodowodzie frazeologizmu „łabędzi śpiew", który oznacza ostatni akt życia: słowo, czynność, itp. Znaczenie to wynika z ludowych wierzeń, jakoby łabędź przed śmiercią, którą miał wyczuwać, wydobywał z siebie urzekające trele, by w ten sposób pożegnać się ze światem.

Wymienione przyczyny nadawania elementom świata przyrody ludzkich cech, co charakteryzowało mentalność najdawniejszych ludów i stawało się elementem ich kultury, rzutowały także na kształt ustnych przekazów, a z tego podłoża „obrazowego myślenia"[15] wyrastają przecież baśnie. Natura ze swym bogactwem i różnorodnością form była zatem nieodzownym składnikiem folkloru, ludowych podań czy opowieści fantastycznych. Jako najbliższe otoczenie pozwalała bowiem globalnie objaśniać rzeczywistość[16] i powody wszelkich zachodzących w niej zmian. Dlatego też tak wiele jej znaczeń i funkcji w mitach, rytuałach, wreszcie w baśniach, gdzie znalazło wykładnię staranie człowieka o ujarzmienie nieokiełznanej natury. Służyć temu miała antropomorfizacja przyrody, co przybliżało ją do ludzi i ujmowało grozy. Wskazuje na to Ryszard Handke, który uznaje, że baśń

> w zaraniu swych dziejów (...) była jedną z pierwszych prób człowieka, by świadomością zawładnąć nad mrocznymi tajemnicami bytu i odjąć im przynajmniej grozę niewiadomego (...). Baśń (...) stanowiła jeden z pierwszych modeli świata, w którym bezład i nieprawidłowość zdarzeń zastąpił porządek oparty na założonej przyczynowości[17].

12 K. Górski, *Zwierzę jako symbol literacki*, s. 150.

13 M. Marczewska, *Ja cię zamawiam, ja cię wypędzam... Choroba. Studium językowo-kulturowe*, Kielce 2012, s. 30.

14 K. Górski, *Zwierzę jako symbol literacki*, s. 150.

15 M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 60.

16 J. Ługowska, *W świecie ludowych opowiadań*, Wrocław 1993, s. 85.

17 R. Handke, *Baśń a fantastyka naukowa*, w: *Baśń i dziecko*, wst. i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 72-73.

Po tym teoretycznym wprowadzeniu, należy przyjrzeć się teraz funkcjonowaniu postaci zwierząt w dwóch baśniach: rosyjskiej i włoskiej. Wybór obu utworów do komparatystycznej analizy podyktowany został istnieniem podobieństw między nimi, nie tylko pod względem sposobu funkcjonowania postaci zwierzęcych. Zarówno w *Nie przeproszę*, jak i w *Pinokiu* główni bohaterowie – mały Piotruś i drewniana kukiełka – są skłóceni z rodzicami. Oboje cechują się nieposłuszeństwem i egoizmem, przez co sprowadzają na siebie kłopoty. W porównywanych baśniach na chłopca i kukiełkę czeka do przebycia dwuwymiarowa droga: w sensie dosłownym jest to szlak prowadzący do odnalezienia mamy lub taty, w sensie przenośnym – dokonująca się przy tym wygaszająca negatywne emocje wewnętrzna przemiana i inicjacja bohaterów, przez co ma się dokonać pokonanie zawziętości oraz zrozumienie, jak ważne są miłość i szacunek, przebaczenie oraz pokora[18]. Model ten pozwala zaliczyć analizowane baśnie w poczet utworów inicjacyjnych, które skupiają się na „kluczowych momentach dojrzewania, na doświadczeniach przemiany"[19], a Piotrusia i marionetkę uznać za bohaterów rozwojowych.

Podczas swych podróży samotne i opuszczone, jak również skłócone z najbliższymi główne postaci napotykają różne zwierzęta, a każde z nich jest albo pomocnikiem, albo wręcz przeciwnie (jak Lis czy Kot) pełni rolę antagonisty, któremu zależy jedynie na sprowadzeniu bohatera z pożądanej drogi dobra. Są to więc (w planie metaforycznym) także duchowe przeszkody, uosabiające wady i słabości, z jakimi walczy literacki *homo viator*. Chłopiec i pajacyk stawiają czoła zewnętrznym zagrożeniom, ale nade wszystko mierzą się z własnymi wadami i ograniczeniami, co jest warunkiem ich rozwoju i wewnętrznej integracji. Jako bohaterowie rozwojowi „wciąż doświadczają przemian, przełomów, (...) dokonuje się to poprzez nieustanne przezwyciężanie, wyrastanie, odradzanie, zwrot ku nowemu"[20].

Piotruś, który postanowił nie przepraszać i poszukać kogoś, kto mógłby zastąpić mu prawdziwą mamę, spotyka troje zwierząt: Lisicę, Niedźwiedzicę oraz Szkapę, która jako jedyna z wymienionych samic jest postacią pozytywną i pomagającą. Każda z nich na swój „zwierzęcy" sposób zabiega o to, by zostać nową rodzicielką zmarzniętego i głodnego chłopca. W takiej kombinacji widoczne jest charakterystyczne dla baśni ludowej (a następnie literackiej) „potrojenie", a w nim model „2+1", czyli występowanie

18 Tym samym, również wszelkie zdarzenia i przygody, jakich doświadczają główne postaci, należy odczytywać nie tylko w oparciu o ich rozrywkowy, ludyczny charakter, ale raczej przez pryzmat mieszczących się w nich okazji i „możliwości sprawdzenia wartości bohatera, ukazania poprzez losy jednostki ludzkiej humanistycznej koncepcji życia". Zob. D. Simonides, *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka*, w: *Baśń i dziecko*, s. 119.

19 P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997, s. 193.

20 M. Bolińska, *Zdarzenia niepunktualne. Biograficzny i antropologiczno-kulturowy kontekst opowieści o biegu ludzkiego życia w prozie Doroty Terakowskiej*, Kielce 2013, s. 102.

trójkowej kombinacji prób, jakim poddawany jest bohater (dwóch nieudanych, trzeciej zakończonej sukcesem), atrybutów (trzy głowy smoka), czy wreszcie trójkowego układu postaci (dwóch negatywnych, jednej pozytywnej)[21].

Powyższa struktura kształtowania baśni implikuje zatem odpowiednią kreację postaci zwierzęcych. Pierwsza przeciwniczka Piotrusia, Lisica z rosyjskiej baśni, wabi chłopca odwołując się do niskich instynktów. W obliczu Wielkich Mrozów uwodzicielsko kusi go ciepłym futrem i puszystą kitą, którą okrywa się jak kołnierzem oraz obietnicą podzielenia się pożywną kaszką. Pokusy Lisicy Ślicznotki związane są z fizycznymi potrzebami ludzkimi – chęcią zaspokojenia głodu, pragnienia, koniecznością ciepła. W podobnych okolicznościach odbywa się pierwsze spotkanie Pinokia z Lisem i Kotem: zwierzęca para zatrzymuje go na drodze i podstępnie wyśmiewa marzenia marionetki o poprawie losu i zachowania; w rezultacie Pinokio łatwo daje się zwieść dwóm antagonistom. Warto przy tym zauważyć, że Lis i Kot są postaciami zgoła groteskowymi: z jednej strony, w ich kreacji widoczny jest pierwiastek strachu, z drugiej zaś – komizmu. Wynika to z niezborności i kontrastu między zwierzętami: dominującym rudzielcem a zmanipulowanym, wtórującym mu i niemającym własnego zdania Kotem. Równie groteskowy jest fortel, jakim posługują się, by odebrać Pinokiowi monety. Podobnie Lisica z radzieckiej baśni wykorzystuje Piotrusia do noszenia drewna na palenisko, oszukując go przy wyznaczaniu połowy drogi, kiedy to miała przejąć od niego naręcze. Zabawnie wypada przy tym gotowanie kaszy na obiad, który miał być pierwszym wspólnym posiłkiem nowej rodziny:

> Zaczerpnęła Lisica pełną łyżkę kaszy, podmuchała na nią i wsunęła do pyska.
> – Nie, jeszcze nie jest gotowa – oblizała się. Pomieszała kaszę i znów spróbowała. Próbuje Lisica kaszki i próbuje. Nabiera pełną łyżkę i zjada, oblizuje się i przez cały czas powtarza: – Jeszcze niegotowa... Jeszcze się nie ugotowała...
> Piotruś zajrzał do rondelka, a tam już dno widać[22].

Niecne, nielojalne postępowanie Lisicy uświadamia Piotrusiowi, jakich cech nie powinna posiadać dobra mama, która nigdy nie oszukuje własnego dziecka. Do podobnych wniosków doszedł zresztą Pinokio, który zrozumiał, że to właśnie on stał się ofiarą knowań rzekomych przyjaciół, wykorzystujących jego łatwowierną i próżną naturę.

Wybór lisa (lisicy) i kota na postaci wrogie głównym bohaterom jest ściśle związany z ich symbolicznym postrzeganiem. Rudemu zwierzęciu nadane są bowiem same pejoratywne cechy: jest ono uznawane kulturowo za symbol oszustwa, złodziejstwa, fałszywego pochlebstwa, złośliwości i podstępu[23]. Wszystkie te przymioty odnaleźć

21 W. Propp, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976, s. 136.

22 S. Prokofiewa, *Nie przeproszę*, przeł. M. Kwiatkowska, Warszawa 1988, s. 33.

23 *Lis*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1995, s. 202.

można w baśniowym kreowaniu przeciwnika pajaca i Ślicznotki gotującej kaszę; wiele z nich przejawia się jednocześnie w rozmaitych dziecięcych sytuacjach folklorystycznych (np. lis jako „chytrusek", który „chodzi koło drogi"). Również kot związany jest w symbolicznym widzeniu z negatywnymi cechami. Uznaje się go za symbol grzechu, szatańskich sił ciemności[24] (por. kreację Behemota ze znanej powieści Bułhakowa), nieszczęścia (czarny kot), chytrości, zdrady, niezależności oraz fałszerstwa[25]. Wymienione treści ujawniają się w konkretnym wizerunku Kota z włoskiej baśni, który udaje ślepego, podczas gdy bez problemu potrafi upolować Kosa, świadka niecnego przekonywania marionetki o rozmnażającej mocy tkwiącej w Polu Cudów. Skojarzenie wymienionych przedstawicieli fauny ze złem oraz groteskowy rys rzeczonej pary znajduje potwierdzenie w tradycjach ludów chińskich, przekonanych o wspólnym pochodzeniu lisa i kota, którzy mieli wyłonić się z popiołów Wielkiego Demona[26].

Do grona zwierzęcych antagonistów zalicza się także Niedźwiedzica z *Nie przeproszę*, którą chłopiec spotkał w zasypanym śniegiem lesie. Jej kreacja również podszyta jest symbolicznymi znaczeniami i wyobrażeniami związanymi z tym gatunkiem. Postrzeganie niedźwiedzia jako zwierzęcia silnego i groźnego zapisało się przede wszystkim w języku i etymologii nazwy[27], co wskazuje na element strachu (nierzadko budzący też respekt i podziw) powiązany z niedźwiedziem, który zapewne był największym przeciwnikiem pierwotnego człowieka. *Słownik symboli* podaje zaś, że zwierzę to funkcjonuje najczęściej jako symbol „(...) siły, dzikości, nieokrzesania; głupoty, brzydoty; brutalności (...)"[28]. Z drugiej zaś strony, „miodojada" uznaje się za symbol macierzyństwa[29], żywiciela, zabawy i opieki[30]. Motywacja pojawienia się i kreacja Niedźwiedzicy w baśni Prokofiewy doskonale wpisuje się w te przeciwstawne układy ukrytych znaczeń[31]. Już sam

24 *Kot*, w: J. Tresidder, *Słownik symboli*, przeł. B. Stokłosa, Łódź 2001, s. 119.

25 *Kot*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 164.

26 *Lis*, w: J. Tresidder, *Słownik symboli*, s. 148.

27 Słowo *niedźwiedź* w języku prasłowiańskim miało postać *medvědь*, jednak wskutek różnych procesów fonetycznych ostatecznie ukształtowała się znana dziś forma. Pierwotna parafraza nazwy zwierzęcia oznaczała „tego, kto wie, gdzie jest miód/ lubi miód". Zob. K. Długosz-Kurczabowa, S. Dubisz, *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa 2006, s. 161.

28 *Niedźwiedź*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 253.

29 Skojarzenie to mogło wynikać z powszechnego antycznego przekonania utrwalonego w mitach, jakoby niedźwiadki po urodzeniu były bezkształtną masą mięsa, której kształt nadawała dopiero niedźwiedzica długim lizaniem. Zob. R. Kiersnowski, *Niedźwiedzie i ludzie w dawnych i nowszych czasach. Fakty i mity*, Warszawa 1990, s. 227.

30 *Niedźwiedź*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 253.

31 Są one znamienne dla kulturowego wizerunku niedźwiedzia, będącego jednocześnie obiektem strachu, groźby, a zarazem szacunku i kultu. Zob. R. Kiersnowski, *Niedźwiedzie i ludzie*..., s. 6.

widok jej maleńkich oczek i wielkich łap był nieprzyjemny i wywołał w małym bohaterze strach, dlatego nieprzekonujące stały się zachęty oraz obietnice zwierzęcia dotyczące roztoczenia macierzyńskiej opieki. Niedźwiedzica straszy tak naprawdę Piotrusia, kiedy ziewa i ukazuje jednocześnie swoje duże, ostre zęby, co dyskwalifikuje ją w roli nowej mamy. Istotne okazują się przy tym różnice związane ze zwierzęcą naturą: niedźwiedź szybko zapada w zimowy sen[32], co ponownie wskrzesza w Piotrusiu wspomnienie jego ludzkiej mamy, która najpierw usypiała synka, a dopiero potem sama udawała się na spoczynek. Przez swe nierozsądne i nieodpowiedzialne zachowanie Niedźwiedzica nieświadomie przybliża bohatera do podjęcia decyzji o przebaczeniu.

Oprócz zdecydowanie negatywnych postaci w analizowanych utworach występują także zwierzęta-pomocnicy. W *Nie przeproszę* funkcję tę pełni stara Szkapa, trzecia samica pretendująca do zastąpienia Piotrusiowi mamy. Pozytywny odcień kreacji tego zwierzęcia i sposób jego literackiego istnienia ma swe głębokie źródło w kulturowym postrzeganiu konia, oddziałującym także na folklor dziecięcy[33]. Baśniowa Szkapa to bohaterka zgoła odmienna od przebiegłej Lisicy czy niekoniecznie groźnej, ale nierozsądnej Niedźwiedzicy. Jako jedyna wyraża szczere, bezinteresowne zainteresowanie losem zmarzniętego chłopca i wiezie go na własnym grzbiecie do ciepłej stajni. Czyni to, co dla poprzedniczek było tylko elementem gry: oferuje Piotrusiowi pożywienie i okrywa go ciepłą derką, stale przy nim czuwając, a tego nie uczyniły Ślicznotka i Niedźwiedzica. Szkapa czuła się nikomu niepotrzebna, nie potrafiła odbudować utraconego zaufania wobec ludzi, od których doznała odrzucenia. Gorzką refleksję zawiera jej retoryczne pytanie: „Po co żyć, jeśli nikomu nie jest się potrzebnym?"[34], które skłoniło Piotrusia do wewnętrznych przemyśleń na temat własnego zachowania i zaburzonych relacji z mamą. Szkapa pełni też inne, równie ważne funkcje: jest jedynym bohaterem zwie-

32 Co znów jest stałą cechą dziecięcych zabaw, rymowanek typu „stary niedźwiedź mocno śpi".

33 Na związki te („dziecięcy etos konia") szczególną uwagę zwraca Jerzy Cieślikowski. Krótka i łatwa do wymówienia nazwa oraz prosta metoda „zagrania" konia (naśladowanie przez rżenie, klaskanie językiem o podniebienie, uderzanie dłońmi o kolana, tupot) sprawiają, że zwierzę to jest jednym z najbliższych dziecku i najważniejszych w jego psychoruchowym rozwoju. To z kolei przyczynia się do bezproblemowego kreowania sytuacji folklorystycznych. Zob. J. Cieślikowski, *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975, s. 114-118. Do nadawania budowanemu pojęciu „koń" dobrych konotacji i asocjacji przyczynia się także (będąca składnikiem folkloru dziecięcego) przynosząca wiele radości zabawa w jazdę konną. Działania te są formą swoistej inicjacji do świata kultury, która jest według niektórych badaczy wtórna wobec zabawy. W takim ujęciu, funkcjonowanie konia jako elementu zabawy, a więc pewnej swobodnej aktywności niosącej przyjemność, również kulturowo będzie związane z dobrymi cechami. Zob. J. Cieślikowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy. Wyobraźnia dziecka. Wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985, s. 186 oraz J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.

34 S. Prokofiewa, *Nie przeproszę*, s. 42.

rzęcym, z którym Piotruś mógł się utożsamić ze względu na analogię dopełniających się losów. To ona pomogła mu w integracji zranionego „ja", rozbudziła w nim empatię oraz skierowała myśli na osamotnioną, jedyną i niezastąpioną matkę. Więcej: nie zabiegała o rolę następczyni, nie chciała odebrać nikomu miłości, ale subtelnie pomagała i oczekiwała jedynie, by Piotruś tylko wysłuchał jej opowieści. Losy klaczy oraz ludzkiej rodzicielki są paralelne, związane z przeżywaniem przez obie tych samych emocji[35]. Szkapę można zatem potraktować jako animalistyczne wcielenie prawdziwej mamy, bo ją właśnie chłopiec zobaczył w klaczy. Żale zwierzęcia są bowiem żalami matki.

Pod wpływem przygnębiających skarg konia dokonała się wewnętrzna ekspiacja i transfiguracja charakteru Piotrusia, który zwyciężył w duchowej walce z samym sobą. Tylko dzięki spotkaniu z trzecim zwierzęciem zrozumiał, jak ważne są miłość i przebaczenie. Obserwacja poczynań Lisicy i Niedźwiedzicy, jak również troska Szkapy, pozwoliły bohaterowi dokonać właściwego wyboru. Dwie pierwsze samice odwoływały się bowiem do fizycznych aspektów życia, Szkapa – do duchowych, związanych z uczuciami. W myśl rozważań Alicji Baluch można stwierdzić, że właśnie za sprawą zwierząt powiodło się, paradoksalnie, poskromienie zwierzęcej, atawistycznej części natury głównego bohatera[36]. Jak podaje Bruno Bettelheim, podstawowym warunkiem tego wewnętrznego scalenia osobowości jest wzmiankowana integracja animalistycznych popędów „ja"[37]. Równowaga ta jest także rezultatem działań bohatera rozwojowego.

W przeciwieństwie do baśni Prokofiewy, *Pinokio* nie realizuje już schematu „2+1" w doborze postaci animalistycznych – donatorów jest tu więcej, a równie często są to postaci epizodyczne, pojawiające się tylko po to, by ostrzec pajacyka w obliczu czyhającego niebezpieczeństwa. Wśród pozytywnych postaci zwierzęcych występujących we włoskiej baśni można zatem dokonać stosownego podziału na te, które pojawiają się wtedy, gdy Pinokio znajduje się w opałach (m.in. pies Alidor czy Kos, który na Polu Cudów próbuje uświadomić pajacykowi prawdziwe intencje działania Lisa i Kota). Do drugiej grupy należą te, które pomagają niesfornej marionetce bardziej duchowo, za pomocą perswazji używanych niebezpośrednio w obliczu niebezpieczeństwa. Zaliczyć

35 *Słownik symboli* notuje same pozytywne znaczenia implikowane przez figurę konia. Jest on bowiem symbolem nie tylko matki-rodzicielki, ale także „wytrwałości (...), pracowitości (...), wrażliwości, rozsądku (...), wdzięczności, zrozumienia" (*Koń*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 157). Koń generalnie odznacza się jasną kulturową semantyką, uważany jest za emblemat bądź archetyp życia (*Koń*, w: J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998, s. 90) oraz zwierzę szlachetne, bohaterskie, wytrzymałe oraz bezpieczne. Z tych powodów także w *Nie przeproszę* stara szkapa jest jedynym dobrym bohaterem zwierzęcym i wyrazicielem pięknej postawy.

36 A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków 1992, s. 73.

37 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O wartościach i znaczeniach baśni*, przeł. D. Danek, Warszawa 1985, s. 150.

tu wypada Gadającego Świerszcza, Gołębia oraz białą kózkę, której postać tak naprawdę przybrała Wróżka.

Mały Świerszcz pojawia się w fabule dwukrotnie: na początku przygód pajacyka, kiedy Dżepetto zostaje prowadzony do więzienia, a także pod koniec utworu, po niebezpiecznych zmaganiach w brzuchu rekina. Takie usytuowanie owada w toku akcji buduje klamrę kompozycyjną, zapowiada wydarzenia, które prowadzić mają Pinokia do jego przemiany w człowieka. Świerszcz pełni w utworze także funkcję doświadczonego doradcy (wszak żyje już sto lat), przewidującego pomocnika, który ze względu na swoją wiedzę antycypuje wydarzenia, napomina i przestrzega marionetkę, by ta nie buntowała się, lecz pokornie słuchała stolarza. Wie również, że nieposłuszeństwo zawsze kończy się przemianą w osła. Do swoich pouczeń odwołuje się nawet podczas ponownego spotkania Pinokia i Dżepetta w chatce, kiedy to przypomina zawstydzonemu pajacykowi o swoich wcześniejszych nawoływaniach.

Wydaje się, że funkcjonowanie tego zwierzęcego bohatera we włoskiej baśni opiera się na próbie wyboru takiego zwierzęcia, któremu łatwo byłoby nadać cechy takie jak doświadczenie, mądrość i cierpliwość, czym odznacza się mały mieszkaniec chatki stolarza. Kulturowo owad ten uznawany jest za symbol ogniska domowego[38], szczęścia, dobrej passy oraz – ze względu na przejście z okresu larwalnego do dojrzałej postaci – zmartwychwstania[39], którego w pewnym sensie doświadcza Pinokio. Symbolika Gadającego Świerszcza może być także wyprowadzana niejako z tekstu, z układów postaci; owada można bowiem uznać za *alter ego* czy uosobienie sumienia Pinokia. To przed małym Świerszczem pajacyk po raz pierwszy szczerze odkrywa swe prawdziwe wnętrze – najpierw buńczucznie oznajmia, że hulaszcze i wygodne życie jest tym, co lubi najbardziej; nieco później pokornie przyznaje się przed nim do błędu.

Podobne znaczenia i funkcje zostały przypisane Gołębiowi, który pojawia się przy Pinokiu w trudnym momencie, kiedy ten opłakuje rzekomą śmierć dobrej Wróżki i w tych okolicznościach po raz kolejny obiecuje poprawę zachowania. Ptasi przylot związany jest więc z ogarniającymi pajacyka refleksami dobra, żalu i wzruszenia. Garłacz na własnym grzbiecie przenosi Pinokia nad brzeg morza, gdzie ostatnio widziano Dżepetta, a jednocześnie uczy go szacunku do pożywienia. Niewielka, epizodyczna wręcz scena z białym ptakiem kryje w sobie interesującą symbolikę postaci; symbolikę „(...) niebiańskiej czystości i niewinności, poselstwa nowin niebiańskich (...), duszy (...), odrodzenia”[40]. Gołąb wywołuje przy tym szereg innych, równie pięknych cech, m. in. subtelności, łagodności, pokoju. W Starym Testamencie występuje jako wysłannik Noego, zwiastun pokoju i przymierza, w Nowym – jako symbol Ducha Świętego, duszy. Nieprzypadkowe więc wydaje się jego pojawienie się tuż po szczerym wyznaniu win przez

38 *Świerszcz*, w: J. Tresidder, *Słownik symboli*, s. 269.

39 *Świerszcz*, w: J. C. Cooper, *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, s. 216.

40 *Gołąb*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 99.

Pinokia płaczącego nad pustym grobem Wróżki. Gołąb jest także symbolem miłości i oddania, a te cechy ujawniły się z całą mocą w zachowaniu pajaca w omawianej scenie.

Kilka słów uwagi należy poświęcić także znaczeniom kózki, którą Pinokio widzi na morskiej skale podczas ucieczki z rąk kupca. Ze względu na niebieskawy odcień sierści, można sądzić, że w zwierzę to wcieliła się Wróżka, która opiekowała się marionetką. W tej postaci pojawia się, by ostrzec Pinokia przed zbliżającym się rekinem, ale drugiej strony, w ten sam sposób prowadzi go do spotkania z ojcem, nawet za cenę połknięcia przez ogromną rybę. Trudna sytuacja jest zarazem sprawdzianem dla pajaca, który jako jedyny może ocalić Dżepetta, a jednocześnie naprawić swe błędy, wyzbyć się egoizmu, poczuć odpowiedzialność za innych. Wpisuje się w to symbolika kozy jako kulturowej figury ofiary[41], wolności czy zręczności[42]. Funkcjonowanie zwierzęcej bohaterki jest niejako dwuwektorowe: nie tylko wskazuje na ofiarność Wróżki, która nie traciła wiary w pokłady dobra tkwiące w Pinokiu, ale odnosi się także do niego samego, stanowiąc zapowiedź jego heroicznej, ofiarnej walki o ocalenie przybranego ojca, której powodzenie zadecydowało o przemianie kawałka drewna w człowieka.

Oprócz wymienionych, dobrych postaci zwierzęcych, interesujące są znaczenia i funkcje osła. Już Gadający Świerszcz ostrzegał niesforną marionetkę, że nieposłuszeństwo wobec rodziców może skończyć się oślą metamorfozą. Kraina Zabawek, gdzie przybywa Pinokio pod wpływem namów Knota i która miała być rajem dla próżniaków, okazuje się pełna krnąbrnych chłopców, tajemniczo i zaskakująco przemienianych w osły. Wybór tego zwierzęcia jako widoczny wyraz kary za lekceważenie szkoły i rodziny nie jest przypadkowy. Na takim rozwiązaniu zasadza się bowiem komizm. W potocznym postrzeganiu świata, jak również w jego językowej wykładni, osioł posiada negatywny odcień znaczeniowy; jest zazwyczaj kojarzony z komiczną głupotą, niewiedzą i tępotą. Potwierdza to *Słownik symboli*; oprócz kilku nielicznych pozytywnych konotacji, osioł obdarzony jest ciemną symboliką. Pycha, naiwność i głupota[43] to tylko kilka określeń potwierdzających takie spostrzeganie. Zwierzę to uznawane jest przez innych badaczy za jednoznaczną alegorię krnąbrności i uporu[44]. Przemiana w osły chłopców, którzy oszukali tak naprawdę samych siebie, jest przez to obdarzona rysem komizmu i odautorskiej ironii: dlaczego ci, którzy unikali szkoły i szukali tylko rozrywek, nie mogą rzeczywiście stać się osłami także z wyglądu?

Symboliczne konteksty postaci zwierzęcych w dwóch baśniach mają wpływ także na konkretyzację ich wyglądu. Opisy faunistycznych bohaterów są bowiem znikome,

41 M. Kątny, *Świat przyrody w indoeuropejskich opowieściach ludowych*, w: *Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch i K. Gajda, Kraków 2001, s. 259.

42 *Koza*, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 166.

43 *Osioł*, w: tamże, s. 289.

44 L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006, s. 261.

słabo zaznaczone; prezentowani są oni pośrednio, przez swoje słowa i czyny, co z kolei umożliwia wyraziste ukazanie całego baśniowego świata przedstawionego[45]. Przypomina to zaczerpniętą z malarskiej teorii Władysława Strzemińskiego literacką, sylwetową charakterystykę bohaterów „w sposób uproszczony, poprzez znaczący rekwizyt"[46], co sprawia, że stają się oni łatwo rozpoznawalni z samych tylko „konturów". W rosyjskiej i włoskiej baśni w taki właśnie sposób kreowane są zwierzęta: zarysowane konturami ostrymi, indywidualnymi ze względu na sytuacje, komizm, groteskę, ale z drugiej strony – niewypełnionymi, bo kreślonymi linią symbolicznych znaczeń. Sylwetkowa figuratywność pogodzona jest z indywidualnym jej przedstawieniem, co czyni postaci śmiesznymi, groźnymi, wreszcie interesującymi i wiarygodnymi dla dojrzewającego odbiorcy.

Kwestię symboliczno-alegorycznego podłoża wykorzystywanego w kreacji postaci zwierzęcych w omawianych baśniach należy zatem rozpatrywać w dwóch kontekstach: immamentnym, wyprowadzanym z tekstu i związanym z układem bohaterów, ich relacjami, itp. oraz zewnętrznym, biorąc pod uwagę skutki takiej kreacji w komunikacji czytelniczej i dla psychiki młodego odbiorcy. Fantastyczne *bestiarium* staje się typowym i figuratywnym wyrazicielem sekundarnych znaczeń, które sobą reprezentuje, ale mimo to zachowuje swój indywidualny charakter prezentacji. W baśniowym świecie przedstawionym zwierzęta są przede wszystkim pomocnikami bądź antagonistami głównego bohatera, wespół z nim stają się podmiotami wyzwań, przyczyniają się do jego rozwoju lub oddalają go od duchowego wzrostu. Nie mniej istotne są wspomniane symboliczne lub alegoryczne uwarunkowania lektury dla samego czytelnika. Zarówno *Nie przeproszę*, jak i *Pinokio* przez drogę dziecięcego folkloru wprowadzają młodego odbiorcę w szeroką przestrzeń kulturową, na bazie figuratywnego układu postaci wspomagają konceptualizację archetypicznych treści i subtelnie wychowują. Przez kontakt z symbolem człowiek odwołuje się bowiem do pokładów nieświadomości[47], do nieuświadomionej i nierozpoznanej do końca wiedzy. Ważną rolę w tym procesie odgrywa antropomorfizacja i animizacja; dziecko „jest skłonne myśleć magicznie"[48], dlatego ożywia i uznaje swój mały świat za punkt odniesienia wobec rzeczywistości. Za Alicją Baluch przyjąć wypada, że psychika małego odbiorcy wykazuje predylekcję do symboliczno-metaforycznej interpretacji utworów[49]. Podobną intuicją kierował się zresztą, jak wspomniano, człowiek pierwotny. Oba konteksty baśniowych metafor zwierzęcych nakładają się więc

45 Zob. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014, s. 119.

46 A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987, s. 33.

47 M. Kossakowska, *Wykorzystanie metafory w pracy terapeutycznej z dziećmi*, w: *Wspomaganie rozwoju. Psychostymulacja i psychokorekcja*, t. 1, red. B. Kaja, Bydgoszcz 1997, s. 287.

48 S. Szuman, *Wpływ bajki na psychikę dziecka*, w: *Psychologia dziecka w wieku przedszkolnym (rozprawy z lat 1930-1939)*, red. M. Parnowska-Kwiatowska, Z. Topińska, Warszawa 1960, s. 195.

49 A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, s. 12.

na siebie. Konflikty i przeżycia małych bohaterów rozwojowych (kłótnia z mamą, wiara w możliwość przejęcia jej roli przez kogoś innego, krnąbrność i przedwczesna niezależność) stanowią bowiem eksternalizację doświadczeń i negatywnych emocji małego czytelnika, a antropomorfizowana metafora, której nośnikiem są bliskie mu postaci zwierząt, przenosi aksjologiczne treści, odwołuje się przede wszystkim do probabilistycznych sytuacji czy realnych więzi międzyludzkich oraz pozwala dziecku „oswoić świat społeczny i znaleźć w nim swoje miejsce”[50].

Senses and functions of animals heroes in fairy tales by S. Prokofiewa and C. Collodi

Summary

Animal heroes are created very often according to their cultural images, based on symbolism and allegory, what lies at the root of fables by Hezjod, Ezop and Krasicki. Animals are there reflections of humans' disadvantages and carry out first and foremost a teaching role. In fairy tales, however, animal heroes influence main human characters and it is much more important, but, of course, symbolic and allegorical traits are also obvious and present. The article shows hidden senses and functions of animal heroes from two fairy tales: *Nie przeproszę* and *Pinokio*. The text was intended also to draw attention to the impact of symbolic creation on main characters (Piotruś and a wooden puppet) and its positive influence on a young reader.

50 K. Krasoń, *Antropomorfizowany obraz interakcji jako literacka propedeutyka więzi*, w: *Sezamie, otwórz się!...*, s. 122.

ANNA DOBRUT

Kreacja bohaterów zwierzęcych: kota Filemona (*Przygody kota Filemona*) i Kitty White (*Hello Kitty*)

Filmy animowane (zwłaszcza te rysunkowe, zwane potocznie kreskówkami) tworzone są przede wszystkim dla młodszej części widowni, choć starsi również mogą znaleźć w nich coś interesującego. Często poruszane są w nich tematy uniwersalne, zrozumiałe lub intrygujące dla wszystkich. Niektóre animacje, choć przeznaczone dla dzieci i młodzieży, są bardziej atrakcyjne dla dorosłych, z powodu użytego w nich języka i humoru (doskonale bronią się tu filmy japońskie, by wymienić *5 centymetrów na sekundę*, reż. Makoto Shinkai z 2007 i *Wilcze dzieci*, reż. Mamoru Hosoda z 2012 roku). Gry słowne i skojarzenia mogą być odczytane tylko przez odbiorców starszych, rozumiejących kontekst czy słowną zabawę. Młodszych częściej bawią śmieszne przygody głównego bohatera, jego nieporadność i roztrzepanie. Dobrym przykładem tego typu produkcji jest słynny *Shrek*, który łączy pokolenia i daje rozrywkę zarówno starszym, jak i młodszym widzom[1].

Animacje nie są dziś jedynie rozrywką dla najmłodszych, ale i przygodą dla tych, którzy już dawno zakończyli swój okres dzieciństwa. Są rodzajem odskoczni od szarej rzeczywistości, formą terapii i sentymentalnej podróży w czasie, kiedy już jako „po-

1 Chodzi o nagrodzony w 2002 roku Oscarem amerykański film animowany z 2001 roku w reżyserii Andrew Adamsona i Vicky Jenson, będący adaptacją książki pod tym samym tytułem autorstwa Williama Steiga. Warto zwrócić uwagę na analizę tego projektu Alicji Sadownik. Zob.: taż, *Shrek jako nauczyciel? O edukacji w dobie postmodernistycznej kultury wizualnej*, „Kultura Popularna" 2004, nr 1, s. 103-108.

ważni ludzie", mający własne dzieci i pracę, wracamy do wspomnień swoich dziecięcych zabaw i marzeń. Przypominamy sobie dawne obawy i nadzieje, z lubością zanurzając się w świat fantastycznych stworów, złych wiedźm i dobrych wróżek, w którym dobro zawsze wygrywa ze złem, a na końcu każdej opowieści czeka na nas „dobre zakończenie".

Na marginesie warto wspomnieć o tym, że jest cała grupa filmów animowanych tworzonych tylko i wyłącznie dla dorosłego widza. Animacje tego rodzaju stały się ważną częścią współczesnego rynku filmowego, coraz częściej goszczą na dużym ekranie, są wyrazem wyrafinowania i kreatywności twórców, którzy w tym gatunku widzą niewątpliwy potencjał. Słynny *Walc z Baszirem*, *Persepolis*, *Gnijąca panna młoda* czy *Trio z Belleville* to tylko niektóre interesujące i docenione w filmowym świecie tytuły[2].

Oprócz walorów poznawczych i rozrywkowych, animacje mają także nieoceniony walor estetyczny. Zróżnicowana kreska, barwy współgrające z charakterem bajki, dynamika oraz dopasowana do sytuacji fabularnej muzyka, cieszy i wzbogaca nasze poczucie piękna oraz koi zmysły. Pozwala delektować się barwą i formą. Również język używany przez bohaterów wpływa na nasz sposób komunikowania się. Wiele powiedzonek czy fragmentów dialogów przeszło do języka ogólnego. Często powtarzamy je bezwiednie, nie zastanawiając się nawet, z jakiej konkretnie sceny został wzięty dany leksem czy dialog. Te wszystkie czynniki sprawiają, że animacje są ważnym elementem kultury popularnej.

W niniejszym artykule zestawię i porównam ze sobą dwie animacje: *Hello Kitty* i *Przygody kota Filemona*, reprezentujące odległe od siebie kultury: japońską i polską, a jednocześnie połączone obecnością w nich kocich bohaterów. Zastanowię się nad znaczeniem animowanych dzieł w rozwoju dziecięcej wyobraźni i sposobu patrzenia na świat w różnych kręgach kulturowych.

Hello Kitty, czyli młoda kotka odkrywająca świat

Kitty White jest uroczą kotką, która wraz z rodzicami i siostrą bliźniaczką Mimi mieszka na przedmieściach Londynu. Uczy się w pobliskiej szkole i ma wielu znajomych, z którymi przeżywa różne przygody. Jej główną towarzyszką zabaw i powiernicą sekretów jest jednak siostra, która mimo różnicy charakteru bardzo ją wspiera i uwielbia się z nią bawić. W wyobraźni przeżywają różne przygody i podróżują do fantastycznych krain. W świecie realnym również nie brak im zajęcia i rozrywki, gdyż z powodu swojej młodzieńczej zapalczywości i roztargnienia wpadają w różne kłopoty. Kitty jest zapominalska i niezdarna, za co ciągle siostra ją upomina. Te wady stają się jednak zaletami Kitty, ponieważ to one dodają jej uroku i sprawiają, że jest bliższa młodym widzom, którzy w bajkowych bohaterach chcą widzieć swoje odbicie.

2 A. Gogołkiewicz, *Amimacja dla dorosłych*, „Tygodnik Przegląd" 2008, nr 18, http://www.tygodnik-przeglad.pl/animacja-dla-doroslych/ [dostęp: 28.01.2016].

Kitty uwielbia kwiaty i zabawy z przyjaciółmi. Chętnie też pomaga swojej mamie i mimo wielu niepowodzeń na tym polu, nie zniechęca się i stara się nadrobić swoje braki w wiedzy. Mama Kitty, chcąc wychować Kitty na jak najlepszego kota, uczy ją manier i prostych czynności domowych, jak nakrywanie do stołu czy sadzenie roślin. Kitty, choć jest pojętną uczennicą, przez swoje roztargnienie i rozbrajającą gapowatość, popełnia wiele błędów, które są wytykane przez czujnych rodziców. Stanowczo, ale spokojnie, tłumaczą Kitty jej błąd i pokazują, jak należy się zachowywać, np. przy stole. W ten sposób film wpaja najmłodszym w sposób prosty i obrazowy podstawowe zasady pozytywnego zachowania w rodzinie i poza nią[3].

Młoda kotka jest bardzo ciekawa i zdaje mnóstwo pytań, zwłaszcza swojemu tacie, którego uważa za autorytet i kopalnię wiedzy o świecie. To z tatą podróżuje do sklepu, poznaje miasto, dowiaduje się o niebezpieczeństwach ją czekających. Ojciec przygotowuje Kitty do życia poza rodzinnym domem i bez rodziców.

Mimo że Kitty jest młodym kociakiem, swoim wyglądem bardziej przypomina pięcioletnie dziecko. Ma dużą, nieproporcjonalną do reszty tułowia głowę, krótkie nóżki, małe, chwytne rączki i ubrana jest w spodenki ogrodniczki i koszulkę. Jest silnie zantropomorfizowana, dzięki czemu dzieci mogą się z nią łatwiej identyfikować. Odrealniony charakter Kitty podkreśla też fakt, że mimo swojego kociego wyglądu nie chodzi na czterech łapach, a nawet ma wiele ubrań i butów na każdą okazję – od zimowych kurtek, po piżamę. Śpi w „ludzkim" domu i chodzi do szkoły tak jak dzieci w jej wieku.

Estetyka tej animacji jest charakterystyczna dla anime[4]. *Hello Kitty* jest rodzajem anime z gatunku *moe*, w którym występują słodkie postaci, lubiane przede wszystkim przez młodszych widzów. Choć dla anime i mangi charakterystyczna jest lekka, miękka kreska, duże oczy, niewielka twarz bohaterów i ich wysmukła postura, *Hello Kitty* została stworzona w innym, mniej charakterystycznym stylu. Ekspresyjna mimika, połączona z nagłym podniesieniem głosu i gestykulacją, jest charakterystyczna dla kręgu anime. W tej animacji użyty został wyraźny kontur, wiele zaokrągleń, proste kolory, rysunek bez cieniowania i uproszczony modelunek oraz zawężona gama kolorystyczna. Rysunek przypomina bardzo uproszczone, infantylne malunki dzieci. Dzięki temu najmłodsi fani anime mogą z powodzeniem odrysowywać swoich ulubionych bohaterów i tworzyć własne wersje Kitty – fanarty. Prosta forma rysunku pozwala młodym twórcom przetwarzać obraz Kitty również w programach do rysowania, takich jak *Paint* czy *Corel* oraz dodawać animowane dodatki, jak gwiazdki czy serduszka, tworząc w ten sposób gify, które mogą wysyłać w formie pocztówek elektronicznych. Swoimi pomysłami i przeróbkami w wyglądzie Kitty dzielą się również za pomocą serwisu Pinterest, gdzie mogą skomentować grafiki i udostępnić je na portalach społecznościowych. W ten sposób obraz Kitty może być w nieskończoność powielany oraz przerabiany, dzięki czemu każdy jej wielbiciel może stworzyć własną, zindywidualizowaną wersję. Prostota wyglądu Kitty

3 *Hello Kitty*, odc. 7, https://www.youtube.com/watch?v=o2SCus03uHE od 3:48, [dostęp: 26.01.2016.]

4 M. Okniańska, *Anime – w poszukiwaniu istoty fenomenu*, Toruń 2011.

(jej niewielka postura, zaokrąglone łapki, bez odznaczających się palców, owalna głowa, bez zaznaczonego charakterystycznego dla kotów pyszczka), sprawia, że jej postać może być wielokrotnie przerabiana i modyfikowana, z pozostawieniem charakterystycznych cech. Multiplikowana w wielu wersjach stała się postacią uniwersalną. Te wersje mogą być zróżnicowane i ich charakter zależy od wieku „artystów" przekształcających jej wizerunek, jak i od grupy, do której przynależą. Istnieją fanarty Kitty, które ukazują ją jako dorosłą ubraną w seksowne stroje, czy też w strój nawiązujący do stylu danej subkultury młodzieżowej np. Emo.

Kitty łączy więc użytkowników nowych technologii w różnym wieku i z różnych środowisk w serwisach społecznościowych, blogach, forach internetowych, fanpagach, gdzie mogą dzielić się swoimi pracami z innymi fanami tej uroczej kotki. Wymieniają także swoje zdjęcia z ulubionymi gadżetami i maskotkami z nią związanymi[5].

Postać Kitty została stworzona przez japońską rysowniczkę Yuko Shimizu, pracującą dla firmy Sanrio. Spółka Sanrio zajmuje się tworzeniem postaci, które potem mają być bohaterami/maskotkami dla najmłodszych konsumentów oraz licencjonowaniem znanych produktów. Swoich bohaterów umieszcza na różnych produktach, zwłaszcza tych przeznaczonych dla dzieci. Na początku swojej działalności Sanrio umieszczało swoich bohaterów na papeterii i przyborach szkolnych, takich jak długopisy czy piórniki. Tak samo stało się z Kitty, która pojawiła się pierwszy raz w 1974 roku na małej, plastikowej portmonetce, by później zawładnąć rynkiem papierniczym i zabawkarskim. Kitty nie jest dziś utożsamiana wyłącznie z niewinnymi i słodkimi gadżetami dla dzieci. Od niedawna pojawiają się firmowe sklepy Sanrio, które sprzedają także luksusowe towary sygnowane swoim logiem, z umieszczoną na nich podobizną Kitty. Pojawia się biżuteria, ubrania, torebki czy perfumy z umieszczoną na nich białą kotką. Niewątpliwie „popularność japońskiego wizerunku białej kotki" – przekonuje Danuta Walewska jest oczywistością pod każdą szerokością geograficzną, z Polską włącznie[6].

Powstała ona jako produkt marketingowy, by potem stać się główną bohaterką animacji *Hello Kitty*, wyprodukowanej przez studio Madhouse w 1993 roku i wyreżyserowanej przez Ikuko Schimizu. Kitty idealnie wpasowała się w bardzo rozpowszechniony i modny styl *cutie* (z ang. *cute* – słodki, uroczy) w Japonii znany od l. 80 jako *kawaii*[7]. Rozpowszechnił się przez modę na cukierkowy, przesłodzony styl pisania, który charakteryzował się ozdabianiem tradycyjnego japońskiego pisma buźkami, zawijasami i serduszkami. Później przeistoczył się w styl bycia, który opanował całą Japonię i prze-

5 http://www.hellokittyjunkie.com/ [dostęp: 27.01.2016].

6 D. Walewska, *W świecie Hello Kitty*, „Bloomberg Businessweek Polska" 2013, nr 10, s. 48-55.

7 *Kultura kawaii, czyli różowy kicz podniesiony do rangi sztuki*, http://kawaii-mrjedi.blogspot.com/2014/04/kultura-kawaii-czyli-rozowy-kicz.html [dostęp: 27.01.2016].

niósł się do Europy wraz z japońskimi produktami i anime[8]. *Kawaii* okazało się hitem wśród młodzieży, która namiętnie zaczęła kolekcjonować gadżety i stroje ze swoimi ulubionymi, uroczymi bohaterami[9]. Kitty, tak jak wielu innych bohaterów, stała się produktem, tzw. *fancy goods*, które wpisują się w konwencję *kawaii* i są ważnym elementem życia również dorosłych Japończyków.

Obok mody ważnym elementem są *fancy goods*, czyli przedmioty codziennego użytku, których zastosowanie praktyczne jest bez znaczenia wobec potrzeby ich fetyszyzacji, przypisywania nadznaczenia i budowania przekonania o ich wartości estetycznej, co w konsekwencji może mieć wpływ na zmianę tożsamości ich właściciela (np. Kitty jest figurą najlepszej dziewczynki). Dodatkowo *fancy goods* stanowią drobną rekompensatę w chwilach, kiedy okoliczności nie pozwalają na przywdzianie zgodnego z estetyką *kawaii* stroju; przykładowo ubrane w jednakowe mundurki *office ladies* mogą złagodzić w swoim odczuciu rygory *dress code'u* poprzez umieszczenie w torebce zestetyzowanych przedmiotów, pełniących rolę substytutów[10].

Kitty stała się ikoną stylu *kawaii* i jej główną maskotką. Jej postać istnieje bez względu na film animowany *Hello Kitty* i jest znana na całym świecie. Stała się symbolem nowego ruchu, który zamiast nudnej powagi, proponuję słodycz i urok.

Kot Filemon, czyli przygody niesfornego, wiejskiego kociaka

Historia kota Filemona bardzo różni się od historii Kitty. Filemon został wymyślony przez pisarza i scenarzystę Marka Nejmana. Zadebiutował w serialu animowanym *Dziwny świat kota Filemona* zrealizowanym w studiu Studiu Małych Form Filmowych Se-Ma-For w latach 1972-1974 (13 odc., współautorką scenariusza była Irena Sobańska). Pojawił się też w 1976 roku w książeczce dla dzieci autorstwa właśnie Marka Nejmana

8 Wiele środowisk konserwatywnych w Europie wyraża zaniepokojenie modą na styl Kitty. Przykładowo związany z „Frondą" ksiądz Sławomir Kostrzewa uważa, że „Kontrowersyjna polityka wizerunkowo-marketingowa firmy Sanrio nie pozwala przewidzieć, w jakich kontekstach użyta zostanie ta postać w przyszłości i czy będą to konteksty bezpieczne dla dzieci". Zob.: S. Kostrzewa, *Hello Kitty? A co szkodliwego może być w tym kotku!?*, http://www.fronda.pl/a/hello-kitty-a-co-szkodliwego-moze-byc-w-tym-kotku,31945.html [dostęp: 28.01.2016].

9 S. Kinsella, *Cuties in Japan*, http://www.kinsellaresearch.com/new/Cuties%20in%20Japan.pdf [dostęp: 27.01.2016].

10 K. Adamowicz, *Kawaii – jako forma estetyzacji codzienności*, w: Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki Humanistyczne 2013, nr 7, s. 69.

i Sławomira Grabowskiego, *Noc kota Filemona*[11]. W następnym roku ukazała się kolejna książeczka *Przygody kota Filemona*[12] oraz zrealizowano w latach 1977-1981 serial animowany pod tym samym tytułem (26 odc.). Stworzono także trzy filmy pełnometrażowe: *Filemon i przyjaciele* (1991), *Gwiazdka kota Filemona* (1995) oraz *Kocia Wielkanoc* (1997), które zostały dobrze przyjęte przez młodszą część widowni. Filmy animowane o kocie Filemonie powstały w tzw. „złotym okresie polskiej animacji". Polska animacja w tym czasie (zarówno ta dla dorosłych i i ta realizowana z myślą o dzieciach) rozwijała się bardzo prężnie, a jej dzieła były doceniane również na arenie międzynarodowej.

> Twórcy z lat 60-tych rozwijali zapoczątkowaną przez duet Lenica-Borowczyk ideę tworzenia filmów animowanych skierowanych do dorosłej publiczności, rzucających wyzwanie intelektualne i estetyczne. Równolegle, choć w innym obiegu rozwijała się prężnie twórczość animowana kierowana do najmłodszych widzów, którzy stanowili główną widownię popularnych seriali animowanych[13].

Ceniono je zwłaszcza za dydaktyczną wymowę, estetykę wykonania i muzykę. Animacja polska dla dzieci nawiązywała swoją estetyką do animacji disneyowskiej. Czerpała z niej przede wszystkim delikatny rysunek, sympatycznych i uroczych bohaterów, wolniejszą akcję, humor i położenie silnego nacisku na współgranie muzyki z akcją[14].

Studio Se-Ma-For, znane z takich produkcji jak *Zaczarowany ołówek* czy *Przygód kilka wróbla Ćwirka*, zrealizowało *Przygody kota Filemona* w konwencji realistycznej. Filemon wygląda i zachowuje się jak prawdziwy kot. W przeciwieństwie do Kitty nie jest zantropomorfizowany i w każdym aspekcie przypomina małego, niesfornego kociaka. Jest ciekawski i żądny przygód, które często kończą się wielką katastrofą. Ma również wygląd młodego kociaka: charakterystyczny wątły tułów i większą głowę z zaznaczonym pyszcz-

11 M. Nejman i S. Grabowski, *Noc kota Filemona*, il. J. Karwowska-Wnuczak, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1976.

12 M. Nejman i S. Grabowski, *Przygody kota Filemona*, il. J. Karwowska-Wnuczak, Warszawa: Nasza Księgarnia, 1977.

13 B. Staszczyszyn, *Krótki przewodnik po polskiej animacji*, http://culture.pl/pl/artykul/krotki-przewodnik-po-polskiej-animacji [dostęp: 28.01.2016]. Ważne publikacje na temat polskiego filmu animowanego to m.in.: A. Kossakowski, *Polski film animowany 1945-1974*, Warszawa 1977; M. Giżycki, *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000; *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2008; P. Sitkiewicz, *Polska szkoła animacji*, Gdańsk 2011.

14 Warto zajrzeć do pięknie wydanej publikacji – albumu *65 lat polskiej animacji dla dzieci*, koncepcja: J. Armata, N. Chojna, teksty: J. Armata, opracowanie graficzne: O. Kot, wybór ilustracji: N. Chojna, Muzeum Kinematografii w Łodzi 2012. Tom powstał w związku z 65. rocznicą powstania pierwszej polskiej animacji dla dzieci i towarzyszył wystawie przygotowanej z tej okazji przez łódzkie Muzeum Kinematografii.

kiem, małe łapy, krótki ogonek i wielkie, owalne oczy. Porusza się niezgrabnie, podobnie jak młode kocię, i często przypadkowo zrzuca różne przedmioty ze stołu, bądź wylewa mleko. Jest płochliwy, z początku boi się nawet myszy, co niezwykle irytuje starego Bonifacego. Stara się, jak może, zaimponować swojemu starszemu przyjacielowi, jednak ten uważa młodego Filemona za niezgułę i fajtłapę. Mimo twierdzenia, że „z Filemona kota nie będzie", Bonifacy lubi jednak przyglądać się jego zmaganiom z nowym dla niego światem, bo dzięki temu przeżywa swoją „drugą młodość". Odpowiada, choć zdawkowo, na pytania kociaka, który chce jak najwięcej dowiedzieć się o życiu i poznać wszystkie jego sekrety. Bonifacy, jako doświadczony kot, z góry patrzy na swojego „podopiecznego", jednak sam przyłapywany jest na niezdarności czy zaprzeczaniu samemu sobie. Na przykład w odcinku 7 *Przygód kota Filemona* (*Jak pies z kotem*) najpierw zarzeka się, że prawdziwy kot nie śpi w psiej budzie, po czym sam idzie się w niej zdrzemnąć. Jego powiedzonka, takie jak „Ach, co ja ci będę mówił", dodają bajce komicznego charakteru[15].

Przygody Kota Filemona zrealizowano – jak wspomniałam wyżej – w konwencji realistycznej. Filemon mieszka na typowej, małej wsi, wraz ze swoimi opiekunami Dziadkiem i Babcią oraz przyjaciółmi: Bonifacym i Psem. Jak typowy kot śpi na przypiecku. Czasem wymyka się poza obręb gospodarstwa, ale najczęściej przeżywa różne przygody na podwórku i w izbie. Inaczej niż Kitty, Filemon jest związany z jednym miejscem, nie podróżuje, choć mimo to przeżywa różne perypetie. W tej serii zobrazowana jest wiejska sielanka, w której panuje spokój, a bohaterowie wiodą życie zgodne z naturą. Wszystkie ich czynności związane są z gospodarstwem i ze świętami, np. Babcia przed Wigilią szykuje smakołyki, a Dziadek pomaga jej, uprzątając dom, czy rąbiąc drwa do pieca.

Dzięki ukazaniu pewnego porządku życia wiejskiego i różnych gospodarskich zwierząt młodzi widzowie mogą poznać życie w gospodarstwie, zrozumieć sens i wagę codziennej pracy oraz nabrać poczucia obowiązku wobec innych. Bajka ma ogromną wartość edukacyjną, nie tylko ze względu na ukazanie w niej pracy, ale i przyjaźni między Filemonem, Bonifacym i Psem, którzy, mimo wielu różnic, razem bawią się, poznają świat i pomagają, jak potrafią, swoim opiekunom[16].

Babcia i Dziadek są bardzo tajemniczymi postaciami, ponieważ nie znamy ich imion, nie wiemy, co robią, kiedy ich pupile „harcują". Babcia ukazana jest jako dobrotliwa staruszka dbająca o swoje koty, zwłaszcza o Filemona, który jest jej ulubieńcem, mimo swawolnego charakteru. Wybacza mu stłuczoną miskę czy wylane mleko, rozumiejąc jego porywczy charakter. Dziadek jest bardziej stanowczy i szybciej wpada w gniew, gdy widzi, że koty nie są tak grzeczne, jak powinny, według niego, być. Ma jednak miękkie serce i szybko zapomina o ich wybrykach. Oboje dbają o siebie i pomagają sobie, pięknie dopełniając całą opowieść.

15 *Przygody Kota Filemona*, odc. 7, *Jak pies z kotem* https://www.youtube.com/watch?v=QVVZO5ubGnI [dostęp: 27.01.2016]

16 Filmy o kocie Filemonie (*Przygody kota Filemona*: *Jak pies z kotem* oraz *Poczekaj Bonifacy*) doczekały się wydań na DVD i w związku z tym recenzji w prasie filmowej. Zob.: *Przygody kota Filemona*, „VIDEO & DVD Reporter" 2005, nr 1, s. 72.

Znaczenie animacji w edukacji najmłodszych na przykładzie bajek *Hello Kitty* i *Przygody kota Filemona*

Film animowany dla dzieci ze swojego założenia miał edukować poprzez zabawę. Jak pisze Danuta Sadłowska, właściwie dobrany ma szansę pomóc w zrozumieniu świata, dokonywaniu trafnych wyborów, rozwoju emocjonalnym i estetycznym. Charakterystyczne postaci, które mają odzwierciedlać wartości i cechy ludzkie, oddają w przystępny sposób niezrozumiały świat dorosłych. Nauczyciele przedszkolni i szkolni od wielu już lat doceniają formy edukacji dzieci poprzez film[17]. Film animowany powinien jasno i prosto przekazywać emocje, kształtować właściwe postawy oraz informacje o świecie otaczającym dziecko. Oczywistą potrzebą i obowiązkiem twórców filmów adresowanych do najmłodszych jest też ukazywanie uniwersalnych wartości: piękna, miłości, przyjaźni, tolerancji, odpowiedzialności, sprawiedliwości, solidarności[18].

Dziecko poprzez film poznaje świat na trzech poziomach:

- Emocjonalnym (uczy się emocji na przykładzie zachowania bohaterów, np. Filemon, który stłukł miskę, czuje się zawstydzony i smutny z powodu dokonanych zniszczeń; dziecko poznaje także własne reakcje na sytuacje tworzone przez bohaterów filmowych, np. radość, gdy postać rozwiąże problem, śmiech, kiedy się przewróci);
- Behawioralnym (pokazuje dobre i złe zachowania, te akceptowalne przez społeczeństwo powinny być pochwalone i wyeksponowane, np. Kitty pomaga codziennie mamie w domowych obowiązkach, co jest przez nią pochwalone i docenione);
- Poznawczym (zdobywanie wiedzy, poznawanie świata i samego siebie, np. Kitty poznająca świat poprzez podróż do babci).

Dziecko w sposób naturalny odbiera świat bajkowy i przenosi go do rzeczywistości. Wartości, jakich dostarcza film, zostają w jego świadomości, a później w jego dorosłym życiu. Animacja ma również znaczenie terapeutyczne, kiedy dziecko może oderwać się na chwilę od swoich problemów – jest zdystansowane, a jednocześnie w filmie może znaleźć odpowiedzi na nękające go pytania i sposób na rozwiązanie kłopotów[19].

17 D. Sadłowska, *Zastosowanie animacji filmowej w edukacji*, „Kognitywistyka i Media w Edukacji" 2012, nr 2, s. 159-180.

18 Zob. m.in.: J. Dybiec-Gajer, E. Drab, *Tłumacz w świecie bajek: przekład audiowizualny dla najmłodszych w polskim polisystemie medialnym na przykładzie kanału telewizyjnego MiniMini+*, w: „Między oryginałem a przekładem" R. 20 (2014), nr 3, s. 47-65.

19 D. Bałutowski, *Film jako sprzymierzeniec w wychowaniu dzieci i młodzieży*, http://www.edukacjafilmowa.pl, [dostęp: 29.11.2015].

Creation of animal heroes: cat Filemon from *Przygody kota Filemona* and Kitty White from *Hello Kitty* cartoon

Summary

Przygody kota Filemona and *Hello Kitty* were created in two different cultural circles. First was created by Polish animations studio – Se-Ma-For in Łódź in 1972. This cartoon is about a little kitty Filemon, who lives in a small Polish village with two guardians – Grandmum and Granddad and his best friend – an old cat Bonifacy. *Przygody kota Filemona* was create in realistic convention, because of lifelike appearance and his personality.

Kitty White was created in Japan in 1974 and was a product for children. Kitty was an image presented on school accessories like notebooks. Later Madhouse film studio created an anime with Kitty – *Hello Kitty* about adventures of this little white cat. *Hello Kitty* is created in an unrealistic convention, because Kitty walks on two legs and has the same mimic as humans. Because Kitty has a charming personality and a nice style of life it belongs to a very popular in Japan kawaii culture. It's a kind of subculture which tries to change every aspect of life into something sweet.

These two cartoons have features of interesting and illuminating animated film. From these animations children learn how to solve problems, about good and positive way to communicate and about the world around us. Cartoons teach the youngest children how to recover in the world and construe it.

AGNIESZKA KOWALKIEWICZ-KULESZA

Seria komiksowa *Kurczaki* *Luzaki* Ch. Jolibois i Ch. Heinricha – refleksje dydaktyczno-literaturoznawcze

Pisanie o szeroko pojętej literaturze dla dzieci to zapewne jedno z najwdzięczniejszych zajęć – choć niezwykle trudne. Młody (mały) odbiorca to istota niebywale wymagająca, która oczekuje atrakcyjności, inspiracji i wzorców dla swojego wrażliwego serca. Szybko weryfikuje jakość oferowanej lektury i jest bezwzględna w swojej ocenie. Czasem wystarczy jeden niezaakceptowany fragment tekstu lub krytyczna ocena ilustracji, aby książka została odłożona na półkę – może i na zawsze. Literatura dziecięca, która ma niezwykle bogate korzenie (począwszy od starożytności), współcześnie wciąż może konkurować z bogatą ofertą elektronicznych gadżetów. Księgarnie proponują niezliczoną ilość tytułów dla dzieci i młodzieży, tak więc popularność baśniowej literatury nie gaśnie. Wątki tradycyjnych baśni, np. z *Roszpunki*, *Śpiącej Królewny* czy *Królewny Śnieżki* są też źródłem natchnienia dla współczesnych produkcji filmowych, np. *Barbie Roszpunka*, *Shrek* czy *Siedmiu krasnoludków ratuje Śpiącą Królewnę*.

Pierwsza połowa XX wieku szczególnie obfitowała w różnorodne teksty dla adeptów czytelnictwa. Jak konstatuje Halina Skrobiszewska,

> ludziki z rozmaitego tworzywa, jak Plastuś Marii Kownackiej, jak Kichuś Janiny Porazińskiej, ludziki z żołędzi, kasztanów, ze szmatek – z wszystkiego, czym się dzieci bawią – wtargnęły szeroką falą do literatury za chłopcem drewnianym Collodiego, Pinokiem. Z misiów na długo przed Kubusiem Puchatkiem najsławniejszy w Polsce był Bohaterski Miś Bronisławy Ostrowskiej (...). Przed Misiem Uszatkiem Czesława Janczarskiego

narodził się o ćwierć wieku bez mała wcześniej także w pisemku dla dzieci Miś Czarny Nosek Janiny Porazińskiej[1].

Cytowany fragment daje do zrozumienia, jak ważny staje się w opowieściach dla dzieci upersonifikowany ludzik lub zwierzę, które dla dziecka jest równie atrakcyjne, co bohater realistyczny. Czasem nawet poprzez swą kruchą postać czy delikatność materii, z której jest stworzony, może wywoływać głębszą empatię i poruszenie u dziecka. Zwierzęta są dla dzieci – jak twierdzi Ewa Kret – „bohaterami niemal absolutnymi"[2], ponieważ to one pojawiają się najczęściej w książeczkach obrazkowych, które eksponują jedynie ich wygląd i podstawowe cechy gatunkowe.

W bajce zwierzęcej – konstatuje badaczka – uwaga pada jednak nie tylko na bohatera, ale przede wszystkim na to, co on czyni. Dzieje się tak, ponieważ zwierzęta zawsze pełniły ważną rolę w ludzkiej kulturze, wykazywały predyspozycje do metamorfozy, do współistnienia fizycznego i psychicznego z człowiekiem, o czym mówiły wszystkie mity[3].

Doskonałym przykładem może stać się nieśmiertelny bohater dziecięcego świata – Koziołek Matołek, który w swej prostocie, dobroduszności i szczerej fascynacji światem umilał czas i wzbudzał emocje nie tylko dzieci, ale również dorosłych. Wesoły i dobry podróżnik potrafił rozbawić do łez, wzruszyć, pouczyć, zasmucić i zaskoczyć.

Kurczaki Luzaki jako bajka

Ale kim są Kurczaki Luzaki? To grupa zabawnych kurek i kogucików, które mieszkają w ciepłym i przytulnym kurniku w nieznanym miejscu świata. Zostali oni powołani do życia przez francuskich twórców – pisarza Christiana Jolibois i ilustratora Christiana Heinricha (przekładu dokonała Marta Toruńska).

Młodzi bohaterowie mogą być literacką metaforą wszystkich dzieci. Kurczaki przeżywają bowiem przygody i emocje bliskie każdemu dorastającemu człowiekowi. Zdobywają nowe doświadczenia, często pomimo strachu pokonują trudności i własne słabości, uczą się współpracy, są uczciwe i wrażliwe. Uniwersalizm tej komiksowej serii sprawia, że przekazywane treści mogą być zrozumiałe dla każdego dziecka, w każdym zakątku świata, a interpretowanie tekstu może osiągać wymiar antropocentryczny, gdyż

1 *Wstęp* do: *Baśń i dziecko*, red. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 10.

2 E. Kret, *Bývaly prý v Čechách nekdy časy*... „Bohemistyka" 2009, nr 2, s. 125-139, https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/3150/1/Ewa%20Kret.pdf [dostęp: 18.09.2015].

3 Tamże.

– jak konstatuje Zenon Uryga – „kieruje ono w stronę głębszej refleksji nad własnymi czynnościami poszukiwania sensu dzieł lub zjawisk”[4].

Zgodnie z poznawczymi aspektami rozwoju osobowości, jak twierdzi Maria Tyszkowa,

> recepcja baśni opiera się na tendencji do eksterioryzacji własnych doświadczeń jednostkowych i satysfakcji z odnajdywania ich poza własnym subiektywnym przeżyciem. Odnalezienie i rozpoznanie własnych doświadczeń w utworze literackim dostarcza przeżyć o charakterze metafory[5] zamykającej, które są właściwością przeżycia artystycznego w ogóle[6].

Badaczka podkreśla również, że odmienność sytuacji zaprezentowanych w baśni (a co za tym idzie również w bajce – A. K.-K.) nie przeszkadza dziecku wcielić się w przeżycia bohaterów, a nawet może podwyższyć poziom samoświadomości młodego czytelnika, co stanie się źródłem poznawczej satysfakcji[7]. Bruno Bettelheim natomiast podkreśla psychologiczną wartość baśni, która może pomóc dziecku pogłębić tożsamość, ukazując jednocześnie, jakich potrzebuje doświadczeń, aby rozwinąć swój charakter[8].

Komiks *Kurczaki Luzaki* zawiera cały szereg tematów i uczuć, które mogą wpływać na identyfikację dziecka z zabawnymi zwierzątkami, pełniąc równocześnie funkcje wychowawcze i dydaktyczne. Ważnym aspektem omawianej serii[9] jest kontekstowość niektórych wątków, które – choć epizodyczne – pogłębiają wiedzę kulturową dziecka, tak ważną we współczesnym systemie edukacyjnym. Oczywiście w zależności od wieku czytelnika, konteksty te mogą być zrozumiałe lub będą wymagały wyjaśnień osoby dorosłej[10], np. podróżująca samotnie kurka spotyka na morzu statek Krzysztofa Kolumba,

4 Z. Uryga, *O wartościach edukacyjnych interpretowania tekstów* w: *Problemy wartości i wartościowania dzieła literackiego w szkole*, red. T. Świętosławska, Łódź 2007, s. 37.

5 Krystyna Kuliczkowska podkreśla, że aluzja, niedomówienie i metafora to nieodłączne atrybuty baśni, w której można odczytać uogólnienia szersze niż zakłada dosłowna narracja. K. Kuliczkowska, *Fantastyka i metafora*, w: *Baśń i dziecko*, s. 53.

6 M. Tyszkowa, *Baśń i jej recepcja przez dzieci*, w: *Baśń i dziecko*, s. 147.

7 Tamże, s. 147/148.

8 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne*, przeł. D. Danek, Warszawa 1996.

9 Na polskim rynku wydawniczym pojawiło się jak dotąd dziesięć tytułów w serii: *O kurce, która chciała zobaczyć morze*, *Kosmiczne jajo*, *Chcę mieć brata!*, *Kurza stopa! Ktoś ukradł słońce!*, *Panika w kurniku*, *Kurczaki Luzaki i bazyliszek*, *O chłopcu, który lubił bajki*, *Ratuj się, kto może!*, *Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego!*, *Zakochany kurczak*, Warszawa 2012, Wydawnictwo Hachette Polska sp. z o. o.

10 Dlatego komiksowa seria o kurczakach może być atrakcyjną lekturą również dla osób dorosłych. Dla kompetentnego czytelnika wątki te będą nową płaszczyzną interpretacyjną, jednak nieświadome niektórych znaczeń dziecko również będzie czerpało radość z lektury.

który ratuje ją z niebezpieczeństwa. Jak konstatuje M. Tyszkowa, „u dzieci na etapie ich kulturowej (literaturowej) inicjacji głównym źródłem satysfakcji jest odkrywanie struktur znanych i dekodowanie znaczeń według kodów już przyswojonych”[11], jednak łączenie elementów znanych dziecku z ukrytym sensem niektórych fragmentów może mieć również ważne znaczenie dydaktyczne, rozwijające. Poniższa tabela ma na celu ukazanie różnorodności tematycznej i kontekstowej tychże zabawnych opowieści.

Tab. Analiza zawartości i konteksty serii *Kurczaki luzaki* Christiana Jolibois i ilustratora Christiana Heinricha

Tytuł komiksu	Główny temat tekstu	Szczególnie wyeksponowane emocje i uczucia bohaterów	Kontekst kulturowy
Chcę mieć brata!	oczekiwanie na rodzeństwo, miłość rodzinna	smutek i radość, cierpliwość, troska, odpowiedzialność	malarski – nawiązanie do obrazu Muncha ***Krzyk***; filozoficzny – parafraza słów Diogenesa skierowanych do Aleksandra Wielkiego: „Zasłaniasz mi słońce”; literacki (baśniowy) – ilustracja nawiązująca do baśni ***Jaś i Małgosia***
Zakochany kurczak	pierwsza platoniczna miłość, przyjaźń	nieśmiałość, miłość, zazdrość, poświęcenie	teatralny – nawiązanie do teatrów objazdowych; literacki – przywołanie magicznego napoju Tristana i Izoldy; malarski – wykorzystanie średniowiecznego gobelinu pt.: ***Dama z jednorożcem*** jako źródła rozwiązania problematycznej sytuacji
Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego!	wielka przyjaźń	strach, odwaga, pomysłowość, poświęcenie	mitologiczny – nawiązanie do złotego runa oraz groźnych trolli (mitologia skandynawska); literacki – przywołanie hasła trzech muszkieterów; historyczny – epizodyczne wprowadzenie postaci Ludwika XIV
Kurczaki Luzaki i bazyliszek	więzy rodzinne	miłość, lęk o bliskich, smutek, odwaga, bezkompromisowość	literacki – wprowadzenie do akcji groźnego bazyliszka oraz rycerza Okrągłego Stołu, Lancelota

11 M. Tyszkowa, *Baśń i jej recepcja przez dzieci*, s. 149.

Tytuł komiksu	Główny temat tekstu	Szczególnie wyeksponowane emocje i uczucia bohaterów	Kontekst kulturowy
Kurza stopa! Ktoś ukradł słońce!	wiedza	wytrwałość, troska,	historyczny – wprowadzenie do akcji wynalazców balonu na ogrzane powietrze – braci Montgolfier
O chłopcu, który lubił bajki	ciągłość tradycji, wartość literatury i kultury	odpowiedzialność, uczynność,	literacki – wzmianki o Ulissesie i Cyklopie, nawiązanie do Ezopa oraz Jean'a de La Fontaine'a; malarski – wykorzystanie jako tła ilustracji komiksowej impresjonistycznego obrazu Claude'a Monet ***Japoński mostek***; kulturowy – wprowadzenie japońskiego motywu trzech mądrych małp, zasłaniających usta, oczy i uszy
Panika w kurniku	wpływ stereotypów i przesądów na życie, obrona słabszych i bezbronnych	odwaga, wdzięczność, troska w kontraście ze złością, infantylizmem, przemocą	kulturowy – rola przesądów, np. czarnego kota; literacki (baśniowy)– motyw kota w butach
Ratuj się, kto może!	spryt, pomysłowość w chwilach zagrożenia, przygoda sensacyjna	lęk, strach, dzielność, przyjaźń	literacki (mitologiczny) – nawiązanie do nici Ariadny (prująca się wełna baranka Belino), postać Minotaura; filmowy – odważna lisiczka – przeciwniczka kurczaków – otrzymała imię Zorra; malarski – inspirowanie się oryginalnymi portretami Giuseppe Arcimbolda
O kurce, która chciała zobaczyć morze	realizowanie własnych marzeń, bunt młodzieńczy, miłość, przygoda, poznanie innej kultury	tajemniczość, ekscytacja, radość, zachwyt,	historyczny – przywołanie postaci Krzysztofa Kolumba i jego statku „Santa Maria", na który trafia kurka Carmela (parafraza związku frazeologicznego „jajko Kolumba"); wraz z odkrywcą dociera ona do Ameryki, gdzie spotyka indiańskie (czerwone) kury
Kosmiczne jajo	dziecinne marzenia, przyjaźń, otwartość na nieznane, wartość odkryć naukowych	rozczarowanie, ale też radość, wytrwałość, empatia	historyczny (naukowy) – wprowadzenie do akcji postaci astronoma Galileusza

Źródło: Opracowanie własne na podstawie polskiego wydania serii

Jak wskazuje powyższa tabela, seria *Kurczaki Luzaki* w pełni realizuje gatunkowe założenia bajki zwierzęcej. Komiksy francuskich autorów stają się przypowieściami na temat uniwersalnych sytuacji moralno-psychologicznych, różnorodnych charakterów i postaw. Pouczenia wypływające z historii o młodych kurczakach nie są prezentowane w sposób moralizatorski, ale lekki i zabawny. W tym celu narrator najczęściej przeciwstawia dwa stanowiska, dwa typy argumentacji czy też dwa rodzaje działań (np. mądre i infantylne) – i dopiero z tego kontrastu pozwala czytelnikowi wysnuć odpowiednie wnioski, które zgodnie z zasadami bajki sprowadzają się do założenia, że dobro zawsze zwycięża[12]. Komiksy pozostają również w zgodzie z konwencjonalnymi znaczeniami postaci zwierzęcych, które występują jako maski określonych typów ludzkich – i tak przyjaciel głównego bohatera Carmelita to baranek Belino, strachliwy, łagodny i oddany. Lisica Zorra – jak na lisa przystało – jest sprytna i przebiegła, natomiast cała populacja kurnika jest dość mocno podzielona. Do grupy kurek mądrych, dobrych i pomocnych można zaliczyć głównych bohaterów, a więc kogucika Carmelita, kurkę Carmen i ich rodziców Carmelę i Pitikoka. Natomiast do grupy opozycyjnej zaliczymy młode zbuntowane koguty („podwórkowe matołki"), o charakterystycznych imionach: Szeryf (przywódca), Cienki i Bangkok.

Kurczaki Luzaki jako komiks

Bajkowe opowieści o uroczych zwierzątkach stają się jeszcze ciekawsze dla młodego czytelnika ze względu na atrakcyjną szatę graficzną i komiksowy charakter. Najbardziej tradycyjna definicja komiksu wyjaśnia, że jest to fabuła opowiedziana za pomocą serii obrazków rysunkowych wspomaganych tekstem słownym, ograniczającym się tylko do wypowiedzi wmontowanych w rysunek w formie tzw. „dymka"[13]. Jednak nowoczesna formuła komiksu zakłada, że o zakwalifikowaniu danej narracji jako komiksu, decyduje m.in.: wkomponowanie tekstu w obraz, graficzne elementy upływu czasu (tzw. „rynna"), powiązanie semantyczne kadrów, ikoniczność znaków[14]. *Kurczaki Luzaki* – wobec powyższej definicji – wpisują się w literaturę komiksową. Doskonałe, ekspresyjne, bogate ilustracje Christiana Heinricha, w których za każdym razem można doszukać się nowych treści, dopełniają przekaz literacki, tworząc cudowne, zabawne opowieści. Dlatego, posiłkując się esejem Umberto Eco *Dzieło otwarte*, Jakub Jankowski proponuje odnieść teorie tego literaturoznawcy do istoty komiksu. Wobec tego można by uznać, że komiks jest szczególnie predestynowany do

12 Por. hasło: *bajka*, w: *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński i in., Wrocław 2000, s. 55.

13 Hasło: *komiks*, w: tamże, s. 251.

14 Cyt. za: H. Kowalewski, *Semiomiks. Semiotyka komiksu. Semiotyka. Komiks*, http://semiomiks.blogspot.com/, [dostęp: 10.09.2015].

nazwania go dziełem otwartym, gdyż „między konstytuującymi narrację kadrami istnieje szereg informacji, których autor nie przedstawia, ale zaledwie sugeruje”[15].

Sztuka komiksu to dziedzina niezwykle szeroka i wciąż bujnie rozwijająca się. Historie obrazkowe od zawsze wzbudzały wiele kontrowersji, a wśród czytelników można odnaleźć zarówno wielbicieli, jak i zagorzałych przeciwników, uznających komiks za trywialny i mało interesujący. Jednak szerokie grono badaczy komiksowych stworzyło szereg narzędzi, którymi można dokonać analizy tych szczególnych tekstów. Jedną z nich jest metoda *„close reading”*, którą posługujemy się w czytaniu mniej lub bardziej świadomie oraz w sposób mniej lub bardziej kompletny. *Close reading* zakłada zwrócenie uwagi na aspekt lingwistyczny danego dzieła (na problem słownictwa, gramatyki i składni; ten etap jest etapem opisowym), aspekt semantyczny (denotowanie i konotowanie znaczeń słów; etap kognitywny), aspekt strukturalny (poszukiwanie związków między słowami w obrębie tekstu zarówno na poziomie lingwistycznym, jaki i semantycznym; etap analityczny), aspekt kulturalny (relacje tekstu z elementami zewnętrznymi; etap interpretacyjny). Oczywiście wymienione tereny badawcze, przekładające się na konkretny typ „czytania”, mieszają się ze sobą, zespalają w jedną całość, nie następują w danej kolejności, a raczej „uzupełniają się”[16].

Jakub Jankowski proponuje jednak, aby analityczno-interpretacyjną technikę *close reading* na potrzeby komiksu lepiej nazywać *close viewing*:

> Przede wszystkim dlatego, że komiks jest medium stuprocentowo wizualnym. (...) Otóż w komiksie tekst może być wizualny bezpośrednio, poprzez różnicowanie czcionki, jej wielkości, jej koloru[17] lub pośrednio, poprzez projektowanie na niego znaczenia z kształtu dymka czy mimiki postaci albo przez dowolną kombinację tych elementów[18].

Badacz przywołuje tu Saussure’owską teorię o postrzeganiu znaku językowego jako całości złożonej z komponentu znaczącego i znaczeniowego, stąd wniosek, że tekst w komiksie najpierw „odbieramy wzrokowo, dopiero potem w jego typowej, dwuwarstwowej językoznawczej formie”[19].

Próbując dokonać dalszej analizy komiksów Christiana Jolibois i Christiana Heinricha zastosujemy wybrane elementy wspomnianej techniki *close viewing*.

15 J. Jankowski, *Kicz, miernota, szmira, sztuka. Jak walczyć ze stereotypowym myśleniem o komiksie?*, w: *Komiks a problem kiczu. Antologia referatów 9. Sympozjum Komiksologicznego*, red. K. Skrzypczak, Łódź 2009, s. 116.

16 Tamże, s. 115/116, cyt. za: R. Johnson, *What is close reading? – guidance notes* (2004), http://www.mantex.co.uk/samples/closeread.htm

17 W komiksach *Kurczaki Luzaki* zabieg ten stosowany jest bardzo często.

18 J. Jankowski, *Kicz, miernota, szmira, sztuka*..., s. 116.

19 Tamże.

Poziom lingwistyczny komiksów

Komiksowa seria o kurczakach charakteryzuje się przede wszystkim barwnym, urozmaiconym słownictwem (które wyróżnia poszczególnych bohaterów) oraz humorem językowym, wpływającym na łatwość i szybkość czytania.

Główni bohaterowie – kurczak Carmelito, kurka Carmen i baranek Belino – posługują się językiem potocznym, ale poprawnym gramatycznie, np. „Bry wieczór, psze pana. Nazywam się Carmelito" (*Kosmiczne jajo*, s. 18). W zależności od sytuacji można też zaobserwować patos językowy, np. „Belino, jak ja będę teraz bez ciebie żył?" (*Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego*, s. 26), „Mój kochany kurczaku!" lub wypowiedzi nacechowane emocjonalnie, np. „Carmelito był bardzo przejęty. Jak można tak haniebnie postąpić z tak piękną istotą. Aż mu serce zamarło, zadrżało, zabiło mocniej..." (*Zakochany kurczak*, s. 6).

Wypowiedzi wszechwiedzącego narratora, który obecny w komiksie „pokazuje czytelnikowi fikcyjny świat, prowadzi go przez niego, nadaje wydarzeniom dynamikę i podejmuje mnóstwo innych decyzji, przez co nadaje opowieści kształt i charakter"[20], stają się elementem łączącym wszystkie działania bohaterów. Język narracji jest żywiołowy, emocjonalny, czasem nasycony aksjologicznie, gdyż subtelnie podpowiada młodemu czytelnikowi odpowiednie wartości, np. „Kurczaki nie umiały oglądać tej sceny ze spokojem i znieść okrucieństwa" (*Zakochany kurczak*, s. 6), „Stary, mądry kormoran odpowiedział, że przede wszystkim potrzeba czasu, bo zdobycie pięknej kobiety wymaga ogromnej cierpliwości i może potrwać latami..." (*Zakochany kurczak*, s. 18) lub „Belino starał się pocieszyć swoją przyjaciółkę. Ale czy można pocieszyć kogoś, kto stracił ukochanych rodziców?" (*Kurczaki Luzaki i bazyliszek*, s. 33). Częste stosowanie mowy pozornie zależnej pozwala też na przenikanie do relacji narratora elementów osobowości bohaterów. Zabieg ten pozwala ukryć bajkowego gawędziarza poprzez eliminowanie jego komentarzy i bezpośrednich ocen, co uatrakcyjnia i ożywia narrację.

Charakterystyczny język stosuje również Pedro – przyjaciel i kurnikowy, domorosły „mędrzec" – stary kormoran, stylizowany na filozofa, który wyjaśnia zagadki świata i zna odpowiedź (nie zawsze poprawną) na każde pytanie; w swych żartobliwych, czasem ironicznych wypowiedziach najczęściej stosuje zdania oznajmujące i wykrzyknikowe, często złożone podrzędnie:

> Stary Pedro poprosił o ciszę.
> – Szeryf ma rację, moje dzieci! Musicie wiedzieć, że trolle nie są zbyt inteligentne. Co więcej, te nocne stworzenia mają dwa słabe punkty. Po pierwsze, ponad wszystko kochają złoto! Mają tysiące kufrów pełnych złota, ale ciągle chcą więcej! Na sam widok tego szlachetnego metalu szaleją!
> (*Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego*, s. 27).

20 M. Błażejczyk, *Przeciąganie liny, czyli narrator w komiksie*, http://www.zeszytykomiksowe.org/narracja, [dostęp: 29.08.2015].

Intrygująco prezentuje się też słownictwo podwórkowych „matołków", zabijaków, czyli łobuzerskich kogucików lub innych negatywnych bohaterów (np. trolli czy przebiegłych szczurów), którzy w swych dialogach często posługują się słownictwem dosadnym, a nawet grubiańskim, sugerując odbiorcom swój poziom intelektualny oraz ich stosunek do głównych postaci, np. „Ani słowa, bachory! Niech no który tylko kłapnie dziobem, to zaraz go wrzucę na ruszt!" (*Panika w kurniku*, s. 35). Język staje się w tym przypadku elementem charakteryzującym, a także rozróżniającym poszczególne postaci.

W chwilach nasilonych emocji, wszyscy bohaterowie posługują się sugestywnymi wykrzyknieniami, np. „Jasny gwint!", „O ja cię kręcę!", „Rany Julek!", „O kurza stopa!".

Składnia wypowiedzi komiksowych bohaterów jest niezwykle urozmaicona, pojawiają się liczne wypowiedzenia wykrzyknikowe, zdania często są urywane, co wpływa na dynamizację akcji. Cechy te można zaobserwować już w samych tytułach komiksów, np. *Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego!*, *Chcę mieć brata!*, *Ratuj się, kto może!*, *Kurza stopa! Ktoś ukradł słońce!*

Zdaniem językoznawców kognitywnych zarówno słowa, jak i konstrukcje gramatyczne, można postrzegać jako zestaw środków służących kreśleniu językowego obrazu świata. Z tej perspektywy, gramatyka rozumiana jest nie jako zbiór arbitralnych reguł formalnych, lecz raczej jako narzędzie obrazowania treści pojęciowej.

Aspekt kulturalny, dydaktyczny

Komiksowy cykl *Kurczaki Luzaki*, będący metaforą życia rodzinnego i towarzyskiego, odwołujący się do nieprzemijających wartości, takich jak: miłość, przyjaźń, bezinteresowność i tradycja, może stać się tekstem ważnym dydaktycznie, zarówno dla najmłodszych dzieci, jak i uczniów starszych. Zagadnienia poruszane w historiach o kurczakach mogą być źródłem dyskusji aksjologicznej czy wychowawczej, gdyż jak podkreśla O. Handford i W. Karolak, „metafora, bajka, baśń, mit, opowiadanie, historia i w końcu książka mają swoje miejsce w praktyce terapeutycznej od dawna. Wykorzystywane są z dużą skutecznością przez psychoterapeutów, terapeutów, arteterapeutów, wychowawców czy opiekunów"[21]. Dowcip i ironia zawarte w tekstach, a także interesująca i urozmaicona szata graficzna komiksu mogą być argumentem przekonującym młodych ludzi do zapoznania się z tą pozycją lekturową, a także stanowić ważny aspekt estetyczny lektury.

> Mimo że komiks – jak twierdzi M. Skorek – jest medium odbieranym jako rozrywkowe, może stać się w tym działaniu narzędziem bardziej skutecznym od klasycznie rozumianych form podręcznikowych. (...) Lektura komiksu w mniejszym stopniu niż form pozbawionych ilustracji wymaga wyobrażenia sobie treści. Umiejętność czytania i zdolność wizualizacji świata przedstawionego wydaje się być w wypadku lektury komiksu

21 O. Handford, W. Karolak, *Bajka w twórczym rozwoju i arteterapii*, Łódź 2007, s. 6.

> drugorzędna. „Czytanie" komiksu wymagałoby zdolności łączenia kolejnych ramek w ciągłą narrację (...), co nie powinno zastępować dotychczas rozwijanych w trakcie edukacji szkolnej umiejętności czytania ze zrozumieniem[22].

A przecież w świecie nauczycieli i dydaktyków powszechnie wiadomo, że – zgodnie ze słowami Zenona Urygi – „fundamentem kształcenia umiejętności interpretowania utworów jest uznanie wewnętrznej potrzeby wypowiedzenia się ucznia po lekturze, a więc dostrzeżenie w aktach mówienia i pisania celowego i koniecznego ogniwa pracy nad poszukiwaniem sensu przeczytanego utworu"[23]. *Kurczaki Luzaki* mogą więc stanowić płaszczyznę porozumienia między małym czytelnikiem a wychowawcą.

Jak pokazuje historia, komiks w Polsce cieszył się zawsze dużą popularnością: nieśmiertelny *Koziołek Matołek*, małpka Fiki-Miki Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza, *Kajko i Kokosz* Janusza Christy czy *Tytus, Romek i A'Tomek* Henryka Jerzego Chmielewskiego, to postaci najbardziej znane i lubiane.

> Zatem – konstatuje M. Skorek – historie obrazkowe są formą pośrednią między najczęściej używaną w dydaktyce literaturą a wytworami kultury audiowizualnej, z którymi uczeń ma najczęściej do czynienia. Komiks może stać się bardzo użytecznym narzędziem edukacji. Jego wprowadzenie do programów nauczania może doprowadzić do zmiany jego postrzegania, innymi słowy do kulturowej nobilitacji[24],

ponieważ komiks – tak jak *Kurczaki Luzaki* – jest źródłem humoru (głównie dzięki zabawnym ilustracjom), przygody, łatwo się go czyta, więc jest bardzo pomocny na pierwszych etapach kształcenia, a krótka treść może zachęcić do lektury nawet najbardziej opornych czytelników.

Podsumowując powyższe rozważania, śmiało można powiedzieć, że łacińska sentencja *docere, delectare, movere* – znajduje swoją realizację w zabawnej serii komiksowej dla dzieci *Kurczaki Luzaki*.

22 M. Skorek, *Komiks poza kiczem – jako narzędzie edukacji medialnej i humanistycznej*, w: *Komiks a problem kiczu*..., s. 103.

23 Z. Uryga, *O wartościach edukacyjnych interpretowania tekstów*, s. 35.

24 M. Skorek, *Komiks poza kiczem*..., s. 104.

A comic series: *Les P'tites Poules* Ch. Jolibois and Ch. Heinrich – didactic and literature-specialist reflections

Summary

The aim of this article is to present a contemporary comic series entitled *Les P'tites Poules* by Christian Jolibois and Christian Heinrich. The young heroes of the series may be perceived as a literary metaphor of all children. The chickens' adventures and emotions they experience are something every young person can relate to. The comics by French authors become parables of universal moral-psychological situations, diverse characters and attitudes. An important aspect of the series in question is the contextual role of some themes, which though episodic only, enrich the child's cultural knowledge so vital in the modern educational system. The series contain a number of mythological, literary or artistic references thus realizing the ancient principle of *docere-movere-delectare*. The article also analyses the vivid and comical language of the comics. The article's summary consists of didactic reflections.

KATARZYNA CHMIELEWSKA

Metamorfoza i wędrówka jako figury transgresji. O filmie *Mój brat niedźwiedź* (*Brother bear*, USA 2003)

Sławny Koziołek Matołek, którego imię nadano Europejskiemu Centrum Bajki, nieustająco wędrował. Powracające w każdym odcinku filmowej wersji „Właśnie nową zaczął podróż, by ją skończyć w Pacanowie. A co przeżył i co widział, film ten wszystko wam opowie", eksponuje drogę samą w sobie – nie tylko jako motyw tekstu, ale i jako model funkcjonowania Koziołka – zawsze zmierzającego do Pacanowa, uparcie poszukującego tego, co jest ponoć bardzo blisko.

Przedmiotem moich rozważań nie stał się jednak rodzimy komiksowy koziołek, lecz animowane amerykańskie niedźwiedzie. Niniejszy artykuł przedstawia film *Brother bear* (USA 2003, reż. Aaron Blaise, Robert Walker; film występuje w polskiej wersji pod tytułem *Mój brat niedźwiedź*) w perspektywie przeobrażenia bohatera – głębokiej zmiany wewnętrznej dokonującej się przez specyficzny kontakt ze światem duchów i zwierząt.

Niedźwiedź to zwierzę lunarne, w wierzeniach jego postać wiązana jest z dzikością, z racji snu zimowego z odnawianiem istnienia, przechodzeniem przez śmierć do nowego życia, zmartwychwstaniem[1]. Filmowa narracja *Brother bear* odwołuje się do starej

1 Por. *Szamanizm Indian Ameryki Północnej oraz Ludów Syberyjskich – Śmierć i zmartwychwstanie*, cz. 5, http://www.nowaswiadomosc.pl/347-szamanizm5.html Zob. też. Ł. Trzciński, *Człowiek pierwotny i jego wierzenia*, seria „Nauka dla wszystkich", Kraków 1996, nr 479.

indiańskiej opowieści, w której odnajdujemy schematy typowe dla bajki magicznej[2], ilustrację dążeń transgresyjnych[3] oraz zależności poziomów neurolingwistycznych (logicznych) w schemacie piramidy Diltsa. Nagrodzony Oskarem w 2004 roku *Brother bear* to przykład tekstu kultury ukazującego wyraziste przeobrażenie wartości, podstawowych przekonań, tożsamości, misji, a nawet poczucia przeznaczenia. Stanowi, dzięki temu, atrakcyjny medialnie przykład mogący posłużyć za ilustrację wybranych aspektów wymienionych wyżej teorii i koncepcji.

Oto szkic filmowej opowieści: akcja rozgrywa się w tundrze, w kulturze Indian północnoamerykańskich. Prostota funkcjonowania w wiosce uniemożliwia bliższe określenie epoki. Paraboliczny sens historii wydaje się być sygnalizowany nie tylko przez ową ponadczasowość, ale także dzięki trójkowym układom elementów. Czas akcji obejmuje trzy doby, ukazane w dziele perspektywy też są trzy: uobecnia je wspólnota Indian (jest to niejako pierwsza i podstawowa, bo eksponowana płaszczyzna kultury ludzkiej), zwierząt (krąg życia w pewien sposób pretendujący do rangi równie istotnego, choć niejako „drugiego") oraz odwieczny świat duchów i duchowości wzbogacany przez postaci ludzkie i zwierzęce kończące czas życia. Pierwszoplanowymi bohaterami są trzej bracia: najstarszy – Sitka, średni – Denahi i najmłodszy – Kenai. Funkcje zwornika perspektyw i światów, swoistych łączników i przewodników pełnią: Tanana (doświadczona kobieta, szamanka wspólnoty), niedźwiedzica (zwierzęca samica, kochająca, pełna poświęcenia matka), Sitka (dojrzały mężczyzna, wojownik, mądry brat). To ich wiedza oraz sposób istnienia uobecniają w świecie przedstawionym oskarowego filmu prawdę o wzajemnej zależności, o silnym oddziaływaniu sfery duchowej na to, co materialne, na to, co prowadzące do wzrastania świadomości, na to, co wzbogaca każde istnienie w odwiecznym kole życia i śmierci.

Wróćmy jednak do fabuły kreskówki. Dorastający Kenai podczas ceremonii otrzymuje od starej szamanki Tanany totem niedźwiedzia oznaczający miłość, „bo tak chciały duchy". Upragniona inicjacja, czyli włączenie do grona mężczyzn, ma w takim przypadku nastąpić wtedy, gdy młodzieniec zrozumie, czym jest uczucie miłości. Publiczne odrzucenie figurki totemu to znak niedojrzałości i nieumiejętności panowania nad emocjami – porywczy Kenai nie potrafi nawet spokojnie przyjąć informacji, nie mówiąc o podjęciu wyzwania. Bezpośrednio po ceremonii odkrywa, że niedźwiedzie ukradły ryby z kosza, którego zabezpieczenie należało właśnie do niego – najmłodszego, figlarnego nastolatka. Sfrustrowany młodzieniec tropi niedźwiedzia, chcąc samotnie wziąć odwet na zwierzęciu. Wyrusza wbrew zasadom bezzwłocznie i rozemocjonowany. Po dramatycznej konfrontacji potężny niedźwiedź grizli zrzuca Kenaia na półkę skalną. Rodzina czuwa – w takim położeniu znajdują go dwaj starsi bracia. Najstarszy, poważ-

2 W. Propp, *Nie tylko bajka*, wyb. wst. i przeł. D. Ulicka, Warszawa 2000; tenże, *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

3 J. Kozielecki, *Koncepcja transgresyjna człowieka*, Warszawa 1987.; tenże, *Psychotransgresjonizm. Nowy kierunek psychologii*, Warszawa 2001; tenże, Transgresja i kultura, Warszawa 1997.

ny i odpowiedzialny Sitka poświęca życie, aby ocalić braci. Świadomie wbija włócznię w szczelinę w lodowcu tak, by niedźwiedź wraz z nim spadł dziesiątki metrów w dół na fragmencie lodowego podłoża. Kenai chce pomścić śmierć brata i w determinacji zabija ocalałego po upadku grizli. Zdarzenia następują błyskawicznie, ukazując magiczną przestrzeń: duch Sitki, pod postacią swojego totemu – orła – dokonuje metamorfozy Kenaia, dając mu fizyczną posturę niedźwiedzia. Ciało Kenaia jako martwe odnajduje Denahi, uznaje go za zabitego przez niedźwiedzia i ślubuje pomścić. Kolorystyka planu scen śmierci jest zimna i wygaszona, kontrastuje z nią przenikanie się ciepłych barw w scenach przeobrażenia mocą zmarłych, mocą duchów.

Kenaia w postaci niedźwiedzia znajduje Tanana. Szamanka nie czuje strachu, jedynie ciekawość; nie ma też wątpliwości, że do przeobrażenia doszło za sprawą celowego działania ducha Sitki. Tanana nadaje kierunek drodze do zmiany: mówi, że bracia mogą spotkać się na górze, „gdzie światła wędrują po ziemi". Jest to jedna z funkcji typowych dla bajki magicznej, które można traktować jako obrazy symbolicznej drogi rozwoju wewnętrznego[4]. Szamanka należy do grona donatorów – udziela rad lub wyznacza zadania, wręcza magiczny przedmiot i wyznacza dalszą drogę, kierując bohatera ku „prawdzie".

Chłopiec przemieniony w niedźwiedzia spotyka różne zwierzęta (między innymi parę łosi Rutt i Tuka), nie potrafi jednak uzyskać od nich pomocy. Wpada w pułapkę zastawioną przez myśliwych i jest przekonany, że samodzielnie się z niej uwolni. Komiczna sekwencja prób oswobodzenia ukazuje śmieszność działań istoty pozbawionej pokory, zadufanej w sobie i nie potrafiącej przyjmować pomocy. Kenaia z opresji ratuje mały niedźwiadek – Koda, który obiecuje, że pokaże mu, „gdzie światła wędrują po ziemi", bo jest to miejsce bliskie celowi jego wędrówki. Mały, bystry miś zmierza na coroczne spotkanie nad Potokiem Pstrągów, gdzie chce spotkać zaginioną mamę. Kenai i Koda wędrują razem przez trzy doby. Kolejne przygody ukazują jak początkowy brak empatii, wyrozumiałości, odpowiedzialności i szereg innych negatywnych nastawień Kenaia powoli ulega przeobrażeniu. Doświadczanie wędrówki sprawia, że człowiek przemieniony w niedźwiedzia zaczyna aprobować radość Kody, afirmowanie życia i piękna natury.

Obraz otwierania się Kenaia na pozytywne emocje tworzy antytezę z rosnącym napięciem. Wędrujące niedźwiedzie są zagrożone – ich tropem podąża Denahi, złamany bólem, żądny zemsty za śmierć braci z łap grizli. Dochodzi do dramatycznych konfrontacji braci, z których jeden jest zwierzyną, a drugi – polującym mścicielem. Denahi bardzo się naraża. Chcąc dosięgnąć niedźwiedzia, spada do rzeki i ledwo uchodzi z życiem. Dzieje się to na oczach Kenaia, który nie tylko nie może pomóc bratu; gorzej

4 Stała funkcja działającej postaci może mieć schemat jak w analizowanym filmie: postać A (tu: szamanka Tanana) wysyła bohatera B (tu: Kenaia) na poszukiwanie kogoś/czegoś C (tu: ducha zmarłego brata). B wyrusza w drogę. B pokonuje przeciwności i osiąga cel. B powraca do A po wykonaniu zadania. Spotkanie z donatorem jest kanoniczną formą rozwoju zdarzeń. Por. W. Propp, *Nie tylko bajka*, s. 102.

– ma świadomość, że to jego cielesność i niemożność porozumienia się z człowiekiem są przyczyną dramatu.

Narracja filmu oscyluje od dramatycznych konfrontacji do beztroskiej radości. Niedźwiedzie trafiają nad potok pstrągów, czyli zamierzony cel podróży Kody. Kenaiowi się tam podoba, oswaja się, a nawet zżywa z wesołą wspólnotą zwierząt. Niedźwiedzie gawędzą po dniu pełnym radosnych zabaw i ucztowania. Koda wesoło, z aktorskim zacięciem, opowiada jak matka przeciwstawiła się człowiekowi, chcąc zapewnić wszystkim spokój i bezpieczeństwo. Kenai zaczyna kojarzyć opowieść Kody z własną historią – poznaje z innej perspektywy te same zdarzenia. Pojmuje, że to on zabił matkę Kody; że czuł się zaatakowany, gdy niedźwiedzica spokojnie mówiła „odejdź, zostaw nas". Przerażony odkryciem, skrywa się w lesie, niejako ucieka przed nową świadomością. Wkrótce znajduje go – nadal beztroski – Koda. Indianin przemieniony w niedźwiedzia odważa się na szczere wyznanie – widz nie słyszy słów, widzi jedynie reakcję Kody, który ucieka, przerażony prawdą. Punkt widzenia wyznaczony przez oko „kamery" wykonuje w kreskówce ruch rotacyjny. Można go zinterpretować jako dojrzewanie dialogu i budujących go istot do nowej świadomości.

Tymczasem średni brat Denahi zagubił się, tkwi nad gasnącym ogniskiem, u kresu sił, przemarznięty w narastającej zamieci. Pojawia się orzeł, w którym Denahi domyśla się najstarszego brata i bez wątpliwości podąża za jego lotem. Duch Sitki doprowadza Denahiego do Kenaia. Walka Denahiego z bratem przemienionym w niedźwiedzia jest nieunikniona. Oczywiście średni brat (człowiek) nie ma świadomości, że walczy na śmierć i życie z młodszym bratem (zwierzęciem). Nadbiega mały Koda, rzuca się w wir walki, chcąc wspomóc Kenaia. Gdy Kenai jest gotów poświęcić życie dla uratowania Kody, Sitka interweniuje pojawiając się w ludzkiej postaci. Ukazuje się braciom, przywraca Kenaiowi ludzką postać, a czyni to na oczach Kody i Denahiego. Wszyscy są świadkami magicznego przeobrażenia. Kenai jako Indianin zwraca się łagodnie do Kody „Nie bój się. To ja" – i niedźwiadek tuli się do niego z ufnością. Indianin decyduje się wrócić do cielesności niedźwiedzia, ponieważ chce opiekować się Kodą – czuje, że jest mu potrzebny. Denahi uznaje wybór brata. Podczas przemiany do Kody przychodzi duch matki, widz jest świadkiem wzruszających gestów miłości. Duch Sitki przytula obu szczęśliwych i uwolnionych od złych emocji braci. Odzwierciedla to symboliczna przemiana w naturze – znika lód, pojawiają się kwiaty. Materializuje się ożywcza siła miłości. Wszyscy bohaterowie, a z nimi widz, zdają się pojmować więcej z koła życia i śmierci.

Końcowe sceny filmu ukazują głębokie pojednanie zwierząt i ludzi; Kenai jako grizli kroczy pośród Indian razem z Kodą i Denahim. Przybył na ceremonię przejścia do dojrzałych mężczyzn, gdzie odciska swoją niedźwiedzią łapę na ścianie z malowidłami, ponieważ poznał miłość – nauczył się kierować swoim totemem.

Jak widać z powyższego streszczenia, tematem filmu jest separacja człowieka wobec zoosfery – ukazanie tego zagadnienia i przezwyciężenie go przez ukazanie archetypicznej łączności duchowego wymiaru zwierząt i ludzi. Zwornik dla obu światów istot żywych stanowi magiczna przestrzeń zmarłych, gdzie przenikają się duchy ludzi

i zwierząt, ukazana jako znana wybranym ludziom (szamanka Tanana) i wszystkim zwierzętom (to one kultywują wspólnotowy rytuał kontemplowania „świateł, co wędrują po górze", a więc uobecniania się w świecie żywych świata tych, co życie zakończyli). Ta archetypiczna spójnia znosi antagonistyczne siły nienawiści prowadzące do walki i wykluczenia. Obszar ten współgra z archetypem osobowości manicznej obecnej w bajce magicznej pod postacią starej, dobrej szamanki. Obraz maniczny należy jednocześnie do nieświadomości i świadomości i – jak zakłada Jung – w istotny sposób oddziałuje na rozwój jednostki: „To coś jest poszukiwanym »centralnym punktem« osobowości, owym nie dającym się opisać czymś, co znajduje się między przeciwieństwami lub je jednoczy, albo rezultatem konfliktu (...), rozwojem osobowości, najbardziej indywidualnym krokiem naprzód, następnym stopniem"[5].

Mój brat niedźwiedź umożliwia nie tylko ukazanie modelowej funkcji archetypu. Pozwala też na łatwe wprowadzenie refleksji kognitywnej do zasobu wiedzy odbiorcy. Adres kognitywny, a więc mający związek z poznawaniem świata lub badaniem procesów poznawczych narzuca się samoistnie, ze względu na wątek fizycznej metamorfozy młodzieńca w niedźwiedzia i imitowanie przez to zwierzęcej perspektywy. Jedna z najbardziej poruszających scen filmu przedstawia rozmowę Kenaia i Kody o naskalnym rysunku. Obaj zgodnie mówią o 'bestii', jednak dla niedźwiadka 'bestia' to człowiek: „Najstraszniejsze są te ich dzidy" – mówi Koda.

Nie trzeba głębokich analiz – widzowi narzuca się prawda, że ten, kto buduje język, odwołuje się do własnej konfiguracji wiedzy i doświadczeń, a względność w percypowaniu rzeczywistości może potwierdzać obecność tych samych wartości i wrażeń.

Podejście kognitywne realizuje się obecnie w wielu obszarach badawczych i praktycznych, m.in. antropologii, językoznawstwie, psychologii, coachingu. Ponieważ kognitywistyka formułuje pogląd doświadczeniowy, przeciwstawiając go obiektywistycznemu[6], wiele dziedzin nauki znacząco nie tylko rozszerza pojmowanie kultury, języka, umysłu oraz ludzkiego funkcjonowania, ale generuje nowe ujęcia praktyczne. Przeobrażenie człowieka w niedźwiedzia okazuje się odzwierciedlać w indiańskim micie także jedno z fundamentalnych założeń stanowiska kognitywnego:

> Ciało pełni decydującą funkcję w konstruowaniu umysłu w takiej postaci, w jakiej się nim posługujemy. Myślenie ma charakter cielesny. Kategorie umysłu podlegają definiowaniu w cielesnej interakcji ze środowiskiem (...). Świat ma w przeważającej mierze

5 C. G. Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb., przeł. i wst. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 85-86.

6 A. Kominek, *Wykłady z językoznawstwa kognitywnego dla studentów filologii*, Kielce 2015, s. 17.

> nieustrukturyzowany charakter i to my, jako jego obserwatorzy, zwykle odpowiadamy za jego strukturalizację. Język może kształtować nasz sposób myślenia[7].

Kontekst ujęć kognitywnych jest niesłychanie inspirujący zarówno w naukowej, jak i potocznej refleksji dotyczącej siebie, innych i świata. Z konieczności musi pozostać w tym artykule na poziomie ledwie zasygnalizowania. Niezależnie od oswojenia z pojęciami 'kognitywny' i 'kognitywistyka' w codziennym doświadczeniu każdego człowieka realizują się założenia artykułowane przez kognitywistów – i nie inaczej doświadczano w epokach tworzenia najstarszych mitologii. Ta ciągłość ludzkiej mądrości promieniuje na pojmowanie zależności jednostka – środowisko, a tym samym na kształtowanie tej relacji.

Powszechnie wiadomo, że motyw metamorfozy i transformacji występuje w tekstach kultury od początku jej istnienia. Dzięki Józefowi Kozieleckiemu[8] w latach 80. XX wieku w nauce pojawił się *homo transgressivus* – koncepcja człowieka z dążeniami transgresyjnymi ukierunkowanymi na jednostkę i naturalnie przekładającymi się na grupę, społeczność, globalny system. Psychologia transgresyjna, psychotransgresjonizm – jak współcześnie nazywa się teorię Kozieleckiego – ściśle wiąże przeobrażenia (transgresje) realizujące się w życiu jednostki z funkcjonowaniem zbiorowości oraz tworzeniem kultury. W działaniach transgresyjnych osoba wychodzi poza to, czym jest i co aktualnie posiada; dzięki swoim wyborom i czynom człowiek staje się tym, kim dotąd nie był. Transgresje mogą być skierowane ku rzeczom, ludziom (altruizm, władza, nowy ład społeczny), ku symbolom (nowa wiedza, idee, sztuka), a także ku sobie (autokreacja, samorozwój). Działania te opierają się na kategorii 'mogę', w odróżnieniu od działań adaptacyjnych podejmowanych w czynnościowej kategorii 'muszę'. W pracach Kozieleckiego i jego uczniów obecne są różne klasyfikacje i ujęcia transgresji. Film *Brother bear* może służyć ilustracji m. in. transgresji konstruktywnej i destruktywnej, omawianiu przełożenia wartości i misji kultywowanych przez jednostkę (trangresja wewnętrznego świata Kenaia) na system wartości i przekonań obecny w kulturze (mity i rytuały społeczności Indian).

Kenai, którego widz poznaje na początku filmu, to młody, niefrasobliwy, nieodpowiedzialny żartowniś o wybujałych wyobrażeniach na własny temat. Jego niedojrzałość przejawia się między innymi w porywczości, lekceważeniu tradycji, braku odpowiedzialności i zaangażowania; cechy te odzwierciedla scena lekceważącego odrzucenia totemu przedstawiającego niedźwiedzia po otrzymaniu informacji o tym, że wyznacza Indianinowi zadanie związane z miłością. Sceny rytuału przejścia, w trakcie którego ma dojść do włączenia chłopca w społeczność dojrzałych mężczyzn, sąsiadują z wypowiedziami Kenaia ujawniającymi jego wręcz nienawistny stosunek do niedźwiedzi. Motyw ślepej nienawiści powraca w Disneyowskim filmie w nierozerwalnym połączeniu z mi-

7 Tamże, s. 18.

8 Kozielecki koncepcji psychologii trangresywnej poświęcił wiele prac, zob. przypis 3.

łością: niedźwiedzica (matka Kody) ginie, chroniąc jedynego syna; Denahi obsesyjnie pragnie zabić niedźwiedzia, pchany potrzebą odwetu i pomsty za utratę ukochanych braci; duch Sitki z miłości do najmłodszego brata kilkakrotnie konfrontuje go z nieuchronnością śmierci. Taka konstrukcja w głębszym oglądzie adresuje kreskówkową historię do imponderabiliów: oto miłość i nienawiść reprezentują dwa bieguny afirmacji istnienia w ogóle. Filozof dialogu tak pisał o generalizującej istocie uznawania racji bytu w różnorodności życia:

> Nienawiść z natury swej jest ślepa: można nienawidzić tylko część jakiejś istoty. Kto widzi całą istotę i musi ją odrzucić, ten nie jest już w królestwie nienawiści, lecz dotarł do granicy ludzkiej zdolności mówienia Ty. To, że człowiekowi zdarza się, iż do swojego ludzkiego Naprzeciw nie może powiedzieć podstawowego słowa, które zawsze zawiera afirmację zagadniętej istoty, albo że musi odrzucić drugiego lub samego siebie – oznacza granicę, gdzie wchodzenie w relację poznaje swoją względność, granicę, którą można usunąć tylko razem z tą względnością[9].

By osadzić w tradycji wartość, jaką jest akceptacja oraz uznanie racji bytu zwierząt i ludzi, mit północnoamerykańskich Indian przywołuje metamorfozę. Obraz fizycznej transformacji Kenaia w niedźwiedzia zajmuje w filmie ponad dwie minuty. Ukazuje oddziaływanie świata duchów na życie i śmierć zarówno zwierząt, jak ludzi. Pojawiające się po raz pierwszy „światła wędrujące po niebie" to przestrzeń pełna ciepłych przenikających się barw i falujących kształtów; to w niej uobecniają się potężne postaci zwierząt. Zwierzęta są w ruchu, jakby odbywały wspólną wędrówkę, może paradę pośmiertnego istnienia, której odwieczność sygnalizują wymarłe postacie mamutów. Dysponowanie przestrzenią jest znaczące – widz odnosi wrażenie, że zwierzęta zmierzają ku niemu, a ich obraz rozmywa się w świetlanej poświacie ciepłych barw. Indiański chłopiec, wobec ogromu zjawiska i sylwetek zwierząt, jawi się jako istota maleńka i bezbronna, mimo włóczni w dłoni. Ciepła poświata identyfikuje świat duchów, w którym dominują zwierzęta. Jedyną ludzką postacią osadzoną w świecie zmarłych jest Sitka.

Kluczowe dla poszerzenia świadomości głównego bohatera (i widza) są trzy sceny: dialog przy naskalnym malowidle, powracający motyw odbitej dłoni przeobrażającej się w łapę niedźwiedzią oraz wspomniana już opowieść o rozłączeniu matki i Kody. Ostatni temat ma niejako niebliźniacze odbicie: ta sama sytuacja zupełnie inaczej jawi się w perspektywie Kody. Indianin po metamorfozie w zwierzę traci możliwość porozumiewania się z ludźmi, ale – jak najczęściej w baśniach – zyskuje umiejętność rozumienia mowy zwierząt. Widz słyszy Kenaia jako mówiącego w ludzkim języku, ale doświadczona szamanka Tanana słyszy tylko niedźwiedzie pomruki. Kenai opowiada swoje przeżycia, widz słyszy fragmenty tej opowieści w zrozumiałym dla siebie języku, częściowo zaś w „języku niedźwiedzi". Jest to obraz ważnego doznania transgresyjnego – młody

9 M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wyb., wst. i tłum. J. Doktór, Warszawa 1992, s. 48.

Indianin odkrywa jak zwierzę poznaje rzeczywistość, doznaje odrębności języka ludzi. Jak w większości bajek i baśni postaci zwierząt zostały spersonifikowane – przejawiają zachowania typowe dla ludzi, zbliżone motywacje i emocje. W toku wędrówki z Kodą przemieniony w niedźwiedzia Indianin pozna wartości istotne dla społeczności zwierząt, bogactwo ich odczuć.

Istotne dla edukacyjnych i wychowawczych walorów filmu jest posługiwanie się techniką behawioralną: wszystkie postaci w filmie *Mój brat niedźwiedź* charakteryzowane są przez zachowania i wypowiedzi. Oddaje to nie tylko prostotę i pewną surowość pierwotnej opowieści. Nadrzędnym walorem wydaje się pozostawienie widzowi interpretacji i wyobrażenia życia wewnętrznego bohaterów.

Film zamykają sceny doświadczania wspólnoty ludzkiej w symbolicznej łączności ze szlachetnością świata zwierząt prezentowane jako powrót do stanu mitycznego, odwiecznego, naznaczonego kosmogonicznie. W *Brother Bear* realność nie jest osadzona w mierzalnym czasie – akcja toczy się niejako w mitycznym „zawsze i wszędzie". Duch najstarszego brata (Sitka jako orzeł i Sitka w promienistej „duchowej" postaci ludzkiej) doprowadza Denahiego na miejsce konfrontacji. Przerywa walkę braci dopiero wtedy, gdy dotrzega przejawy lojalności, oddania i miłości między niedźwiedziami – Kenaiem i Kodą. Wtedy dochodzi do ponownej metamorfozy Kenaia, który na krótko przyjmuje ludzką postać. Mimo zmiany cielesnej powłoki, Indianin ujawnia przez wypowiedzi i zachowania trwałość zmiany wewnętrznej wypracowanej podczas wędrówki: potrafi przyjąć punkt widzenia przerażonego Kody, nawiązuje z nim empatyczny kontakt (mimo mówienia ludzkim językiem). Dzięki temu świat ludzi i zwierząt zostaje ukazany jako charakteryzujący się obecnością analogicznych wartości i szlachetnych priorytetów.

Scena symbolicznego braterstwa świata ludzi, zwierząt i duchów obejrzana w wersji animowanej uzmysławia przez gesty rąk i mowę ciała jednoczącą rolę świata duchów. Wątek osobisty i jednostkowa trangresja znajdują przełożenie na układy kulturowe: przeobrażenie Kenaia generuje natychmiastową transgresję społeczną: w rodzinie (trzej obejmujący się radośnie bracia) oraz w grupie (plemię, wioska). Jest to logiczny układ oddziaływania trangresji modelowo odbijający teorię Kozieleckiego. Osobista historia *homo transgressivus* przenosi się na plan kultury – ostatnie sceny filmu *Brother Bear* tworzą klamrę kompozycyjną z obrazem męskiej inicjacji; tym razem do rytualnego ognia przychodzi odpowiedzialny, silny niedźwiedź (Kenai jako zwierzę), by zostawić odcisk łapy tam, gdzie nie wolno było odcisnąć dłoni jemu samemu jako niedojrzałemu człowiekowi. Duma, spokój, pewność siebie, emanujące z postaci niedźwiedzia reprezentują jego duchową wewnętrzną siłę, która osiąga się tylko otwarciem przestrzeni serca. Miejsce nieporadnie i destruktywnie używanej siły zajmuje moc odkryta we „właściwej", wybranej dla siebie formie istnienia.

Warto odnotować, że kwestie wypowiadane przez zwierzęta w filmie *Mój brat niedźwiedź* żyły także poza salą kinową, przy czym wiele z nich mogło ułatwić kontakt werbalny w relacjach rodzinnych. Nie bez przyczyny drugoplanowe postaci zwierzęce występują parami lub w grupach – świat zwierząt i natury ukazany jest jako spoisty,

charakteryzujący się pozytywnymi wartościami, silnie naznaczony pielęgnowaną wspólnotowością. Podstawowe dla tego wizerunku są obrazy zbiorowej zabawy, łowienia ryb, ucztowania i snucia opowieści. Bogaty w ruch, wykreowany na podobieństwo zabawy w aqua parku obraz corocznego zebrania niedźwiedzi nad strumieniem został przedstawiony jako kultywowanie jednoczącego rytuału. O wspólnocie celów i przynależności informuje ledwie kilkusekundowy epizod: oto z przelatującego klucza gęsi słyszymy grę słów: „Nie gęgaj, bo cię wykluczę".

Trzeba zaznaczyć, że *Brother Bear* to przykład znakomitego kina familijnego: wyróżnia się poziomem żartu zapraszającym szare komórki do gimnastyki, zaleca się dobrą muzyką. Wpadającą w ucho piosenkę z refrenicznie powtarzalnym tekstem „zawsze bratu równy brat" wykonuje wokalistka o mocnym glosie: Kayah. W polskiej wersji językowej pojawiają się głosy aktorów rozpoznawalnych dla kilku pokoleń. Znajdujemy między innymi dwie pary: obecne w wielu scenach łosie Rutt (Andrzej Grabowski) i Tuke (Zenon Laskowik) oraz bezimienne kozły górskie dowcipnie odnotowane w obsadzie jako „Stefan Friedmann Baran 1" i „Andrzej Fedorowicz Baran 2".

Do utrwalenia u widza obrazu związku gapowatych łosi przyczyniły się aktorskie talenty Laskowika i Grabowskiego. Stłumione „bo kocham cięń"[10], które pada jako wyznanie i uzasadnienie wierności, to przekaz mistrzowsko zrealizowany przez Zenona Laskowika. Esencjalnie wyraża wartości uobecnione w Disneyowskiej produkcji: miłość, skromną mądrość, poczucie zarówno własnej misji, jak i lojalności wobec bliskiej istoty. Scena, w której pada kwestia „bo kocham cięń", jest jedną z ważniejszych dla przesłania filmu. Tuke nie jest gotowy do wyraźnego wypowiedzenia tak intymnej treści, a Rutt do jej przyjęcia. Mimo tego dochodzi do porozumienia, uznania trwałości więzi, oczekiwanego przez obie strony potwierdzenia siły lojalności i uczucia. Scenę pogodzenia łosi obserwuje milczący Koda. Para łosi natychmiast po potwierdzeniu wzajemnej ważności ostentacyjnie skupia się na sobie, sugestywnie „odchodzi do własnego świata", spontanicznie kontynuując wspólną wędrówkę. Bystry niedźwiadek rozpoznaje w zachowaniach dorosłych zwierząt zarówno trudność, jak i ważność pielęgnowania więzi. Koda decyduje się wrócić do zabójcy matki i bronić go z narażeniem życia. W tym działaniu uobecniają się potrzeby przynależności i autorytetu, przede wszystkim zaś uznania czyjegoś błędu i pełnego miłości wybaczenia.

Brother Bear stanowi jedną z najpiękniejszych opowieści o rozległej ekologicznej transformacji wewnętrznej. Używam pojęcia 'ekologiczny' w rozumieniu używanym w life coachingu[11]: badanie ekologii celu wymaga doprowadzenia w procesie samopoznania lub zmiany do tzw. poszerzenia świadomości coachee (osoby prowadzonej w zmianie), czyli zbudowania *big pictures* (wielkiego obrazu dającego spojrzenie z szerokiej perspektywy na oddziaływanie zakładanych zmian na otoczenie). *Mój brat niedźwiedź*

10 Zapis „cięń" oddaje brzmienie niewyraźnie wyartykułowanego wyznania.

11 Autorka artykułu jest dyplomowanym life coachem; uznaje za wzbogacające odnoszenie analizy tekstów kultury do dziedzin humanistyki oraz nauk społecznych.

to przykład tekstu kultury ukazującego w poruszający sposób przeobrażenie wartości i przekonań, przebudowę tożsamości i misji; wszystko to w ujęciu jednostkowym oraz wpływu na zbiorowość istot żywych – zwierząt i ludzi.

Rozważając barwny i budzący wiele emocji film *Mój brat niedźwiedź*, warto zwrócić uwagę na szczególną popularność postaci misia w świecie baśni, filmów i opowieści dla dzieci. Obok klasycznego Kubusia Puchatka, którego barwny wizerunek ukształtowała w zbiorowej świadomości Disneyowska kreacja, mamy międzynarodową galerię postaci wzorowanych na niedźwiedziu, a to: Miś Uszatek, Miś Paddington, Gumisie, agent specjalny Oso, Troskliwe Misie, Baloo oraz Super Baloo, Colargol[12], Miś Kudłatek, wreszcie Miś Jogi i jego niedłączny kompan mały Boo-Boo. Miś, misiaczek a nawet prawdziwy niedźwiedź zaangażowani do filmu zaskarbiły sobie stałe miejsce w polu zabawy i rozrywki. Do znanych na całym świecie od początku XX wieku zabawek zalicza się miś zwany współcześnie Teddy Bear[13], a wśród rodzinnych seriali kultowe miejsce zajmuje opowieść o żyjących w naturze potężnym grizli i Jamesie Capenie „Grizzly" Adamsie (*Niedźwiedź pana Adamsa*, tytuł oryginału *The Life and Times of Grizzly Adams*, USA, 1977-78).

Wierzę, że wiele osób czytających ten tekst z sentymentem odnajduje w pamięci co najmniej jednego spośród przywołanych misiaków, a Koda i Kenai dołączą do galerii postaci zwierzęcych, które wnoszą do współczesnej ponowoczesnej, sfragmentowanej, transgresyjnej kultury spoisty obraz wspólnotowych wartości.

12 W internecie występują dwie formy identyfikujące tę samą lalkową postać: Koralgol i oryginalna Colargol.

13 Rzec by można, że niedźwiedź jako zabawka ma szczególne koneksje w sferze politycznej. Zainspirowany relacjami prasowymi z prezydenckiego polowania na niedźwiedzie, Morris Mitchom opracował projekt nowej zabawki imitującej misia. Wedle anegdoty Roosevelt osobiście udzielił Mitchomowi zgody na użycie w nazwie modelu zdrobnienia swojego imienia – tak powstał Teddy's Bear. Fakt, że Theodore Roosevelt jest wymieniany wśród najlepiej rozpoznawalnych postaci historycznych w amerykańskiej popkuturze, być może nie wynika tylko z uwiecznienia jego wizerunku na górze Rushmore obok prezydentów Waszyngtona, Jeffersona i Lincolna, ale i z faktu wpisania w historię powstania Misia Teddy'ego. Por. P. P. Damski, *Teddy Bear i Teddy R. – pluszowy miś i amerykański prezydent*, http://histmag.org/Teddy-Bear-i-Teddy-R.-pluszowy-mis-i-amerykanski-prezydent-7337 [dostęp 30.01.2016].

The metamorphosis and hike as figures of transgression. Considerations about the film *Brother Bear*

Summary

In this article I'm going to rearrange the movie *Brother Bear* (USA 2003, dir. Aaron Blaise, Robert Walker, presented in the Polish of the title *Brother Bear*) perspective transformations hero – a profound internal change by making specific contact with the world of spirits and animals. *Brother Bear* is one of the most beautiful stories of vast ecological transformation inside. I use the concept of 'ecological' within the meaning used in life coaching: to study the ecology requires an input in the process of self-discovery or changes to the so-called. Broaden awareness coachee (people conducted in the change), that builds the big picture (giving the big picture look from a broad perspective on the impact of anticipated changes in the environment). *Brother Bear* is an example of the culture text showing moving transformation of values and beliefs, the reconstruction of the identity and mission; all in a stand-alone basis and the impact on the community of living beings – animals and humans.

Dzieje wydawnicze, cenzuralne, krytyka i obrona Koziołka Matołka oraz innych bajek zwierzęcych

JOLANTA DZIENIAKOWSKA

Teksty o zwierzętach w spisach książek polecanych dla uczniów szkół powszechnych w Drugiej Rzeczypospolitej

Jeszcze przed odzyskaniem niepodległości polskie władze szkolne stopniowo zaczęły przejmować administrację szkolnictwa na ziemiach znajdujących się pod okupacją niemiecką i austriacką, a następnie na terenach byłego zaboru rosyjskiego. Tym samym rozpoczęto prace mające na celu odbudowę systemu oświaty i wychowania w odradzającym się państwie. Działania te, wymagające ogromnych nakładów finansowych, musiały być, co naturalne, rozłożone na wiele lat. Ich realizację utrudniały ponadstuletnie zaniedbania w sferze kultury i edukacji, a także skomplikowana sytuacja polityczna, społeczna i gospodarcza kraju. Do priorytetowych zadań należało m.in.: scalenie szkolnictwa; opracowanie projektów ustaw szkolnych obowiązujących na całym terytorium Drugiej Rzeczypospolitej; wprowadzenie – obowiązkowej dla wszystkich dzieci, bez względu na ich pochodzenie społeczne i status materialny – siedmioletniej szkoły powszechnej, stanowiącej podbudowę średniej szkoły ogólnokształcącej i szkół zawodowych; kształcenie i doskonalenie zawodowe nauczycieli; odbudowa materialnej infrastruktury szkolnictwa.

Kwestią wielkiej wagi było przygotowanie polskich podręczników i pomocy dydaktycznych. Konieczne okazało się również stworzenie podstawowego kanonu lektur dostosowanych do potrzeb edukacyjnych, a także poziomu rozwoju dzieci i młodzieży. Lektury te miały nie tylko wspomagać realizację szkolnego procesu dydaktyczno-wychowawczego, ale też kształtować kulturę czytelniczą uczniów. Trzeba przy tym pamiętać, że w Polsce międzywojennej książki i czasopisma zaliczano do grupy ważnych instru-

mentów kształcenia i wychowania, a czytelnictwo dzieci i młodzieży postrzegano jako jeden z istotnych elementów edukacji.

Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z powagą podchodziło do sygnalizowanych kwestii. Dokumentują to działania mające na celu unormowanie sytuacji na rynku wydawniczym w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości. Chodziło m. in. o niedopuszczenie do obiegu wydawnictw, nie spełniających podstawowych wymogów związanych z kształceniem i wychowaniem młodych pokoleń, czyli książek nieprzydatnych (ze względu na przestarzałe, nieaktualne treści, nieadekwatne do nowej sytuacji politycznej Polski), czy też niedostosowanych do potrzeb szkoły, poziomu rozwoju uczniów. Sprawą nadrzędną stało się zatem wdrożenie w życie w miarę sprawnego systemu selekcji wydawnictw przeznaczonych *do użytku szkolnego*. Początkowo prace te realizowali ministerialni urzędnicy z poszczególnych departamentów, sami oceniając książki (głównie podręczniki dla szkół różnych typów i stopni), bądź zamawiając recenzje u specjalistów z zakresu poszczególnych dyscyplin wiedzy. Efekty tej selekcji, czyli spisy książek zatwierdzonych *do użytku szkolnego*, publikowano – po akceptacji przez Ministra WRiOP – w czasopismach pedagogicznych[1], m.in. „Bibliografii Pedagogicznej"[2].

Kolejnym zadaniem stało się powołanie ministerialnego organu do oceny wydawnictw przeznaczonych dla szkół. Była to Komisja Książek i Pomocy Szkolnych, utworzona na mocy rozporządzenia Ministra WRiOP z 29 czerwca 1921 r., ostatecznie zorganizowana w grudniu 1922 r. Jej zasadniczy cel określano jako *normowanie wytwórczości podręczników i pomocy szkolnych oraz stały nadzór nad nimi*[3]. Chodziło nie tylko o inspirowanie wydawców do produkcji podręczników oraz pomocy szkolnych zalecanych przez MWRiOP, ale też o ocenę owych wydawnictw pod względem naukowym, dydaktycznym, literackim, estetycznym i higienicznym. Do Komisji powoływano (na okres trzyletni) ministerialnych pracowników pedagogicznych oraz rzeczoznawców spoza Ministerstwa. Członków mianował Minister WRiOP. W strukturze organizacyjnej Komisji znalazły się również organy pomocnicze, czyli podkomisje do poszczególnych przedmiotów (bądź grup przedmiotów pokrewnych), a także recenzenci[4]. Pierwszym przewodniczącym został Jan Szarota, jego zastępcą Marian Reiter, sekretarką Helena

1 H. Grotowska, *Kwalifikacja książek i pomocy szkolnych*, „Oświata i Wychowanie" 1932, z. 8, s. 710-711.

2 „Bibliografia Pedagogiczna. Czasopismo poświęcone przeglądowi książek i pomocy szkolnych oraz wydawnictw pedagogicznych", wydawane w Warszawie nakładem MWRiOP w latach 1921-1928.

3 H. Grotowska, *Kwalifikacja*, s. 712.

4 Zob. *Statut organizacyjny Komisji Książek i Pomocy Szkolnych. Regulamin obrad Komisji Książek i Pomocy Szkolnych. Regulamin obrad podkomisji*. Archiwum Akt Nowych, zespół MWRiOP [dalej: AAN, MWRiOP], sygn. 158, k. 130-133. Zob. też [H. Grotowska] H. G., *Komisja Książek i Pomocy Szkolnych*, „Rocznik Pedagogiczny" 1921, seria 2, t. 1, s. 545; tamże, 1924, seria 2, t. 2, s. 338-339.

Grotowska. Członkami natomiast byli pracownicy MWRiOP (m.in.: Sławomir Czerwiński, Marian Falski, Bolesław Kielski, Władysław Radwan, Zygmunt Ziembiński) oraz pedagodzy – czynni nauczyciele z różnych regionów Polski, w tym z Warszawy (m. in. Tytus Benni, Antoni Dobrowolski, Jan Jakubowski, Bogdan Nawroczyński, Jan Sosnowski), Krakowa (m.in. Jan Jakóbiec, Henryk Rowid, Karol Stach), Lwowa (m.in. Ludwik Jaxa Bykowski, Jerzy Mihułowicz, Konstanty Wojciechowski), Poznania (Kazimierz Jaworski, Paula Spławińska, Konstancja Swinarska). Podkomisje do poszczególnych przedmiotów nauczania w szkołach różnych typów i stopni liczyły ok. 117 specjalistów. Ponadto z Komisją współpracowało ok. 330 recenzentów[5].

W 1923 r. – mocą rozporządzenia Ministra WRiOP z 28 listopada tegoż roku – powstała kolejna komisja, określana czasami jako *beletrystyczna*, co w pewnym stopniu wynikało z jej nazwy. Chodzi o Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej. Realizowała ona podobne zadania jak Komisja Książek i Pomocy Szkolnych, ale jej prace skupiały się na wydawnictwach periodycznych, książkach beletrystycznych oraz popularnonaukowych (wspomagających naukę szkolną). Oprócz oceny wymienionych wydawnictw, Komisja zajmowała się też sporządzaniem „katalogów wzorowych" dla bibliotek szkolnych[6]. Funkcję przewodniczącego powierzono Tadeuszowi Łopuszańskiemu, na stanowisko zastępcy powołano Zygmunta Ziembińskiego. Członkami Komisji byli: Henryk Chodyniecki, Anna Czerwińska, Sławomir Czerwiński, Wanda Dzierzbicka, Zofia Gąsiorowska-Szmydtowa, Wacław Jezierski, Władysław Kopczewski, Teodora Męczkowska, Tadeusz Mikułowski, Bogdan Nawroczyński, Jadwiga Ostromęcka, Władysław Przanowski, Helena Radwanowa, Marian Reiter, Maria Tańska, Józef Włodarski, Kazimierz Wóycicki, Zygmunt Zagórowski, Władysław Żłobicki[7].

Warto dodać, że w takim składzie Komisja prowadziła działalność do 1 lipca 1928 r., bowiem zarządzeniem Ministra WRiOP z 20 listopada 1929 r. rozpoczęto jej reorganizację. Polegała ona m.in. na tym, że miano oceniać jedynie książki beletrystyczne, natomiast kwalifikowanie literatury popularnonaukowej przekazano komisjom do spraw podręczników. Znalazło to odzwierciedlenie również w nazwie zmodernizowanej jednostki, która – od inauguracji działalności w lutym 1930 r. – brzmiała: Komisja Oceny Książek z Zakresu Literatury Pięknej do Czytania dla Młodzieży. Zmniejszono też liczbę osób zaangażowanych w jej prace. Obowiązki przewodniczącego Komisji powierzono Wacławowi Borowemu, a na członków powołano: Zofię Gąsiorowską-Szmydtową,

5 H. Grotowska, *Kwalifikacja*, s. 712-713.

6 *Rozporządzenie Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 23 listopada 1923 r. w sprawie utworzenia Komisji do Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej*, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego" [dalej: Dz. Urz. MWRiOP] 1923, nr 21, poz. 187.

7 [*Komisja Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej*], „Rocznik Pedagogiczny" 1924, seria 2, t. 2, s. 337-338.

Konrada Górskiego, Marię Gutry, Stefanię Kossuthówną, Jana Lechonia i Zygmunta Szwejkowskiego. Po wyjeździe J. Lechonia za granicę, do komisji dokooptowano Marię Dąbrowską[8]. Zmieniła się również skala ocen, bowiem od 1930 r. obowiązywała już tylko jedna ocena: książka dozwolona, bądź niedozwolona do bibliotek szkolnych. Wcześniej, do 1928 r., stosowano zróżnicowane oceny: książka konieczna, pożądana, dozwolona, niedozwolona. Ta ostatnia ocena czasami uzupełniana była dodatkowymi określeniami: zbędna lub szkodliwa[9].

Wyniki prac Komisji, czyli wykazy książek pozytywnie ocenionych, publikowano sukcesywnie w „Bibliografii Pedagogicznej" oraz „Dzienniku Urzędowym Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego", a przedruki zamieszczano w „Dziennikach Urzędowych" władz szkolnych drugiej instancji, czyli kuratoriów okręgów szkolnych. Ponadto w 1929 r. ukazało się wydawnictwo zwarte, zatytułowane *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach od 1923 do 1928 włącznie* (Warszawa: MWRiOP, 1929).

Autorzy publikacji, składającej się z trzech części: *Przedmowy*; *Wykazu książek według grup i działów* oraz *Katalogu rozumowanego alfabetycznego*, uzasadniali jej wydanie następująco:

> (...) jest ogólnie odczuwana potrzeba rozumowanego katalogu książek dla młodzieży szkolnej, katalogu, który stanowiłby wskazówkę przy zakupach książek dla kierowników szkół i bibliotekarzy szkolnych, a w nie mniejszej mierze także dla rodziców i wychowawców. Osoby te niejednokrotnie znajdują się w wielkim kłopocie, zamierzając zakupić książkę dla młodzieży lub polecić ją do czytania, jeżeli opierają się tylko na recenzjach ogłaszanych w dziennikach, a formułowanych niekiedy aż nazbyt powierzchownie[10].

Podkreślano przy tym, że *Spisu...* nie należy traktować jako kompletnego katalogu, ani wyczerpującej instrukcji *dla kupujących książki i kompletujących biblioteki szkolne*, ponieważ zawierał on jedynie wydawnictwa przeznaczone dla młodych czytelników, ocenione pozytywnie przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej w okresie od 1 grudnia 1923 do 1 lipca 1928 r. Łącznie w *Spisie...* uwzględniono

8 *Komisja Oceny Książek z Zakresu Literatury Pięknej do Czytania dla Młodzieży*, „Oświata i Wychowanie" 1930, z. 8, s. 788-789.

9 H. Grotowska, *Kwalifikacja książek i pomocy szkolnych. (Ciąg dalszy)*, „Oświata i Wychowanie" 1932, z. 9, s. 817-818.

10 *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach od 1923 do 1928 włącznie*, Warszawa 1929, s. 5.

675 wydawnictw zakwalifikowanych do bibliotek szkolnych (spośród 1015 ogółem ocenionych)[11].

Warto dodać, że Komisja oceniając książki zwracała uwagę głównie na ich przydatność dla bibliotek szkolnych. W związku z tym nie kwalifikowano: wydawnictw adresowanych do dzieci w wieku przedszkolnym; *zbytkownych*, czyli takich, które – ze względu na bogate oprawy i szatę graficzną były zbyt kosztowne; *książek o banalnej treści, nie posiadających pozytywnych wartości wychowawczych ani artystycznych*; wydawnictw o charakterze podręcznikowym; a także

> (...) dzieł niewątpliwych, tj. takich, które pomieszczone są w programach szkolnych, jako lektura obowiązkowa dla młodzieży, które tedy już przez to samo wchodzą do kanonu lektury dla młodzieży i powinny być raczej zakupywane na własność przez uczniów niż do bibliotek szkolnych[12].

Przy kwalifikacji książek korzystano ze *Schematu ocen jednostkowych i ostatecznych*, zamieszczonego w §11 Regulaminu Komisji. Ocena, stanowiąca istotne dopełnienie opisu bibliograficznego książki, musiała zawierać informacje na temat: treści, wartości wychowawczych (m.in.: *Tendencje moralne, narodowe (państwowe), społeczne, naukowe i inne*. (...) *Czy książka nie zawiera rzeczy sprzecznych z uznanymi zasadami i ideałami wychowawczymi?*), naukowych, literackich i artystycznych, poprawności przekładu (w odniesieniu do dzieł tłumaczonych), dostosowania książki do poziomu rozwoju odbiorców, wyglądu zewnętrznego (m.in. estetyka, ilustracje, korekta), higieny (*Czy książka odpowiada wymaganiom higieny czytania?*), trwałości. Ponadto zwracano uwagę, tam, gdzie było to możliwe, na percepcję książki[13].

Ocenę uzupełniano jednym z trzech orzeczeń: książka *konieczna*, *pożądana*, lub *dozwolona* w bibliotece szkolnej, a także określeniem grupy wiekowej odbiorców. Rozróżniano pięć takich grup: I – dzieci do lat 9 (1, 2 oddział szkoły powszechnej); II – uczniowie w wieku 9-11/12 lat (3, 4 oddział szkoły powszechnej); III – dzieci liczące od 11/12 do 13/14 lat (5, 6 oddział szkoły powszechnej siedmioklasowej, 6, 7 rok nauczania w szkołach powszechnych jedno– i dwuklasowych, 2, 3 klasa gimnazjum ośmioklasowego); IV – uczniowie 13-14/15-letni (7 oddział szkoły powszechnej, 4, 5 klasa gimnazjum ośmioklasowego); V – młodzież w wieku 15-18 lat (6, 7, 8 klasa gimnazjum ośmioklasowego)[14].

11 Tamże.

12 Tamże, s. 7-8.

13 Zob. *Regulamin Komisji do Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej*, „Bibliografia Pedagogiczna" 1924, z. 1, s. 6-10.

14 *Spis*, s. 10.

Wszystkie te informacje, pomieszczone w trzeciej części omawianego *Spisu*..., czyli *Katalogu rozumowanym alfabetycznym*, faktycznie mogły pomagać nauczycielom w gromadzeniu i uzupełnianiu zasobów bibliotecznych. Mowa tu zwłaszcza o szkołach powszechnych, nie posiadających w ogóle bibliotek, bądź dysponujących jedynie szczątkowymi zbiorami. Dziś natomiast *Katalog*..., obejmujący łącznie 675 wydawnictw zakwalifikowanych do bibliotek szkolnych, jest cennym źródłem wiedzy dla badaczy zajmujących się bibliotekarstwem szkolnym w Drugiej Rzeczypospolitej. Dlatego też stał się podstawą analizy mającej na celu sprawdzenie, czy i jakie teksty o zwierzętach proponowano uczniom szkół powszechnych w Polsce w latach 20. XX w.

Po przejrzeniu *Katalogu*... wyselekcjonowano 103 książki o zwierzętach (15,3% ogółu). Trzeba dodać, że każda z nich dotyczy – w różnym jednak stopniu – świata zwierząt, bajkowego bądź realnego. Dokonując wyboru uwzględniono tylko wydawnictwa adresowane do dzieci w wieku 7-14 lat, czyli uczniów klas 1-7 szkoły powszechnej (pierwsze cztery grupy wiekowe). Jednak w przypadku niektórych książek Komisja Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej decydowała o poszerzeniu grup odbiorców, wychodząc z założenia, że treści tychże dzieł, ich wartości wychowawcze, poznawcze, artystyczne są odpowiednie dla uczniów z dwóch lub trzech poziomów. Tym samym, analizą objęto również 10 tekstów kierowanych do grup „łączonych" – IV i V, mimo że książek przeznaczonych dla młodzieży w wieku 15-18 lat generalnie nie brano pod uwagę.

Tabela. Książki o zwierzętach według gatunków oraz grup wiekowych odbiorców.

GATUNKI	GRUPY WIEKOWE										RAZEM
	I	I, II	I, II III	II	II, III	III	III, IV	III, IV, V	IV	IV, V	
podania, legendy bajki, bajeczki, wierszyki	15	6	-	7	-	1	-	-	-	-	29
opowiadania dla najmłodszych	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4
opowiadania fantastyczne	-	1	-	-	4	-	-	-	-	-	5
opowiadania przyrodnicze	-	7	-	4	5	-	7	-	-	4	27

GATUNKI	GRUPY WIEKOWE										RAZEM
	I	I, II	I, II III	II	II, III	III	III, IV	III, IV, V	IV	IV, V	
nowele, powieści obyczajowe, przygodowe, podróżnicze	-	5	1	3	6	2	6	-	1	4	28
poezje	1	-	-	2	-	-	-	-	-	-	3
książki popularnonaukowe	-	-	-	-	-	2	-	1	-	2	5
książki poradnikowe	-	-	-	-	-	-	1	-	-	1	2
RAZEM	**20**	**19**	**1**	**16**	**15**	**5**	**14**	**1**	**1**	**11**	**103**

Uwagi: I – dzieci do lat 9; II – uczniowie w wieku 9-11/12 lat; III – uczniowie od 11/12 do 13/14 lat; IV – uczniowie 13-14/15-letni; V – młodzież w wieku 15-18 lat.

Źródło: Opracowanie własne na podstawie *Spisu książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach od 1923 do 1928 włącznie*, Warszawa 1929, s. 61-357.

Wśród analizowanych książek o zwierzętach dominują utwory dla czytelników z dwóch pierwszych kategorii wiekowych, czyli bajeczki, wierszyki oraz opowiadania przyrodnicze (łącznie 56 pozycji katalogowych), w których motywem przewodnim są najczęściej relacje między światem dzieci i zwierząt, zarówno realnym, jak i magicznym, fantastycznym. Tu zwierzęta posiadające cechy ludzkie (przywary i zalety), zachowują się jak ludzie, mówią ludzkim głosem, uczą młodych czytelników, co w życiu każdej żywej istoty jest najważniejsze. Cechą charakterystyczną utworów adresowanych do najmłodszych jest częste odwoływanie się do emocji, uczuć, a także spora dawka humoru[15].

15 W ocenach tychże utworów można przeczytać: „Dzięki momentom szczerze uczuciowym książka wywrzeć może dodatni wpływ pod względem społecznym i moralnym; Morał jest wyraźny, nie jest jednak nudny, ponieważ książka posiada niewątpliwie pewną wartość literacką: akcja jest zajmująca, toczy się żywo, element fantastyczny stosowany jest z umiarem, język jest barwny, a nastrój opowiadań pogodny, czasem żartobliwy, najczęściej rzewny; Celem autora było zbliżenie świata zwierzęcego do duszy dziecka. Losy rodziny lisów istotnie mogą dziecko zainteresować, choć nie ma w tej książce głębszej psychologii zwierzęcej; Utwór nie posiada znamion talentu poetyckiego,

Licznie reprezentowane są również powieści obyczajowe, przygodowe, podróżnicze (ogółem 28 pozycji), też pokazujące koegzystencję człowieka i zwierząt, ale oceniający zazwyczaj zwracali uwagę na zgodność fabuły z rzeczywistym światem[16].

W omawianym *Katalogu rozumowanym alfabetycznym* większość książek o zwierzętach to nowości wydawnicze. Z ogólnej liczby 103 utworów (w tym 76 polskich i 27 przekładów) aż 72 teksty (69,9%) wydano po raz pierwszy (z tego 56 tytułów to utwory polskie, natomiast 16 – przekłady). Kolejne wydania natomiast reprezentowane były przez zdecydowanie mniejszą liczbę tytułów: wydanie drugie – ogółem 20 (13 polskich, 7 przekładów), trzecie – 5 (analogicznie 2 i 3), czwarte – 5 (4 i 1) oraz szóste – 1 (Maria Konopnicka, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, wyd. 6, Warszawa: Nakł. M. Arcta, 1922[17]). Zróżnicowane były lata edycji analizowanych książek: jedna została wydana w 1900 roku (Hipolit Parasiewicz, *Sztuka budowania u zwierząt. Z 62 ryc. w tekście*, Lwów: Nakł. Tow. Pedagogicznego, 1900); 63 – w latach 1918-1928, zaś przy 39 tytułach nie podano roku wydania. Ze 103 utworów 12 (w tym 2 przekłady) uzyskało najwyższą

ale jest dość żywą bajką o zwierzętach i innych przedmiotach interesujących dzieci; (...) książeczkę czyta się bardzo miło, a czytelnik dowiaduje się wielu szczegółów z życia jaskółek, jakkolwiek ze stanowiska przyrodniczego wiele podanych wiadomości nie odpowiada rzeczywistości; Tendencją książki jest obudzenie w dziecku sympatii do świata zwierzęcego; (...) opowiadania, mające na celu wzbudzić szacunek i współczucie ludzkie dla zwierząt, pisane są poprawnie, po prostu, działają na uczucie dodatnio". Zob. *Spis*, s. 76-77, 90-93, 105, 120-121, 140-141.

16 Zob. np.: [autor] „znaczną część życia spędził w opisywanych przez siebie krajach, stąd pochodzi ścisłe zżycie się z miejscowymi stosunkami, dokładna znajomość ludzi i przyrody, która przebija w jego książkach, posiadających uznaną wartość naukową; Zwierzęta posiadają swoje przyrodzone prawo – „prawo dżungli", które jest szanowane powszechnie. Z wyżyn swej etyki spoglądają na ludzi, którzy wydają im się złośliwi, głupi i śmieszni. Człowiek, który chce posiąść mądrość wieczną, ucieka również od ludzi i obcuje ze zwierzętami. (...) Opowiadania przepojone są poezją. Autor maluje obrazy przyrody z ogromnym bogactwem barw. Osobowości ludzkie i zwierzęce scharakteryzowane są niezmiernie żywo. Do czytelnika przemawia urok życia natury, ulegającego z nieprzymuszonej skłonności naturalnemu prawu. Przez kontrast powstawać mogą refleksje nad wartością dążeń i obyczajów ludzkich; Fabuła powieściowa prosta, ale zajmująca, w wielu miejscach opisy pełne polotu i fantazji. Całość przepojona umiłowaniem rodzinnych stron autora, tamtejszych puszcz, życia na łonie przyrody". Tamże, s. 151, 189.

17 Książka ta, zakwalifikowana jako konieczna do bibliotek szkolnych, była następująco oceniona: (...) „cudna bajka, opowiadana z taką prawdą i prostotą, że nie tylko dziecko, ale i człowiek dorosły z żalem zamyka książkę. – Opowiadanie przepojone jest głębokim umiłowaniem przyrody, miłością ludzi i współczuciem dla ich niedoli. Książka, napisana z wielkim talentem poetyckim, jest utworem o dużej wartości artystycznej. Obecne wydanie ma ilustracje dość ładne, druk duży, czytelny, wygląd estetyczny". Zob. *Spis*, s. 183-184.

ocenę i zostało zakwalifikowanych jako konieczne do bibliotek szkolnych[18], 54 – polecone, a 38 – dozwolone.

W wyborze i omówieniu książek o zwierzętach przydatne były opisowe oceny, stanowiące integralną część każdej pozycji uwzględnionej w spisie. Warto zatem pokazać choćby dwa przykłady:

> BONSELS, W. *Pszczółka Maja i jej przygody*. Spolszczyła S. L. Wyd. II. Skł. gł. Gebethner i Wolff. 1927. F. 19,5x13,5. Str.179.
> Jest to opowiadanie fantastyczne o małej pszczółce Mai, która się zbuntowała przeciw obowiązkowi pracy dla dobra roju i wyruszyła w swobodną wędrówkę po świecie. W długiej podróży zapoznała się z rozmaitymi owadami, w których autor upostaciował różne wady. W końcu poznaje człowieka. Wśród dalszych wędrówek i nowych doświadczeń dostała się Maja jako jeniec do fortecy szerszeni i podsłuchała plany wojenne skierowane przeciwko jej ulowi. Powodowana miłością do swego ludu ucieka z niewoli i ostrzega w porę swą królową o grożącym niebezpieczeństwie. Po zwycięstwie nad szerszeniami pozostała Maja w ulu jako powiernica królowej i opowiadała nieraz młodym pszczółkom o swych przeżyciach w czasie podróży. Dziecko nie jest w stanie wyodrębnić wiadomości przyrodniczych podawanych przez książkę od czysto fantastycznych i antropomorficznych elementów, opowiadanie zajmie je jednak bardzo i zbliży do tworów przyrody, rozbudzając w nim chęć do bliższego poznania tych istot. Powieść cechuje bogata fantazja, miły dowcip i pogodny, optymistyczny nastrój. Dzięki momentom szczerze uczuciowym książka wywrzeć może dodatni wpływ pod względem społecznym i moralnym. Liczne usterki w nazwach przyrodniczych oraz bardzo nieudolna forma wierszyków są zapewne winą tłumaczki[19].

18 Książki zakwalifikowane jako konieczne do bibliotek szkolnych to: J. Chrząszczewska i W. Haberkantówna, *Opowiadania przyrodnicze*: I. *Staw*, z 26 rys., wyd. 2, Warszawa: Nakł. Gebethnera i Wolffa, 1925; J. Chrząszczewska i W. Haberkantówna, *Opowiadania przyrodnicze*: II. *Łąka*, z 43 rys. W. Mayznerówny, wyd. 2, powiększone, Warszawa: Nakł. Gebethnera i Wolffa; B. Dyakowski, *Nasz las i jego mieszkańcy*. Z licznemi rys. F. Jabłczyńskiego i innych, wyd. 4, Warszawa: Nakł. M. Arcta, 1923; B. Dyakowski, *Z naszej przyrody. Obrazy z życia zwierząt i roślin krajowych*, wyd. 4 z 24 chromolitografowanemi tablicami i 235 ryc. w tekście, Warszawa: Nakł. M. Arcta, 1926; W. Haberkantówna, *Śmietnik. Opowiadania przyrodnicze*, wyd. 2, uzupełnione. Z 36 rys. W. Mayznerówny, Warszawa: Nakł. Książnicy Polskiej, 1924; R. Kipling, *Księga dżungli*, przeł. F. Mirandola, Poznań: Nakł. Wydawnictwa Polskiego, 1923; R. Kipling, *Druga księga dżungli*, przeł. F. Mirandola, Poznań: Nakł. Wydawnictwa Polskiego, 1923; M. Konopnicka, *Filuś, Miluś i Kizia, nasze kotki*, Warszawa: Nakł. M. Arcta, 1927; M. Konopnicka, *Nasza Szkapa*, wyd. nowe, Warszawa: Nakł. Gebethnera i Wolffa, 1925; M. Konopnicka, *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, wyd. 6, Warszawa: Nakł. M. Arcta, 1922; H. Sienkiewicz, *W pustyni i w puszczy*, Lwów: Nakł. Zakł. Nar. im. Ossolińskich, 1926; H. Sienkiewicz, *Z puszczy amerykańskiej. Listy z podróży*, Warszawa: Nakł. Gebethnera i Wolffa.

19 *Spis*, s. 76-77.

MAKUSZYŃSKI, KORNEL. *Bardzo dziwne bajki*. Wyd. nowe. Okładka i ilustr. K. Mackiewicza. Lwów. Nakł. „Odrodzenia". F. 23x17. Str. 132.
Na treść książki składają się 4 bajeczki: 1) „O tym, jak Wicek Warszawiak pognębił śmierć", 2) „Bajka o królewnie Marysi, o czarnym łabędziu i lodowej górze", 3) „Szewc Kopytko i kaczor Kwak" i 4) „O tym, jak krawiec, pan Niteczka został królem". Autor, urodzony humorysta, chce przede wszystkim rozweselić smutne dzieci. Opowiada więc im różne historie pełne życia, werwy i humoru, nie zapomina jednak i o tym, aby wesołość zaprawić nie morałem, ale pewną dozą sentymentu dla rzeczy pięknych i dobrych. Język książki jest łatwy i żywy, ilustracje K. Mackiewicza dobre i dostosowane do treści[20].

Trzeba zaznaczyć, że w analizowanym katalogu pojawiła się tylko jedna książka Kornela Makuszyńskiego, powyżej cytowana, wydana w 1916 r. (wydanie kolejne, rozszerzone ukazało się dopiero w 1929 r.) Wytłumaczenie jest proste – katalog obejmował książki wydane do 1928 r., a Makuszyński, jeden z najbardziej popularnych pisarzy, większość utworów adresowanych do młodych czytelników, w tym cykl przygód Koziołka Matołka oraz małpki Fiki-Miki, opatrzonych ilustracjami Mariana Walentynowicza[21], opublikował w latach trzydziestych XX wieku[22]. Dekadę wcześniej, w latach dwudziestych, ukazały się dwie książki, też jednak nie włączone do *Katalogu*..., mianowicie: *Wesoły zwierzyniec, pisał* [Kornel] *Makuszyński, rysował* [Kazimierz] *Grus* (1923) oraz *O dwóch takich, co ukradli księżyc* (1928).

Warto też wspomnieć, że teksty o Kornelu Makuszyńskim, *ukochanym autorze* ówczesnej młodzieży, a także notki o jego utworach[23], nierzadko zamieszczano na szpaltach

20 Tamże, s. 212.

21 Książki z ilustracjami Mariana Walentynowicza: *120 przygód Koziołka Matołka* (1933), *Druga księga przygód Koziołka Matołka* (1933), *Trzecia księga przygód Koziołka Matołka* (1934), *Czwarta księga przygód Koziołka Matołka* (1934), *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki* (1935), *Fiki-Miki dalsze dzieje, ten kto czyta, ten się śmieje* (1936), *Na nic płacze, na nic krzyki, koniec przygód Fiki-Miki* (1938), *O wawelskim smoku* (1937), *Wanda leży w naszej ziemi* (1938). Zob. K. Kuliczkowska, *Makuszyński Kornel*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, Warszawa [1991], s. 629.

22 Były to m. in.: *Przyjaciel wesołego diabła* (1930), *Panna z mokrą głową* (1933), *Awantura o Basię* (1937), *Szatan z siódmej klasy* (1937). Zob. tamże.

23 Zob. np.: S. Sztencel, *Kornel Makuszyński: Wielka brama*, „Nasza Myśl" 1936, nr 1, s. 8-9 („Kornel Makuszyński wydał ostatnio znowu śliczną książkę o Morzu polskim, o cudach przyrody, o cudzie duszy ludzkiej i o nagrodzie za czyste serce. (...) Książkę warto przeczytać, uczy ona wierzyć w życie i w ludzi, w zwycięstwo dobrego nad złem"); tejże, *Kornel Makuszyński: Awantura o Basię*, „Nasza Myśl" 1937, nr 4, s. 8 („Tak zrozumieć i tak wyrazić zachwyty duszy ludzkiej potrafi tylko pisarz, który przepotężnie ukochał wszystko, co wzniosłe i prawdziwe, szczere i szlachetne. Z „Awantury o Basię" idzie ożywcze tchnienie wiosny. Niechaj ją czyta, kto chce wierzyć, że warto żyć – i że warto być takim, jak „każe Duch Boży").

pism szkolnych. Egzemplifikują to m.in. publikacje z czasopisma Samorządu uczennic Państwowego Gimnazjum Żeńskiego w Stanisławowie „Nasza Myśl". Stefa Sztencel, uczennica kl. IV, pisała:

> Fakt, że Makuszyński tak często i tak chętnie powraca do swych marzeń, snów – no i figlów dziecięcych i młodzieńczych – zbliżył go do nas młodych, których serca, jak żaden inny pisarz, sobie zaskarbił. (...) Kto z was nie słuchał ostatniej, serdecznej, noworocznej audycji, w której nasz pisarz nam młodym składał życzenia, tego mi szczerze żal. – Biedny Makuszyński uskarża się na nadmiar pracy, z powodu istnej powodzi listów i ofert z redakcji gazet szkolnych! Trudno! Sam sobie winien! Bo gdyby książki jego, ich treść, forma, świat młody nie były nam tak bliskie, nie mielibyśmy przecież odwagi pisać listów do „Pana Kornela Makuszyńskiego pisarza w Warszawie"! Który jeszcze pisarz dostaje tak wspaniałe oferty, jak „3 grosze od wiersza", za zamówiony utwór „serdeczny, ładny, nie dłuższy jak na trzy szpalty", od prawdziwej redakcji gazetki z niższego gimnazjum?! (...) Do kogoż się zwrócić (...), jeśli nie do autora „O dwóch takich, co ukradli księżyc" lub „Awantury o Basię"?[24]

Inna zaś stanisławowska gimnazjalistka, Danuta Popowicz, zwierzała się:

> Mam strasznie dużo swoich ulubionych pisarzy, ale najwięcej (...) miejsca zostawiam zawsze w swoim sercu dla Makuszyńskiego. Nie pamiętam już, który to autor (...) nazwał go [Makuszyńskiego] pisarzem słońca[25]. Czyż może być słuszniejszy i piękniejszy tytuł dla tego człowieka, który razem z każdą swoją książką rzuca w życie pełne garście słonecznych promieni? Ileż humoru jest w każdej powieści. Ale jest to humor wzruszający często do łez. Makuszyński ma tę rzadką zdolność pisania smutno i wesoło zarazem (...) nieraz

24 S. Sztencel, *Makuszyński mówi przez radio*, „Nasza Myśl" 1937/1938, nr 2, s. 8-9.

25 Wypowiedź gimnazjalistki warto uzupełnić słowami wypowiedzianymi przez Witolda Szolginię: „Owo słońce jest oczywiście alegorią oraz symbolem istoty i głównych cech jego pisarstwa: pogodnej afirmacji życia, spoglądania z otuchą i nadzieją w przyszłość swoją i świata, szlachetności życiowych postaw, wiary w ludzką dobroć, wielkiej sympatii dla bliźnich oraz współczucia dla pokrzywdzonych przez zły los. No i oczywiście lirycznego humoru i żywej wesołości jako skutecznych remediów na troski i zmartwienia codziennego ludzkiego żywota, a także na klęski doznawane od wspomnianego złego losu. (...) Wszystko to, poczęte przez Makuszyńskiego jeszcze we Lwowie, przenikało tworzone potem przez tego »pisarza ze słońcem w herbie« i wydawane już gdzie indziej utwory dla dzieci i młodzieży o tak dobrze od dziesiątek lat znanych i pamiętanych tytułach...". W. Szolginia, *Tamten Lwów*, t. 8, Wrocław 1997, cyt. za: P. Czartoryski-Sziler, *Kornel Makuszyński – optymistyczna wizja świata*, http://www.lwow.com.pl/naszdziennik/makuszynski.html [dostęp: 18.09.2015].

śmiejąc się głośno nad jakimś ustępem Jego powieści, czuję nagle, że mam łzy w oczach. Ja płaczę nad książką? Tak, i choć nigdy tego nie czynię, nie wstydzę się teraz tych łez[26].

Kornel Makuszyński miał również związek, co godne jest podkreślenia w niniejszym tomie, z ustanowieniem Święta Książki. W pierwszej połowie listopada 1924 r., z inicjatywy Wacława Grubińskiego zaczęto zastanawiać się nad sposobami (...) *rozbudzenia większego zainteresowania wśród ogółu naszego książką polską*[27]. Wśród dyskutantów, spotykających sie w redakcji czasopisma „Świat" byli literaci, m. in. właśnie Kornel Makuszyński, wydawcy (Stanisław Arct, Zygmunt Arct, Ludwik Fiszer, Jakub Mortkowicz, Gustawa Wolff) oraz reprezentanci TNSW. Na łamach „Przeglądu Pedagogicznego" relacjonowano, że ze względu na ograniczenia czasowe nie udało się zrealizować całego projektu W. Grubińskiego, ale 18 listopada 1924 r. w warszawskiej Resursie Obywatelskiej otwarto Wystawę Książki Polskiej, poinformowano o nagrodzie (5 tys. zł) dla najlepszej książki polskiej, ufundowanej przez wydawców-księgarzy, a także o przekazaniu przez wszystkie księgarnie polskie 10% od obrotu z 19 grudnia na cele oświatowe i literackie[28].

Częścią obchodów była także odezwa autorstwa Wacława Grubińskiego, adresowana do uczniów wszystkich szkół w Polsce, opublikowana w „Przeglądzie Pedagogicznym"

(...) jako rzecz o wysokiej wartości wychowawczej, stanowiącą znakomity środek agitacyjny do rozbudzenia wśród młodzieży naszej zamiłowania do książki:
Dzisiaj stolica Polski obchodzi Święto Książki. I my i inne narody wprowadziliśmy od dawna piękne święto narodowe, święto wolności (...) Ale po raz pierwszy na świecie jest oto obchodzone święto książki. Polska myśl kulturalna powołuje do życia to święto, które musi być drogie każdemu kulturalnemu człowiekowi. (...) Co to jest książka? Książka to inteligencja twórcza. A co to jest inteligencja? Światło. Ludzkość nie może żyć bez światła. Innymi słowy, zginęłaby w ciemnościach bez książek. Dobra książka jest zabawą i jednocześnie nauką, jak zajmująca podróż po ślicznym, nieznanym kraju. W takiej podróży myślimy tylko o przyjemności, a przecież zarazem uczymy się, nie myśląc o tym, że się uczymy. Książka to przyjaciel. Smutne jest życie bez przyjaciela, smutne jest życie bez książek. Każdy człowiek powinien zbierać książki; w ten sposób nigdy nie będzie sam w domu. (...) Zapamiętajcie, że mieszkanie bez książek jest jeszcze ciemniejsze, niż mieszkanie bez lampy. Mieszkanie bez książek nie jest mieszkaniem, lecz jaskinią. Piękna biblioteka to najpiękniejszy mebel w gabinecie. Niech żyje książka![29]

26 D. Popowicz, *Makuszyński – pisarz słońca*, „Nasza Myśl" 1937, nr 3, s. 12-13.

27 *Święto Książki*, „Przegląd Pedagogiczny" 1924, nr 31-33, s. 500-501.

28 Tamże.

29 Tamże.

Innym sposobem rozbudzania zainteresowania książką było zapewnienie dzieciom i młodzieży dostępu do właściwie zorganizowanych, dobrze zaopatrzonych bibliotek szkolnych, stanowiących bazę do rozwijania kultury czytelniczej uczniów, przygotowywania ich do samokształcenia oraz permanentnego kształcenia. W latach dwudziestych XX w. wielką pomocą w kompletowaniu zbiorów bibliotek szkół różnych typów (powszechnych, średnich ogólnokształcących, nauczycielskich, zawodowych) służyły różnorodne publikacje zawierające wykazy książek. Analizowany *Katalog rozumowany alfabetyczny* nie był jedyny na rynku wydawniczym. Spisy książek, niejednokrotnie adnotowane, ogłaszano w wydawnictwach periodycznych i zwartych, zarówno urzędowych, jak i ukazujących się nakładem instytucji pozarządowych, a także jako załączniki do ministerialnych zarządzeń. Jednym z takich dokumentów była obszerna *Instrukcja Ministra WRiOP z dnia 23 kwietnia 1925 r. w sprawie bibliotek dla młodzieży szkół powszechnych*[30]. Ten akt prawny był cenną pomocą dla nauczycieli, ponieważ określał miejsce biblioteki w szkole, jej rolę w realizacji procesu dydaktyczno-wychowawczego, wychowawcze obowiązki bibliotekarza, a także podstawowe założenia metodyki pracy z książką i czasopismem. Ponadto podawał wskazówki z zakresu organizacji i techniki bibliotecznej, mające ułatwić zakładanie oraz prowadzenie biblioteki szkolnej. W kolejnych latach (1926-1930) *Instrukcja*... doczekała się sześciu wydań broszurowych. Każde wznowienie uzupełniano nowymi treściami dotyczącymi pedagogiki bibliotecznej, wzorami dokumentów bibliotecznych oraz, co istotne, spisem książek zaleconych do bibliotek szkolnych[31].

Ponadto, o czym już wspomniano, wykazy książek polecanych do bibliotek szkolnych można było znaleźć w periodykach (były to m.in. „Dzienniki Urzędowe" władz szkolnych; „Bibliografia Pedagogiczna", „Poradnik w Sprawach Nauczania i Wychowania oraz Administracji w Szkołach Średnich Ogólnokształcących i w Seminariach Nauczycielskich"[32]; „Nowa Książka", miesięcznik zawierający omówienia książek, wydawany w Warszawie od 1934 r.); oraz w wydawnictwach zwartych. Tu warto wymienić m.in.: *Katalog biblioteki wzorowej dla dzieci i młodzieży*, w opracowaniu Jadwigi Filipkowskiej-

30 Dz. Urz. MWRiOP 1925, nr 11, poz. 103, s. 179.

31 Zob. *Szkolne biblioteki dla młodzieży. Instrukcja i katalog*, Warszawa: Księgarnia M. Arcta, [1926]; wyd. 2 uzup. Warszawa 1927; wyd. 3 uzup. Warszawa 1927; wyd. 4 uzup. Warszawa 1928; *Szkolne biblioteki dla młodzieży. Instrukcja MWRiOP. Katalog książek. Myśli o książce*, wyd. 5 uzup., Warszawa 1929; wyd. 6 zmienione, Warszawa 1930.

32 *Poradnik w Sprawach Nauczania i Wychowania oraz Administracji w Szkołach Średnich Ogólnokształcących i w Seminariach Nauczycielskich*, wydawany nakładem MWRiOP w latach 1929-1939. W 1934 r. – ze względu na proces likwidacji seminariów nauczycielskich – zmieniono tytuł na: *Poradnik w Sprawach Nauczania i Wychowania oraz Administracji w Szkołach Ogólnokształcących*. Tu zamieszczano bibliografie dzieł pedagogicznych wspomagających realizację programów nauczania w szkołach średnich oraz samokształcenie i doskonalenie zawodowe nauczycieli.

-Szemplińskiej i Marii Gutry, z przedmową Heleny Radlińskiej (Warszawa 1927)[33]; *Zadania biblioteki szkolnej* autorstwa H. Radlińskiej (Warszawa 1927; tu cenna była bibliografia książek o czytelnictwie i urządzaniu bibliotek), a z lat trzydziestych m.in.: *Książkę w bibliotece* pod redakcją Wandy Dąbrowskiej (Warszawa 1934); *Bibliografię dotyczącą organizacji bibliotekarstwa i czytelnictwa. (Materiał informacyjny)* zestawiony przez Franciszka Sedlaczka (Lwów 1935); *Bibliotekę szkoły powszechnej – rozporządzenia władz szkolnych w sprawie bibliotek i książek szkolnych oraz alfabetyczne wykazy wszystkich książek dla młodzieży szkół powszechnych i do bibliotek nauczycielskich aprobowanych przez MWRiOP*, zebrane przez Romana Sandeckiego (Tarnopol 1935); *Bibliotekę szkolną. Instrukcja – wykaz książek,* przygotowana przez Jana Skorupę (Katowice 1939).

Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach od 1923 do 1928 włącznie – będący przedmiotem rozważań oraz wymienione wyżej publikacje, miały na celu przede wszystkim upowszechnianie informacji o książkach szkolnych, funkcjonujących na rynku wydawniczym, a także inspirowanie wydawców do produkcji nowych tytułów adresowanych do młodego pokolenia i dostosowanych do poziomu rozwoju oraz potrzeb dzieci i młodzieży. Chodziło bowiem o uzupełnianie oferty wydawniczej o nowe utwory, ściśle powiązane z charakterystycznymi tendencjami ówczesnego systemu edukacji, samodzielną pracą uczniów, kształceniem wielu praktycznych umiejętności. Niezmiernie ważnym zadaniem omawianych spisów było też podkreślanie roli książki i czasopisma oraz biblioteki – jako pracowni szkolnej – w nauczaniu i wychowaniu. Z ostatnią kwestią łączy się też, o czym nie wolno zapominać, przygotowanie uczniów do czynnego uczestnictwa w kulturze. Dlatego autorzy analizowanego *Spisu*... słusznie twierdzili, że:

> Stosunek młodzieży do książek nie jest czymś stałym i nie zmieniającym się w ciągu dziesięcioleci. (...) biblioteka dla młodzieży winna odpowiadać aktualnym tej młodzieży potrzebom. (...) dlatego spis niniejszy musi być nie tylko uzupełniany, ale stale rewidowany pod kątem widzenia tych potrzeb młodzieży. Spis ten tedy nie tylko nie stanowi nietykalnego kanonu, ale będzie chętnie rewidowany w miarę jak życie przynosić nam będzie nowe kryteria czy problemy[34].

33 W przedmowie do *Katalogu*... H. Radlińska pisała: „Najgorętszym pragnieniem inicjatorów katalogu byłoby: przez myśl konstrukcyjną bibliotekarza wywołać ruch opinii wśród wydawców, autorów, oraz wśród bibliotekarzy i nauczycieli, którzy żądaniami swymi mogą skierować produkcję piśmienniczą ku zaspokajaniu rozpoznanych najważniejszych potrzeb. (...) Katalog niniejszy może być rozmaicie spożytkowany przy zakładaniu i prowadzeniu bibliotek. Jest informatorem – w miarę możności krytycznym i wszechstronnym – o książkach znajdujących się na rynku. Może ułatwić układanie planu bibliotek szkolnych i dziecięcych. (...) Spis ten może ułatwić nie tylko dobór i zakup, lecz również i katalogowanie. Zob. *Katalog biblioteki wzorowej*..., s. IX.

34 *Spis*, s. 11-12.

Texts about animals on the lists of books recommended to primary schools' students in The Second Republic of Poland

Summary

In interwar Poland books and periodicals were classified as important educational tools and children's and youth's readership was considered a significant educational element. That is why it was crucial to create a basic literary canon adapted to the developmental stage of children and youth, and facilitating the school's didactical-and-educational process. Those lists started to come into being in the 20's of the 20th century as a result of the demands and activity of teachers, pedagogues, librarians, writers and other people professionally involved in education and pedagogy, including school authorities. Among those lists there were the Ministry's of Religions and Public Education directives comprised of official lists of "books allowed and recommended for use of youth and school libraries", lists of required reading recommended for students "to read", prepared by special committees appointed by the Ministry [MWRiOP] and the catalogues of "model" libraries. The above mentioned lists included works about animals (fictional or popular science) and directed to children, were very helpful in completing the school libraries, among others. Nowadays they make an excellent source of information about the history of Polish education and Polish libraries, and show which writings about animals and how were recommended to public schools' students in Poland in the 20's of the 20th century.

IWONA MITYK

Kilka słów o przygodach koleżanki Koziołka Matołka – małpki Fiki-Miki

Wraz z upływem lat twórczość Kornela Makuszyńskiego dla dorosłego odbiorcy odchodzi w zapomnienie, natomiast w dalszym ciągu znajduje czytelników część jego dzieł przeznaczona dla młodzieży i dla dzieci. Krystyna Kuliczkowska uważa, że autor *Panny z mokrą głową* w pisarstwie, którego adresatem jest młody odbiorca, „odnalazł drogę najbardziej własną i podniósł jej rangę, wykorzystując i zarazem uszlachetniając stosowane w niej od dawna stereotypy i chwyty”[1].

Sympatyczna, roztargniona, prostolinijna postać Koziołka Matołka stworzona w okresie dwudziestolecia międzywojennego, a dokładniej na początku lat trzydziestych XX wieku[2], przez Kornela Makuszyńskiego razem z rysownikiem Marianem Walentynowiczem, jest powszechnie znana i zajmuje poczesne miejsce w dorobku literackim autora obok najbardziej poczytnych powieści przeznaczonych dla młodzieży, takich jak *Szatan z siódmej klasy* czy *Szaleństwa panny Ewy*. Do powojennej dużej popularności czytelniczej oraz kontynuacji zainteresowania postacią, czy też raczej jej rozpoznawalności pozaliterackiej, przyczynił się również zrealizowany w warszawskim Studiu Miniatur Filmowych w latach 1969-1971 na kanwie pierwotnego cyklu utworów liczący ponad dwadzieścia odcinków telewizyjny serial animowany *Dziwne przygody Koziołka Matołka*.

1 K. Kuliczkowska, *Kornel Makuszyński (1884-1953)*, w: *K. Makuszyński, Kartki z kalendarza*, Kraków 1985, s. 18.

2 Kolejne zeszyty były publikowane w krótkim terminie dwóch następujących po sobie lat – w 1933: *120 przygód Koziołka Matołka* oraz *Druga księga przygód Koziołka Matołka*, w 1934: *Trzecia księga przygód Koziołka Matołka* i *Czwarta księga przygód Koziołka Matołka*.

Tak znacznego sukcesu czytelniczego nie osiągnęła kolejna, stworzona na fali popularności pierwszej, równie zręcznie skonstruowana seria niecodziennych, zabawnych, niejednokrotnie niebezpiecznych, a czasem nawet groźnych przygód rysunkowego bohatera, która nie doczekała się adaptacji filmowej, a obecnie przywoływana jest rzadziej niż jej poprzedniczka. Jest to cykl o losach figury, której perypetie zostały zbudowane analogicznie do przygód Koziołka, czyli małej małpki Fiki-Miki. Jolanta Kowalczykówna sądzi, że właśnie w powtórzeniu pierwotnego pomysłu należy upatrywać przyczyny owej nieco mniejszej popularności[3].

Losy Fiki-Miki przedstawili twórcy również w kilku książeczkach, lecz perypetie małpki są skromniejsze o jeden zeszyt, zawarli je bowiem w trzech, a nie czterech dwudziestostronicowych broszurach[4]: *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki* (1935), *Fiki-Miki dalsze dzieje, kto to czyta ten się śmieje* (1936) oraz *Na nic płacze, na nic krzyki, koniec przygód Fiki-Miki* (1938). Jak przebiegają zatem jej dzieje i jak została wykreowana główna bohaterka?

Już w pierwszych wersach przyjętej w przygodach o Koziołku i kontynuowanej w nowej książeczce formuły ośmiozgłoskowych czterowierszy mających tok trocheiczny Makuszyński traktuje zamysł napisania utworu o Fiki-Miki jako swoiste nawiązanie do przygód poprzedniego bohatera zwierzęcego:

Koziołeczka śmieszne dzieje
Już, niestety, są skończone,
Bo Matołek zdobył rozum
I ma bardzo piękną żonę.

Lecz tymczasem się zdarzyło,
Ukochane moje smyki,
Że spotkałem wraz z malarzem
Śmieszną małpkę Fiki-Miki[5].

3 Badaczka pisze: „Podobnie, choć nieco mniej atrakcyjnie, ze względu na powracanie do pewnych, znanych już z *Koziołka*... pomysłów i dowcipów, została przedstawiona historia dwojga egzotycznych podróżników, małpki i Murzynka". Por. J. Kowalczykówna, *Kornel Makuszyński*, Warszawa 1989, s. 14.

4 Stosunkowo niewielki rozmiar stworzonych historyjek odpowiada tu możliwościom percepcyjnym małego dziecka i traktowany jest jako reprezentatywny dla tego typu adresata przez Jerzego Cieślikowskiego, który przy twórczości dla dzieci do lat ośmiu wymienia, oprócz wierszyków: „powiastki, krótkie, zrytmizowane, nadające się do odczytania w całości w czasie krótkiej lektury". Por. J. Cieślikowski, *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985, s. 251.

5 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, Poznań 2001, s. 3.

W drugim dziecięcym cyklu przygodowym Makuszyński obrał na bohatera ponownie postać zwierzęcą, a pomysł ten, jak i za pierwszym razem, wynika prawdopodobnie z naśladowania form już istniejących w literaturze, tj. bohaterów bajki zwierzęcej oraz postaci zwierząt pojawiających się w wątkach baśniowych. W przeciwieństwie jednak do oryginalnego, ale zarazem swojskiego Koziołka, Fiki-Miki pochodzi nie ze zwierząt zamieszkujących tereny Polski, lecz egzotycznych, przebywających w innej strefie klimatycznej, do których można zaliczyć małpkę, jak wynika z rysunków Walentynowicza, wywodzącą się z rzędu ssaków zaliczanych do małp człekokształtnych, a zatem najbardziej zbliżonych w swoim genotypie do rodzaju ludzkiego. Postać wykreowana przez obu autorów okazuje się w swoim zestawie cech charakterologicznych bardziej jednak podobna do ich poprzedniego sympatycznego bohatera niż do pojawiających się w literaturze (szczególnie w bajkach Ezopa, Jeana de La Fontaine czy Aleksandra Fredry) kreacji tego zwierzęcia, kojarzonego przeważnie z takimi ujemnymi cechami jak: bezmyślność, próżność czy gwałtowność.

Fabuła drugiego cyklu zdaje się posiadać większy stopień nasycenia egzotyką niż w przygodach Koziołka, lecz przy bliższej analizie okazuje się ona dość powierzchowna, bazująca przede wszystkim na czytelnych elementach pejzażowych, kojarzonych powszechnie z krajami afrykańskimi, takich jak: podzwrotnikowa puszcza i piaski pustyni, dzikie zwierzęta (np. małpy, lwy, słonie, krokodyle, marabut, hipopotam, wielbłądy)[6] i pozostająca w tle tropikalna roślinność (palmy kokosowe i daktylowe, drzewka pomarańczowe czy liany). Tego obrazu dopełniają zamieszkujące tereny środkowej i północnej Afryki postaci tubylców, których odmienność wobec Europejczyków przejawiała się zarówno w ubiorze, jak i w zachowaniu. Biorąc pod uwagę adres czytelniczy, a więc bardzo młody wiek odbiorców, którzy dopiero pozostają w fazie przyswajania sobie powszechnych kodów kulturowych, nie jest to jednak usterka, lecz raczej zaleta utworu, ponieważ utrzymuje jego klarowność i nie zniechęca w percepcji.

Makuszyński wprowadza specyficzne usytuowanie narratora w tym cyklu opowieści. Umniejsza bowiem w toku narracji jego w rzeczywistości nadrzędne położenie, sugerując, że przyjmuje on jedynie status osoby spisującej relację zdawaną przez główną bohaterkę „przez dni trzydzieści”[7]. Autor podejmuje ten zabieg artystyczny, z jednej strony, dla uwiarygodnienia przedstawianych wydarzeń, ponieważ stwarza sytuację sugerującą, że relacjonuje je ich uczestniczka, a z drugiej – dla złożenia wszelkich nieprawdopodobnych sytuacji na karb ewentualnych konfabulacji czynionych przez główną bohaterkę, zrzucając niejako odpowiedzialność za ich prawdopodobieństwo na jej barki.

6 Jak często bywa to w literaturze dla dzieci, zwierzęta prezentują tu zarazem ludzkie rysy, z którymi w życiu mogą zetknąć się mali czytelnicy, a przydzielane są one przez pisarza według czytelnego klucza, charakterystycznego dla bajki zwierzęcej, w której dodatkowo funkcjonuje zasada dominacji jednej z cech dla każdej postaci. I tak: małpy są beztroskie, wąż zdradliwy, słonie silne, krokodyl obłudny, żółw powolny, koza żarłoczna.

7 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, s. 3.

W kreacji bohaterki również, podobnie jak w przypadku Matołka, zastosował Makuszyński zabieg antropomorfizacji[8], ponieważ obie postaci w większości reakcji naśladują działania oraz sposób myślenia ludzi, chociaż wykorzystują też przynależne ich biologicznej naturze zalety fizyczne, takie jak umiejętności pokonywania przestrzeni im jako określonemu gatunkowi zwierząt przypisane, co potwierdzają chociażby sceny wspinania się wysoko bądź balansowania na wąskim podłożu wykonywane wielokrotnie przez Fiki-Miki, podobnie jak pojawiające się kilka razy w toku akcji instynktowne ucieczki małpki w chwilach zagrożenia na najbliższe drzewa[9].

Fiki-Miki, wraz ze swoim młodym przyjacielem Murzynkiem Goga-Goga, wielokrotnie określani są też przez narratora historyjki lub pojawiające się postacie dorosłych słowem „dzieci"[10] i w istocie ich rolę podejmują, postępując w sposób spontaniczny, patrząc na świat nieco naiwnie, reagując intuicyjnie, pragnąc przeżywać nieustannie nowe, ciekawe przygody i nie zastanawiając się nad potencjalnymi nieprzyjemnymi konsekwencjami, a w związku z tym powtarzając niekiedy własne błędy, które polegają na zapominaniu o przeżytych już sytuacjach analogicznych bądź na zbyt łatwym, pochopnym zawierzaniu innym, którzy kierują się niekoniecznie dobrymi intencjami[11]. W cyklu o małpce i Goga-Goga pojawia się bowiem stosunkowo dużo (w porównaniu do pozostałych utworów Makuszyńskiego) postaci negatywnych, które na dodatek wyraźnie „czyhają" na życie bohaterów. Należy jednak przypomnieć, iż Bruno Bettelheim uważa, że „w baśniach niegodziwość jest równie wszechobecna jak cnota"[12]. Te epizody uzmysławiają dzieciom, że oprócz dobra na świecie istnieje irracjonalne zło, które może dotknąć także dobrych ludzi, lecz – z drugiej strony – dają nadzieję, że po niefortunnych chwilach przychodzą te pomyślne.

Motyw porwania dotyczy już w pierwszej części zarówno Murzynka, którego więzi w bliżej nieokreślonej intencji grupa zbójców, jak i małpki, której akrobatyczne umiejętności chce wykorzystać zły tubylec w celach zarobkowych. Z kolei pragnienie zjedzenia zwierzęcej bohaterki przejawiają już na początku fabuły mieszkańcy wioski Goga-Goga:

8 Nadmienić należy, iż jest on często wykorzystywany w literaturze dla dzieci. W przypadku Fiki-Miki zabieg ten jest tym bardziej umotywowany, że, jak zostało wspomniane, należy ona do rzędu zwierząt najbardziej zbliżonych do człowieka.

9 Por. K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, s. 8

10 W części pierwszej określa tak na przykład bohaterów lew, a w drugiej – żółw oraz bogaty Anglik. Por. K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, s. 6, 7; K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Fiki-Miki dalsze dzieje, kto to czyta ten się śmieje*, Poznań 2001, s. 5, 9.

11 Z drugiej strony – odsłaniają przez to bohaterowie równocześnie pozytywny aspekt swoich osobowości.

12 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne, O wartościach i znaczeniach baśni*, przeł. D. Danek, t. 1, Warszawa 1985, s. 47.

Tam się wszyscy ucieszyli
I natychmiast rozkazano,
Aby zrobić z Fiki-Miki
Bite zrazy ze śmietaną[13].

A od razu w kolejnej scence podobną chęć żywi groźny król afrykańskich zwierząt:

A wtem straszny lew wypada
I te słowa rzekł ponure:
„Muszę pożreć jedno z dzieci,
A wy mi powiedzcie, które?"[14].

Obok dziecięcej beztroski dwójka bohaterów wykazuje się jednocześnie postawami godnymi uznania. Ich lojalność wobec siebie, wspomaganie się wzajemne w trudnych chwilach, bezinteresowne spieszenie z pomocą, aby ratować przyjaciela bez oglądania się na własne bezpieczeństwo, stają się wyraźnymi wskazaniami moralnymi dla małych odbiorców, którzy na ich przykładzie uczą się empatii i w ogóle zachowań prospołecznych. Miłosz Sosnowski, który proponuje namysł nad małpką Fiki-Miki i Murzynkiem Goga-Goga z perspektywy studiów postkolonialnych, zwraca uwagę na fakt, że „celem stawianym przed bohaterami okazało się zdobycie umiejętności posługiwania się rozumem na modłę europejską oraz wejście w patriarchalny porządek społeczny"[15]. Wyjaśnieniem tezy autora może być poniższy cytat:

> Transgresywny gest oporu wobec planów zjedzenia Fiki-Miki przez plemię sprawia, że rozpoczynają się „dzieje". Goga-Goga nie kończy rytuału i — jako człowiek pomiędzy/poza — zaczyna nowy proces przejścia, tym razem jest związany z rozumem i historią, z dołączeniem do świata europejskiego. Murzynek wraz z Fiki-Miki przestają być ahistoryczni, ale nie tworzą jeszcze rozumnego ludu „z historią". W wyniku sprzeciwu opartego na zalążkach krytycznej refleksji, rozpoczyna się metamorfoza Goga-Goga w wolnomyśliciela, a wyłom w monolicie zasad konstytuujących murzynkowe widzenie świata może odtąd się jedynie poszerzać[16].

W części drugiej równoważą złowrogie sytuacje postaci, które przejawiają troskę o bohaterów, jak: profesor Ossendowski lub zamożny Anglik (który posyła ich do szkoły)

13 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, s. 6.

14 Tamże.

15 Zob. M. Sosnowski, *Uczłowieczanie-tego-co-nie-ludzkie w książeczkach o małpce Fiki-Miki i Murzynku Goga-Goga*, „Teksty Drugie" 2005, nr 1/2, s. 257.

16 Tamże, s. 253.

czy też zajmujący się ich edukacją nauczyciel. Jednak nie znaczy to, iż akcja pozbawiona jest groźnych wydarzeń (bohaterowie uczestniczą w pożarze domu swojego tymczasowego opiekuna) lub negatywnych postaci – małpka z Murzynkiem zostają bowiem ponownie uwięzieni: raz na skutek własnej przewiny (gdy zrywają pomarańcze w cudzym gaju), raz dla kaprysu przepełnionej nudą córki arabskiego księcia. Najbardziej życzliwe dla bohaterów otoczenie pojawia się w części trzeciej, poświęconej pobytowi Fiki-Miki oraz Goga-Goga na terenie Polski w gościnie u Koziołka Matołka i jego rodziny. Takie pozytywne nacechowanie wiąże się z intencją identyfikacji z Polską (Polakami) o podłożu patriotycznym (w rozumieniu „naród polski", „Polska"), często spotykaną w utworach pisarza[17].

Bohaterowie na swojej drodze napotykają nie tylko wymyślone przez autora postacie mocno osadzone w egzotycznej scenerii, ale również osoby autentyczne, popularne w ówczesnym polskim życiu społecznym, takie jak: wspomniany wyżej pisarz i podróżnik profesor Ferdynand Ossendowski, dwóch oficerów lotnictwa Franciszek Hynek i Antoni Janusz, którzy zdobywali nagrody w prestiżowych zawodach balonowych o puchar Gordona Bennetta, czy właścicieli jednego z najbardziej rozpoznawalnych przedsiębiorstw wydawniczych rodziny Gebethnerów i Wolffów. Poza tym Makuszyński przywołuje również na kartach książeczek postaci literackie, funkcjonujące w życiu kulturalnym narodu, takie jak: słynny szlachcic Pan Twardowski, który ratuje małych bohaterów z opresji i gości ich na księżycu, czy pływająca w Wiśle warszawska Syrenka.

Przy pierwszym spojrzeniu zdawać się może, że wybierając na wiodącą postać drugiego cyklu zwierzę egzotyczne, zyskał Makuszyński o wiele większą dowolność w kreowaniu jego losów, jednak w obu seriach kompozycja opiera się na modelu utworu przygodowego, który cechuje duża swoboda w tworzeniu kolejnych sytuacji. Kompozycja w obu przypadkach ma jeszcze jedną cechę wspólną. Fabuła w historii zabawnej małpki, podobnie jak rzecz dzieje się z sympatycznym Koziołkiem, oparta jest na motywie wędrówki. Jednak cele, ku którym dąży bohaterka, wynikają raczej w sposób spontaniczny z okoliczności, z jakimi styka się na swojej drodze, a także z jej impulsywnego charakteru, w związku z czym mogą ulegać zmianie. Nie są one zatem z góry ustalone, jak w fabule o Koziołku, który stara się dotrzeć do Pacanowa, lecz różnica ta okazuje się w istocie niewielka, gdyż (podobnie jak Fiki-Miki) Matołek również nie kieruje się w swym działaniu pierwiastkiem racjonalnym, ale zachowuje do końca swoistą dla młodego wieku instynktowność i świeżość reakcji, sprowadzającą zresztą na niego kolejne kłopoty, w rzeczywistości oddalające go od celu wędrówki, a nie ku niemu zbliżające.

17 Warto zwrócić uwagę na krytyczny dyskurs wobec gloryfikowania polskości przy równoczesnym ignorowaniu przez Makuszyńskiego (także w książkach dla dzieci) racji „innego", „obcego". Zob.: A. Kalin, *Poprawność polityczna Murzynka Bambo i małpki Fiki-Miki: (wariacje języka teorii w badaniach postkolonialnych – studium przypadków)*, „Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka" 2012/2013, nr 6/7, s. 73-94.

Droga małpki nie rysuje się też jak w jego losach w sposób koncentryczny (choć i tu nie można mówić o całkowitej regularności), gdyż po przeżytych przygodach Koziołek z dalekich krain powraca do Polski, aby w następnych znowu ją opuścić, a zatem niejako powraca do punktu wyjścia, aby ponownie podążyć w przerwaną na moment drogę, podczas gdy jego egzotyczna koleżanka (przynajmniej początkowo) bardziej daje się nieść wypadkom, niż wyznacza sobie jakieś określone założenia końca podróży. Należy jednak pamiętać, że sytuacja wyjściowa w fabule drugiej serii historyjek obrazkowych jest odmienna – nie zasadza się na motywie rozpoczęcia poszukiwań jasno sprecyzowanego celu, lecz rozwija się od momentu utraty naturalnego opiekuna, gwarantującego bezpieczną i stabilną egzystencję.

W perypetiach Fiki-Miki kierunek wędrówki nie jest zatem wyznaczony[18], a podejmowane czasem cele można określić jako doraźne, a nie finalne. Jest to na przykład poszukiwanie lekarza dla chorego przyjaciela Goga-Goga, czy też podążanie ku morzu spowodowane pragnieniem odwiedzenia Matołka, o którego istnieniu bohaterka właśnie się dowiedziała. Należy jednak zauważyć, że cel, który założył sobie Koziołek, mimo że z pozoru konkretny, też pozostaje dość iluzoryczny. Fabuła w obu przypadkach odwołuje się zatem nie tylko do wzorca powieści przygodowej, lecz również podróżniczej, czy też raczej powieści-drogi, a jednocześnie przeżywanie przez bohaterów coraz to nowych, dalszych perypetii, nawiązuje zarazem do modelu konstrukcyjnego utworu przygodowego, w którym postaci popadają nieustannie w tarapaty, aby się z nich wydostać dzięki trzem podstawowym czynnikom: własnemu sprytowi, zbiegowi okoliczności (przypadkowi) bądź pomocy innych, a przede wszystkim pomocy świadczonej wzajemnie.

W cyklu Makuszyńskiego zachodzi zatem zjawisko, na które zwraca uwagę w swoich rozważaniach teoretycznych Tadeusz Żabski, czyli charakterystyczna dla powieści przygodowej kontaminacja elementów wzorców fabularnych, co zostało wskazane w przeprowadzonej powyżej analizie:

> Charakterystycznym elementem konstrukcyjnym powieści przygodowej jest motyw podróży, która nabiera znamion „drogi prób". Bohater znajduje się więc w nieustannym ruchu, poza domem, w miejscach nieznanych, obcych i tym samym niebezpiecznych. Jego biografię powieściową wypełniają linearnie następujące po sobie, wyizolowane, nieprzewidziane zdarzenia, dające się w powieści powiększać ilościowo, redukować i przedstawiać; powieść robi wrażenie utworu amorficznego i niespójnego fabularnie[19].

18 Często występują tu określenia, które raczej mówią o podążaniu bez sprecyzowanego celu. Np.: „Wędrowali przez dwa lata", „Oni w drugą poszli stronę", „Wędrowali bardzo długo (...) Aż ujrzeli białe miasto", „Uciekali przez pustynię,/ byle tylko zajść daleko". Por. K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, s. 8, 9, 11, 16.

19 T. Żabski, *Powieść przygodowa*, w: *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 2006, s. 480.

Istotnie, jak można było spostrzec, w dziele autora przygód rezolutnej małpki uwypuklone przez badacza powiązania spełniają się wzorcowo, a zbiór następujących po sobie awantur, w jakie ona wpada niezależnie od własnej woli bądź się w nie intencjonalnie wdaje, również przebiega we wskazany, wyizolowany, linearny sposób, który jednak nie wykluczałby ich bezkonfliktowego dla całej kompozycji przestawienia, gdyż zaledwie w kilku przypadkach pozostają one powiązane także na zasadzie przyczynowo-skutkowej[20]. Dzieje się tak na przykład w drugiej części cyklu, gdy dzięki dobrym wynikom w nauce Fiki-Miki i Goga-Goga otrzymują w nagrodę książeczkę o Koziołku Matołku, a zapoznawszy się z jej treścią postanawiają odwiedzić jej bohatera. Chociaż odwiedziny nie następują bezpośrednio po podjętym postanowieniu, to jednak w wyniku tegoż postanowienia bohaterowie uczą się od córeczki konsula języka polskiego, żeby móc swobodnie porozumieć się z Koziołkiem podczas planowanej wizyty, która dochodzi do skutku na kartach trzeciej części serii.

Biorąc pod uwagę wzorce kompozycyjne, w obu cyklach można też zauważyć tendencję do wykorzystywania elementów powieści sensacyjnej ze względu na wprowadzanie do fabuły wydarzeń niezwykłych oraz niespodziewanych zwrotów akcji, których przebieg nie zawsze jest umotywowany, autorowi jednak zgodnie z prawidłowościami tego gatunku bardziej zależy na utrzymaniu żywego, dynamicznego tempa przebiegu wypadków niż uzasadnianiu kierunku, w którym podążają wydarzenia – jego założeniem było przecież, jak sam stwierdził, pisanie ku rozrywce młodego odbiorcy:

> Znów jest Boże Narodzenie
> I znów gwiazdka nowa świeci,
> Przeto starym obyczajem
> Trzeba uradować dzieci[21].

Stąd też Fiki-Miki to przede wszystkim uczestniczka szybko następujących po sobie zdarzeń, a nie bohaterka o wysokim stopniu zindywidualizowania charakteru, co wiąże się zresztą z konstrukcyjnymi odwołaniami cyklu do kolejnego gatunku literackiego, jakim jest baśń.

Nie tylko antropomorfizacja głównej postaci oraz niezwykłość jej przygód wpisuje cykl o Fiki-Miki w konwencję baśniową, w której wydarzenia nieprawdopodobne stają się możliwe. W zawiązaniu akcji sięga bowiem autor po uznaną przez Włodzimierza

20 Schemat ten występuje również w gatunku komiksu, o którym będzie jeszcze mowa, gdyż jak zauważa Jerzy Szyłak, jego cechą jest serialowość, która polega na „powielaniu sprawdzonych wzorów i prezentowaniu w kolejnych odcinkach opowieści przygód analogicznych do tych, które zostały przedstawione poprzednio" oraz braku zakończenia „odsuwanego wciąż w przyszłość". Por. J. Szyłak, *Komiks*, Kraków 2000, s. 26.

21 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, s. 3.

Proppa za modelową dla tego gatunku sytuację wyjściowego dobrobytu[22], czyli w tym wypadku spokojnej egzystencji bohaterki w naturalnym środowisku wraz z matką, po której następuje dramatyczny motyw utraty[23] rodzicielki (pożartej przez wielkiego węża), prowadzący do kompletnej przemiany egzystencji małpki. Od tej pory mała bohaterka balansować będzie często na granicy głodu, a żeby zdobyć jedzenie, będzie starała się na nie zapracować, co sugeruje przejście od początkowego funkcjonowania w świecie natury (nawiasem mówiąc, ujmowanego w sposób idealizujący) do rzeczywistości, w której obecne są kłopoty i zmartwienia, do świata powiązanego z rodzajem ludzkim.

Jak zauważa jednak Bettelheim, według przesłania baśni: „walka z poważnymi trudnościami jest w życiu nieunikniona, jest ona nieodłączną częścią życia ludzkiego", a jeśli się nie ucieka przed nią, lecz „niewzruszenie stawia czoło niespodzianym i często niesprawiedliwym ciosom, pokonuje się wszelkie przeszkody i w końcu odnosi zwycięstwo"[24].

Wcześniej bohaterka korzystała z bogactwa otaczającej ją przyrody niczym w rajskim ogrodzie, natomiast obecnie niejednokrotnie znajdować się będzie w sytuacji ubóstwa[25], poszukiwania wszelkich możliwych źródeł zdobycia pożywienia, tak jakby nie mogła powrócić do pierwotnego sposobu bytowania w naturalnym stanie w gromadzie pobratymców, bytowania, które zdawało się gwarantować obfitość owoców i beztroski tryb życia. Prosty upadek z drzewa zdaje się wykluczać ją z tej społeczności, a jej towarzyszem i po trosze opiekunem staje się młody Murzynek o imieniu Goga-Goga, który dla jej ocalenia od zakusów mieszkańców własnej wioski również sam wyłącza siebie ze swojego pierwotnego środowiska. Odtąd bohaterowie stanowić będą zgrany zespół wędrowców, który niejednokrotnie przeciwstawi się wrogiemu światu, a ich lojalność wobec siebie będzie ratować ich przed zgubą w najbardziej dramatycznych momentach, co podkreśla także bezpośredni komentarz narratora:

> Nie wiem, czy na całym świecie,
> Gdzie przyjaciół jest tak wiele,
> Byli kiedyś bardziej czuli
> I wierniejsi przyjaciele?[26].

Przyczyny gwałtownej przemiany statusu bohaterki należy zatem poszukiwać nie tyle w przeobrażeniu otaczających ją warunków, co właśnie w realizacji konstrukcyjnego

22 Propp określa ją jako „opis szczególnej, niekiedy podkreślanej pomyślności". Por. W. Propp, *Morfologia bajki*, Warszawa 1976, s. 69.

23 Tamże.

24 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne*, t. 1, s. 46.

25 Co przypomina rozwiązania fabularne zastosowane przez pisarza w innych utworach.

26 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, s. 8.

wzorca fabuły charakterystycznego dla utworu baśniowego. Fiki-Miki zostaje bowiem sierotą, czyli typem postaci często funkcjonującym w baśniach[27], a jej zmierzenie się ze światem od tej pory przedstawia Makuszyński w kategoriach podobnych do wystawiania bohatera na próbę tak znamiennego dla przebiegu akcji tego gatunku.

Wśród perypetii Fiki-Miki bywają również wydarzenia, które nie są związane bezpośrednio z afrykańską scenerią jej przygód, lecz z powszechnymi dziecięcymi doświadczeniami. Charakterystyczne, że najczęściej utrzymane są one w tonacji humorystycznej. Doskonały przykład stanowi tu odkrycie własnego odbicia w lustrze, którego znaczenie odkrywa bohaterka z bolesnym skutkiem, ponieważ biegnąc na spotkanie domniemanej rówieśniczki rozbiła zwierciadło, czy też epizod z mierzeniem temperatury, które małpka wprawdzie wykonuje termometrem, lecz wybiera do tej czynności na skutek niezrozumienia polecenia dwukrotnie niewłaściwy obiekt (zamiast przyjacielowi sprawdza temperaturę w szklance pełnej gorącej, a następnie lodowatej wody), wprawiając osiągniętymi tak wynikami lekarzy w niemałą konsternację:

Sześciu zbiegło się doktorów,
Każdy oczy zaś przeciera,
Bo termometr zamarzł prawie,
A rtęć spadła aż do zera[28].

Ze względu na zakładanego adresata w cyklu występuje kontaminacja perypetii o nacechowaniu dramatycznym z humorystycznymi. Te dramatyczne, jakkolwiek nierzadko stanowią nie tylko zagrożenie zdrowia, ale nawet życia dwójki młodych bohaterów (jak choćby wspomniane dwie początkowe sceny z lwem oraz w wiosce Goga-Goga[29]) nie są jednak odbierane jako drastyczne przez czytelników, ponieważ po pierwsze – w trakcie rozwijającej się akcji szybko intuicyjnie orientują się oni, że seria odwołuje się do wzorców konstrukcyjnych takich gatunków, jak: powieść przygodowa, powieść podróżnicza, utwór sensacyjny oraz baśń, których warunkiem konstytutywnym jest *happy end*, a więc obecny jest w niej wymóg szczęśliwego zakończenia zarówno poszczególnych epizodów, jak i całego dzieła, a po drugie – scenki te zgodnie z poetyką baśni często łączą w sobie konwencję realistyczną z fantastyczną, co ułatwia bohaterom wydobycie się z opresji.

27 Najsłynniejszym jej przykładem jest w polskiej literaturze dla dzieci bohaterka utworu Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i sierotce Marysi*.
Magdalena Jonca zauważa, że: „Nie może ujść uwagi czytelnika czy słuchacza bajki, że sierota w niej już u początków narracji jest *a priori* traktowany jako bohater pozytywny, a zarazem zajmujący złą pozycję społeczną". Por. M. Jonca, *Sierota w literaturze polskiej dla dzieci w XIX wieku*, Wrocław 1994, s. 52.

28 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, s. 20.

29 Humor przejawia się tu w podaniu od razu menu, według którego małpka miałaby być przyrządzona, a które dodatkowo jest charakterystyczne dla kuchni europejskiej, a nie afrykańskiej.

Jolanta Ługowska uważa, że *happy end* stosowany w utworach dla najmłodszych odbiorców wynika z pedagogicznego charakteru tej literatury, ponieważ: „Od autora piszącego dla dzieci i młodzieży oczekuje się rozwiązań dających nadzieję, budzących optymizm, wiarę w możliwość pokonania przeciwności losu, a także słabości własnego charakteru". Dlatego: „Zło potrzebne jest po to, aby w świecie przedstawionym mogły ostatecznie zwyciężyć pierwiastki optymistyczne"[30].

Niektóre scenki humorystyczne skonstruowane są przez Makuszyńskiego w oparciu o wykorzystanie powszechnie funkcjonujących przekonań i sądów na temat otaczającego świata. Na przykład gdy Goga-Goga z Fiki-Miki spotykają żółwia, jego pomoc w ich podwiezieniu na własnym pancerzu okazuje się chybiona, gdyż tempo przemierzanej przestrzeni odpowiada kojarzonej z tym zwierzęciem powolności ruchu, zatem jest minimalne, co dodatkowo zostaje przez autora zhiperbolizowane poprzez uśnięcie sympatycznego skądinąd zwierzęcia w trakcie podjętej wędrówki:

A gdy siedli już wygodnie,
Żółw, sześć kroków uczyniwszy,
Zasnął i spał dwa tygodnie[31].

Inne sceny zbudowane są na bazie funkcjonujących w powszechnym obiegu potocznych powiedzeń, czego znakomitym przykładem jest dosłowne potraktowanie polecenia „pędzenia na jednej nodze" przez koziego listonosza, co obraca się przeciwko intencjom goszczącego przybyszów z ciepłych krajów Koziołka Matołka, pragnącego jak najszybciej rozwiązać stojący przed nim problem:

A ten poseł tak uczynił,
Jak kazali, tępa pała!
I na jednej nodze skakał,
Przeto podróż długo trwała[32].

Makuszyński w sposób żartobliwy uciekł się też do chwytu autotematycznego, gdy na początku zarówno pierwszej, jak drugiej części cyklu wpisał samego siebie jako autora oraz Walentynowicza jako współautora w tekst historyjki o małpce. Ich twórcze perypetie z dużą przesadą odmalowuje zwłaszcza w części drugiej, sugerując, że pod wpływem aplauzu czytelników zmienił plany pisarskie, ponieważ ich żądania dalszego

30 J. Ługowska, *Proza Kornela Makuszyńskiego a stereotypy*, w: *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego*, Zakopane 1984, s. 44.

31 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Fiki-Miki dalsze dzieje, kto to czyta ten się śmieje*, s. 5.

32 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Na nic płacze, na nic krzyki, koniec przygód Fiki-Miki*, Poznań 2001, s. 20.

ciągu przygód zmusiły go do wcześniejszego zrealizowania zamysłu kontynuacji losów figlarnej małpki oraz jej towarzysza. Te podjęte pod czytelniczym przymusem działania okupić miał tak wielkim wysiłkiem, że przyprawiły go o ból głowy, a jego kolegę rysownika doprowadziły do omdlenia z powodu przemęczenia. Wpisanie w drugą część serii informacji o popularności pierwszej stanowi zatem autoreklamę, przemyślany chwyt marketingowy, który rozciąga się również na przypomnienie wydanych kilka lat wcześniej perypetii Koziołka.

Rysunkowe książeczki Makuszyńskiego i Walentynowicza określane są potocznie jako komiksy. Jolanta Kowalczykówna określa je najpierw jako „książeczki obrazkowe, utrzymane w konwencji komiksów", aby następnie użyć zaraz wobec nich terminu „pierwszy polski komiks"[33], Danuta Kowaluk raz nazywa je pierwszymi polskimi komiksami, raz opowiadaniami obrazkowymi o charakterze komiksów,[34] Dorota Piasecka zaś „historyjkami obrazkowymi"[35].

Jednak Krzysztof Teodor Toeplitz zalicza je nie do komiksu właściwego, lecz do form mających charakter prekursorów gatunku, ponieważ odmiennie potraktowane są w nim zależności pomiędzy tekstem a rysunkiem, które powinny rodzić scaloną, niejako jednorodną formę. Jednym z ważnych przytoczonych przez krytyka wskaźników jest tu usytuowanie tekstu Makuszyńskiego pod rysunkami, a nie w obrębie ramek, kolejnym – możliwość całkowicie samodzielnego funkcjonowania tekstu, który pozostaje zrozumiały dla odbiorcy również bez zamieszczonych obrazków:

> (...) elementem głównym, bez którego zrozumienie opowiadanej w ten sposób historii byłoby niemożliwe, a także czynnikiem wyznaczającym rozwój akcji i perypetie postaci, nie jest tu rysunek, lecz tekst literacki rozrzucony na stronicy i przerywany ilustracjami bądź umieszczony pod rysunkami jako podpis. Tekst ten, na przykład tekst Biblii, *Pana Tadeusza* czy wiersza Makuszyńskiego, zachowuje swoją pełną integralność, jest czytelny i kompletny również bez ilustracji, które są jedynie ubarwiającym dodatkiem[36].

Z drugiej strony, mimo że pozbawione warstwy słownej ilustracje nie byłyby bezsprzecznie jasno czytelne dla odbiorcy, to zjawisko interakcji między rysunkiem a tekstem zostało zarówno w przygodach Koziołka, jak i Fiki-Miki zachowane, a zasady, jakimi w tworzeniu ilustracji kierował się Walentynowicz, spełniają w dużym stopniu podstawowe zalecenia dla gatunku komiksu – ujęte w ramki, rysowane ręcznie serie

33 J. Kowalczykówna, *Kornel Makuszyński*, s. 13.

34 D. Kowaluk, *Świat Kornela Makuszyńskiego*, w: *Zbliżenia. Maria Konopnicka, Kornel Makuszyński, Henryk Sienkiewicz*, oprac. A. Książek-Szczepanikowa, Siedlce 2011, s. 78.

35 D. Piasecka, *W kręgu biografii i twórczości Kornela Makuszyńskiego*, w: *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego*, s. 20.

36 K.T. Toeplitz, *Sztuka komiksu*, Warszawa 1985, s. 18-19.

ilustracji zachowują bowiem specyficzny indywidualny styl, utrzymują widoczny element następstwa czasowego, przedstawiają oparte na motywie przygody działania występujących przez cały ciąg akcji postaci, a ich przestrzeń jest skrócona, ponieważ „wszystko, co ważne, przysuwa się tu do oka widza”[37]. Charakterystyczna kreska, jaką posługuje się rysownik, to technika *ligne claire* użyta przez Hergégo pod koniec lat trzydziestych XX wieku w słynnym komiksie o Tintinie[38].

Analizując serię książeczek o przygodach małpki należy przyznać, że Kornel Makuszyński, współpracując z Marianem Walentynowiczem, potrafił tak narysować piórem sylwetki dwójki bohaterów, aby uzyskać ich osobniczą wyrazistość oraz tak zorganizować wartką, interesującą akcję, mimo jej luźnej kompozycji, aby trzymała małego czytelnika w napięciu, a jednocześnie zawierała odpowiednie dla wieku treści rozwijające zarówno wiedzę o świecie, jak i o sposobach interakcji międzyludzkich: „Zdynamizowana, wartka, sprawnie prowadzona akcja, wieńczona szczęśliwym finałem, trzyma w napięciu, zawiera pewne treści poznawcze i kształcące, a także akcenty patriotyczne, zaś bohaterowie pierwszego planu wzruszają dobrocią serca, a jednocześnie bawią”[39].

A few words about the adventures of a friend of Silly Billy – Fiki-Miki monkey

Summary

After the success of the series of books about Silly Billy, Makuszyński together with graphic artist Marian Walentynowicz created equally skilfully constructed series of amusing, sometimes dangerous adventures of little Fiki-Miki monkey. The creation of this character was similar to Silly Billy – the animal character was subject to anthropomorphism. The monkey gains appreciation of readers because despite adversities she is cheerful, friendly, straightforward and loyal to friends. The coalescence of several genres can be noticed in the series: fairy tale, adventure, travel, thriller novel and comic.

37 Tamże, s. 45.

38 Por. J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000, s. 22.

39 J. Kowalczykówna, *Kornel Makuszyński*, s. 14.

MONIKA BATOR

Koziołek Matołek w świetle krytyki literackiej, artystycznej i filmowej

Kiedy sięgam w przeszłość, próbując przypomnieć sobie swój pierwszy kontakt z Koziołkiem Matołkiem, nie przychodzi mi od razu na myśl słynny, przedwojenny, wielokrotnie (aż do czasów współczesnych) wznawiany komiks Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza, ani nawet nie znakomity kilkunastoodcinkowy telewizyjny serial animowany *Dziwne przygody Koziołka Matołka*, ale…audiobook, wtedy w latach 70. XX wieku nazywany po prostu bajką muzyczną, z muzyką Marka Sewena, wykonaną przez zespół instrumentalny pod jego kierunkiem, z przejmującą recytacją Henryka Boukołowskiego, wyreżyserowany przez Zofię Gajewską i wydany na płycie winylowej przez Polskie Nagrania[1]. Szczególnie zapadł w pamięć kilkuletniego dziecka, którym wtedy byłam, sugestywny (przede wszystkim dźwiękowo) fragment o odciętej za karę, za wejście z brodą na rynek, Koziołkowej głowie, którą szczęśliwie przyszył litościwy szewc. To było moje pierwsze, bardzo emocjonalne spotkanie z bohaterem niniejszego tekstu.

Przygody Koziołka Matołka to opowieść wielokodowa. Zresztą Makuszyński i Walentynowicz wymyślili ją przecież od początku jako historię obrazkową, nieco odmienną od popularnych wtedy, w l. 30, komiksów m. in. Walta Disneya. Autorzy Koziołka wyeliminowali „dymki". Obrazki Walentynowicza – wyraziste i zabawne – układają się w ciąg fabularny przedstawiający przygody bohaterów; wierszowany tekst Makuszyńskiego zawierający komentarz i dialogi, w regularnych czterowierszach umieszczony jest – jak

1 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Przygody Koziołka Matołka*, muz. M. Sewen, wyst. H. Boukołowski, reż. nagr. Z. Gajewska, Polskie Nagrania, Warszawa 1971.

wiadomo – pod obrazkami. Rozmieszczenie na każdej stronie sześciu ilustracji do tyluż strofek wiersza stwarza wrażenie ładu i z pewnością ułatwia odbiór małym dzieciom[2].

Z racji ponad 80-letniej obecności Koziołka Matołka w różnych tekstach kultury (obok komiksów, audiobooków, słuchowisk, serialu, gier komputerowych, także spektakle teatralne czy happeningi) bibliografia dotycząca tego bohatera jest dość pokaźna. W niniejszym artykule chciałabym skoncentrować na głosach krytycznych, przede wszystkim prasowych (przed– i powojennych oraz całkiem współczesnych), dostrzegających i interpretujących jego obecność w różnych kulturowych przestrzeniach. Interesowało mnie zmieniające się podejście krytyki do tej ważnej postaci nie tylko przecież kultury dziecięcej.

Już w pierwszych przedwojennych recenzjach *120 przygód Koziołka Matołka* Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza, dostrzegano filmowość tej opowieści, rysunki Walentynowicza porównywano z filmowymi kadrami, a nawet czymś w rodzaju serialu przygodowego, z szybko zmieniającą się akcją[3]. Publicysta wileńskiego „Słowa" Walerian Charkiewicz pisał: „(...) jest to zadziwiający swoją barwnością film, którego autorowie (...) popisali się tak świetnie, że zmuszą młodocianych czytelników do niecierpliwego wyczekiwania dokończenia lub przynajmniej dalszego ciągu awanturniczych przygód Koziołka Matołka"[4].

O tym, że Makuszyński świadomie zapoznawał przedwojenne dzieci z filmem, „drugim obok komiksu środkiem oddziaływania kultury wizualnej", przypomniała we współczesnym tekście zamieszczonym w okolicznościowym (z okazji 70 rocznicy urodzin Koziołka Matołka) numerze „Poezji i Dziecka" z 2003 roku Ewa Albrzykowska[5].

> Czyni to poprzez swojego bohatera, który w *Drugiej Księdze Przygód Koziołka Matołka* zostaje aktorem. Autor stosuje gagi filmowe, układając cykl nieprawdopodobnych przygód Koziołka, który np. leci do Afryki w worku przywiązanym do nóżek bocianich, któremu duma rozdęła brzuch, także stał się jak balon i uniósł go pod obłoki, i na księżycu spotkał Twardowskiego, a do Warszawy doleciał na spadającej gwieździe itp.[6] (...). Dzieje

2 M. Ziółkowska-Sobecka, *A Koziołek wciąż żyje...*, „Wychowanie w Przedszkolu" 1993, nr 8, s. 464-465.

3 „Dwa szeregi obrazków zamieszczone na każdej ze stron początkowo oddzielano od siebie tylko cienkimi pionowymi kreskami, co przy często stosowanym w całym pasku ciągłym drugim planie wywoływało wrażenie „filmowości" przedsięwzięcia". A. Rusek, *Tarzan, Matołek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe z Polsce w latach 1919-1939*, Warszawa 2001, s. 112-113.

4 W. Charkiewicz, *Na gwiazdkę*, „Słowo" 1931, nr 323, Wilno, za: K. Długosz, *Najsłynniejsza polska koza*, „Przegląd" 2003, nr 22, s. 40.

5 E. Albrzykowska, *Historyjki obrazkowe dla dzieci Kornela Makuszyńskiego*, „Poezja i Dziecko" 2003, nr 2, s.16-23; E. Biernat, *Twórczość baśniowa Kornela Makuszyńskiego*, Kraków 2001, s. 27-36.

6 Tamże, s. 17.

komiksowych bohaterów przedstawione są chronologicznie w cyklach obrazków, ich układ przypomina kolejne klatki filmowe[7].

Pozytywna opnia cytowanego wyżej Charkiewicza była raczej w krytyce przedwojennej odosobniona. Autorką chyba najostrzejszego tekstu, w którym zwraca się uwagę także na kwestie estetyczne, podważając całą koncepcję postaci Koziołka, była Wanda Borudzka, poetka dziecięca, redaktorka, publicystka. Tak pisała w „Wiadomościach Literackich":

> Niezrozumiałe jest natomiast, dlaczego ten bydlak ma obnażony tors anemicznego ojca rodziny, zabierającego się do mycia górnego dekoltu. Czyż nie można go było zbliżyć do naturalnej postaci? Pomysł z ubraniem zwierzęcia w czerwone majtki znany jest z ubiegłego stulecia; tak ubierano pieski w kabarecie. Uczciwy, zdrowy pies zdarłby z siebie tę rzecz z obrzydzeniem. Kozioł również, uczyniwszy właściwy mu użytek z rogów na tych, co go powołali do absurdalnych wyczynów.
> (...) Są to przygody nie tylko matołka, ale i dla matołków (...). Jest to brukowiec w typowej postaci (...). Dzieci kochają swego Matołka, kochają również 10 ciastek za jednym zamachem, ale potem daje im się łyżkę oleju...Równie kochają błaznów w cyrku czy głowy zanurzone w śmietanie w filmach. »Patatajka« ta sama włazi w ucho, chociaż chciałoby się ją stamtąd z obrzydzeniem wyciągnąć[8].

7 Tamże, s. 22.
Jak wiadomo, komiks stał się w końcu inspiracją dla filmu. Chodzi o niezwykle udaną animację pt. *Dziwne przygody Koziołka Matołka*, zrealizowaną w latach 1969-1971 w Studiu Miniatur Filmowych w Warszawie przez Romana Huszczo, Piotra Lutczyna i następców tych wielkich twórców. Dzięki scenariuszowi Andrzeja Lacha i Romana Dusia oraz narracji Wiesława Michnikowskiego film ten oglądają do tej pory kolejne pokolenia polskich dzieci, ale nie tylko oni. Film z dubbingiem za pośrednictwem kina, telewizji, płyt DVD, a teraz dzięki internetowi, został rozpowszechniony w wielu krajach Europy i świata. Scenariusze 10-minutowych odcinków wykorzystują postać Koziołka Matołka stworzoną przez Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza, oraz motyw poszukiwania Pacanowa, jednakże w odróżnieniu od np. bajki muzycznej *Przygody Koziołka Matołka*, która jest wierną adaptacją książeczek, figurki są oryginalne, mają fabułę nieciągłą i usytuowaną w różnych epokach, także współcześnie.
Okazuje się, że Koziołek Matołek był bohaterem pierwszego „animowanego filmu" znakomitego reżysera Janusza Majewskiego, który jako 12-latek skonstruował własny projektor, wyciął obrazki z komiksu Makuszyńskiego i Walentynowicza, część dorysował i wyświetlał ku uciesze swoich kolegów – wypowiedź w audycji *Godzina prawdy* w III Programie Polskiego Radia, 15 stycznia 2016, w godz. 12.05-13.00, http://www.polskieradio.pl/9/1363/Artykul/1570319,Janusz-Majewski-w--Godzinie-prawdy [dostęp: 15.01.2016].

8 W. Borudzka, *Książki dla dzieci*, „Wiadomości Literackie" 1934, nr 26, s. 4, za: L. Mazan, 1977, *Dole i niedole najsłynniejszego kozła świata*, „Przekrój" 1977, nr 1704, s. 19.

Inną przedwojenną recenzentkę, Annę Kopczewską, zdumiewała, co prawda, „urozmaicona i świetnie przedstawiona gra fizjonomii" Koziołka Matołka, ale jednak – jak zauważała dalej – wszystko jest tu brzydkie!" (...). „Trudno się też – dodawała – pogodzić z tekstem, który towarzyszy tej filmowo potraktowanej historyjce. Jest tu, jak to u Makuszyńskiego, dużo humoru, ale czy te niesamowite, a tak bardzo liczne przygody nie wytworzą jakiegoś chaosu w małych główkach?"[9].

Ta emocjonalność, wręcz histeryczność, z jaką krytykuje się Koziołkowy wygląd oraz zachowanie, wynika zapewne z pedagogicznego lęku przed zetknięciem się dzieci z kulturą popularną, której ewidentnym przedstawicielem był ów komiksowy bohater. Nawiasem mówiąc, można by skonfrontować tę przedwojenną troskę wychowawczą, niepokój związany z nadmiarem bodźców i procesem projekcji-identyfikacji („Opowiastki te są niebezpieczne dla zdrowia dzieci, bo opowiadają o rzeczach absurdalnych, jak skok do komina czy zjazd na nartach na łeb na szyję"[10]) z reakcjami niektórych rodziców i pedagogów na współczesne teksty kultury. Jak wiadomo, ten sam dyskurs powtarza się i dzisiaj w odniesieniu do filmów czy gier komputerowych, wytwarzających ilość bodźców nieporównywalną z czasami przedwojennymi. Ale mechanizm obronny pozostaje ten sam.

Według słów Leszka Mazana, znakomitego dziennikarza i publicysty, miłośnika Krakowa i Pragi oraz znanego szwejkologa, które opierał na solidnym źródle, czyli ostatnim wywiadzie z wdową po Kornelu Makuszyńskim, Janiną Gluzińską-Makuszyńską, pisarz:

> był z koncepcji graficznej postaci bardzo zadowolony, Matołkowa fizys przystawała, jego zdaniem, do tekstu wprost genialnie. Wojował tylko z Walentynowiczem o większą czytelność i dosłowność ilustracji, motywując to – słusznie czy nie – dobrem małych czytelników. Walentynowicz klął, ale – jak wspomniała żona pisarza – zazwyczaj ustępował[11].

Czy więc rację miała krytyka, która w sposób brutalny rozprawiła się przed wojną z „Matołkowymi opowieściami"? – pyta współczesna publicystka[12].

Wojciech Żukrowski, twórca *Tiuturlistanu*, cytowany przez Dominika Grabowskiego we wspomnianym już wyżej specjalnym numerze „Poezji i Dziecka" poświęconym Koziołkowi, podsumowuje te przedwojenne głosy następująco:

9 A. Kopczewska, *Przegląd literatury dla dzieci i młodzieży* (z roku szkolnego 1932/3), „Polonista" 1934, R. IV, z. I i II, s. 53, za: L. Mazan, 1977, *Dole i niedole najsłynniejszego kozła świata*, s. 19.

10 K. Długosz, *Najsłynniejsza polska koza*, s. 40.

11 L. Mazan, *Dole i niedole najsłynniejszego kozła świata*, s. 19.

12 M. Ziółkowska-Sobecka, *A Koziołek wciąż żyje...*, s. 466.

> Boże, nasze specjalistki od straszenia dziateczek, srogo wypominały nieszczęsnemu Kornelowi Koziołka Matołka z godnymi Disneya rysunkami Walentynowicza, osinowym kołem jak upiora próbowały ugrobić rozbrykanego capka i nic, po dwudziestu latach znowu nam komiksuje, sypie bobkami strof, zdrowy i krzepki[13].

„Podróże na gwiezdnych ogonach, przenosiny z jednej części świata do drugiej, kraksy samochodowe i różne zawijasy tego koźlego głuptaka"[14] inaczej interpretowane są ze współczesnej perspektywy. Krystyna Heska-Kwaśniewicz w tekście zamieszczonym w „Tygodniku Powszechnym" w 2003 roku pisze: „Wszystkie głupstwa Koziołek Matołek popełnia z wielkim wdziękiem, ma niepospolitą wyobraźnię, młodzieńczą ciekawość świata i dziecięcą wrażliwość. Ogląda sumiennie każdą rzecz z dwóch stron: koziej i ludzkiej. Ujawnia dzięki temu absurdalność świata urządzonego przez człowieka"[15]. Współczesne teksty sięgają głębiej, dostrzegają wielowarstwowość tej niby prostej, lekkiej i zabawnej historyjki obrazkowej.

O jej ciężarze gatunkowym świadczyły również perypetie Koziołka z cenzurą w czasach stalinowskich, a także w okresie stanu wojennego, o czym pisała m. in. cytowana wyżej K. Heska-Kwaśniewicz[16]. Przypomniała referat Grzegorza Lasoty na plenum Zarządu Głównego ZLP w 1951 roku poświęcony literaturze dla dzieci i młodzieży, w którym oskarżał Makuszyńskiego o kształtowanie swych utworów w oparciu o „negację walki klasowej". Wtórowali mu Wanda Grodzieńska i Seweryn Pollak: „Jako jeden z czynników odwracania uwagi dzieci od problematyki społecznej występują głupawe wierszyki o koziołkach-matołkach, pełne bzdurnych, nieprawdopodobnych przygód, stanowiące objaśnienia do ilustracji – coś w rodzaju osławionych amerykańskich *comics*"[17].

Ponieważ Makuszyński – jak widać z powyższych oskarżeń – nie mieścił się w systemie edukacyjnym okresu socrealizmu[18], opowieść obrazkowa o Koziołku Matołku

13 D. Grabowski, *Z dziejów Koziołka Matołka, który szukał tego, co jest bardzo blisko*, „Poezja i Dziecko" 2003, nr 2, s. 26.

14 W. Borudzka, *Książki dla dzieci*, s. 4.

15 K. Heska-Kwaśniewicz, *Koziołka Matołka bój ze stalinizmem*, „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 33, s. 13.

16 Oprócz wspomnianego wyżej także m. in.: K. Heska-Kwaśniewicz, *Koziołek Matołek na cenzurowanym*, http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/3793811,koziolek-matolek-na-cenzurowanym-tajemnice-prl-usmiechaj-sie-z-koziolkiem-matolkiem-wideo,id,t.html; K. Heska-Kwaśniewicz, *Zwycięstwo Koziołka Matołka* [Kornela Makuszyńskiego] nad stalinizmem, w: *Książka dla dziecka wczoraj, dziś, jutro*, red. K. Heska-Kwaśniewicz i I. Socha, Katowice 1998.

17 K. Heska-Kwaśniewicz, *Koziołka Matołka bój ze stalinizmem*.

18 „Koziołek Matołek został z Polski wygnany. Nie mógł brykać po polskich drogach, migać białą brodą i czerwonymi porciętami, przeżywać swych niesłychanych przygód, rozmawiać z kaczką po

nie była wznawiana przez 10 lat[19]. Powróciła na półki księgarskie dzięki Wydawnictwu Literackiemu w stutysięcznym nakładzie dopiero w 1957 roku witana entuzjastycznie między innymi przez pisarza i publicystę Antoniego Gołubiewa (psed. Goa) w „Tygodniku Powszechnym": „To wielka sprawa dla Polski, że Koziołek Matołek wygrał bój ze stalinizmem. Jest to najzabawniejsza i najbardziej radosna z jego przygód"[20]. Pozornie głupiutki Koziołek okazał się niebezpieczny, bo kpił ze schematów, ośmieszał doktrynerstwo, rozbijał stereotypy, uczył przewrotności, a władza, zwłaszcza totalitarna, boi się śmiechu i absurdu[21]. Poza tym wolny, nieskrępowany, nie znał granic, wędrował po świecie, niczym „polski Don Kichot (...) szukający swego Pacanowa"[22]. Odwiedził m. in. Stany Zjednoczone, ale nie trafił do... Związku Radzieckiego. „Występują też w książce modlące się dzieci, wieże kościołów wtopione w krajobraz, polski szlachcic, wielkie umiłowanie polskości. Może i określenie *Lechistan* budziło niepokój"? – zastanawiała się K. Heska-Kwaśniewicz[23]. No i ta forma, „coś w rodzaju osławionych amerykańskich *comics*" – jak już wspomniano wyżej – też budziła ostry sprzeciw.

---

francusku, z cesarzem chińskim po chińsku, a z Hindusami po indyjsku, gdyż przez to odciągał nam dzieci od procesów produkcji i był heroldem eskapizmu", Goa, *Zwycięstwo Koziołka-Matołka nad stalinizmem*, „Tygodnik Powszechny" 1957, nr 1, s. 6, za: K. Heska-Kwaśniewicz, *Koziołka Matołka bój ze stalinizmem*.

19 Pierwsze powojenne (na wzór przedwojennych) wydanie to: K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *120 przygód Koziołka Matołka*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1947.

20 Goa, *Zwycięstwo Koziołka-Matołka nad stalinizmem*, s. 6.

21 Przykładem przygoda w wojsku:
W tył zwrot! – głośna brzmi komenda.
Wszyscy odwrócili pięty,
Tylko nasz Matołek nie drgął i wciąż stoi uśmiechnięty.
„Czemu stoisz" – zakrzyknęli.
A Koziołek odrzekł mile:
„Ja nie jestem wcale ciekaw,
Co się za mną dzieje w tyle.
„Padnij!" – nowa brzmi komenda.
Wszyscy czynią to z ochotą
A Koziołek w śmiech i rzecze:
„Przecież tu jest mokre błoto!, za: K. Heska-Kwaśniewicz, *Koziołka Matołka bój ze stalinizmem*.

22 Goa, *Zwycięstwo Koziołka-Matołka nad stalinizmem*

23 K. Heska-Kwaśniewicz, *Koziołka Matołka bój ze stalinizmem*.
Zarówno Krystyna Heska-Kwaśniewicz, jak i Violetta Bukowska, wskazują również na konkretne ingerencje cenzorskie we wspomnianym wyżej drugim powojennym wydaniu *Koziołka*. „Były to głównie »korekty« rysunków Walentynowicza. Można przypuszczać, że na wyraźne życzenie

W swojej ponad 80-letniej historii jeszcze raz, Bogu ducha winny Matołek, naraził się władzy. Oto w stanie wojennym z serii pocztówek z Koziołkiem jedną wycofano, bowiem obok koziego bohatera w wojskowym mundurze na gałęzi drzewa siedziała mała czarna wrona[24].

Ale „kombatancka" przeszłość Koziołka, choć bardzo interesująca, wydaje się jednak, mimo wszystko, czymś marginalnym w kontekście jego roli jako „wyzwalacza" emocji i wspomnień z dzieciństwa dla wielu już pokoleń czytelników, wśród których możemy odnaleźć również postaci nietuzinkowe, obecne w przestrzeni publicznej, ważne nie tylko dla polskiej kultury[25].

Leszek Kołakowski – nieżyjący już intelektualista (filozof, eseista, publicysta i prozaik) – pisał w „Tygodniku Powszechnym" (w ramach cyklu spotkań z postaciami z dziecięcych lektur) – właśnie o Koziołku jako „o bohaterze naszych czasów"[26]. Zaletami tej opowieści obrazkowej są, według niego: jej bajkowość, czyli że „(...) nie ma tam nic niemożliwego: mogę zjechać po pasie tęczy do Chin, mogę być porwany przez wielkiego ptaka na księżyc i tam gwarzyć z panem Twardowskim, może mi szewc przyszyć głowę ściętą za karę, gdy noszę brodę, czego nie wolno na rynku"[27] oraz dostępny pięciolatkom humor. Natomiast dość poważną wadą – co ciekawe – jest, jego zdaniem, brak emocjonalnej identyfikacji z bohaterem. Ale chyba rzeczywiście trudno w przypadku Koziołka Matołka mówić o jakiejś identyfikacji. Dzieci traktują tego bohatera raczej jako sympatycznego dziwaka, a nie jak „jednego z nich".

Jednak przecież to właśnie emocjami podszyte są refleksje Zygmunta Koniecznego, znakomitego kompozytora piosenki literackiej, muzyki teatralnej i filmowej: „Przepadałem wprost za *Koziołkiem Matołkiem* Kornela Makuszyńskiego. Drugą księgę umiałem

urzędników z Mysiej dokonał ich sam grafik, który zmarł dopiero w 1967 roku, a więc 11 lat po ocenzurowanej wersji Koziołka Matołka" (m. in. sześcioramienna gwiazda pokazująca Koziołkowi wieże Zamku Królewskiego, a także kolumnę Zygmunta, stała się gwiazdą pięcioramienną pokazującą Pałac Kultury i Nauki, a z groźnych policjantów w długich płaszczach zrobiono sympatycznych przedstawicieli „władzy", czyli milicjantów – przedwojenni trzymali w ręku pałki, powojenni ręką pokazują drogę Koziołkowi itd. Zaś w tekście Makuszyńskiego, słowo „biedniutkie" (chodziło o polskie dzieci) zamieniono na „kochane". V Bukowska, *Nie „biedniutkie" lecz „kochane"*, „Słowo. Dziennik Katolicki" 1994, nr 156, s. 5.

24 Skojarzenie z WRON-em, czyli Wojskową Radą Ocalenia Narodowego – organem administrującym Polską w czasie stanu wojennego.

25 „Filozof Leszek Kołakowski, artysta plastyk Rafał Olbiński, aktor Piotr Machalica, pisarka Wanda Chotomska, lekarz Bibiana Mossakowska, finansista Leszek Balcerowicz, dżudoka Rafał Kubacki. Wszyscy wymienili go [Koziołka Matołka – M.B.] jako bohatera dziecięcej wyobraźni w ubiegłorocznej ankiecie Fundacji ABC XXI". K. Długosz, *Najsłynniejsza polska koza*, s. 40.

26 L. Kołakowski, *Bohater naszych czasów. O Koziołku*, „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 14, s. 18.

27 Tamże.

całą na pamięć. Miłość do tej książki zaczęła się od tego, że kupili mi ją rodzice i zauroczyły mnie przepiękne ilustracje”[28], Witolda Pyrkosza, znanego aktora: „Uwielbiałem Makuszyńskiego, szczególnie zaś Koziołka Matołka, drukowanego w przedwojennym Lwowie w pismach dziecięcych. Pamiętam, że czytałem to w konspiracji, w nocy, przy świetle latarki”[29], Piotra Kuncewicza, pisarza: „Mój Boże! Ileż ciepła niesie ze sobą wspomnienie Koziołka Matołka i Małpki Fiki-Miki, jedynych chyba polskich komiksów naprawdę czytanych”[30] czy Krzysztofa Kozłowskiego, senatora, redaktora „Tygodnika Powszechnego”, który zapytany o lektury z dzieciństwa, początkowo zarzekał się, że: „(...) nic nie pamięta, ani jednej dziecinnej książki...”, by za chwilę dodać: „Chociaż zaraz...Koziołek Matołek! Tak to pamiętam”[31]. Warto jeszcze wspomnieć za Leszkiem Mazanem o wyznaniu radzieckiego tłumacza Marka Żywowa zawartym w liście do Wydawnictwa Literackiego w 1959 roku: „Właśnie skończyłem monografię o Tuwimie i przed rozpoczęciem monografii Słowackiego zabrałem się za Matołka...”. Wprawdzie tłumacz podkreśla, że zrobił to „dla rozładowania”, ale towarzystwo miał Matołek niezłe – skomentował w swoim stylu Mazan[32].

W „niezłym towarzystwie” stawiają Koziołka także autorzy współczesnych tekstów, w których interpretuje się tę postać metaforycznie czy symbolicznie, podkreślając jednocześnie jej oryginalność i niepowtarzalność. Już wspomniany wyżej Antoni Gołubiew [Goa] pisał o nim jako o „polskim Don Kichocie (...) szukającym swego Pacanowa”[33], pojawiają się też określenia w stylu „Ulisses polskiej literatury dla dzieci i młodzieży”, bo „czyż jak mityczny heros nie wędrował po świecie poszukując tego, co najbliższe każdemu z nas? A cóż to takiego? To po prostu odrobina miłości i ciekawości świata, i lęku, i marzeń, bez których żyć niepodobna”[34]. Tego „oryginalnego baśniowego stwora” cechuje również „swoiste szwejkostwo”[35], a także wieczna młodość („Najpierw czytają nam o nim, potem my czytamy tym, co jeszcze liter składać nie umieją. Starzejemy się, przemijamy, młody pozostaje tylko Koziołek w czerwonych majtkach”[36]).

28 *Z różnych szuflad. Co czytali w dzieciństwie*, „Guliwer” 1996, nr 5, s. 55.

29 Tamże, s. 57.

30 P. Kuncewicz, *Człowiek jest dobry*, „Przegląd Tygodniowy” 1984, nr 6.

31 *Z różnych szuflad*, s. 55.

32 L. Mazan, *Dole i niedole najsłynniejszego kozła świata*, s. 19.

33 Goa, *Zwycięstwo Koziołka-Matołka nad stalinizmem*.

34 S. Grabowski, *Od redaktora*, „Poezja i Dziecko” 2003, nr 2, s. 5.

35 D. Grabowski, *Z dziejów Koziołka Matołka, który szukał tego, co jest bardzo blisko*, s. 23-29.

36 L. Mazan, *Dole i niedole najsłynniejszego kozła świata*, s. 18.

Cytat z bajki: „po szerokim szukać świecie tego, co jest bardzo blisko" doskonale oddaje również strategię rzeźbiarza Pawła Althamera (w którego rzeźbach i performansach pojawia się postać Koziołka Matołka)

> opartą na podróżach zarówno w przestrzeni, jak i we własnej głowie. Artysta uważa, że człowiek – nawet jeśli jest przybyszem – nigdy nie opuszcza swojego domu, więc gdziekolwiek się znajduje, nie ma on powodów do paniki. Warszawskie osiedle Bródno to Pacanów Althamera, miejsce do życia, pracy oraz wspólnotowych, duchowych doświadczeń[37].

Artysta przebierał się w strój bajkowej postaci kilkakrotnie, m.in. podczas wizyty u plemienia Dogonów w Mali czy podróży po Brazylii. Podjął także w tym przebraniu wędrówkę po terenach dawnej Stoczni Gdańskiej. Artystyczna akcja Althamera z lipca 2014 roku, którą dokumentował fotograf Michał Szlaga, miała pokazać, jak sensownie rozmawiać o tym ważnym przecież, nie tylko dla Gdańska, miejscu.

> Przez całą (...) trasę swego spaceru po terenach postoczniowych wyglądało to tak, jakby Koziołek Matołek szedł tam, gdzie go oczy poniosą. – Gdzie ty masz oczy? – zapytali go robotnicy, wysypujący ziemię pod trawniki przy wybudowanej już ulicy Nowa Wałowa. – Mam nadzieję, że w sercu – przytomnie odpowiedział Matołek. (...). Skąd ty jesteś taki mądry? – zdziwił się któryś z rozmówców Matołka. – Słucham, co mówią ludzie – odpowiedział. To była chyba najmądrzejsza Matołkowa mądrość z całego spaceru[38].

„Matołkowa mądrość" wzięta była rodem od bohaterów literatury plebejskiej, prostaczków, popadających często w tarapaty z powodu własnych nieudolności, ale którym spryt i pomysłowość pomagają ocalić własną skórę[39].

> Matołek potrafi wykaraskać się z najtrudniejszej sytuacji – pisze recenzentka przedstawienia o Koziołku w Teatrze Dramatycznym im. J. Szaniawskiego w Płocku – Matołek nie narzeka, tylko mobilizuje siły. Nigdy, przenigdy się nie poddaje. Jest trochę jak Kubuś

37 *Paweł Althamer. Artyści,* http://cowidac.artmuseum.pl/pl/artist/pawel-althamer [dostęp: 28.11.2015].

38 J. Zalesiński, *Koziołek Matołek wędrował po Stoczni Gdańskiej [Akcja w obronie terenów postoczniowych* (18.07.2014)], http://www.dziennikbaltycki.pl/artykul/3511087,koziolek-matolek-wedrowal-po-stoczni-gdanskiej-akcja-w-obronie-terenow-postoczniowych-zdjecia,id,t.html [dostęp: 28.11.2015].

39 E. Biernat, *Twórczość baśniowa Kornela Makuszyńskiego*, s. 29-30.

> Puchatek, trochę jak Forrest Gump. Sympatyczny, naiwny, niezdarny i głupiutki. Ale żelaznie konsekwentny. Dlatego odnosi sukces[40].

Spora ilość współczesnych adaptacji teatralnych *Przygód Koziołka Matołka*[41] i ich popularność wśród widzów, dowodzi, że to teatr jest dziś miejscem, w którym bohater komiksu Makuszyńskiego i Walentynowicza czuje się najlepiej i najskuteczniej dociera do publiczności, i to zarówno tej najmłodszej, jak i starszej. Hanna Baltyn-Karpińska, historyk teatru i krytyk, recenzując jeden z najlepszych współczesnych spektakli z Koziołkiem Matołkiem w roli głównej w reż. Ondreja Spišaka w warszawskim Teatrze na Woli, dostrzegła m.in., oprócz świetnej papierowej scenografii, która zachwyciła młodą widownię, komentarz Matołkowy do współczesności, dwukodowość spektaklu, „aluzje niekoniecznie czytelne dla maluchów":

> konkurs skoków narciarskich – zresztą pokazywany bez nart, jedynie za pomocą stołka – nawiązuje do małyszomanii. Kiedy Koziołek ląduje w Wiśle, mamy do czynienia z kibolami-szalikowcami (szaliki oczywiście są z papieru) Wisły Kraków" (...). Najbardziej uderzyła mnie obecność polskiego lotnictwa w Afganistanie. Rzecz, którą tandem Makuszyński/Walentynowicz musiał wymyślić w przypływie profetycznego natchnienia[42].

Zatem wśród publikacji krytycznych poświęconych dziełku o Koziołku Matołku, w prasie tradycyjnej lub w internecie, można wyróżnić: artkuły dotyczące formy, estetyki, gatunku, jakim jest komiks, z uwzględnieniem kontekstu kultury popularnej, kultury audiowizualnej itp.; pisane z perspektywy edukacyjno-wychowawczej; skoncentrowane na problemach *Koziołka Matołka* z PRL-owską cenzurą; teksty (a także różne okazjonalne

40 M. Orłowska, *Najnowsza premiera płockiego teatru – Koziołek Matołek*, gazeta.pl (17.04.2006) http://plock.wyborcza.pl/plock/1,35681,3287791.html [dostęp: 28.11.2015].

41 *Przygody Koziołka Matołka* – wszystkie realizacje teatralne: http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/1318,sztuka.html

42 H. Baltyn-Karpińska, *Matołek ekologiczny*, „Teatr" 2011, nr 9, s. 35.
Notabene, to właśnie Teatr na Woli zareagował na powszechne stosowanie w języku polskim (szczególnie w świecie polityki) terminu *matoł* jako synonimu *kogoś bardzo nieinteligentnego lub niezdolnego*. Pretekstem był artykuł z „Gazety Polskiej" z 1 czerwca 2011 roku, zatytułowany *Dziesięć dowodów na to, że Tusk jest matołem*.
„Teatr na Woli – abstrahując od politycznego wydźwięku tekstu – oświadcza, że traktowanie Koziołka Matołka jako postaci negatywnej jest nieuzasadnione. Koziołek Matołek to dziecięcy bohater, który udowadnia, że wytrwałość, konsekwencja, chęć zdobywania wiedzy i wyobraźnia mogą pomóc w osiągnięciu celu. W trakcie podróży do Pacanowa Koziołek musi wykazać się sprytem i inteligencją. Autora artykułu zapraszamy do Teatru na Woli na spektakl Koziołek Matołek, który podważa potoczne rozumienie słowa »matoł«". Za: H. Baltyn-Karpińska, *Matołek ekologiczny*, s. 35.

wypowiedzi) o charakterze emocjonalnym osób publicznie znanych na temat Koziołka Matołka jako bohatera lektur z dzieciństwa oraz głosy współczesne, w których interpretuje się Koziołkowego bohatera w sposób metaforyczny czy symboliczny.

W krytyce przedwojennej, a także tej z okresu scocrealizmu, dominuje ton oskarżycielski, nie dostrzega się wartości edukacyjno-wychowawczych w opowieści o Koziołku Matołku, dopiero w tekstach powojennych i współczesnych próbuje się uwypuklić wielowarstwowość tej prostej z pozoru historyjki. Koziołek metaforyczny czy alegoryczno-symboliczny szczególnie dobrze się ma się we współczesnym teatrze dla dzieci czy w działaniach artystycznych w rodzaju happeningów Pawła Althamera. Do historyjki obrazkowej, czyli Matołka „książkowego" też ciągle się wraca, o czym świadczą kolejne wznowienia wydawnicze przedwojennego komiksu. Za sprawą dziadków i rodziców, którzy „podsuwając" własnym wnukom i dzieciom *Przygody Koziołka Matołka*, sami przywołują najmocniej poruszające umysł i zmysły wspomnienia pierwszych lektur – zawsze niezwykłych, tajemniczych, pięknych.

Silly Billy in the light of literary, art and film criticism

Summary

Because of more than 80-year presence of Silly Billy, the hero of the famous picture story by Kornel Makuszyński and Marian Walentynowicz, in various texts of culture (apart from comic books, audio books, radio plays, television series, video games, including theater performances or happenings) the bibliography concerning this fairytale character is quite substantial. In this text, I would like to focus on critical voices, especially the press (pre– and post-war and quite contemporary ones), perceiving and interpreting the presence of the Billy-Goat hero in different cultural spaces. I was interested in the changing attitude of criticism to this important, not only in children's culture, character.

RADOSŁAW SZMATOŁA

Koziołek Matołek za granicą

W Pacanowie kozy kują
więc Koziołek, mądra głowa,
błąka się po całym świecie,
aby dojść do Pacanowa.

Właśnie nową zaczął podróż,
by ją skończyć w Pacanowie.
A co przeżył i co widział
film ten wszystko wam opowie...

Wierszyk ten, recytowany przez Wiesława Michnikowskiego, rozpoczyna i kończy kolejne odcinki serialu animowanego *Dziwne przygody Koziołka Matołka* zrealizowanego na podstawie dzieła Makuszyńskiego i Walentynowicza na przełomie lat 60. i 70. w warszawskim Studiu Miniatur Filmowych. To narracja jedynie „w klimacie" twórców Koziołka Matołka, ale jak najbardziej oddaje charakter tytułowej postaci komiksu. Filozofię życiową tego komiksowego (filmowego, teatralnego) bohatera doskonale streszcza dwuwiersz XVIII-wiecznego angielskiego poety Williama Cowpera, notabene, we frywolnym tłumaczeniu Melchiora Wańkowicza:

Cymbał, co się po świecie przedyndał
Nad tumanem góruje, co nie podróżuje.

Sympatyczny Matołek jest przede wszystkim podróżnikiem, flaneurem, trampem, włóczęgą, wędrowcem, choć współczesne dzieci (i ich rodzice) pewnie nazwałyby Koziołka wojażerem, turystą, globtroterem. Te nazwy nie zmieniają postaci rzeczy: chodzi o tego, którego „ciągnie" do świata i ludzi. Tak więc czytając *Matołka*, od razu przychodzą nam do głowy znane hasła, iż „podróże kształcą" i „najlepiej uczyć się na własnych błędach". Nie ma wątpliwości, że nasz bohater z każdej podróży wraca...mądrzejszy,

a spośród innych zwierząt (i ludzi) wyróżnia się sprytem, przebiegłością i talentem komunikacyjnym (przecież z każdym potrafi się „dogadać" i przekonać do swoich racji).

Celem moich rozważań jest próba prześledzenia przekładów komiksu o Koziołku Matołku na inne języki. Materiału jednak okazało się mało, więc postanowiłem spojrzeć na literacką figurę przez pryzmat zagranicznych wojaży Matołka. Innymi słowy, nie oparłem się pokusie pokazania stworzonego przez Kornela Makuszyńskiego i Mariana Walentynowicza bohatera w różnych miejscach świata i prześledzenia jego zachowań z dala od rodzinnego Pacanowa, co okazało się zabawne i bardzo pouczające.

Dopełnieniem tematu (Koziołka „za granicą") jest próba pokazania, że również współcześnie, od czasu do czasu, odbywają się w różnych krajach spotkania dzieci z Koziołkiem Matołkiem, coraz częściej zresztą z inicjatywy prężnie działającego Europejskiego Centrum Bajki w Pacanowie.

Zacznijmy od tłumaczeń komiksu na języki obce. Dotychczas dzieło sztuki dziecięcej, autorstwa Makuszyńskiego i Walentynowicza, mogły poznać dzieci anglojęzyczne, czytające po włosku, ukraińsku i francusku. Udało się porównać z polskimi edycjami wszystkie wydania zagraniczne, oprócz polskojęzycznych, które są dzisiaj „białymi krukami" – chodzi o specjalne wydanie *Koziołka* dla dzieci żołnierzy z armii gen. Andersa, które zostało przygotowane w 1944 roku i wydane w Jerozolimie oraz o polskojęzyczny komiks dla Polaków w Niemczech wydany w 1947 roku[1]. Jak czytamy na stronie ostatniego wydawcy Koziołka, poznańskiego wydawnictwa G&P (które jest prawnym właścicielem spuścizny wydawnictwa Gebethner i Wolff), wydanie z 1947 roku było „dość ubogie kolorystycznie"[2].

Dwa przekłady zostały wydane w bardzo atrakcyjnej formie książkowej. Pierwszy to ukraińskie wydanie *Prigodi capka Matolka* – komiks z 2005 roku, który ukazał się we Lwowie nakładem wydawnictwa Kamieniar[3]. Było to wydanie dwujęzyczne, co jest bardzo ważne w tamtych realiach. Z jednej strony, książka trafiła do dzieci ukraińskich, z drugiej – do mniejszości polskiej, w której dzieci często mówią lepiej po ukraińsku niż po polsku, nie wspominając o sztuce czytania w języku przodków. Książeczka cieszyła się więc od początku dużym wzięciem u dzieci, rodziców i nauczycieli zainteresowanych nauką dwóch języków równocześnie. Przekładu *Koziołka* na język ukraiński dokonała Theodora Sawczyńska-Łatyk, znana w Stryju i we Lwowie animatorka kultury dziecięcej. Tłumaczka – z zawodu lekarz stomatolog – na emeryturze oddała się pracy społecznej i z pasją propaguje czytelnictwo w zespole *Melodia słowa* w Stryju. Z pewnością spotkania

1 Niestety, do wydania niemieckiego nie udało się dotrzeć. Brak komiksu w Bibliotece Narodowej.

2 http://www.gmp.poznan.pl/Aktualno%C5%9BciiWydarzenia/tabid/693/language/pl-PL/Default.aspx [dostęp: 28.11.2015].

3 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Przygody Koziołka Matołka / Prigodi capka Matolka*, per. ukr. T. Sawczyńska-Łatyk, Kamieniar, Lwów 2005.

z *Koziołkiem* z jej udziałem miały duży wpływ na popularność komiksu na Ukrainie w XXI wieku.

Notabene, *Przygody Koziołka*... doczekały się w 2013 roku drugiego ukraińskiego wydania. Stało się to za zgodą poznańskiego wydawcy G&P[4]. Tym razem *Przygody Koziołka Matołka* po ukraińsku ukazały się w rodzinnym mieście tłumaczki, czyli w Stryju. Pretekstem do tego wydania był projekt kulturalno-oświatowy środowisk polskich i ukraińskich ku uczczeniu urodzonego w Stryju Kornela Makuszyńskiego. Przez pół roku, tj. od 31 lipca (dzień śmierci Makuszyńskiego) 2013 roku do 8 stycznia (dzień urodzin pisarza) 2014 roku, odbyło się w Stryju szereg imprez przybliżających rodaka oraz jego twórczość. Na cześć Makuszyńskiego stanął też w mieście pomnik. Największą popularność zyskał w Stryju *Matołek*, który dzięki wydaniu książkowemu został przywrócony pamięci mieszkańców. Promocji komiksu towarzyszyły spotkania z tłumaczką oraz warsztaty literackie, plastyczne, oglądanie filmu animowanego i inscenizacje szkolne. Niejako pokłosiem lektury *Matołka* w Stryju była wystawa prac malarskich uczestników konkursu plastycznego pod wzruszającym hasłem „z Makuszyńskiego": *Trzeba kochać człowieka i górę, i słońce*. Impreza poświęcona pisarzowi rodem ze Stryja spotkała się z zainteresowaniem zarówno dzieci polskich, jak i ukraińskich. Jak pisze Krzysztof Szymański, „swoją wizję *Koziołka Matołka*" w wersji ukraińskiej pokazała grupa *Szczedryk*. Przedstawienie zostało oparte na ukraińskiej wersji znanego utworu w przekładzie mieszkającej w Stryju Teodory Sawczyńskiej-Łatyk, laureatki *Orderu Uśmiechu*. Po raz pierwszy można było usłyszeć wiersze Makuszyńskiego po ukraińsku"[5].

Drugim (po ukraińskim) tłumaczeniem *Przygód Koziołka Matołka* jest przekład na język włoski pod tytułem *Le avventure del Capretto Scemetto*[6]. Przekładu dokonała Monika Woźniak, związana z Uniwersytetem Jagiellońskim w Krakowie i z Uniwersytetem La Sapienza w Rzymie, tłumaczka literatury polskiej na język włoski (w tym Jana Brzechwy, Kornela Makuszyńskiego i współcześnie tworzącego Bohdana Butenki) oraz włoskiej na polski. Konsultację lingwistyczną przeprowadził Luigi Marinelli, jeden z najwybitniejszych europejskich polonistów. Świetne przygotowanie językowe włoskiego wydania dobrze rokowało. I, faktycznie, wydawnictwo La Nuova Frontiera z Rzymu, które w 2006 roku wydało komiks, odniosło sukces czytelniczy. Trzeba dodać, że tłumaczka opublikowała artykuł na temat „politycznej poprawności" Koziołka Matołka i innych bohaterów literatury dziecięcej[7], w którym pisała między innymi:

4 Zob. E. D. Hoffman-Piotrowska, *Wprowadzenie* do: K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Przygody Koziołka Matołka (Prigody Capka Matolka)* [wyd. polsko-ukraińskie], Poznań 2013.

5 K. Szymański, *Kornel Makuszyński powraca*, „Kurier Galicyjski" 2014, nr 11.

6 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Le avventure del Capretto Scemetto*, trad. di Monika Woźniak, consulenza linguistica di Luigi Marinelli, La Nuova Frontiera, Roma 2006.

7 M. Woźniak, *„Political correctness" w przekładach literatury dziecięcej: o Koziołku-Matołku i nie tylko*, „Prace Komisji Neofilologicznej PAU", V. 7 (2008), s. 107-121.

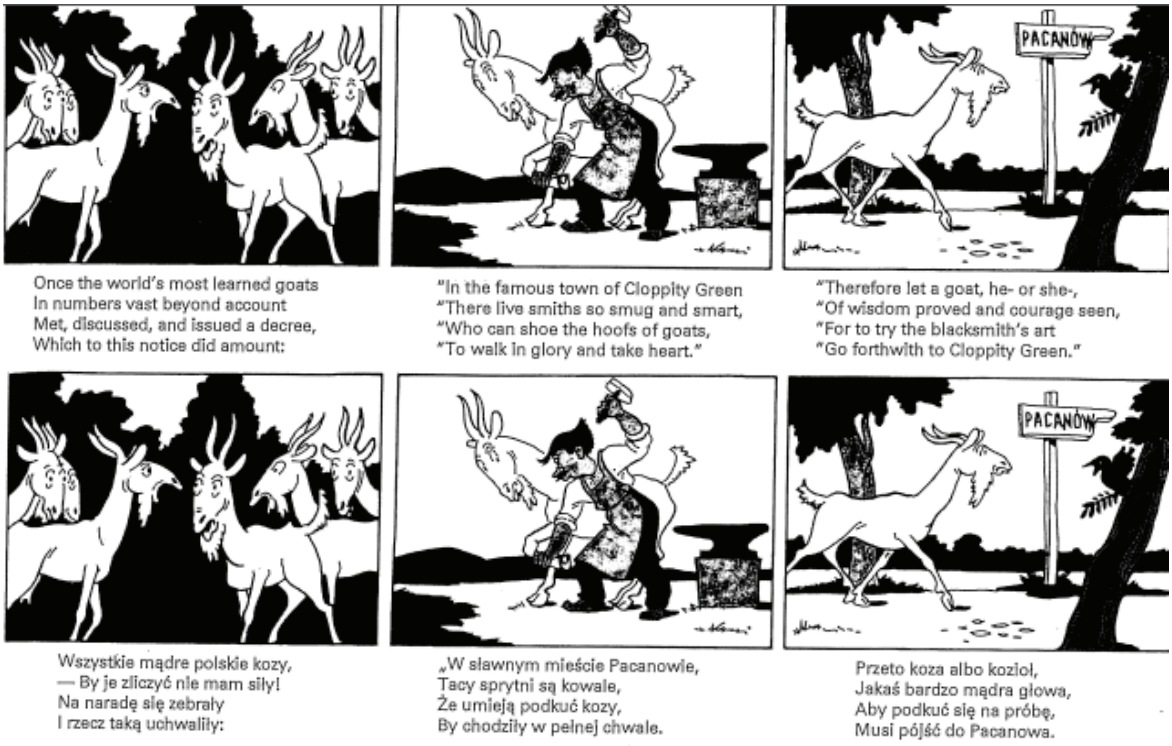
> Przekład *Przygód Koziołka Matołka*, cieszących się już, jakkolwiek by było, zaszczytnym mianem klasyka polskiej literatury dziecięcej, jest niewątpliwie kwestią bardziej drażliwą niż przekład jakiejś mniej znanej książki dla dzieci. Koziołek jest kimś więcej niż bohaterem literackim – jest bohaterem narodowej wyobraźni, a wiele powiedzonek i cytatów z tekstu przeniknęło do języka potocznego, jak choćby sławne: „I znów poszedł, biedaczysko, / po szerokim szukać świecie, / tego, co jest bardzo blisko". Podstawowym problemem staje się rozstrzygnięcie strategii transferu kulturowego: szacunek dla tekstu oryginalnego, a także obecne preferencje dydaktyczne, zalecające wychowanie dzieci do wielokulturowości, skłaniałyby do zachowania licznych w tekście odwołań do polskich realiów – tym bardziej, że wierszowi towarzyszą obrazki jednoznacznie odwołujące się do polskiej rzeczywistości i symboli narodowych. Z drugiej strony, jeśli przyjmiemy dialogowy pogląd na funkcjonowanie literatury dla dzieci, wyznawany na przykład przez fińską badaczkę, Riitę Oittien i zakładający, że należy umożliwić młodemu czytelnikowi aktywny współudział w odbiorze tekstu i we współtworzeniu jego nowych znaczeń, musimy sobie zadać pytanie, czy „nieprzezroczyste" elementy kulturowe – a nie ulega wątpliwości, że zdecydowana większość nawiązań do bardzo egzotycznej dla cudzoziemskiego dziecka „peryferyjnej" kultury Polski okaże się niezrozumiała – nie będą stanowić bariery w odbiorze tekstu i czy w rezultacie nie zniszczą przyjemności i pożytku[8].

Włoska edycja, jakkolwiek została wzorowana na poznańskim wydaniu z 2003 roku oficyny G&P, różni się nieco wyglądem papieru (jest bardziej błyszczący i w dotyku jakby bardziej plastyczny – miękki). W 2013 roku oficyna G&P z Poznania przygotowała wersję francuską *Przygód Koziołka Matołka*, w którym to języku tytuł brzmi: *Les Aventures De Matohek*. Przekładu dokonali Piotr Kowalski i Denise Mueller[9].

Mówiąc o przekładach *Koziołka Matołka*, warto zatrzymać się dłużej nad angielską formułą. Po angielsku *Koziołek Matołek* jeszcze się nie ukazał w formie książkowej, ale wiadomo, że z dużym zaangażowaniem i pasją pracuje nad takim projektem Teresa Bałuk-Ulewiczowa (pracę nad tłumaczeniem tego komiksu nazywa „anglojęzyczną transformacją"). Sądząc po fragmencie przekładu opublikowanym w czasopiśmie „Przekładaniec", nie ma wątpliwości, że będzie to sukces „polskiej kozy" w krajach anglojęzycznych. Być może nawet Matołek po angielsku będzie świetnym narzędziem, aby w ogóle uczyć dzieci języka angielskiego. Dla przykładu cytuję kilka zwrotek *Przygód Koziołka* w tłumaczeniu Bałuk-Ulewiczowej, zestawiając z polskim tekstem:

8 Tamże, s. 117.

9 K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Les Aventures De Matohek*, przekład z j. pol. na franc. P. Kowalski, D. Mueller, G&P, Poznań 2013.



Fragment tłumaczenia na język angielski *120 Przygód Koziołka Matołka* w przekładzie Teresy Bałuk-Ulewiczowej. Źródło: *120 przygod Koziolka Matolka (fragment) w przekładzie Teresy Bałuk-Ulewiczowej*, „Przekładaniec" 2006, nr 1 (16), s. 25.

Ta znana komparatystka kulturowa, tłumaczka Kochanowskiego i Norwida, zainteresowała się komiksem Makuszyńskiego i Walentynowicza, gdyż uważa *Koziołka Matołka* za pomnik dziedzictwa dziecięcej kultury europejskiej, a nawet światowej. Jak sama zeznaje, nadała koziołkowi „pewne cechy uniwersalne, inne zaś – kulturowo przetworzone"[10]. Jej dążeniem jest ocalenie bystrego i wesołego chłopca w Matołku, bez pejoratywnych konotacji.

> Nie wolno zapominać o tym, że arcydziełko Makuszyńskiego i Walentynowicza ujrzało światło dzienne w roku 1933, gdy inny był świat i odmienne panowały w nim przekonania i poglądy – dziś odstawione do lamusa historii i kultury, a nawet okrzyczane zacofanymi czy – jeszcze gorzej – pełnymi uprzedzeń (zob. strony 17, 18, 19, 20). Oto mały problem dla tłumacza, który nie chce dopuścić, aby Koziołka Matołka uznano za politycznie niepoprawnego. Spodziewajmy się jednak, że i na to znajdzie się rada...[11].

10 T. Bałuk-Ulewiczowa, *Koziołek Matołek – pomnik dziedzictwa kultury europejskiej*, „Przekładaniec" 2006, nr 1 (16), s. 39; zob. też: *120 przygod Koziołka Matołka (fragment) w przekładzie Teresy Bałuk-Ulewiczowej*, tamże, s. 24-37.

11 T. Bałuk-Ulewiczowa, *Koziołek Matołek – pomnik*, s. 40.

Tłumaczka podeszła do owego klasycznego komiksu racjonalnie, starając się przenieść Matołka w XXI wiek i uczynić zeń „Europejczyka" lub „obywatela świata". Starała się zatem „odbarczyć" go z przebiegłości, brzydkiego sprytu kosztem innych, małości i małostkowości – cech typowych dla naszej nacji, co nie oznacza, że chciała go (cytuję słowa tłumaczki) „do końca wynarodowić w przekładzie"[12]. Koziołek Teresy Bałuk-Ulewiczowej jest więc kulturowo bardziej „zglobalizowany, zamerykanizowany, zbrytanizowany" niż „polski".

> Natomiast tłumacząc Koziołka na angielszczyznę XXI wieku, nie sposób tak precyzyjnie, niezawodnie i bez zająknienia wyznaczyć trajektorii jego przemieszczeń kulturowo-językowych – przekonuje Teresa Bałuk-Ulewiczowa. – Bo przecież celem nadania mu anglojęzycznej szaty byłoby utwierdzenie jego pozycji jako Pomnika Dziedzictwa Kultury Ogólnoeuropejskiej, a bodaj nawet Światowej[13].

Bałuk-Ulewiczowa nieco zmienia zatem charakter Koziołka Matołka, aby go „przybliżyć" mentalnie dzieciom epoki internetu (zwłaszcza tym z krajów anglosaskich). Posiłkuje się słowem Makuszyńskiego, ale przede wszystkim oddziałują na jej propozycję przekładu rysunki Walentynowicza. Koziołek Matołek, zdaniem tłumaczki, właśnie dzięki wkładowi Walentynowicza, bardzo wcześnie stanął „obok ulubionych postaci disnejowskich". Obrazki w powiązaniu z wdzięcznym i ciekawym treściowo tekstem

> odpowiednio kadrują bajkę, nadają jej charakter odrębnych epizodów. Pozwala to na wymieszanie środków językowych zgodnie z ilustracją (...). Szczęśliwie też pewne elementy splatają się razem, nie tylko dzięki dzisiejszym uniwersalizującym mediom. Mam tu na myśli decyzję nadania Koziołkowi imienia. W wersji angielskiej stał się on idiomatycznym *Silly Billy*: imię owo kojarzy się zarówno z pieszczotliwą nazwą koziołka, *billy-goat*, jak i ze znaną balladą *Were have you been, Billy Boy?*, mającą wersje brytyjskie, amerykańskie, irlandzkie, lubianą zwłaszcza przez dzieci. A nie wolno zapomnieć o kowboju *Billy the Kid* (znów aluzja do koźlego młokosa). Podział na poszczególne „klatki" ilustracyjne, w kontekście bajki anglojęzycznej, nadaje Koziołkowi kolejną cechę: czyni zeń reprezentanta gatunku komiksowego[14].

Pozostaje więc oczekiwać na anglojęzyczny przekład *Przygód Koziołka Matołka* i wierzyć – jak chce tłumaczka – że „za pomocą transformacji kulturowej" stanie się ulubionym komiksem współczesnych dzieci na całym świecie.

12 Tamże.

13 Tamże, s. 39.

14 Tamże, s. 39-40.

Ponadto w 2013 roku został przygotowany angielski przekład na potrzeby Teatru Lalki i Aktora im. Hansa Christiana Andersena z Lublina, którego dokonał Bogdan Frymorgen, producent i dziennikarz radiowy. Studiował anglistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim, a w 1986 roku wyjechał do Wielkiej Brytanii, gdzie nadal mieszka z rodziną[15]. Współpracował z polską sekcją BBC World Service, tworząc autorskie audycje na temat muzyki poważnej.

O wyzwaniu, ale i satysfakcji, jakim było dla niego tłumaczenie *Koziołka* na język angielski, mówił m. in. tak:

> Uroczy poemat Makuszyńskiego opowiada o przygodach rogatego bohatera, jego sercu większym od olbrzymiej głowy, o drodze przez życie usianej dobrymi intencjami i żniwach niepowodzeń zbieranych na każdym kroku. Przyzwyczailiśmy się, że Matołek jest naszym polskim bohaterem, ale w gruncie rzeczy to postać uniwersalna. Tak też musiałem po angielsku potraktować naszą rodzimą kozę. Teatr jechał na tournée do dalekiej Azji. Miał przybliżyć bohatera widzom w Indiach, Pakistanie i Bangladeszu. (...) Pamiętam, że na początku musiałem ustalić dwie najważniejsze rzeczy: jak nazwać Koziołka Matołka i jak po angielsku zabrzmi Pacanów. Obie te nazwy musiały zachować swój wewnętrzny podtekst, a jednoczenie brzmieć przekonująco w języku Szekspira. Tak zrodzili się *Silly Billi* i *Sillyborough* – nasz rogaty bohater *made in England* i jego utopijny cel podróży (...). Pakistańskie dzieci klaszczące w rytmie kroków Matołka, czy te z Indii płaczące, gdy mimo największych chęci, znowu spotykała go klapa, to – w relacjach aktorów – było bezcenne. Nawet dorośli po drugiej stronie kuli ziemskiej polubili naszego Matołka – jeśli tamtejsi bogowie mają kilka par rąk lub głowę słonia – myślałem – to dlaczego ich wyznawcy nie mieliby pokochać naszej boskiej kozy?! (...) Czas odkurzyć wspomnienia, i wyciągnąć z lamusa pożółkłe kartki z odręcznym tłumaczeniem przygód Matołka i tej uniwersalnej, jakże bliskiej nam wszystkim pointy.
>
> On and on he runs undaunted
> Our hapless little goat son
> Searching distant lands for something
> Which is really very close by[16].

Pomysł na anglojęzycznego *Koziołka* Bogdana Frymorgena „do słuchania i oglądania na scenie" to majstersztyk tekstu literackiego uwolnionego z ram konwencji komiksowej,

15 Od 1998 roku Frymorgen jest korespondentem RMF FM w Londynie. Od wielu lat związany jest również z innymi instytucjami kulturalnymi w Krakowie; przygotowywał kilka wystaw fotograficznych w Krakowie, Lublinie, Bielsku-Białej i Lanckoronie, pracował jako kurator sztuki. Jest także członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików i Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich.

16 *Koziołek Matołek made in England*, http://www.rmf24.pl/raporty/raport-koziolek-matolek/fakty/news-koziolek-matolek-made-in-england,nId,976430 [dostęp: 28.11.2015].

a jednak doskonale podkreślający, wręcz uwypuklający inteligencję, wyrafinowanie, smak estetyczny Makuszyńskiego i Walentynowicza, gdy tworzyli dzieło w latach 30. XX w. Angielska interpretacja *Matołka* jest autonomiczną sztuką dla dzieci powstałą pod wpływem autentycznego podziwu dla talentu autorów pierwowzoru. To – jakby powiedziała Alicja Helman – „twórcza zdrada"[17], gdyż autor anglojęzycznego przekazu mentalnie nie odszedł ani na krok od propozycji duetu Makuszyński-Walentynowicz, natomiast stworzył tekst kultury przystający do współczesności. Co ciekawe, podobno tak świetny, że odbiorcy nie tylko nie mieli pretensji do reżysera, że tak wiele „wyrzucił" z pierwowzoru, ale, odczuwali rozpierającą dumę, że to „nasz" Matołek był inspiracją lubelskiego przedsięwzięcia.

Teraz chciałbym podjąć próbę analizy różnic, jakie występują między obcojęzycznymi wydaniami komiksu Makuszyńskiego i Walentynowicza. Za punkt odniesienia przyjąłem wydanie z 1957 roku Wydawnictwa Literackiego, gdyż to ono stało się wzorcem dla następnych edytorów. Było po prostu nowocześniejsze niż przedwojenne (postęp techniczny, jaki dokonał się w poligrafii, spowodował, że edycja WL wygrała jakością z wydaniem Gebethnera i Wolffa) i bardziej trafiało do wyobraźni dziecięcej. Warto je porównać z wydaniami: włoskim i ukraińskim.

Pierwsze strony polskiego i włoskiego wydania są dość zbliżone pod względem opracowania edytorskiego (zwłaszcza rozkładu rysunków i tekstu na stronie). Jedyną różnicą widoczną już na pierwszy rzut oka jest napis *Dementina* zamiast *Pacanów* na drogowskazie na trzecim z kolei obrazku[18].

Wydanie ukraińskie różni się zasadniczo od polskiego pierwowzoru. Jak wspomniałem wyżej, zdecydowano się na dwujęzyczne przedstawienie zawartych treści, co w oczywisty sposób zaburzyło kompozycję strony i wymusiło zmiany edytorskie, w tym rozkład obrazków i tekstu. Do 120 obrazków trzeba było dodać 240 fragmentów

17 A. Helman, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

18 „We włoskiej wersji językowej poczciwy i głupiutki koziołek Capretto Scemetto mieszka w Dementinie. W odróżnieniu od Pacanowa z województwa świętokrzyskiego, Dementina naprawdę nie istnieje, chodziło tylko o skojarzenia z demencją i ograniczeniem władz umysłowych". A. Błońska, *Nie tylko w Pacanowie kozy kują* (16.10.2006), http://kopalniawiedzy.pl/Koziolek-Matolek-Kornel-Makuszynski-Marian-Walentynowicz-Monika-Wozniak-Jaroslaw-Mikolajewski-Dementina-Pacanow-Capretto-Scemetto,914 [dostęp: 14.04.2016]. Według tłumaczki *Przygód Koziołka Matołka* na język włoski, Moniki Woźniak: „Mimo iż można by znaleźć prawdziwą włoską miejscowość o nazwie budzącej podobne skojarzenia jak polski Pacanów (np. Bitonto), wybór padł na fikcyjną „Dementinę", z obawy, by chwyt naturalizacji nie przyniósł więcej szkody niż pożytku: skoro Koziołek jest Polakiem, także szukana przez niego miejscowość powinna znajdować się w Polsce. Celem było to, by nazwa brzmiała dla Włocha naturalnie i zabawnie, a zarazem nie była nazbyt oczywista, stąd końcówka „-ina", analogiczna do miejscowości takich jak Cortina, Alessandrina itd., oraz temat wywiedziony ze słowa „demente", znanego dorosłym, ale niekoniecznie przejrzystego dla dzieci". M. Woźniak, *„Political correctness"*, s. 119.

tekstu wierszowanego. Na górze każdej strony jest pierwotny tekst polski, w środku ilustracje Walentynowicza, a na dole tłumaczenie ukraińskie. Wydawca zdecydował się na głębszą ingerencję w kompozycję graficzną. Zmianie uległa kolorystyka rysunków (być może wzięto pod uwagę nieco inny od naszego gust estetyczny Ukraińców?). Już pierwszy obrazek został zmieniony – drzewa, które we włoskim i w polskim wydaniu są ewidentnie koloru zielonego, w wydaniu ukraińskim są ciemnoniebieskie. Trzeci z kolei obrazek z drogowskazem nawiązuje do oryginału napisem na tabliczce w języku polskim o treści *Pacanów*. Różnice w kolorystyce są zauważalne w całym wydaniu. Myślę, że dwujęzyczność ukraińskiego wydania – tak jak wspomniałem wcześniej – podyktowana była faktem, że u naszych wschodnich sąsiadów jest duże zapotrzebowanie na klasykę polskiej literatury dla licznej Polonii uczącej się języka polskiego, ale nie tylko. Mali Ukraińcy szybko i chętnie przyswoili sobie *Przygody Koziołka Matołka* – czytają, a nawet inscenizują komiks po ukraińsku[19].

Wracając do włoskiego wydania *Koziołka*, w stosunku do polskiej edycji poznańskiej, na czwartej stronie dostrzegamy inną gamę kolorystyczną. Przykładowo inna jest barwa rzędów kapusty, którą widzi Koziołek na pierwszym obrazku, inne jest tło drugiego obrazka – w polskim jest ono fioletowe, we włoskim – błękitne. Również czwarty, piąty i szósty obrazek na tejże stronie różnią się barwą tła. Trudno wytłumaczyć wybór palety kolorów dla komiksu „włoskiego", być może Włosi mają inną estetykę, wolą inne kolory niż Polacy, w każdym razie różnica jest widoczna. Wydanie ukraińskie, jeśli chodzi o kolorystykę rysunków, jest podobne do polskiego; nie ma znaczących różnic, oprócz wcześniej wspomnianych zmian w układzie strony spowodowanej podwójnym (polskim i ukraińskim) tekstem.

Różnic na innych stronach można by wymieniać wiele, ale nie to było moim celem, chciałem jedynie zasygnalizować, że nie jest to dosłowne przeniesienie pomysłu edytorskiego polskiej ekipy grafików i edytorów do wydania włoskiego. W przypadku ukraińskiego – sprawa od początku była przesądzona – należało szukać kompromisu, aby umieścić dwa razy więcej tekstu.

Warto przywołać również kilka współczesnych przykładów kontynuacji przygód *Matołka* właśnie przez pryzmat podróży. Europejskie Centrum Bajki w Pacanowie rozpisało kilka konkursów na komiksy związane z podróżami słynnej kozy. Zresztą, jak wskazuje słowo *europejskie*, ECB rozwija pomysł wikłania Matołka w jak najróżniejsze perypetie, które mu się przydarzają z powodu jego niespokojnego ducha i ciekawości świata. Przykładem mogą być *Podróże Koziołka Matołka – Ukraina*. To cały projekt zabawy z dziećmi i ich opiekunami, w których Matołek jest tylko sympatycznym pretekstem, aby poznawać kulturę innych nacji, uczyć się szacunku i tolerancji wobec „innego". Spotkaniom towarzyszą liczne imprezy (spektakle teatralne, gry terenowe, warsztaty,

19 K. Szymański, *Kornel Makuszyński powraca*.

seanse filmowe etc.). Ukazały się również zeszyty dotyczące podróży na Ukrainę, do Niemiec, Islandii, Norwegii, Grecji[20].

Nie tylko jednak Europejskie Centrum Bajki zajmuje się *Koziołkiem*. W Bibliotece Publicznej w Zamościu podczas wakacji w 2010 roku odbył się konkurs *Nowe przygody Koziołka Matołka – tworzymy komiks*. Koziołek Matołek wydaje się postacią inspirującą i aktualną także dla współczesnego odbiorcy.

Na zakończenie moich rozważań chciałbym popatrzeć na naszego bohatera jako na podróżnika odwiedzającego obce kultury i zwiedzającego świat. We wszystkich częściach *Koziołka* „podróż" jest bardzo ważna. Wątek przemieszczania się, aby poznawać, doświadczać spotkania z innym, to również myśl przewodnia kolejnych adaptatorów *Koziołka*. I tak na przykład Teatr Lalek *Marko* z Białogardzkiego Centrum Kultury i Spotkań Europejskich przygotował świetne spektakle, w których Matołek przybliża dzieciom odległe cywilizacje, jednocześnie uświadamiając im, że każdy człowiek, choć inny, ma podobne potrzeby i problemy. Dotychczas dzieci obejrzały trzy przedstawienia tego teatru: *Koziołek Matołek w Japonii*, *Koziołek Matołek w Chinach* i *Koziołek Matołek w Indiach*.

Zabawne są same podróże Matołka w czasie i przestrzeni. Kolejni adaptatorzy, animatorzy opierają się głównie na plastycznych wierszykach Makuszyńskiego. Na przykład Koziołek wpadł razem z gwiazdą wprost do Wisły, tam omal go nie zastrzelili myśliwi, a potem gonił go wilk, przed którym Matołek uciekł na tęczę. Przebiegł nią długi kawałek i zeskoczył dopiero w… Chinach. Chiński cesarz mianował go mandarynem, bo bardzo mu się spodobała broda Koziołka. Kazał mu się też nauczyć czterdziestu tysięcy znaków chińskiego alfabetu, co miało zająć sto lat. Koziołek schował się więc w pudle z herbatą i w ten sposób przedostał się do… Indii. Stamtąd na grzbiecie słonia trafił do… Afganistanu. Spotkał tam lotnika, któremu opowiedział o swoich próbach dotarcia do Pacanowa, i tak dalej, i tak dalej. Pomysły na podróże Matołka pozostaną pewnie niewyczerpaną inspiracją dla kolejnych adaptatorów. Lotnik zabrał Koziołka swoim samolotem do Warszawy, skąd Matołek zaraz wyruszył dalej.

Motyw wędrówki przez świat pechowca, który jednak spada na przysłowiowe „cztery łapy", to również doświadczenie relacji społecznych. Można powiedzieć, że historia

20 Chodzi o organizowane przez ECB w Pacanowie konkursy pod ogólnym tytułem *Podróże Koziołka Matołka*. Zadaniem uczestników jest narysowanie komiksu, w którym Koziołek Matołek podróżuje po różnych krajach, poznaje literaturę i dziedzictwo kulturowe różnych państw. Dorobek artystyczny dzieci jest publikowany w sieci oraz w specjalnych zeszytach. Zob.: R. Blecharz, *Podróże Koziołka Matołka: Wielka Brytania*, Pacanów 2007; M. Nowak, *Koziołek Matołek poznaje Bawarię*, Pacanów 2009; J. Jocz, *121 przygód Koziołka Matołka*, Pacanów 2009; W. Kowalczyk, *Koziołek Matołek w Niemczech*, Pacanów 2009; J. Cieszkowska [et al.], *Boski tydzień w Grecji – z Pacanowa na Olimp*, Pacanów 2011; M. Czajkowski, *XII prac Heraklesa, czyli jak Koziołek Matołek udawał Greka*, Pacanów 2011; A. Bednarek, *Przygody Koziołka Matołka w Grecji*, Pacanów 2011; M. A. Kluska, *Podróż do Islandii!!!*, Pacanów 2013; A. Bednarek, *Koziołek Matołek zwiedza Islandię*, Pacanów 2013.

Koziołka uczy dzieci, jak zachowywać się wobec innych. Wędrując, Koziołek spotykał wielu swoich kuzynów i znajomych. Jeden z nich powiedział, że zna babę w czerwonej spódnicy, która pochodzi z Pacanowa. Baba jednak mieszka w Ameryce i Matołek musi tam pojechać, żeby zapytać ją o drogę. Okazało się, że do Ameryki można się dostać tylko na okręcie, więc Koziołek sprzedał swoje futro, aby mieć pieniądze na zakup statku. Wszystko w fabule Makuszyńskiego jest oczywiste, przyczynowo-skutkowe, przewidywalne, choć autor bynajmniej nie skąpi dzieciom niespodzianek. Wracając do pieniędzy za futro, wystarczyło mu ich akurat na to, żeby kupić wielką drewnianą balię i płótno na dwa żagle. Wyruszył w podróż, ale zerwała się burza i zaniosła go na wybrzeże Afryki. Czekała go więc nowa przygoda na czarnym lądzie. Zagranica dla Matołka nie jest przestrzenią obcą, nieprzyjemną, niebezpieczną, której się należy wystrzegać. Koziołek ma wiarę w ludzi, jest empatyczny, łatwo nawiązuje nić przyjaźni, potrafi sobie dać radę w biedzie. W Afryce – jak wiadomo – „dzicy czarni ludzie" (nie da się ukryć, trudno nie doszukać się dzisiaj elementów rasistowskich czy postkolonialnych w komiksie)[21] postanowili upiec Koziołka. Uratował się, ponieważ ukradły go małpy, które chciały, żeby… został ich królem. Koziołek uciekł, wsiadł z powrotem na swój statek i tym razem dopłynął do zamierzonego celu podróży – do Ameryki.

Trafił do Nowego Jorku, gdzie zaproponowano mu, żeby zagrał w filmie. Trzeba powiedzieć, że Makuszyński korzysta, kiedy tylko można, z symboli kulturowych, literackich, mitów i tradycji (również patriarchalnej), aby ubogacić swoje dzieło o nowe odczytania – w tym przypadku kłania się Hollywood. Okazało się, że koń, na którym miał jeździć nasz bohater w rzeczonym filmie, przestraszył się strzału z rewolweru i uciekł z Matołkiem na grzbiecie. Zatrzymał się dopiero na drugim końcu Ameryki, gdzie Koziołka – no cóż – złapali Indianie. Wyzwali go do konkursu w jedzeniu trawy, a gdy go wygrał, zaproponowali, by razem z nimi polował na niedźwiedzie. Koziołek bał się niedźwiedzi, więc w nocy wymknął się z indiańskiego obozu.

Uciekając, dotarł na Alaskę, gdzie chciał go zjeść myśliwy. Potem trafił do obozu poszukiwaczy złota i znalazł ogromną złotą bryłę. Dzięki temu stał się bogaty. Przez radio ogłosił, że szuka „baby w czerwonej spódnicy". Zgłosiło się tyle dziewcząt, że przerażony Koziołek uciekł. Dotarł do polskiej ambasady i kazał swoje złoto podarować polskim dzieciom. Zarobił znowu mnóstwo pieniędzy na opowiadaniu o swoich

21 Szerzej na ten temat pisze Miłosz Sosnowski. Polemizuje m.in. z głosem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Waldemara Dąbrowskiego, który w 2003 roku powiedział, że *Przygody Koziołka Matołka* (cyt.) „to kopalnia wiedzy o innych krajach, ludziach, obyczajach. Te treści współbrzmią ze współczesnymi tendencjami tolerancji i szacunku dla innych kultur". Sosnowski tak komentuje te słowa: „popularne historyjki o koźle (…) wpisują się w oświeceniowy projekt cywilizowania ludów podporządkowanych (*subaltern*) i jako takie mówią o uczłowieczaniu-tego-co-nie-ludzkie". Zob.: M. Sosnowski, *Uczłowieczanie-tego-co-nie-ludzkie w książeczkach o małpce Fiki-Miki i Murzynku Goga-Go-ga*, „Teksty Drugie" 2005, nr 1/2, s. 246, 248, p. 7.

przygodach, ale ponieważ nadal nie znalazł tej jedynej, postanowił wrócić do Polski. Tam na jego cześć urządzono wielki bal.

Myślę, że pełna prezentacja perypetii najsławniejszej polskiej kozy mija się z celem i udało mi się chociaż w niewielkim stopniu przedstawić Matołka (od „chłopca" do dorosłego mężczyzny"), obywatela świata, podróżnika, ale też Polaka – patriotę, jak najbardziej kochającego swój kraj, Warszawę, Zakopane i oczywiście Pacanów. Warto zacytować jeszcze raz Miłosza Sosnowskiego, który zauważył, że na końcu historii

> Koziołek nie jest już mieszkańcem łąki, lecz posiadaczem domu, fotela oraz żony – jakże ważnych w społeczeństwie patriarchalnym. Przede wszystkim zwracają jednak uwagę długie spodnie Matołka – w latach międzywojnia będące jednoznacznym symbolem dorosłości. Dopóki Koziołek znajdował się w drodze do człowieczeństwa i pełnoletności, spodenki jego były krótkie [22].

A wracając do przekładów, należy jeszcze raz wspomnieć o filmie powstałym w latach 1969-1971 roku na podstawie badanego komiksu. Chodzi o niezwykle udaną animację pt. *Dziwne przygody Koziołka Matołka*, zrealizowaną w Studiu Miniatur Filmowych w Warszawie przez Romana Huszczo, Piotra Lutczyna i następców tych wielkich twórców. Dzięki scenariuszowi Andrzeja Lacha i Romana Dusia oraz narracji Wiesława Michnikowskiego, film ten oglądają do tej pory kolejne pokolenia polskich dzieci, ale nie tylko. Film z dubbingiem poprzez teatr, kino, telewizję, płyty DVD, a teraz internet, został rozpowszechniony w wielu krajach Europy i świata.

The Image of Silly Billy around the world

Summary

My article is an attempt of presenting the translations of Silly Billy created by Kornel Makuszyński and Marian Walentynowicz. During my research I found editions of *The adventures of Silly Billy* into Ukrainian by Kaminiar Publishing house. The author of it was Theodora Sawczyńska-Latyk. The next translation was Italian published by La Nuova Frontiera. The translation was done by Monika Woźniak. All the above mentioned were published in the form of a book. The English version was done by Bogdan Frymorgen for the purposes of theatrical plays performed abroad in English by the Theatre of Hans Christian Andersen from Lublin. I also mentioned editions published in Polish in Palestine, Israel and Germany. In the closing paragraphs of my article I presented the protagonist's perception of the world during his travels.

22 M. Sosnowski, *Uczłowieczanie-tego-co-nie-ludzkie*, s. 250.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

Materiały źródłowe:

- *Instrukcja Ministra WRiOP z dnia 23 kwietnia 1925 r. w sprawie bibliotek dla młodzieży szkół powszechnych*, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego" 1925, nr 11, poz. 103, s. 179.
- *Rozporządzenie Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 23 listopada 1923 r. w sprawie utworzenia Komisji do Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej*, „Dziennik Urzędowy Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego" 1923, nr 21, poz. 187.
- *Statut organizacyjny Komisji Książek i Pomocy Szkolnych. Regulamin obrad Komisji Książek i Pomocy Szkolnych. Regulamin obrad podkomisji*. Archiwum Akt Nowych, zespół MWRiOP, sygn. 158, k. 130-133.

Wydawnictwa zwarte:

- *Baśnie domowe i dziecięce zebrane przez braci Grimm*, przeł. E. Bielicka i M. Tarnowski, posł. H. Kapełuś, il. E. Murawska, t. 1-2, Warszawa 1982, 1986.
- Bechlerowa H., *Kolczatek*; *Miś na huśtawce*; *O żabkach w czerwonych czapkach*; *O kotku, który szukał czarnego mleka*; *Śniadanie zajączka*; *Zajączek z rozbitego lusterka*; *Zielone jeże*; *Zima z białym niedźwiedziem* (różne wydania).
- Bednarek A., *Koziołek Matołek zwiedza Islandię*, Pacanów 2013.
- Bednarek A., *Przygody Koziołka Matołka w Grecji*, Pacanów 2011.
- *Bibliografia dotycząca organizacji bibliotekarstwa i czytelnictwa. (Materiał informacyjny)*, oprac. F. Sedlaczek, Lwów 1935.
- *Biblioteka szkolna. Instrukcja – wykaz książek*, oprac. J. Skorupa, Katowice 1939.
- *Biblioteka szkoły powszechnej – rozporządzenia władz szkolnych w sprawie bibliotek i książek szkolnych oraz alfabetyczne wykazy wszystkich książek dla młodzieży szkół powszechnych i do bibliotek nauczycielskich aprobowanych przez MWRiOP*, oprac. R. Sandecki, Tarnopol 1935.

- Blecharz R., *Podróże Koziołka Matołka: Wielka Brytania*, Pacanów 2007.
- Bonsels W., *Pszczółka Maja i jej przygody*. Spolszczyła S. L. Warszawa 1927.
- Brzechwa J., *Szelmostwa lisa Witalisa*, Warszawa 2006.
- Buchholtz M., *Psia dola Pana Mola*, Rzeszów 2005.
- Buyno-Arctowa M., *Kocia mama i jej przygody*, Warszawa 1905.
- Chotomska W., *Podróże na piórze*, Łódź 2012.
- Chrząszczewska J. i Haberkantówna W., *Opowiadania przyrodnicze: I. Staw*, z 26 rys., wyd. 2, Warszawa 1925.
- Chrząszczewska J. i Haberkantówna W., *Opowiadania przyrodnicze: II. Łąka*, z 43 rys. W. Mayznerówny, wyd. 2, powiększone, Warszawa 1925.
- Cieszkowska J. [et al.], *Boski tydzień w Grecji – z Pacanowa na Olimp*, Pacanów 2011.
- Collodi C., *Pinokio: przygody drewnianego pajaca*, przeł. Z. Jachimecka, il. J. M. Szancer, Warszawa 1974.
- Collodi C., *Pinokio*, przeł. i oprac. H. Kozioł, il. S. Dzięcioł, Warszawa 2005.
- Collodi C., *Pinokio*, przeł. B. Michalec, il. E. Jarząbek, Kraków 2007.
- Collodi C., *Pinokio*, oprac. D. Skwark, il. D. Maciejewska, Kielce 2008.
- Combrzyńska-Nogala D., *Bezsenność Jutki*, Łódź 2012.
- Czajkowski M., *XII prac Heraklesa, czyli jak Koziołek Matołek udawał Greka*, Pacanów 2011.
- Dagan B., *Czika, piesek w getcie*, przeł. z jęz. hebr. Sz. Raczyńska, il. A. Katz, Oświęcim 2012.
- Drabik W., *Kogucik śpioszek*, Kraków 2011.
- Dyakowski B., *Nasz las i jego mieszkańcy*, Warszawa 1923.
- Dyakowski B., *Z naszej przyrody. Obrazy z życia zwierząt i roślin krajowych*, Warszawa 1926.
- *Dziwne przygody Koziołka Matołka* (serial animowany), realiz. R. Huszczo, P. Lutczyn i in., Studio Miniatur Filmowych w Warszawie 1969-1971 (nakręcono przypuszczalnie 26 odcinków).
- Frączek A., *Dranie w tranie, czyli wiersze trudne niesłychanie*, Łódź 2012.
- *Futur anterieur. L'avant-garde et le livre Yiddish*, Paryż 2009 (katalog wystawy).
- Geisel T., *Słoń, który wysiedział jajko*, przeł. S. Barańczak, Poznań 2003.
- Gellner D., *Czekoladki dla sąsiadki*, Warszawa 2008.
- Grimm W. i J., *Baśnie dla dzieci i dla domu*, na podst. wyd. z 1857 r., przeł. E. Pieciul-Karmińska, il. O. Ubbelohde, t. 1-2, Poznań 2010.
- Grus K., *O małpce Kiki i słoniach*, Poznań 1927.
- Haberkantówna W., *Śmietnik. Opowiadania przyrodnicze*, Warszawa 1924.
- Januszewska H., *Jak polska Pyza wędrowała*, Warszawa 1938 [właśc. 1937; potem Kraków 1951]; *Idzie Pyza borem, lasem…*, Warszawa 1939 [właśc. 1938]; *Pyza na Starym Mieście*, Warszawa 1948; *Pyza na polskich dróżkach*, Warszawa 1956.
- Jocz J., *121 przygód Koziołka Matołka*, Pacanów 2009.
- *Katalog biblioteki wzorowej dla dzieci i młodzieży*, oprac. J. Filipkowska-Szemplińska, M. Gutry, przedm. H. Radlińska, Warszawa 1927.
- Kipling R., *Druga księga dżungli*, przeł. F. Mirandola, Poznań 1923.

- Kipling R., *Księga dżungli*, przeł. F. Mirandola, Poznań 1923.
- Kluska M. A., *Podróż do Islandii!!!*, Pacanów 2013.
- Konopnicka M., *Filuś, Miluś i Kizia, nasze kotki*, Warszawa1927;
- Konopnicka M., *Nasza Szkapa*, Warszawa 1925.
- Konopnicka M., *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, Warszawa 1922.
- Kossak-Szczucka Z., *Topsy i Lupus: powieść dla młodzieży*, Poznań 1931 (wyd. ocenzurowane w PRL-u: Warszawa „Iskry" 1959; Warszawa „Pax" 1968)
- Kowalczyk W., *Koziołek Matołek w Niemczech*, Pacanów 2009.
- *Książka w bibliotece*, red. W. Dąbrowska, Warszawa 1934.
- *Kurczaki Luzaki: O kurce, która chciała zobaczyć morze*, *Kosmiczne jajo*, *Chcę mieć brata!*, *Kurza stopa! Ktoś ukradł słońce!*, *Panika w kurniku*, *Kurczaki Luzaki i bazyliszek*, *O chłopcu, który lubił bajki*, *Ratuj się, kto może!*, *Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego!*, *Zakochany kurczak*, Warszawa 2012.
- Makuszyński K., *Awantura o Basię*, Warszawa 1937.
- Makuszyński K., *Bardzo dziwne bajki*, Kijów 1916.
- Makuszyński K., *O dwóch takich, co ukradli księżyc*, Warszawa 1928.
- Makuszyński K., *Panna z mokrą głową*, Warszawa 1933.
- Makuszyński K., *Przyjaciel wesołego diabła*, Warszawa 1930.
- Makuszyński K., *Szatan z siódmej klasy*, Warszawa 1937.
- Makuszyński K., *Szewc Kopytko i kaczor Kwak*, Lwów 1912.
- Makuszyński K., *Wesoły zwierzyniec*, Warszawa 1923.
- Makuszyński K., *Wyprawa pod psem*, Warszawa 1936.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, Warszawa 1935.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki* Kraków 1958, 1960.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Awantury i wybryki małej małpki Fiki-Miki*, Poznań 2001.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Fiki-Miki dalsze dzieje, kto to czyta, ten się śmieje*, Warszawa 1936.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Fiki-Miki dalsze dzieje, kto to czyta ten się śmieje*, Poznań 2001.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Na nic płacze, na nic krzyki, koniec przygód Fiki-Miki*, Warszawa 1938.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Na nic płacze, na nic krzyki, koniec przygód Fiki-Miki*, Poznań 2001.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Nowe bajki tego roku. Pierwsza: O wawelskim smoku*, Warszawa 1937.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *120 przygód Koziołka Matołka*, Warszawa 1932.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Druga księga przygód Koziołka Matołka*, Warszawa 1933.

- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Trzecia księga przygód Koziołka Matołka*, Warszawa 1934.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Czwarta księga przygód Koziołka Matołka*, Warszawa 1934.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *120 przygód Koziołka Matołka*, Jerozolima 1944.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *120 przygód Koziołka Matołka*, Warszawa 1947.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *120 przygód Koziołka Matołka*, Kraków 1958.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Przygody Koziołka Matołka*, muz. M. Sewen, wyst. H. Boukołowski, reż. nagr. Z. Gajewska, Polskie Nagrania, Warszawa 1971.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Przygody Koziołka Matołka / Prigodi capka Matolka*, per. ukr. T. Sawczyńska-Łatyk, Lwów 2005.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Le avventure del Capretto Scemetto*, trad. di Monika Woźniak, consulenza linguistica di Luigi Marinelli, Roma 2006.
- Makuszyński K., Walentynowicz M., *Les Aventures De Matohek*, przeł. z j. pol. na franc. P. Kowalski, D. Mueller, Poznań 2013.
- Mirkowska E., *52 historie o zwierzętach*, Wrocław 2006.
- Nejman M. i Grabowski S., *Przygody kota Filemona*, il. J. Karwowska-Wnuczak, Warszawa 1977.
- Nejman M. i Grabowski S., *Noc kota Filemona*, il. J. Karwowska-Wnuczak, Warszawa 1976.
- Niewiadomski S., *O kurku-Czupurku*, Warszawa 2006.
- Nowak M., *Koziołek Matołek poznaje Bawarię*, Pacanów 2009.
- *Nowe fikołki pana Pierdziołki. Powtarzanki i śpiewanki*, Poznań 2014.
- *O kotach i psach. Wiersze polskich poetów*, wyb. M. Głogowski, Warszawa 2000.
- Orlev U., *Wyspa na ulicy Ptasiej*, przeł. L. J. Kern, Poznań 2011.
- Orlev U., *Książki mojego dzieciństwa*, Lublin 2012.
- Ostrowska B., *Bohaterski miś, czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie, dla dzieci od lat 10 do 100* (wiele wydań).
- Ostrowska B., *Szklana góra*, Warszawa [przed 1922].
- Parasiewicz H., *Sztuka budowania u zwierząt*, Lwów 1900.
- Porazińska J., *Zuchwały strzyżyk. Polskie bajki ludowe o zwierzętach* (kilka wydań).
- Prokofiewa S., *Nie przeproszę*, przeł. M. Kwiatkowska, Warszawa 1988, 1989.
- Radlińska H., *Zadania biblioteki szkolnej*, Warszawa 1927.
- Ringelblum E., *Kronika getta warszawskiego*. Wrzesień 1939-styczeń 1943, przeł. A. Rutkowski, red. Artur Eisenbach, Warszawa 1988.
- Rubinowicz D., *Pamiętnik*, Warszawa 1960.
- Rudniańska J., *Kotka Brygidy*, Warszawa 2007.
- Rusinek M., *Wierszyki domowe*, Kraków 2012.
- Sienkiewicz H., *W pustyni i w puszczy*, Lwów 1926.
- Sienkiewicz H., *Z puszczy amerykańskiej. Listy z podróży*, Warszawa
- *Sny i tobołki pana Pierdziołki. Powtarzanki i śpiewanki*, Poznań 2014.

- *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach od 1923 do 1928 włącznie*, Warszawa 1929.
- Sudoł B., *Kogutek Ziutek w zerówce*, Kraków 2008.
- Szelburg-Zarembina E., *O kurce Złotopiórce i kogutku Szałaputku* (kilka wydań).
- *Szkolne biblioteki dla młodzieży. Instrukcja MWRiOP. Katalog książek. Myśli o książce*, wyd. 5 uzup., Warszawa 1929; wyd. 6 zmienione, Warszawa 1930.
- *Szkolne biblioteki dla młodzieży. Instrukcja i katalog*, Warszawa: Księgarnia M. Arcta, [1926]; wyd. 2 uzup. Warszawa 1927; wyd. 3 uzup. Warszawa 1927; wyd. 4 uzup. Warszawa 1928.
- Tołstoj A., *Kogucik-Złoty Grzebyczek: rosyjska bajka ludowa, w adaptacji Aleksego Tołstoja*, przeł. [z ros.] I. Tuwim, Warszawa, Moskwa 1985.
- Żabińska A., *Nasz dom w zoo*, Warszawa 1970.

Artykuły z czasopism

- [*Komisja Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej*], „Rocznik Pedagogiczny" 1924, seria 2, t. 2.
- *Komisja Oceny Książek z Zakresu Literatury Pięknej do Czytania dla Młodzieży*, „Oświata i Wychowanie" 1930, z. 8.
- *Pan Bujdalski i Kaczorek*, „Mały Kurier". Dodatek tygodniowy do „Kuriera Łódzkiego" 1930, nr 11-14.
- *Przygody Wojtusia Gąski*, „Mały Kurier". Dodatek tygodniowy do „Kuriera Łódzkiego" 1934, nr 25 – 1935, nr 20.
- *Regulamin Komisji do Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej*, „Bibliografia Pedagogiczna" 1924, z. 1.
- *120 przygod Koziołka Matołka (fragment) w przekładzie Teresy Bałuk-Ulewiczowej*, „Przekładaniec" 2006, nr 1 (16).

Literatura przedmiotowa

Pozycje zwarte

- Abramowska J., *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991.
- Abramowska J., *Pisarze w zwierzyńcu*, Poznań 2010.
- *Antologia literatury patrystycznej*, wyb. M. Michalski, t. 1-2, Warszawa 1975, 1982.
- Bachelard G., *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.
- *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, red. A. Mianecki i V. Wróblewska, Toruń 2011.
- Baluch A., *Archetypy literatury dziecięcej*, Kraków 1992.

- Baluch A., *Bohater literacki w funkcji pośrednika*, w: taż, *Dziecko i jego światy, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Wrocław 1994.
- Baluch A., *Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Kraków 1996
- Baluch A., *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Warszawa 1987.
- Baluch A., *Od ludus do agora. Rozważania o książkach dla dzieci i młodzieży i o sposobach lektury, które wiodą od zabawy do poważnej rozmowy o literaturze*, Kraków 2003.
- Bartmiński J., *Pojęcie językowego obrazu świata i sposoby jego operacjonalizacji*, w: *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czapliński, A. Legeżyńska, M. Telicki, Poznań 2010.
- Bauman Z., *O turystach, włóczęgach, czyli bohaterach i ofiarach ponowoczesności* w: *Pamięć, miejsce, obecność. Współczesne refleksje nad kulturą i ich implikacje pedagogiczne*, red. J. P. Hudzik, J. Mizińska, Lublin 1997.
- *Bestie, żywy inwentarz i bracia mniejsi: motywy zwierzęce w mitologiach, sztuce i życiu codziennym*, red. P. Kowalski, K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2007
- Bettelheim B., *Cudowne i pożyteczne. O wartościach i znaczeniach baśni*, przeł. D. Danek, t. 1-2, Warszawa 1985.
- Biernat E., *Twórczość baśniowa Kornela Makuszyńskiego*, Kraków 2001.
- Bolińska M., *Komunikacja czytelnicza dorośli – dzieci*, Kraków 2010.
- Bolińska M., *Zdarzenia niepunktualne. Biograficzny i antropologiczno-kulturowy kontekst opowieści o biegu ludzkiego życia w prozie Doroty Terakowskiej*, Kielce 2013.
- Borecka I., *Biblioterapia w szkole podstawowej i gimnazjum*, Wałbrzych 2002.
- *Bracia Grimm i folklor słowiański*, red. J. Śliziński, M. Czurak, Wrocław 1989.
- Brett D., *Bajki, które leczą*, tłum. M. Trzebiatowska, Gdańsk 2002.
- Buber M., *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wyb., wst. i tłum. J. Doktór, Warszawa 1992.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977.
- Chase S. E., *Wywiad narracyjny. Wielość perspektyw, podejść, głosów*, przeł. F. Schmidt, w: *Metody badań jakościowych*, red. nauk. wyd. pol. K. Podemski, t. 2, Warszawa 2009.
- Cieślik J., *Świat bohaterów zwierzęcych w bajkach i baśniach XIX i XX wieku (na wybranych przykładach)*, praca magisterska napisana pod kier. M. Bolińskiej, Kielce 2010, mps.
- Cieślikowski J., *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław 1975.
- Cieślikowski J., *Literatura osobna*, Warszawa 1985,
- Cieślikowski J., *Wielka zabawa*, Wrocław 1967.
- Cieślikowski J., *Wielka zabawa. Folklor dziecięcy, wyobraźnia dziecka, wiersze dla dzieci*, Wrocław 1985.
- Cooper C. J., *Zwierzęta symboliczne i mityczne*, przeł. A. Kozłowska-Ryś, L. Ryś, Poznań 1998.
- Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

- Czapliński P., *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków 1997.
- Długosz-Kurczabowa K., Dubisz S., *Gramatyka historyczna języka polskiego*, Warszawa 2006.
- Dunbar R., *Nowa historia ewolucji człowieka*, Kraków 2015.
- Eliade M., Dodatek I. *Mity i baśnie*, w: tenże, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Warszawa 1998.
- Eliade M., *Świat, miasto, dom*, w: *Okultyzm, czary, mody kulturalne*. Eseje, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, tłum. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990
- Frycie S., *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1970*, t. 1-2, Warszawa 1978,1982.
- Gadamer H. G., *Symbol i alegoria*, w: *Symbole i symbolika*, wyb. i wst. M. Głowiński, przeł. G. Borkowska, K. Falicka i in., Warszawa 1990.
- Giżycki M., *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa 2000.
- Górski K., *Zwierzę jako symbol literacki*, w: *Z historii i teorii literatury*, S. 3, Warszawa 1971.
- Gruda S., *Okruchy mitu. Refleksy mitologii germańskiej w baśniach braci Grimm, w: Grimm potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty Kinder- und Hausmaerchen*, red. W. Kostecka, Warszawa 2013.
- Halliday M. A. K., *Uczenie się znaczeń*, w: *Badania nad rozwojem języka dziecka. Wybór prac*, red. G. W. Shugar i M. Smoczyńska, Warszawa 1980.
- Handford O., Karolak W., *Bajka w twórczym rozwoju i arteterapii*, Łódź 2007.
- Handke R., *Baśń a fantastyka naukowa*, w: *Baśń i dziecko*, wst. i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
- Helman A., *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.
- Heska-Kwaśniewicz K., *Zwycięstwo Koziołka Matołka [Kornela Makuszyńskiego] nad stalinizmem*, w: *Książka dla dziecka wczoraj, dziś, jutro*, red. K. Heska-Kwaśniewicz i I. Socha, Katowice 1998.
- Hoffman-Piotrowska E. D, *Wprowadzenie* do: K. Makuszyński, M. Walentynowicz, *Przygody Koziołka Matołka/Prigody Capka Matolka*, [wyd. polsko-ukraińskie], Poznań 2013.
- Howlin P., Baron-Cohen S., Hadwin J., *Jak uczyć dzieci z autyzmem czytania umysłu*, Kraków 2010, s. 20.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985
- Impelluso L., *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, przeł. H. Cieśla, Warszawa 2006.
- Janion M., *Żyjąc tracimy życie: niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Jankowski J., *Kicz, miernota, szmira, sztuka. Jak walczyć ze stereotypowym myśleniem o komiksie?*, w: *Komiks a problem kiczu. Antologia referatów 9. Sympozjum Komiksologicznego*, red. K. Skrzypczak, Łódź 2009.
- Jaworska M., *Zwierzęta jako symbole (animalne wyobrażenia w sztuce średniowiecza)*, w: *Zwierzęta i ludzie*, red. J. Kurek i K. Maliszewski, Chorzów 2011.

- Jonca M., *Sierota w literaturze polskiej dla dzieci w XIX wieku*, Wrocław 1994.
- Jung C. G., *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wyb., przeł. i wst. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Kątny M., *Świat przyrody w indoeuropejskich opowieściach ludowych*, w: *Sezamie, otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży w Polsce i za granicą*, red. A. Baluch i K. Gajda, Kraków 2001.
- Kiersnowski R., *Niedźwiedzie i ludzie w dawnych i nowszych czasach. Fakty i mity*, Warszawa 1990.
- Kominek A., *Wykłady z językoznawstwa kognitywnego dla studentów filologii*, Kielce 2015.
- Konopnicka I., *Za górami, za lasami… O bajkoterapii słów kilka*, w: *Wybrane problemy edukacji i terapii w Polsce i za granicą*, red. B. Bobeł, M. Ganczarska, Opole 2006.
- Kossakowska M., *Wykorzystanie metafory w pracy terapeutycznej z dziećmi*, w: *Wspomaganie rozwoju. Psychostymulacja i psychokorekcja*, t. 1, red. B. Kaja, Bydgoszcz 1997
- Kossakowski A., *Polski film animowany 1945-1974*, Warszawa 1977.
- Kostecka W., *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*, Warszawa 2014.
- Kowalczykówna J., *Kornel Makuszyński*, Warszawa 1989.
- Kowalska-Leder J., *Doświadczenie zagłady z perspektywy dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*, Wrocław 2009.
- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998.
- Kowaluk D., *Świat Kornela Makuszyńskiego*, w: *Zbliżenia. Maria Konopnicka, Kornel Makuszyński, Henryk Sienkiewicz*, oprac. A. Książek-Szczepanikowa, Siedlce 2011.
- Kozielecki J., *Koncepcja transgresyjna człowieka*, Warszawa 1987.
- Kozielecki J., *Psychotransgresjonizm. Nowy kierunek psychologii*, Warszawa 2001.
- Kozielecki J., *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997.
- Krasoń K., *Antropomorfizowany obraz interakcji jako literacka propedeutyka więzi*, w: *Sezamie otwórz się! Z nowszych badań nad literaturą dla dzieci i młodzieży*, red. A. Baluch, K. Gajda, Kraków 2001.
- Krasoń K. *Baśniowe odkrywanie znaczeń jako wspomaganie rozwoju dziecka*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska i G. Leszczyński, Warszawa 2002.
- Krawczyk A., *Motyw wędrówki na przykładzie wybranych baśni braci Grimm*, w: *Grimm potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty Kinder- und Hausmaerchen*, red. W. Kostecka, Warszawa 2013.
- Krawiecka E., *Apokalipsa według Michaiła Bułhakowa. Przestrzeń i symbolika „Mistrza i Małgorzaty"*, Poznań 2008.
- Krzemińska W., *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1963.
- Krzyżanowski J., *Bajki wam niosę, posłuchajcie, dzieci…*, w: *Baśń i dziecko*, oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
- Krzyżanowski J., *W świecie bajki ludowej*, Warszawa 1980.
- Kuliczkowska K., *Fantastyka i metafora*, w: *Baśń i dziecko*, wst. i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.

- Kuliczkowska K., *Kornel Makuszyński (1884-1953)*, w: K. Makuszyński, *Kartki z kalendarza*, Kraków 1985.
- Langacker R. W., *Wykłady z gramatyki kognitywnej. Kazimierz nad Wisłą*, grudzień 1993, przekł. zb. pod red. H. Kardeli, Lublin 1995.
- Langer S. K., *Symbole życia: korzenie mitów,* w: taż, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędu i sztuki*, przeł. A. H. Bogucka, wst. H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1976.
- Le Guin U. K., *Wprowadzenie*, w: tejże, *Dziewczyny Buffalo i inne zwierzęce obecności*, przeł. A. Sylwanowicz i in., Warszawa 1993.
- Leszczyński G., *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006.
- *Literacka symbolika zwierząt: praca zbiorowa*, red. A. Martuszewska, Gdańsk 1993
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Łosiowska U., *Baśniowe prawo – prawo w baśniach*, w: *Wzajemne relacje prawa i kultury*, red. E. Średnicka, Kraków 2015.
- Ługowska J., *Bajka w literaturze dziecięcej*, Warszawa 1988.
- Ługowska J., *Człowiek i zwierzę w bajce zwierzęcej, magicznej oraz legendach o życiu świętych*, w: *Bajka zwierzęca w tradycji ludowej i literackiej*, red. A. Mianecki i V. Wróblewska, Toruń 2011.
- Ługowska J., *Proza Kornela Makuszyńskiego stereotypy*, w: *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego*, Zakopane 1984.
- Ługowska J., *W świecie ludowych opowiadań*, Wrocław 1993
- Malej I., *Bestiaria egzotyczne symbolistów rosyjskich (Konstantin Balmont)*, „Litteraria" XXXI, Wrocław 2000.
- Malinowski B., *Prawo, zwyczaj, zbrodnia w społeczności dzikich*, przeł. J. Obrębski, przed. C. Znamierowski, Warszawa 2001.
- Marczewska M., *Ja cię zamawiam, ja cię wypędzam… Choroba. Studium językowo-kulturowe*, Kielce 2012.
- Markiewicz H., *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989.
- Mieletinski E., *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, przed. M. R. Mayenowa, Warszawa 1981.
- Molicka M., *Bajki terapeutyczne dla dzieci*, Poznań 1999.
- Molicka M., *Biblioterapia i bajkoterapia. Rola literatury w procesie zmiany rozumienia świata społecznego i siebie*, Poznań 2011.
- Montusiewicz R., *Biblia w „ogrodzie mistycznym". Uwagi o poezji Kaspra Twardowskiego*, w: *Biblia a literatura*, red. S. Sawicki, J. Gotfryd, Lublin 1986.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Sopot 2012.
- Nikliborc A., *Od baśni do prawdy. Szkice z dziejów literatury zachodniej dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1981.
- Okniańska M., *Anime – w poszukiwaniu istoty fenomenu*, Toruń 2011.
- Olechnowicz H., *Terapia dzieci z niepełnosprawnością intelektualną*, Warszawa, 2010.

- Olechnowicz H., *Wyzwalanie aktywności dzieci głębiej upośledzonych umysłowo. Programy i metody*, Warszawa 1994.
- Pacławski J., Kątny M., *Literatura dla dzieci i młodzieży*, Kielce 1996.
- Pankowska K., *Pedagogika dramy. Teoria i praktyka*, Warszawa 2000.
- Pasich L., *Szkoła jako miejsce budowania klimatu dla wyobraźni*, w: *Kreatywność. Pytania i odpowiedzi*, red. I. Pufal-Struzik, Z. Okraj, Kielce 2015.
- Piasecka D., *W kręgu biografii i twórczości Kornela Makuszyńskiego*, w: *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego*, Zakopane 1984.
- *Polski film animowany*, red. M. Giżycki, B. Zmudziński, Warszawa 2008.
- Propp W. J., *Morfologia bajki*, przeł. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.
- Propp W. J., *Nie tylko bajka*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 2000.
- *Psychologia języka dziecka*, red. B. Bokus, G. W. Shugar, Gdańsk 2007.
- Rusek A., *Tarzan, Matołek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe z Polsce w latach 1919-1939*, Warszawa 2001.
- Sheldrake R., *Niezwykłe zdolności naszych zwierząt*, przeł. K. Chmiel, Warszawa 2001.
- Sieradzka A., *Jak przeżyć śmierć? Sposoby mówienia o śmierci w baśniach braci Grimm*, w: *Grimm potęga dwóch braci. Kulturowe konteksty Kinder- und Hausmaerchen*, red. W. Kostecka, Warszawa 2013.
- Simonides D., *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka*, w: *Baśń i dziecko*, wst. i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
- Sitkiewicz P., *Polska szkoła animacji*, Gdańsk 2011.
- Skorek M., *Komiks poza kiczem – jako narzędzie edukacji medialnej i humanistycznej*, w: *Komiks a problem kiczu. Antologia referatów 9. Sympozjum Komiksologicznego*, red. K. Skrzypczak, Łódź 2009.
- Skrobiszewska H., *Wstęp* do: *Baśń i dziecko*, wst. i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
- Szczepankowska I., *Semantyka i pragmatyka językowa*, Białystok 2011
- *65 lat polskiej animacji dla dzieci*, koncepcja: J. Armata, N. Chojna, teksty: J. Armata, opracowanie graficzne: O. Kot, wybór ilustracji: N. Chojna, Muzeum Kinematografii w Łodzi 2012.
- Szolginia W., *Tamten* Lwów, t. 8, Wrocław 1997.
- Szóstak A., *W poszukiwaniu tożsamości. Liryczne horyzonty mitu dzieciństwa w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku*, Zielona Góra 2007.
- Szuman S., *Wpływ bajki na psychikę dziecka, w: Psychologia dziecka w wieku przedszkolnym (rozprawy z lat 1930-1939)*, red. M. Parnowska-Kwiatowska, Z. Topińska, Warszawa 1960.
- Szyłak J., *Komiks*, Kraków 2000.
- Szyłak J., *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Gdańsk 2000.
- Tabakowska E., *Nowe myślenie paradygmatyczne w językoznawstwie: znaczenie jest kontekstem*, w: *Konteksty kulturowe w dyskursie edukacyjnym*, red. J. Ożdżyński, T. Rittel, Kraków 2002.
- Toeplitz K. T., *Sztuka komiksu*, Warszawa 1985.

- Tokarz M., *Elementy pragmatyki logicznej*, Warszawa 1993.
- Trzciński Ł., *Człowiek pierwotny i jego wierzenia*, seria „Nauka dla wszystkich", nr 479, Kraków 1996.
- Tyszkowa M., *Baśń i jej recepcja przez dzieci*, w: *Baśń i dziecko*, wst. i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978.
- Uryga Z., *O wartościach edukacyjnych interpretowania tekstów* w: *Problemy wartości i wartościowania dzieła literackiego w szkole*, red. T. Świętosławska, Łódź 2007.
- Wasilewska A., *Archetypy świata dziecięcego. Światy wyobraźni w narracjach dzieci*, Gdańsk 2013.
- Winnicott D., *Dziecko, jego rodzina i świat*, przeł. A. Bartosiewicz, Warszawa 2010.
- Wortman S., *Baśń w literaturze i w życiu dziecka. Co i jak opowiadać?*, Warszawa 1958
- *Wzajemne relacje prawa i kultury*, red. E. Średnicka, Kraków 2015.
- Zawadzka E., *Założenia teoretyczne bajkoterapii*, w: *Od teatru do terapii. Tom I: między teorią a praktyką, Materiały z Międzynarodowej Konferencji Arteterapii „Od teatru do terapii – edukacja w służbie osób niepełnosprawnych – między teorią a praktyką"*, Lublin 2005.
- Żytko M., *Pozwólmy dzieciom mówić i pisać*, Warszawa 2010.

Artykuły z czasopism

- Adamowicz K., *Kawaii – jako forma estetyzacji codzienności*, w: Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki Humanistyczne, 2013, nr 7.
- Albrzykowska E., *Historyjki obrazkowe dla dzieci Kornela Makuszyńskiego*, „Poezja i Dziecko" 2003, nr 2.
- Baltyn-Karpińska H., *Matołek ekologiczny*, „Teatr" 2011, nr 9, s. 35.
- Baluch A., *Koziołek Matołek – „dziecko w wieku koziołka"*, „Guliwer" 2014, nr 3.
- Bałuk-Ulewiczowa T., *Koziolek Matolek – pomnik dziedzictwa kultury europejskiej*, „Przekładaniec" 2006, nr 1 (16).
- Borudzka W., *Książki dla dzieci*, „Wiadomości Literackie" 1934, nr 26.
- Budzyńska K., *Bajki terapeutyczne i ich rola*, „Życie Szkoły" 2013, nr 11.
- Bukowska V., *Nie „biedniutkie", lecz „kochane"*, „Słowo. Dziennik Katolicki" 1994, nr 156.
- Charkiewicz W., *Na gwiazdkę*, „Słowo" 1931, nr 323 (Wilno).
- Chrobak K., *Czeski głos w sprawie zwierząt futerkowych, czyli kocia sprawa braci Capków*, „Guliwer" 2009, nr 3.
- Cichoń-Piasecka M., *Baśnioterapia w rehabilitacji dzieci upośledzonych umysłowo*, „Szkoła Specjalna" 2005, nr 1
- Czubaj M., *Pinokio wpadnie do Matołka: bajkowy świat*, „Polityka" 2003, nr 22.
- Długosz K., *Najsłynniejsza polska koza*, „Przegląd" 2003, nr 22.
- Dudek Z. W., *Od języka wyobraźni do języka archetypów*, „ALBO albo. Inspiracje Jungowskie" 2004, nr 2.

- Dybiec-Gajer J., Drab E., *Tłumacz w świecie bajek: przekład audiowizualny dla najmłodszych w polskim polisystemie medialnym na przykładzie kanału telewizyjnego MiniMini+*, w: „Między oryginałem a przekładem" R. 20 (2014), nr 3.
- Goa [Antoni Gołubiew], *Zwycięstwo Koziołka-Matołka nad stalinizmem*, „Tygodnik Powszechny" 1957, nr 1.
- Grabowski D., *Z dziejów Koziołka Matołka, który szukał tego, co jest bardzo blisko*, „Poezja i Dziecko" 2003, nr 2.
- Grabowski S., *Od redaktora*, „Poezja i Dziecko" 2003, nr 2, s. 5.
- Grotowska H., *Kwalifikacja książek i pomocy szkolnych*, „Oświata i Wychowanie" 1932, z. 8.
- Grotowska H., *Kwalifikacja książek i pomocy szkolnych. (Ciąg dalszy)*, „Oświata i Wychowanie" 1932, z. 9.
- H. G. [H. Grotowska], *Komisja Książek i Pomocy Szkolnych*, „Rocznik Pedagogiczny" 1921, seria 2, t. 1
- Heska-Kwaśniewicz K., *Koziołka Matołka bój ze stalinizmem*, „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 33.
- Kalin A., *Poprawność polityczna Murzynka Bambo i małpki Fiki-Miki: (wariacje języka teorii w badaniach postkolonialnych – studium przypadków),* „Literaturoznawstwo: historia, teoria, metodologia, krytyka" 2012/2013, nr 6/7.
- Kołakowski L., *Bohater naszych czasów. O Koziołku*, „Tygodnik Powszechny" 2007, nr 14.
- Kopczewska A., *Przegląd literatury dla dzieci i młodzieży (z roku szkolnego 1932/3)*, „Polonista" 1934, R. IV, z. I i II.
- Kuncewicz P., *Człowiek jest dobry*, „Przegląd Tygodniowy" 1984, nr 6
- Mazan L., *Dole i niedole najsłynniejszego kozła świata*, „Przekrój" 1977, nr 1704.
- Mikołajewska E., Mikołajewski D., Komendziński T., *Wykorzystanie zabawek w rehabilitacji neurologicznej dzieci, „Niepełnosprawność i Rehabilitacja"* R. 14 (2014), nr 2
- Molicka M., *Bajka terapeutyczna*, „Remedium" 2002, nr 7-8.
- Molicka M., *Bajki terapeutyczne*, „Życie Szkoły" 2004, nr 2.
- Pieciul-Karmińska E., *Polskie dzieje baśni braci Grimm*, „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies" 2009, nr 22-23, s. 81-82.
- Polak C., *Dlaczego Koziołek Matołek zagrażał komunie?*, „Dziennik" 2009, nr 180.
- Popowicz D., *Makuszyński – pisarz słońca*, „Nasza Myśl" 1937, nr 3.
- Przybyła W., *Kulturowa semantyka motywu zwierząt*, „Teksty Drugie" 2011, nr 3
- *Przygody kota Filemona*, „VIDEO & DVD Reporter" 2005, nr 1.
- Rajewski M., *Koncepcja człowieka w antropologii kognitywnej*, „Kognitywistyka" 2005, nr 1, Lublin.
- Rudolf E. I., *Obcy w naszym świecie, czyli obraz dziecka niepełnosprawnego w literaturze*, „Biblioterapeuta" 2009, nr 2.
- Rusek A., *Od „Grzesia" do „Gazetki Miki": dzieje czasopism obrazkowych dla młodzieży w II Rzeczypospolitej*, „Rocznik Historii Prasy Polskiej" T. 12 (2009), z. 2.
- Sadłowska D., *Zastosowanie animacji filmowej w edukacji*, „Kognitywistyka i Media w Edukacji" 2012, nr 2.

- Sadownik A., *Shrek jako nauczyciel? O edukacji w dobie postmodernistycznej kultury wizualnej*, „Kultura Popularna" 2004, nr 1.
- Sosnowski M., *Uczłowieczanie-tego-co-nie-ludzkie w książeczkach o małpce Fiki-Miki i Murzynku Goga-Goga*, „Teksty Drugie" 2005, nr 1/2.
- Sztencel S., *Kornel Makuszyński: Awantura o Basię*, „Nasza Myśl" 1937, nr 4.
- Sztencel S., *Kornel Makuszyński: Wielka brama*, „Nasza Myśl" 1936, nr 1.
- Sztencel S., *Makuszyński mówi przez radio*, „Nasza Myśl" 1937/1938, nr 2.
- Szymański K., *Kornel Makuszyński powraca*, „Kurier Galicyjski" 2014, nr 11.
- *Święto Książki*, „Przegląd Pedagogiczny" 1924, nr 31-33.
- Walewska D., *W świecie Hello Kitty*, „Bloomberg Businessweek Polska" 2013.
- Wlazło M., *O walorach i ograniczeniach bajkoterapii jako metody pracy pedagogicznej*, „Wychowanie na co dzień" 2012, nr 1-2.
- Woźniak M., *„Political correctness" w przekładach literatury dziecięcej: o Koziołku-Matołku i nie tylko*, „Prace Komisji Neofilologicznej PAU", V. 7 (2008).
- *Z różnych szuflad. Co czytali w dzieciństwie*, „Guliwer" 1996, nr 5.
- Ziółkowska-Sobecka M., *A Koziołek wciąż żyje…*, „Wychowanie w Przedszkolu" 1993, nr 8.

Materiały internetowe

- Antosik-Piela M., *Czym różni się literatura Zagłady od każdej innej literatury*, http://www.fzp.net.pl/kultura/czym-rozni-sie-literatura-zaglady-od-kazdej-innej-literatury [dostęp: 28.10.2016].
- Bałutowski D., *Film jako sprzymierzeniec w wychowaniu dzieci i młodzieży*, http://www.edukacjafilmowa.pl, [dostęp: 29.11.2015].
- Błażejczyk M., *Przeciąganie liny, czyli narrator w komiksie*, http://www.zeszytykomiksowe.org/narracja, [dostęp: 29.08.2015].
- Błońska A., *Nie tylko w Pacanowie kozy kują* (16.10.2006), [dostęp: 14.04.2016].
- *Ciekawy świat książek*, „Mały Przegląd" 1929, nr 53, http://polona.pl/item/9049374/0/ [dostęp 8.12.2015].
- Czartoryski-Sziler P., *Kornel Makuszyński – optymistyczna wizja świata*, http://www.lwow.com.pl/naszdziennik/makuszynski.html [dostęp: 18.09.2015].
- Damski P. P., *Teddy Bear i Teddy R. – pluszowy miś i amerykański prezydent*, http://histmag.org/Teddy-Bear-i-Teddy-R.-pluszowy-mis-i-amerykanski-prezydent-7337 [dostęp 30.01.2016].
- Heska-Kwaśniewicz K., *Koziołek Matołek na cenzurowanym*, http://www.dziennikzachodni.pl/artykul/3793811,koziolek-matolek-na-cenzurowanym-tajemnice-prl-usmiechaj-sie-z-koziolkiem-matolkiem-wideo,id,t.html [dostęp: 28.11.2015].
- Gogołkiewicz A., *Amimacja dla dorosłych*, „Tygodnik Przegląd" 2008, nr 18, http://www.tygodnikprzeglad.pl/animacja-dla-doroslych/ [dostęp: 28.01.2016].
- *Ilustracje do bajki „Przyjaciele" Adama Mickiewicza*, http://orly-z-5b.bloog.pl/id,2660677,title,Ilustracje-do-bajki-Przyjaciele-Adama Mickiewicza,index.html

- *Janusz Majewski w „Godzinie prawdy”*, http://www.polskieradio.pl/9/1363/Artykul/1570319,Janusz-Majewski-w-Godzinie-prawdy [dostęp: 15.01.2016].
- Johnson R., *What is close reading? – guidance notes* (2004), http://www.mantex.co.uk/samples/closeread.htm [dostęp: 10.09.2015].
- Kinsella S., *Cuties in Japan*, http://www.kinsellaresearch.com/new/Cuties%20in%20Japan.pdf [dostęp: 27.01.2016].
- Kowalewski H., *Semiomiks. Semiotyka komiksu. Semiotyka*. Komiks, http://semiomiks.blogspot.com/, [dostęp: 10.09.2015].
- *Koziołek Matołek made in England*, http://www.rmf24.pl/raporty/raport-koziolek-matolek/fakty/news-koziolek-matolek-made-in-england,nId,976430 [dostęp: 28.11.2015].
- Kret E., *Bývaly prý v Čechách nekdy časy…* „Bohemistyka” 2009, nr 2, https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/3150/1/Ewa%20Kret.pdf [dostęp: 18.09.2015].
- *Kultura kawaii, czyli różowy kicz podniesiony do rangi sztuki*, http://kawaii-mrjedi.blogspot.com/2014/04/kultura-kawaii-czyli-rozowy-kicz.html [dostęp: 27.01.2016].
- Orlev U., *Najlepsze czasy były w getcie*, wywiad Pawła Smoleńskiego http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,9868938,Uri_Orlev__Najlepsze_czasy_byly_w_getcie.html [dostęp: 1.10.2015].
- Orłowska M., *Najnowsza premiera płockiego teatru – Koziołek Matołek*, gazeta.pl (17.04.2006) http://plock.wyborcza.pl/plock/1,35681,3287791.html [dostęp: 28.11.2015].
- *Paweł Althamer. Artyści*, http://cowidac.artmuseum.pl/pl/artist/pawel-althamer [dostęp: 28.11.2015].
- Projekt UNESCO pt. *Memory of the World*: http://bit.ly/1iGOPKD [dostęp: 20.09.2015].
- *Przygody Koziołka Matołka* – wszystkie realizacje teatralne: http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/1318,sztuka.html
- A. Rusek, *Jak zaczynał polski komiks*, rozm. przepr. Tomasz Pstrągowski, http://komiks.wp.pl/title,Jak-zaczynal-polski-komiks,tpl,3,wid,16124026,wiadomosc.html [dostęp: 13 maja 2015].
- Skowera M., *Polacy i Żydzi, dzieci i dorośli. Kto jest kim w „Kotce Brygidy” Joanny Rudniańskiej i „Bezsenności Jutki” Doroty Combrzyńskiej-Nogali*, „Konteksty Kultury” 2014, z. 1 (Bielsko Biała), s. 6, http://www.ejournals.eu/pliki/art/2838 [dostęp: 11.04.2016].
- Staszczyszyn B., *Krótki przewodnik po polskiej animacji*, http://culture.pl/pl/artykul/krotki-przewodnik-po-polskiej-animacji [dostęp: 28.01.2016].
- *Szamanizm Indian Ameryki Północnej oraz Ludów Syberyjskich – Śmierć i zmartwychwstanie*, cz. 5, http://www.nowaswiadomosc.pl/347-szamanizm5.html
- Szuchta R., Trojański P., *Jak uczyć o Holocauście*, Warszawa 2012, http://krakow.jewish.org.pl/wp-content/uploads/2015/07/jak_uczyc_o_holocauscie-poradnik_dla_nauczyciela.pdf [dostęp 15.12.2015].

· *Uri Orlev: polski przekład to oryginał moich książek*, http://www.polskieradio.pl/8/2382/Artykul/1034067,Uri-Orlev-polski-przeklad-to-oryginal-moich-ksiazek [dostęp: 11.04.2016].
· Zalesiński J., *Koziołek Matołek wędrował po Stoczni Gdańskiej [Akcja w obronie terenów postoczniowych* (18.07.2014)], http://www.dziennikbaltycki.pl/artykul/3511087,koziolek-matolek-wedrowal-po-stoczni-gdanskiej-akcja-w-obronie-terenow-postoczniowych-zdjecia,id,t.html [dostęp: 28.11.2015].

Aneks

KRYSTYNA HESKA-KWAŚNIEWICZ

Koziołka Matołka bój ze stalinizmem[1]

W 1951 roku Grzegorz Lasota w referacie wygłoszonym na rozszerzonym Plenum Zarządu Głównego ZLP poświęconym literaturze dla dzieci i młodzieży stwierdził, że Kornel Makuszyński kształtował swe utwory na podstawie negacji walki klasowej. Wtórowali mu Wanda Grodzieńska i Seweryn Pollak, zauważając: „Wreszcie jako jeden z czynników odwracania uwagi dzieci od problematyki społecznej występują głupawe wierszyczki o koziołkach-matołkach, pełne bzdurnych, nieprawdopodobnych przygód, stanowiące objaśnienia do ilustracji – coś w rodzaju osławionych amerykańskich comics".

Był to wyrok na pisarza, tak bardzo popularnego wśród młodych i najmłodszych czytelników, a nie wznawianego w okresie stalinizmu w Polsce. „Zasłużył" sobie na to Makuszyński „negacją walki klasowej", ideą dobroci, ukazywaniem świata szlachecko-inteligenckiego i humorem, bowiem totalitaryzm bał się śmiechu. Był też Makuszyński autorem książki szczególnie „groźnej" – *Uśmiechu Lwowa* – opowieści o Orlętach Lwowskich, pełnej miłości do miasta. Na listach purgacyjnych, które zaczęły się w Polsce ukazywać już od roku 1949, znalazły się wszystkie książki autora *Panny z mokrą głową*, a zakaz publikowania objął także książeczki dla dzieci, w tym *Przygody Koziołka Matołka*, co może się wydawać najbardziej zdumiewające. A jednak: „Koziołek Matołek był z Polski wygnany. Nie mógł brykać po polskich drogach, migać białą brodą i czerwonymi porciętami, przeżywać swych niesłychanych przygód, rozmawiać z kaczką po francusku, z cesarzem chińskim po chińsku, a z Hindusami po „indyjsku", gdyż przez to odciągał nam dzieci od procesów produkcji i był heroldem eskapizmu" – napisał Antoni Gołubiew w „Tygodniku Powszechnym" w 1957 roku, gdy po wieloletniej przerwie *Koziołek Matołek* powrócił w stutysięcznym nakładzie na półki księgarskie. Było

1 Tekst, przedrukowany za zgodą Autorki, ukazał się 13 lat temu na łamach „Tygodnika Powszechnego": K. Heska-Kwaśniewicz, *Koziołka Matołka bój ze stalinizmem*, „Tygodnik Powszechny" 2003, nr 33.

to wydarzenie symboliczne, oznaczało, że w literaturze dla dzieci powróciło prawo „do uśmiechu, baśni i zabawy". Pierwszy zauważył to właśnie cytowany współpracownik „Tygodnika Powszechnego" podpisujący się kryptonimem Goa; miejsce opublikowania recenzji potwierdzało rangę wydarzenia. Książka pojawiła się w księgarniach w piątek rano – a po południu już nie było ani jednego egzemplarza. Nakładcą było Wydawnictwo Literackie w Krakowie, co mówi samo za siebie.

W polskiej literaturze, nie tylko dla dzieci, Koziołek stał się symbolem śmiechu i przygody. W roku 1933 pisarz – Kornel Makuszyński i rysownik – Marian Walentynowicz w Otwocku, przy lampce wina, powołali do życia nowego bohatera literackiego: Koziołka Matołka. Walentynowicz wykorzystał naturalny komizm postaci kozy i stworzył śmiesznego młodego kozła z maleńką „piękną" bródką, hardą pańską miną, ubranego w krótkie czerwone spodnie. A pisarz prezentował go czytelnikowi mówiąc o nim: „syn kozy", „mądra głowa", „miłe zwierzę", „słynny kozioł, pan Matołek", „szlachetna polska koza". Na ilustracjach Koziołek ma bardzo wyrazistą mimikę, zawsze widać, czy jest wesoły czy smutny, zdziwiony czy przerażony. Ma typową fizjognomię komiczną – by użyć określenia H. Bergsona. Na ogół ma dobre samopoczucie i odpowiada mu każda sytuacja i w każdej siebie akceptuje. Becząc kozim głosem, jest przekonany, iż śpiewa piękniej niż słowiki, powołany do wojska z dumą zauważa, że „tak zaczynał Bonaparte", ujawniając przy okazji wiedzę historyczną. Matołek jest bardzo dobrze wychowany, uprzejmy dla ludzi i zwierząt, ma duże obycie towarzyskie. Posiada też spory zapas stosownych złotych myśli na każdą okazję: „Niech ogony wam odlecą" – powie zirytowany do małp, a przemieszczając się z księżyca na ziemię przy pomocy spadającej gwiazdy, woła „raz śmierć kozie!". Wspomnieć zresztą trzeba, że Makuszyński wykorzystał wszystkie możliwe i niemożliwe związki frazeologiczne związane ze słowem koza. Cztery księgi przygód Koziołka Matołka mają bardzo dynamiczny układ wydarzeń, które określa struktura wędrówki i przygody, gdyż tematem jest podróż: poszukiwanie Pacanowa, słynnego z tego, iż kują w nim kozy (ten pomysł jest też zabawą wynikająca z odmiennej pisowni i brzmienia słowa – Kozy to nazwisko słynnego rodu kowali z Pacanowa).

Wszystkie głupstwa Koziołek popełnia z ogromnym wdziękiem, ma niepospolitą wyobraźnię, młodzieńczą ciekawość świata i dziecięcą wrażliwość, która prowadzi do bogactwa skojarzeń i oryginalności obserwacji.

Autorzy pokazują świat oczyma Koziołka, a on ogląda sumiennie każdą rzecz z dwóch stron: koziej i ludzkiej, wielkiej i małej, dobrej i złej. Ujawnia dzięki temu absurdalność świata urządzonego przez człowieka; ponieważ śmieszność jest przeciwstawieniem wzniosłości, wszystko, co człowiek zhierarchizował: urzędy, stanowiska, godności, zawody – malarz „przymierzając" je do koziej postaci – ośmiesza, zaś pisarz pogłębia to wrażenie jeszcze dowcipnym komentarzem. Ileż absurdalnych praw pojawia się w tej książce np.:

Przyszedł do jednego miasta,
gdzie wydano prawo nowe:
„Kto by z brodą wszedł na rynek,
temu zaraz utną głowę!".

Takie prawa, zarówno w książce, jak i w życiu, respektowane w sposób bardzo surowy, krzywdzą prostaczków, bo oni są wobec nich bezradni.

Ośmieszone zostają także zawody, otaczane przez społeczeństwo jakimś specjalnym szacunkiem. Tak też jest kilkakrotnie z omnipotencją lekarską, której „uwieńczeniem" jest refleksja:

„Gdy nie umrze, to żyć będzie!"
Tak doktorzy powiedzieli.

Koziołek lubi popisywać się swoją mądrością, „możnym tego świata" chętnie zadaje absurdalne zagadki (np. królowi murzyńskiemu), chytrym fortelem wyprowadza w pole chińskiego cesarza, sprytną ucieczką salwuje się z ogrodu zoologicznego. I to go cieszy, tak jak dziecko, któremu udało się zakpić z dorosłych. Sam zresztą zdobywa wszystkie zaszczyty, ale ma do nich stosunek pobłażliwy, łatwo rezygnuje z „posady" małpiego króla. Raz otrzymana nauczka przekonała go na całe życie o szkodliwości pychy. Przykładem jego zaskakującej logiki jest przygoda w wojsku:

„W tył zwrot!" – głośna brzmi komenda.
Wszyscy odwrócili pięty,
Tylko nasz Matołek nie drgnął
I wciąż stoi uśmiechnięty.

Czemu stoisz" – zakrzyknęli,
A Koziołek odrzekł mile:
„Ja nie jestem wcale ciekaw,
Co się za mną dzieje w tyle".

„Padnij!" – nowa brzmi komenda.
Wszyscy czynią to z ochotą,
A Koziołek w śmiech i rzecze:
„Przecie tu jest mokre błoto!"

Tak właśnie w porę postawione słówko „dlaczego" – odsłania absurdalność sytuacji – wydawałoby się bezwzględnych. Z sytuacji tragicznych Koziołek wyprowadza zabawne rozwiązania. W groźnych zbiegach okoliczności otwiera nagle furtkę do krainy uśmiechu. Elementy grozy, napięcia celowo wprowadzane przez autora rozładowują niezwyczajne wydarzenia: jakieś niezwykłe porzekadło czy zaskakująca ucieczka, komiczny rysunek do groźnego opisu. Makuszyński uczy kultury humoru, jego żart jest zawsze w dobrym guście, nigdy nie przekracza cienkiej linii dobrego smaku, nigdy nie jest wulgarny, kształtuje takie patrzenie na świat, które pozwala dostrzec śmieszności i szukać okazji do uśmiechania się.

Co więc mogło się w *Koziołku* nie podobać; dlaczego budził lęk systemu totalitarnego? Może *per analogiam* dobrze przypomnieć, że gdy Irena Tuwim zgłosiła w „Naszej Księgarni" propozycję wznowienia *Kubusia Puchatka* Milne'a usłyszała: „Czy pani chce, żeby z naszych dzieci powyrastali faszyści?". To samo można było zapewne zarzucić Matołkowi. Ale chyba jednak najbardziej „groźne" w tej książce było to, że ośmieszała wszelkie doktrynerstwo, a także system, w którym człowiek nie miał prawa do własnej osobowości. Koziołek pomagał przetrwać te koszmarne lata niektórym osobom wówczas źle widzianym. Wybitny teatrolog, profesor Zbigniew Raszewski, uważający *120 przygód Koziołka Matołka* za najlepszą książkę Dwudziestolecia, w liście do Małgorzaty Musierowcz wspomina, że gdy najpierw usunięto go z Uniwersytetu Poznańskiego, a potem chciano powołać na stanowisko dyrektora Instytutu Sztuki w Warszawie, stosowny cytat z *Koziołka* przywrócił mu spokój i zimną krew. A cytat brzmiał: „Tego jeszcze nie bywało, rzecze kozioł drżąc ze zgrozy".

Stefan Garczyński zauważa: „gdy władza jest niepopularna, nie legitymuje się osiągnięciami, gdy razi rozdźwięk między jej deklaracjami a postępowaniem" coraz bardziej narasta w niej podejrzliwość i lęk przed śmiechem. Jest to stara prawda, że „ośmieszona groza staje się mniej groźna; przeciwnik obnażony do nagiej śmieszności zdaje się mniej straszny...". A Koziołek na swym kozim siedzeniu nosił spodnie w kolorze czerwonym, natomiast gwiazdki na niebie, które przyświecały jego przygodom – choć pięcioramienne – były złote. Nie odwiedził w trakcie swych podróży Związku Radzieckiego – a był w Stanach Zjednoczonych. Uczył pewnej przewrotności, rozbijał stereotypy, kpił ze schematów myślowych. Występują też w książce modlące się dzieci, wieże kościołów wtopione w krajobraz, polski szlachcic i wielkie umiłowanie polskości; pojawiające się określenie Lechistan – też mogło budzić niepokój. No i wizualnie książka przypominała komiks. To wszystko czyniło z *Koziołka Matołka* książkę „groźną" dla osób podejrzliwych, bez poczucia humoru, wbitych w schemat totalitarnego myślenia.

Z poczucia owego lęku przed książką wyniknęły – jak wolno sądzić – niektóre absurdalne zmiany, które Walentynowicz musiał wprowadzić do wydania z 1956 roku: np. w księdze pierwszej Koziołek lecący nad Wisłą nie ogląda, jak w wydaniu przedwojennym, kolumny Zygmunta – lecz Pałac Kultury i Nauki; żołnierze nie noszą rogatywek – lecz okrągłe czapki z czerwonym otokiem, a przedwojenny polski samolot z biało-czerwoną szachownicą – zamieniony został na radzieckiego Miga; starannie zamieniono realia międzywojenne na PRL-owskie; tak samo postąpiono zresztą z *Topsym i Lupusem* Zofii Kossak, czy z *Pyzą na polskich dróżkach* H. Januszewskiej.

Mimo tego jednak powrót Koziołka Matołka na półki księgarskie w roku 1957 miał ważne symboliczne znaczenie. Nie przesadzał felietonista „Tygodnika Powszechnego" pisząc: „To wielka sprawa dla Polski, że Koziołek Matołek wygrał bój ze stalinizmem. Jest to najzabawniejsza i najbardziej radosna z jego przygód".

Ale nie była to jego przygoda ostatnia i bój to nie był ostatni: oto w stanie wojennym z serii pocztówek z Koziołkiem Matołkiem jedną wycofano: obok Koziołka w wojskowym mundurze, w dolnym rogu pocztówki siedziała mała, czarna wrona.

W tym roku Koziołek Matołek skończył 70 lat[2] i wydarzenie to obchodzono w całej Polsce powołując Kozie Rady. Nasz bohater trzyma się całkiem nieźle. Jak na kombatanta przystało ma własny pomnik, Pacanów ma być polską stolicą bajek[3]. Koziołek nie przegrywa z Harrym Potterem, nawet posiada własną stronę internetową, z której można się dowiedzieć, iż był idolem red. Krzysztofa Kozłowskiego, a także piszącej te słowa.

2 Chodzi o rok 2003, kiedy artykuł ukazał się w „Tygodniku Powszdechnym".

3 I rzeczywiście tak się stało. O misji Europejskiego Centrum Bajki w Pacanowie pisze w niniejszym tomie dyrektor ECB, Karolina Kępczyk.

KAROLINA KĘPCZYK

Bajkoterapia w Pacanowie

Od dawien dawna powtarzano dzieciom, że za siedmioma górami i siedmioma lasami znajduje się … bajka. Inny świat, inna rzeczywistość. Mówiąc bajka – myślimy o dziecięcych latach – czasach, kiedy fantazjowanie stanowi bardzo ważny element codzienności. Rola bajki w życiu każdego człowieka jest nie do przecenienia. Bajka może stać się „lekiem na całe zło”[1], ukojeniem, radością i zapomnieniem. Potrzebna nie tylko dzieciom, staje się formą teleportacji do innego świata, takiego, gdzie najczęściej zło zostaje zwyciężone przez dobro etc.

Korzystne oddziaływanie bajek da się wytłumaczyć zgodnie z podstawowymi teoriami większości głównych kierunków psychoterapii[2]. Dziecko przede wszystkim identyfikuje się z bohaterami utworów literackich i audiowizualnych tekstów kultury (słuchowisko, film, gra). Często wręcz utożsamia się z ulubionymi postaciami ze świata bajki, naturalnie przejmując ich cechy „na własność”. Dzieci, podobnie jak dorośli, zmagają się z różnymi problemami i emocjami. Ich światy, choć zgoła odrębne, są podobnie naznaczone radością i smutkiem, marzeniami, traumami, spełnieniem i niespełnieniem[3]. Paradoksalnie, bajkowa fikcja pomaga zrozumieć skomplikowaną rzeczywistość, w której funkcjonuje dziecko. Jak podkreśla Maria Molicka, terapia bajką ma na celu redukcję wielu negatywnych emocji, w tym lęków. Bajka ma taką moc, że może wesprzeć dziecko w trudnych sytuacjach[4].

Bajkoterapia, w opinii wielu specjalistów, pedagogów i psychologów, to nic innego jak forma terapii przy pomocy różnych rodzajów bajek. Bajkoterapia to psychoterapeutyczne oddziaływanie na pacjentów za pomocą różnorodnej literatury i innych fikcjonalnych

1 Słowa są parafrazą tytuł szlagieru Krystyny Prońko z 1982 roku (słowa: Bogdan Olewicz, muzyka: Marek Stefankiewicz).

2 D. Brett, *Bajki, które leczą*, Gdańsk 2002, s. 16.

3 K. Budzyńska, *Bajki terapeutyczne i ich rola*, „Życie Szkoły” 2013, nr 11, s. 8.

4 M. Molicka, *Bajki terapeutyczne*, „Życie Szkoły” 2004, nr 2, s. 9.

tekstów kultury[5]. Jest skierowana głównie do dzieci w okresie średniego i późnego dzieciństwa, co nie oznacza, że dorośli są na nią odporni.

Jak wskazuje Edyta Izabela Rudolf, bajkoterapia okazuje się najbardziej efektywna w przypadku osób posiadających minimalne lub niewielkie problemy ze zdrowiem psychicznym. Jest najskuteczniejsza w połączeniu z innymi metodami leczenia[6]. Przede wszystkim ten rodzaj terapii skoncentrowany jest na tych obszarach jaźni, które pozostają poza schorzeniem w jego medycznym ujęciu. Skupia się na zmianie samopoczucia, postaw i sposobie akceptacji[7].

Istota bajkoterapii jest zakorzeniona w bogatej tradycji literackiej tekstów posługujących się alegorią, symbolem czy też przenośnią (tymi figurami stylistycznymi, które są przypisane baśniom, podaniom i przypowieściom oraz bajkom)[8]. Najczęściej wyróżnia się bajki czysto terapeutyczne, relaksacyjne (wizualizują pozytywne obrazy mające na celu wywołanie uspokojenia, odprężenia), psychoedukacyjne (redukujące nieprzyjemne napięcia emocjonalne spowodowane trudnymi dla dziecka sytuacjami), psychoterapeutyczne (kompensują braki w zaspokajaniu podstawowych potrzeb, np. zastępując poczucie bezpieczeństwa czy nawet miłość)[9].

Bajka terapeutyczna jest propozycją dla dziecka, którą może ono samodzielnie „przerobić", to znaczy – w języku szkolnym – znaleźć elementy, przydatne w dialogu z samym sobą, pomagające zrozumieć własne emocje, zapoznać się z nowymi wzorcami myślenia i działania, uzyskać wsparcie dzięki identyfikacji z bohaterem[10]. To utwór adresowany do dzieci, głównie w wieku od 4 do 9 lat, w którym świat jest widziany z dziecięcej perspektywy. W odróżnieniu od innych bajek, została ona wzbogacona o nowe elementy, np. redukujące lęk, pozwalające zrozumieć inność, odrębność. Jest to opowiadanie fantastyczne z fabułą będącą mieszanką sytuacji humorystycznych, mrocznych i wzbudzających niepokój. Dlaczego bajka pomaga? M. Cichoń-Piasecka jest

5 E. Zawadzka, *Założenia teoretyczne bajkoterapii*, w: *Od teatru do terapii. Tom I: między teorią a praktyką, Materiały z Międzynarodowej Konferencji Arteterapii „Od teatru do terapii – edukacja w służbie osób niepełnosprawnych – między teorią a praktyką"*, Lublin 2005, s. 41.

6 E. I. Rudolf, *Obcy w naszym świecie, czyli obraz dziecka niepełnosprawnego w literaturze*, „Biblioterapeuta" 2009, nr 2, s. 5.

7 Tamże, s. 6-7.

8 M. Wlazło, *O walorach i ograniczeniach bajkoterapii jako metody pracy pedagogicznej*, „Wychowanie na co dzień" 2012, nr 1-2, s. 24.

9 M. Molicka, *Bajki terapeutyczne*, s. 10-12.

10 Taż, *Bajka terapeutyczna*, „Remedium" 2002, nr 7-8, s. 18.

zdania, że identyfikacja z baśniowym bohaterem pomaga dziecku, które w specyficzny sposób postrzega świat – niesie bowiem pewną dozę wsparcia, wiary i nadziei[11].

Generalnie bajka jest przeznaczona dla dzieci szczególnie wrażliwych, które reagują nawet na drobne zmiany w życiu. To idealna forma pracy z dziećmi z zaburzeniami nerwicowymi, z upośledzeniem, nadpobudliwych i wycofanych. Ale tak naprawdę każde dziecko będzie słuchało jej z uwagą, bo uruchamia wyobraźnię. A dziecięca wyobraźnia nie jest zjawiskiem mierzalnym ani poddającym się podziałom. Dzięki bajce dziecko może też w zastępczy sposób zaspokoić swe potrzeby psychiczne – poczuć się kochane, akceptowane i bezpieczne[12]. Literatura pełni istotną rolę w kreowaniu „ja", w budowaniu wiedzy i samowiedzy (głównie „ja" realnego i pożądanego), a także dostarcza treściowych wzorów do interpretowania siebie i innych[13]. B. Bettelheim podkreśla, że sposób, w jaki dzieje się wszystko w baśni, odpowiada sposobowi, w jaki dziecko myśli i doświadcza świata. Dlatego właśnie dla dzieci baśnie i bajki są tak przekonywujące. Bajka może przynieść dziecku o wiele więcej pociechy niż wszelkie inne próby wspierania go przez dorosłych, oparte na rozumowaniach i punktach widzenia, które im samym są właściwe[14].

Istotny jest sam **przekaz bajki** w bajkoterapii. Jej opowiedzenie, przełożenie i przekazanie jest ogromnie ważne w całym procesie jej odbioru. Sposób przekazywania treści powinien zależeć od tego, do kogo skierowana jest dana opowieść, np. dzieciom nadpobudliwym trzeba opowiadać spokojnym i jednostajnym tonem, starając się unikać stosowania językowych efektów dźwiękowych. Jeśli za punkt wyjścia działań terapeutycznych w biblioterapii przyjmuje się czytanie, to w tej formie terapii najskuteczniejszymi metodami są: metodyka głośnego i cichego czytania ze zrozumieniem oraz praca z tekstem literackim[15].

Zupełnie inny wymiar otrzymuje zatem dosłowne i przenośnie uczestniczenie w bajce. Istnieje przestrzeń, która pozwala dzieciom (nie tylko zaburzonym) w sposób realny przenieść się do świata bajki. W miejscu tym, niczym na wielkiej scenie, dzieci stają się aktorami, z tą różnicą, że nie grają ról, ale sami eksplorują zakamarki bajkowego świata. Takim miejscem jest Europejskie Centrum Bajki im. Koziołka Matołka (ECB) w Pacanowie. Tu dzieci mają możliwość aktywnego uczestnictwa w bajkoterapii nie tylko swoimi umysłami, ale i całym ciałem, czując się jak „u siebie". Jak podkreśla E. Zawadzka, stoso-

11 M. Cichoń-Piasecka, *Baśnioterapia w rehabilitacji dzieci upośledzonych umysłowo*, „Szkoła Specjalna" 2005, nr 1, s. 53.

12 I. Konopnicka, *Za górami, za lasami... O bajkoterapii słów kilka*, w: *Wybrane problemy edukacji i terapii w Polsce i za granicą*, red. B. Bobeł, M. Ganczarska, Opole 2006, s. 97.

13 M. Molicka, *Biblioterapia i bajkoterapia. Rola literatury w procesie zmiany rozumienia świata społecznego i siebie*, Poznań 2011, s. 93.

14 B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, Warszawa 1996, s. 84.

15 I. Borecka, *Biblioterapia w szkole podstawowej i gimnazjum*, Wałbrzych 2002, s. 23.

wanie bajkoterapii może mieć dwie formy: aktywną i bierną. Wariant bierny polega na tym, że dziecko jedynie słucha bajek, które są opowiadane, np. przez terapeutę; wariant aktywny zaś opiera się na tym, że dziecko aktywnie włącza się w trakcie opowiadania – niekiedy je kończy, niekiedy ukierunkowuje jego treść zgodnie ze swoimi potrzebami i oczekiwaniami[16].

W Pacanowie pomoc dzieciom z wszelkimi zaburzeniami jest oparta ma aktywnych formach. Wizytę w Europejskim Centrum Bajki można przyrównać do realnej wycieczki w krainę baśni, snów i wszelkich wyobrażeń o mistycznym i magicznym świecie. Jest to miejsce niepowtarzalne, które nie tylko inspiruje do sięgania po literaturę, ale służy pielęgnowaniu pozytywnych wartości wśród dzieci[17]. ECB to bardzo ważny ośrodek na mapie Polski, gdzie odbywa się nauka poprzez zabawę. A także terapia poprzez bajkę. Sam fakt założenia bucików krasnoludka staje się elementem procesu transformacji… z dzieci w bohaterów bajki.

W ECB w ramach programów terapeutycznych przeznaczonych dla grup dzieci z zaburzeniami (głównie są to dzieci niepełnosprawne i autystyczne) przygotowywane są warsztaty według wytycznych szkoły Montessori oraz fińskiego systemu edukacji.

Multimedia odgrywają niezwykle istotną rolę jako narzędzie przekazu. Z uwagi na fakt, że bajkoterapia stanowi metodę budującą zasoby osobiste młodego człowieka, a dzieci obecnie wychowują się w świecie multimediów, przekaz za ich pomocą staje się bardziej jasny, klarowny i wyraźny. Od słuchania atrakcyjniejsze może stać się oglądanie na ekranie czy też na scenie z aktorami jako przekaźnikami bajowego komunikatu.

W ECB organizowane są różne rodzaje warsztatów, w których mogą brać udział dzieci zaburzone, takie jak: warsztaty teatralno-dramowe, animacyjne, sztuki ludowej i pamiątkarskie. Ponadto w ofercie można znaleźć również warsztaty Kamishibai (to tradycyjna japońska sztuka opowiadania historii za pomocą obrazków/ilustracji wykonanych na kartonach planszowych wsuwanych do małego parawanu; Kamishibai można porównać do teatru marionetkowego) oraz warsztaty *Tajemnica łyżeczki miodu*. Jednak zajęcia warsztatowe to oferta dodatkowa. Najważniejsza jest sama wyprawa w świat bajki.

Na odwiedzających Europejskie Centrum Bajki w Pacanowie czeka niezwykła wystawa pt. *Bajkowy świat* utrzymana w charakterze interaktywnej zabawy przy wykorzystaniu m.in. technik multimedialnych. Odwiedzając ECB, dzieci i dorośli przeżyją niesamowite chwile i naturalnie zanurzą się w świecie bohaterów z ulubionych (i tych mniej znanych) bajek[18].

Wizyta w ECB z pewnością dostarcza nie tylko radości, ale i pewnego rodzaju nowych doznań, bo, tak jak już zostało wcześniej powiedziane, terapeutyczny przekaz

16 E. Zawadzka, *Założenia teoretyczne bajkoterapii*, s. 48.

17 http://www.stolica-bajek.pl/centrum-bajki.php, [dostęp: 06.09.2015].

18 M. Molicka, *Bajki terapeutyczne dla dzieci*, Poznań 1999, s. 22.

w tym miejscu jest wyjątkowo wyraźny i silny. Dziecko jest w stanie wyciszyć emocje i dokonać swoistego *katharsis* poprzez chwile spędzone w świecie, którego wcześniej nie widziało i nie czuło, a jedynie sobie wyobrażało. Tutaj sny i marzenia stają się rzeczywistością. Bajka jest namacalna…, zaś dojazd do niej odbywa się multimedialnym pociągiem, który nie tylko słychać, ale również czuć poprzez delikatne ruchy wzorowane na prawdziwym pociągu.

Samo przebywanie w magicznym ogrodzie, pełnym zapachów, odgłosów i kolorów powoduje, że dziecko nie tylko wyobraża sobie, że może się znaleźć w takim miejscu…, ono tam jest. Ma możliwość dotykania kwiatów, zajęcia miejsca na jednym z liści, kraina snu staje się realna.

Bajkowy dworzec przenosi małych uczestników wystawy do innego świata, do Hogwartu na miarę polskiej rodzimej bajki – tu wiedzie prym zaczarowany kwiat paproci i wydarzenia, w które wprowadzają animatorzy. To także miejsce pełne magii, ale takiej, którą dzieci znają i są z nią oswojone. Ten wymiar jest im znany, bo to format dzieciństwa i fantazji.

Wiele można by powiedzieć o niepowtarzalności ECB, o unikatowości tego miejsca na skalę nie tylko kraju, ale i Europy. Jednak należy podkreślić, że temu obiektowi należy przypisać szczególną rolę w kształtowaniu świadomości dzieci. Ta rola polega na budowaniu przeświadczenia, że marzenia mogą się spełnić, zaś ich realizacja nie jest nieosiągalna. Wiedzą o tym dorośli, którzy chętnie odwiedzają ECB ze swoimi milusińskimi. Nie przez przypadek Pacanów od wielu już lat plasuje się w ścisłej czołówce atrakcji turystycznych województwa świętokrzyskiego. To dzieciaki wystawiły ECB najlepsze świadectwo z… biblioterapii.

MAJA MOSKWA

The world of *Adventures of Billy Goat* (*Przygody Koziołka Matołka*) in the light of the Scholars of children's literature's writing

About the place of *Adventures of Billy Goat* (*Przygody Koziołka Matołka*) and the phenomenon of this project in Polish literature for the youngest children several dozen scientific, professional and journalistic papers have been. There were presented different (and variable depending on the historical time) opinions of apologists, promoters and intransigent opponents of Kornel Makuszyński, Marian Walentynowicz and their jointly written children's books, with particular reference to another publishing, theater, film and radio views of Billy Goat.

The hero of Makuszyński and Walentynowicz's typographic design today is primarily a friendly icon of the European Centre for Tales in Pacanów, not recognizable by children character from a comic book about Billy Goat. This is mainly due to cultural, education, marketing and scientific activities of ECT restoring the memory of the first so-called "modern" booklet for children, *Adventures of Billy Goat* (*Przygody Koziołka Matołka*) lasts for more than a decade now.

Today, all four books of *Adventures of Billy Goat* (*Przygody Koziołka Matołka*) are still read by the youngest generation of Poles, but rather at the instigation of adults treating the booklet as classics of Polish literature for children, than their own will (unfortunately, Billy Goat does not withstand competition with the protagonists of contemporary comics and movies).

Is it therefore worth to popularize the character of Billy Goat? And if so, for what purpose and how to remind the first Polish comic book for children? These questions

and doubts are being anwered for several decades by researchers of literature and children's culture as well as teachers and educators. Since the late 30s of the twentieth century to the present day different authors were interested in *Adventures of Billy Goat* (*Przygody Koziołka Matołka*) analyzing this work from different angles and proposing various activities to restore the memory of the legendary Billy Goat to the children (particularly in the age range 3-10 years). The goal of most publications on the above mentioned comic book was an attempt to recall the splendor of the booklet in the past and stimulate interest of Billy Goat in the XXI century. Many authors clearly insisted on restoring to our "fourth literature" a cult figure of verbal and pictorial album, while others referred to the *Adventures* known in the form of theatre and film adaptations and audio translations. The latter in adaptation measures saw the opportunity to resurrect the forgotten content of the forgotten comic book from the years of 1932-1934.

Research taken up to date on children's literature and the forming of the cultural fraction in Poland addressed to the youngest, are based primarily on reading classic tales, fables, stories, songs, poems, which are usually accompanied by illustrations. A lot of space was and is occupied there by the figures of animals, but until the moment Billy Goat appeared there was no a native text, which could equal this figure with a richness of adventures, vicissitudes of life, creativity in copying with every situation, skills of establishing relations with the outside world. Well put it no longer living philosopher Leszek Kołakowski, calling Billy Goat quite seriously, "a hero of our time":

> As in many fairy tales there is nothing impossible: I can slide down the rainbow lane to China, I can be carried away by the big bird on the moon and there chat with Mr. Twardowski, a shoemaker can sew my the head back after having it cut off as punishment, when I wear a beard, which is not allowed on the city square; I, of course, can meet the Wawel dragon (this particular fragment of Billy Goat is, as you may think, a scientific basis, based on which, a thinker and politician determined that dinosaurs and humans once lived together[1].

Numerous publications in magazines and collective publications dedicated to children's writings of two authors Kornel Makuszyński and Marian Walentynowicz confirms that, to some extent it was possible to restore to the awareness of children growing up in the XXI century, the hero of the first Polish comic book for children, perceived as an attractive, nice, empathetic, a "colleague" being interested in the world. The authors of the majority of statements came with understanding to the changing reading chices of the children born in the first and second decade of the twenty-first century. At the same time they undertook the difficult task of convincing teachers, educators and parents to necessarily make the contemporary children familiar with *Adventures of Billy Goat*

1 L. Kołakowski, *About Billy Goat: hero of our time (O Koziołku: bohater naszych czasów)*, "Tygodnik Powszechny" 2007, No. 14, p. 18.

(*Przygody Koziołka Matołka*), even if it means only visiting the European Tale Centre in Pacanów and meeting with the "live" goat or seeing the performance in a theater with singing Billy Goat as the main hero. It should be kept in mind that today's children recipient is disposed towards fairy tales being emitted especially through distinctive television channels and the Internet. Billy Goat for them is the hero of a historical text of culture, therefore it is difficult without an adequate preparation to convince a child to reading a comic book coming from the childhood of their grandparents and great-grandparents.

In Polish children's culture of interwar period duet Kornel Makuszyński – Marian Walentynowicz nevertheless is the highest brand of literature and art, so it is worth to be reminded. These two creators working together, the writer and the graphic designer, managed to develop – little known until the thirties of the twentieth century in the segment of Polish publications for the youngest – the type books-albums in a little hooligan, cheeky, but a good style, perfectly aiming the taste of then children. Known from the American comic books way of combining literary text stated "in balloons" with dynamic pictorial stories seemed, however, for Polish authors too modern (this was indeed a trend in the whole Europe), and maybe just not transparent enough, so they offered publishers a storyline told with four versed of eight syllables which were placed below the cycle of colorful drawings in the style of a friendly frame. Thus, they enriched our culture with enthusiastically received by the youngest recipients publications of literature and art. Walentynowicz's drawings inspired by Max Fleischer's and Walt Disney's creative acivity intelligently and humorously joined themselves with poetic texts of Makuszyński. *120 Adventures of Billy Goat* (*120 Przygód Koziołka Matołka*), *Ventures and the antics of the small monkeys Fiki-Miki* (*Awantury i wybryki malej małpki Fiki Miki*) (and subsequent continuations of both titles), *About the Wawel dragon* (*O wawelskim smoku*) – are the artistic projects of children's culture, which even in the Second Polish Republic became bold, ambitious, interpretively free the, witty in content, innovatively graphically prepared and aesthetically tasteful animal fable. With these exceptional in terms of authorial and editorial publications for children, openly aspiring to western and American standards, referring to the animated film, the development of contemporary reading for children, equally demanding effort to focus on the word and figure, but at the same time giving a sense of fun, was introduced in Poland.

Historian, poet and journalist of the Vilnius "Słowo" Walerian Charkiewicz yet in 1931, before the first book of the *Adventures of Billy Goat* (*Przygody Koziołka Matołka*) was issued, compared its building to the film frames:

> *120 Adventures of Billy Goat* (*120 Przygód Koziołka Matołka*) by Kornel Makuszyński (...) it is amazing by its colorfulness film which authors (...) did such a great job that the

young readers will be forced to anxious waiting for completing or at least a continuation of the swashbuckling adventures of Billy Goat[2].

The subject of affinity between Makuszyński and Walentynowicz comic book with film developed, among others, modern researcher Ewa Albrzykowska:

> Makuszyński makes the children familiar with the film, the second next to the comic books mean of influence of visual culture. He does this by his hero, who in the *Second Book of Adventures of Billy Goat* (*Druga Księga Przygód Koziołka Matołka*) becomes an actor. The author uses film gags, arranging a series of unprobable adventures of Billy Goat, who eg. flies to Africa in the bag attached to the legs of a stork, whose stomach is blown by the pride so much that it was like a balloon and lifted Billy Goat into the clouds, and on the moon he met Twardowski and back to Warsaw he flew on the falling star, etc. (...) History of the comic book heroes is presented chronologically in the cycles of images, that system resembles successive frames of film[3].

Children, as it is evident from the analysis of the reception creativity of Makuszyński, immediately recognized the universality and conciseness of comic book message and started to like the title character drawn by Marian Walentynowicz, so prepared by the "Gebethner and the Wolff" Publishing House notebook turned out to be the proverbial "look no further", thus opening the way for other projects of this type (in total there were published four books of *Adventures*)[4].

Adventures of Billy Goat (*Przygody Koziołka Matołka*) became a booklet, which for the first time in Poland, in one hundred percent satisfied the children, to this extent that they did not feel the "drudgery" of reading. Satisfaction of young readers resulted in the popularity of this tandem of authors and vertiginous success of the "Gebethner and the Wolff" Publishing House. Today it is known that such a book initiative being addressed to the youngest, prepared – as it turned out – in a master way, when it comes to the level of literature and graphics, provoking the shortcuts thinking, involving emotion and intellect to the freedom of reception and interpretation, stimulating the development of literary and artistic culture and at the same time providing the reader with "latitude", it was hard to look for previously, not only in Poland but also in the more advanced in terms of civilization countries. There is therefore no exaggeration in Teresa Bałuk-Ulewiczowa's statement that "Billy Goat is a monument of European

2 W. Charkiewicz, *For Christmas (Na gwiazdkę)*, "Słowo" 1931, No. 323.

3 E. Albrzykowska, *Kornel Makuszyński's picture stories for children (Historyjki obrazkowe dla dzieci Kornela Makuszyńskiego)*, "Poezja i Dziecko" 2003, No. 2, p. 16-23.

4 See: D. Grabowski, *Of the history of Billy Goat who was looking for something that was very near (Z dziejów Koziołka Matołka, który szukał tego, co jest bardzo blisko)*, "Poezja i Dziecko" 2003, No. 2, p. 23-29.

cultural heritage", so it is worth to remember that in the XXI century, realizing the new generations of receivers (and researchers), that he was one of the most interesting in the world (pre) comic books for children.

The figure of Billy Goat – a goat, which as one of the first, in the Polish works for children, animals gained incredible popularity back in the interwar period, the culmination point of fame gained in times of Polish People's Republic (PRL), especially at the turn of the 60s and 70s of the twentieth century. Then the Polish children, in addition to well-prepared by Literary Publishing in Krakow book editions of *Adventures of Billy Goat* (*Przygody Koziołka Matołka*), could see in the cinemas (later also on TV) series entited *Strange adventures of Billy Goat* (*Dziwne przygody Koziołka Matołka*). It is the highly successful animation realized in the Film Miniatures Studio in Bielsko-Biała by Roman Huszczo, Peter Lutczyn and these great artists' successors. Thanks the Andrzej Lach and Roman Dus screenplay and the narration of Wieslaw Michnikowski this film is still being watched by the next generations of Polish children, but not only them. Dubbed film has been distributed in many countries of Europe and the world through the cinema, television, DVD, and now thanks to the internet. Scenarios of 10-minute episodes use the figure of Billy Goat created by Kornel Makuszyński and Marian Walentynowicz and the original themeof searching Pacanów, but unlike for example musical fairytale of *Adventures of Billy Goat* (*Przygody Koziołka Matołka*), which is a faithful adaptation of the books of *Adventures of Billy Goat* (*Przygody Koziołka Matołka*), music: M. Sewen, performed by H. Boukołowski, Polish Recordings 1971), the figures are original, they have a discontinuous story and are located in different eras, even today.

Particularly interestingly about Billy Goat's problems with communist censorship spoke Krystyna Heska-Kwaśniewicz. The researcher of children's literature has treated the hero and the very booklet of Makuszyński and Walentynowicz very seriously, pointing the timeless value of this little work:

> All the nonsense Billy Goat makes with great charm, he has got uncommon imagination, youthful curiosity and childlike sensibility. He is viewing conscientiously every thing from two sides: the goat and human. Thanks to it he reveals the absurdity of the world made by the man '(...). Makuszyński teaches how to perceive ridiculousness, he teaches the culture of humor: because it is always a joke in good taste. It was dangerous: ridiculing the doctrinaire. Ridiculed terror becomes less dangerous. Billy Goat mocks the schemes, he did not visited the Soviet Union, even though he was in the United States, he saw the children praying, churches towers embedded in the landscape, Polish nobleman, Lechistan (...). Here in the state of war of the series of postcards with Billy Goat one was withdrawn, because next to the goat hero in a military uniform on a tree branch sat a small black crow[5]

5 K. Heska-Kwaśniewicz, *Billy Goat's fight with Stalinism (Koziołka Matołka bój ze stalinizmem)*, "Tygodnik Powszechny" 2003, No. 33, s. 13.

At the end of this initial characterization of publications about the contribution of the Makuszyński and Walentynowicz's work to children's literature and culture, it is worth quoting a few statements about Billy Goat as a hero from childhood reading by some known and respected people. It turns out that Kornel Makuszyński's Billy Goat was a favourite hero of Zygmunt Konieczny. He learnt the whole second book by heart. The love for this book began with the fact that it was bought to him by his parents and he was immediately charmed with it beautiful illustrations – he confessed in an interview with the editor of the magazine "Gulliver"[6]. About favorite childhood reading spoke also the writer Peter Kuncewicz: "My God! How much warmth brings the memory of Billy Goat and Fiki Miki Monkey, probably the only Polish comic books really read"[7]. The author of children's books and documentary filmmaker Stanisław Grabowski believes that:

> Billy Goat is a unique character, it is downright Ulysses of Polish literature for children and young people. We can also use Homer's measure, when mentioning adventures and journeys of Billy Goat, that all his odyssey. Did he not wandered the world in search of what is closest to each of us just like the mythical hero? And what is this? It is just a little love and curiosity, and fear, and dreams, without which life is impossible[8].

To sum up, according to the analyzed publications taking the topic of comic book of Makuszyński and Walentynowicz, it is not the text attractive enough to meet the greater interest of children today, it does not raise the applause among teachers and parents. The language of the comic book is largely archaic, situations in which Billy Goat found himself are also like „from another time", therefore it is difficult to make the contemporary children intrigued for longer. The action is dynamic, but if concerns the problems that today children do not identify themselves with. Jan Wołosz was thinking only half jokingly if Billy Goat is able to manage in the contemporary the Library for Children, what he was not sure of and just in case etitled his argument: *Billy Goat helping public libraries – will he manage?*[9] Unfortunately for today's minor recipient both the story and the pictures of Walentynowicz are not very attractive compared to those available in modern books, on television and available on the Internet. They are funny, but still far from interactivity stories that do not fit into the aesthetics of contemporary comic books, book illustrations, animated films and computer games.

6 *From different drawers. What they were reading in childhood. (Z różnych szuflad. Co czytali w dzieciństwie)*, „Guliwer" 1996, No. 5, s. 55.

7 Therein.

8 S. Grabowski, *From the editor (Od redaktora)*, "Poezja i Dziecko" 2003, No. 2, p. 5.

9 J. Wołosz, *Silly Billy helping public libraries – will he manage?* (*Koziołek Matołek w sukurs bibliotekom publicznym – czy wydoli?*), "Bibliotekarz" 2003, No. 7/8, pp. 3-6.

The generation of six-, seven-, eight-, nine- and ten-year-olds is at most inclined to view the comic books "with Billy Goat", listen to the reading by a loved one, but only after getting to know with the film or stage adaptation, one has the impression that the figure of Billy Goat (although for a short time, but still) affects their emotions. From the observation of children during their visits to the ECT in Pacanów one can state that it is possible to "resurrect" literary and artistic Billy Goat, and thus in some way save the text belonging to the classics of Polish children's culture since the 30s of the twentieth century. However, the plan should be treated as a historical curiosity, a return to the classics, which is a special kind of play in reminding reading of today's children's grandparents and parents, because – let's not delude ourselves – Billy Goat cannot win with the protagonists of contemporary cultural texts.

Indeks nazwisk

A

- Aarne Antti 62
- Abramowska Janina 7, 39, 179
- Adamowicz Klaudia 95, 185
- Adams John „Grizzly" [znany jako: James Capen Adams i Grizzly Adams] 120
- Adamson Andrew 91
- Adorno Theodor 47
- Albrzykowska Ewa 153, 185, 205
- Aleksander Wielki [Aleksander III Macedoński] 103
- Altenbergowie 6
- Althamer Paweł 160, 162, 188
- Andersen Hans Christian 39, 169, 174
- Anders Władysław 164
- Antosik-Piela Maria 187
- Arcimboldo Giuseppe 104
- Arct Michał 131, 132, 136, 179
- Arct Stanisław 135
- Arct Zygmunt 135
- Armata Jerzy 96, 184
- Asnyk Adam 64

B

- Babrios 58
- Bachelard Gaston 80, 179
- Badalska Wiera 64
- Bahdaj Adam 20
- Balcerowicz Leszek 158
- Balmont Konstantin 79, 183
- Baltyn-Karpińska Hanna 161, 185
- Baluch Alicja 7, 57, 61, 67, 86, 88, 89, 179, 180, 182, 185
- Bałuk-Ulewiczowa Teresa 6, 7, 8, 166, 167, 168, 179, 185, 205
- Bałutowski Dawid 98, 187
- Barańczak Stanisław 31, 176
- Baron-Cohen Simon 29, 181
- Bartmiński Jerzy 80, 180
- Bartosiewicz Alicja 27, 185
- Bator Monika 1, 2, 3, 6, 9, 152, 218
- Bauman Zygmunt 75, 180
- Bechlerowa Helena 62, 175
- Bednarek Anna 172, 175
- Bennett Gordon 144
- Benni Tytus 126
- Bergson Henri 193
- Bettelheim Bruno 86, 102, 142, 147, 180, 199
- Bielicka Emilia 38, 71, 175
- Biernat Ewa 153, 160, 180
- Blaise Aaron 111, 121
- Blecharz Rafał 172, 176
- Błażejczyk Michał 107, 187
- Błońska Anna 170, 187
- Bobeł Bożena 182, 199
- Bogucka Alina Hanna 37, 183
- Boksa Ewa 3, 9, 26, 218
- Bokus Barbara 27, 184
- Bolińska Marta 3, 9, 56, 60, 79, 82, 180, 218
- Bonaparte Napoleon 193
- Bonsels Waldemar 132, 176
- Borecka Irena 180, 199
- Borkowska Grażyna 79, 181

- Borowczyk Walerian 96
- Borowy Wacław 126
- Borudzka Wanda 154, 156, 185
- Boukołowski Henryk 152, 178, 206
- Brett Doris 180, 197
- Brzechwa Jan [właśc. Jan Wiktor Lesman] 30, 44, 64, 65, 165, 176
- Buber Martin 117, 180
- Buchholtz Mirosława 68, 176
- Buczyńska-Garewicz Hanna 37, 183
- Budzyńska Kamila 185, 197
- Bukowska Violetta 157, 158, 185
- Bułhakow Michaił 57, 84, 182
- Butenko Bohdan 165
- Buyno-Arctowa Maria 45, 176
- Bykowski Ludwik Jaxa 126

C

- Calvino Italo 43
- Caroll Lewis 50
- Cassirer Ernst 41, 180
- Charkiewicz Walerian 153, 154, 185, 204, 205
- Chase Susan E. 14, 180
- Chmielewska Katarzyna 3, 9, 26, 111, 218
- Chmielewski Henryk Jerzy [znany jako Papcio Chmiel] 109
- Chmiel Krystyna 184
- Chodyniecki Henryk 126
- Chojna Natalia 96, 184
- Chotomska Wanda 64, 158, 176
- Christa Janusz 109
- Chrobak Katarzyna 73, 185
- Chrząszczewska Jadwiga 132, 176
- Chudak Henryk 80, 179
- Cichoń-Piasecka Małgorzata 185, 198, 199
- Cieszkowska Joanna 172, 176
- Cieśla Hanna 88, 181
- Cieślik J. 60, 180
- Cieślikowski Jerzy 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 80, 85, 140, 180
- Cirlot Juan-Eduardo 57
- Collodi Carl 3, 78, 79, 90, 100, 176
- Combrzyńska-Nogala Dorota 54, 176, 188
- Cooper Jean C. 7, 86, 87, 180
- Cowper William 163
- Czabanowska-Wróbel Anna 37, 180
- Czajkowski Marian 172, 176
- Czapliński Przemysław 80, 82, 180, 181
- Czartoryski-Sziler Piotr 134, 187
- Czerkawska Maria 64
- Czerwińska Anna 126
- Czerwiński Sławomir 126
- Czubaj Mariusz 7, 185
- Czurak Maria 70, 180

D

- Dagan Batszewa 54, 176
- Damski Przemysław Piotr 120, 187
- Dancygier Józef 37, 183
- Danek Danuta 86, 102, 142, 180
- Dąbrowska Maria 127
- Dąbrowska Wanda 137, 177
- Dąbrowski Waldemar 173
- Dilts Robert 112
- Diogenes z Synopy 103
- Disney Walt 4, 6, 96, 116, 119, 120, 152, 156, 181, 204
- Długosz Katarzyna 153, 155, 158, 185
- Długosz-Kurczabowa Krystyna 84, 181
- Dobrowolski Antoni 126
- Dobrut Anna 3, 9, 91, 218
- Doktór Jan 117, 180
- Drab Ewa 98, 186
- Drabik Wiesław 66, 176
- Dubisz Stanisław 84, 181

- Dudek Zenon Waldemar 14, 185
- Dunbar Robin 30, 181
- Duś Roman 154, 174, 206
- Dyakowski Bohdan 132, 176
- Dybiec-Gajer Joanna 98, 186
- Dzieniakowska Jolanta 3, 9, 124, 218
- Dzierzbicka Wanda 126
- Dzięcioł Stanisław 176

E

- Eco Umberto 105
- Eichmann Adolf 48
- Eisenbach Artur 46, 178
- Eliade Mircea 37, 57, 181
- Ezop z Frygii 58, 78, 90, 104, 141

F

- Faber Wincenty 64
- Falicka Krystyna 79, 181
- Falski Marian 126
- Fedorowicz Andrzej 119
- Filipkowska-Szemplińska Jadwiga 136, 176
- Fiszer Ludwik 135
- Fleischer Max 4, 204
- Forstner Dorothea 57, 181
- Frączek Agnieszka 64, 176
- Fredro Aleksander 141
- Freinet Celestyn 24
- Friedmann Stefan 119
- Frycie Stanisław 61, 181
- Frymorgen Bogdan 169, 174

G

- Gadamer Hans-Georg 79, 181
- Gajda Kazimierz 88, 182
- Gajewska Zofia 152, 178
- Galileusz [właśc. Galileo Galilei] 104
- Ganczarska Małgorzata 182, 199
- Garczyński Stefan 195
- Gąsiorowska-Szmydtowa Zofia 126
- Gebethnerowie 5, 132, 144, 157, 164, 170, 205
- Geisel Theodor 31, 176
- Gellner Dorota 64, 176
- Gierszewska Barbara 1, 2, 3, 10, 218
- Gionott Haim 47
- Giżycki Marcin 96, 181, 184
- Gluzińska-Makuszyńska Janina 155
- Głogowski Marek 64, 178
- Głowiński Michał 60, 79, 105, 181
- Gogołkiewicz Agata 92, 187
- Gołębiowska Irena [z d. Moryson] 50
- Gołubiew Antoni [psed. Goa] 157, 159, 186, 192, 193
- Gotfryd Jan 79, 183
- Górski Konrad 80, 81, 127, 181
- Grabowski Andrzej 119
- Grabowski Dominik 7, 155, 156, 159, 186, 205
- Grabowski Sławomir 96, 178
- Grabowski Stanisław 159, 186, 207
- Grimm Jacob 3, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 175, 176, 180, 181, 182, 184, 186
- Grimm Wilhelm 3, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 175, 176, 180, 181, 182, 184, 186
- Grizzly Adams. *Zobacz tutaj* Adams John „Grizzly" [znany jako: James Capen Adams i Grizzly Adams]
- Grodzieńska Wanda 156, 192
- Groński Ryszard Marek 64
- Grotowska Helena 125, 126, 127, 186
- Grubiński Wacław 135
- Gruda Szymon 70, 181
- Grus Kazimierz 5, 133, 176
- Grzegorczyk Jan 64
- Gutry Maria 127, 137, 176

H

- Haberkantówna Wanda 132, 176
- Hadwin Julie 29, 181
- Halliday Michael A. K. 3, 26, 27, 28, 35, 181
- Handford Olga 108, 181
- Handke Ryszard 81, 181
- Heinrich Christian 3, 100, 101, 103, 105, 106, 110
- Helman Alicja 170, 181
- Hergé [właśc. Georges Prosper Remi] 151
- Heska-Kwaśniewicz Krystyna 2, 3, 7, 8, 156, 157, 181, 186, 187, 192, 206, 218
- Hezjod 78, 90
- Hoffman-Piotrowska Ewa 165, 181
- Homer 207
- Hosoda Mamoru 91
- Howlin Patricia 29, 181
- Hudzik Jan P. 75, 180
- Huizinga Johan 85, 181
- Huszczo Roman 154, 174, 176, 206
- Hynek Franciszek 144

I

- Impelluso Lucia 88, 181

J

- Jabłczyński Feliks 132
- Jachmiecka Zofia 176
- Jachowicz Stanisław 60
- Jakóbiec Jan 126
- Jakubowski Jan 126
- Janczarski Czesław 60, 100
- Janion Maria 47, 181
- Jankowski Jakub 105, 106, 181
- Janusz Antoni 144
- Januszewska Hanna 176, 195
- Jarząbek Elżbieta 176
- Jaworska Maria 181
- Jaworski Kazimierz 126
- Jefferson Thomas 120
- Jenson Vicky 91
- Jezierski Wacław 126
- Jocz Jakub 172, 176
- Johnson R. 106, 188
- Jolibois Christian 3, 100, 101, 103, 106, 110
- Jonca Magdalena 148, 182
- Jung Carl Gustav 14, 115, 182, 185

K

- Kaja Barbara 89, 182
- Kalin Arkadiusz 144, 186
- Kania Agnieszka 3, 70, 218
- Kania Ireneusz 57, 181
- Kapełuś Helena 38, 175
- Kardela Henryk 13, 183
- Karolak Wiesław 108, 181
- Karwowska-Wnuczak Julitta 96, 178
- Katz Avner 54, 176
- Kayah [właśc. Katarzyna Szczot] 119
- Kątny Marek 61, 88, 182, 184
- Kern Ludwik Jerzy 49, 64, 178
- Kępczyk Karolina 1, 2, 3, 8, 196, 197, 218
- Kielski Bolesław 126
- Kiersnowski Ryszard 84, 182
- Kinsella Sharon 95, 188
- Kipling Rudyard 45, 132, 176, 177
- Klimek Franciszek 64
- Kluska Mateusz Aleksander 172, 177
- Knoll Renia 46
- Kochanowski Jan 167
- Kolumb Krzysztof 102, 104
- Kołakowski Leszek 158, 186, 203
- Kołodziej Katarzyna 66
- Komendziński Tomasz 32, 186
- Kominek Andrzej 26, 115, 182

- Konieczny Zygmunt 158, 207
- Konopnicka Iwona 182, 199
- Konopnicka Maria 44, 131, 132, 148, 150, 177, 182
- Kopaliński Władysław 57, 83, 84, 86, 87, 88
- Kopczewska Anna 155, 186
- Kopczewski Władysław 126
- Korczak Janusz 45, 49
- Kossakowska Marlena 89, 182
- Kossakowski Andrzej 96, 182
- Kossak-Szczucka Zofia 177, 195
- Kossuthówna Stefania 127
- Kostecka Weronika 70, 89, 181, 182, 184
- Kostrzewa Sławomir 95
- Kot Ola 96, 184
- Kowalczykówna Jolanta 140, 150, 151, 182
- Kowalczyk Wojciech 172, 177
- Kowalewski Hubert 105, 188
- Kowalkiewicz-Kulesza Agnieszka 3, 100, 218
- Kowalska-Leder Justyna 46, 182
- Kowalski Mirosław 3, 78, 218
- Kowalski Piotr 8, 166, 178, 180
- Kowalski Piotr Władysław (etnolog) 57, 182
- Kowaluk Danuta 150, 182
- Kownacka Maria 66, 67, 100
- Kozielecki Józef 3, 26, 27, 31, 32, 33, 35, 112, 116, 118, 182
- Kozioł Halina 176
- Kozłowska-Ryś Anna 7, 86, 180
- Kozłowski Krzysztof 159, 196
- Kragh-Jacobsen Søren 52
- Krall Hanna 50
- Krasicki Ignacy 65, 78, 90
- Krasoń Katarzyna 57, 90, 182
- Krawczyk Agnieszka 75, 182
- Krawiecka Ewa 57, 182
- Kret Ewa 101, 188
- Krzemińska Wanda 60, 182
- Krzyżanowski Julian 57, 58, 62, 182
- Książek-Szczepanikowa Aniela 150, 182
- Kubacki Rafał 158
- Kubiak Tadeusz 64
- Kuliczkowska Krystyna 102, 133, 139, 182, 183
- Kulmowa Joanna 64
- Kuncewicz Piotr 159, 186, 207
- Kurecka Maria 85, 181
- Kurek Jacek 181
- Kwiatkowska Magdalena 83, 178

L

- Lach Andrzej 154, 174, 206
- La Fontaine Jean de 42, 58, 104, 141
- Langacker Ronald W. 13, 183
- Langer Susanne Katherina 37, 183
- Laskier Rutka 46
- Laskowik Zenon 119
- Lasota Grzegorz 156, 192
- Lechoń Jan 127
- Legeżyńska Anna 80, 180
- Le Guin Ursula K. 56, 68, 183
- Lengren Zbigniew 64
- Lenica Jan 96
- Leszczyński Grzegorz 57, 182, 183
- Leśniak Magdalena 2
- Lewandowska Barbara 64
- Lincoln Abraham 120
- Lissitzky El 45
- Ludwik XIV 103
- Lurker Manfred 57, 81, 183
- Lutczyn Piotr 154, 174, 176, 206
- Łeńska-Bąk Katarzyna 8, 180
- Łochocka Hanna 64
- Łopuszański Tadeusz 126
- Łosiowska Urszula 3, 36, 41, 183, 218
- Ługowska Jolanta 39, 41, 42, 58, 59, 81, 149, 183

M

- Machalica Piotr 158
- Maciejewska Dorina 176
- Mackiewicz Konstanty 133
- Majewski Janusz 154, 188
- Makuszyński Kornel 4, 5, 6, 9, 44, 66, 109, 133, 134, 135, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 192, 193, 194, 202, 203, 204, 205, 206, 207
- Malej Izabella 79, 183
- Malinowski Bartosz 2
- Malinowski Bronisław 41, 183
- Maliszewski Krzysztof 181
- Marczewska Marzena 81, 183
- Margolin Miriam 45
- Marianowicz Antoni 64
- Marinelli Luigi 165, 178
- Marjańska Ludmiła 64
- Markiewicz Henryk 39, 41, 183
- Martuszewska Anna 7, 57, 183
- Mayenowa Maria Renata 37, 183
- Mayznerówna Wanda 132, 176
- Mazan Leszek 154, 155, 159, 186
- Męczkowska Teodora 126
- Mianecki Adrian 39, 179, 183
- Michalec Bogusław 176
- Michalski Marian 179
- Michnikowski Wiesław 154, 163, 174, 206
- Mickiewicz Adam 65, 187
- Mieletinski Eleazar 37, 183
- Mihułowicz Jerzy 126
- Mikołajewska Emilia 32, 186
- Mikołajewski Dariusz 32, 186
- Mikułowski Tadeusz 126
- Milne Alan Alexander 65, 195
- Mioduszewska Zofia 3, 9, 44, 218
- Mirandola Franciszek 132, 176, 177
- Mirkowska Ewa 64, 178
- Mitchom Morris 120
- Mityk Iwona 3, 139, 218
- Mizińska Jadwiga 75, 180
- Molicka Maria 183, 186, 197, 198, 199, 200
- Monet Claude 104
- Montessori Maria 200
- Montgolfier Jacques Étienne 104
- Montgolfier Joseph Michel 104
- Montusiewicz Ryszard 79, 183
- Mortkowicz Jakub 135
- Moskwa Maja 3, 8, 202, 219
- Mossakowska Bibiana 158
- Mrówczyński Piotr 37, 181
- Mueller Denise 166, 178
- Munch Edvard 103
- Murawska Elżbieta 38, 175
- Musierowcz Małgorzata 195

N

- Nawroczyński Bogdan 126
- Nejman Marek 95, 96, 178
- Nęcka Edward 31, 183
- Niewiadomski Stanisław 66, 178
- Nikliborc Anna 78, 183
- Norwid Cyprian Kamil 167
- Nowak Agata 66
- Nowak Martyna 172, 178

O

- Obrębski Józef 41, 183
- Oittien Riita 166
- Okniańska Marta 93, 183
- Okraj Zofia 34, 184
- Olbiński Rafał 158
- Olechnowicz Hanna 27, 183, 184
- Olewicz Bogdan 197

- Orlev Uri 44, 49, 52, 53, 54, 55, 178, 188, 189
- Orłowska Milena 161, 188
- Ossendowski Ferdynand 143, 144
- Ossolińscy 132
- Ostromęcka Jadwiga 126
- Ostrowska Bronisława 5, 65, 100, 178
- Ożdżyński Jan 26, 184
- Ożóg-Winiarska Zofia 2

P

- Pachciarek Paweł 57, 181
- Pacławski Jan 61, 184
- Pankowska Krystyna 34, 184
- Papuzińska Joanna 57, 60, 64, 182
- Parasiewicz Hipolit 131, 178
- Parnowska-Kwiatowska Maria 89, 184
- Pasich Lidia 33, 34, 184
- Perrault Charles 72
- Petersen Robert Storm 6
- Piasecka Dorota 150, 184
- Pieciul-Karmińska Eliza 38, 71, 176, 186
- Podemski Krzysztof 14, 180
- Pokorska Krystyna 64
- Polak Cezary 7, 186
- Pollak Seweryn 156, 192
- Popowicz Danuta 134, 135, 186
- Porazińska Janina 62, 64, 100, 101, 178
- Prokofiewa Sofia 3, 78, 79, 83, 84, 85, 86, 90, 178
- Prokopiuk Jerzy 115, 182
- Prońko Krystyna 197
- Propp Władimir 60, 61, 62, 63, 83, 112, 113, 147, 184
- Przanowski Władysław 126
- Przybyła Wiesław 10, 186
- Pstrągowski Tomasz 5, 188
- Pufal-Struzik Irena 34, 184
- Pyrkosz Witold 159

R

- Raczew Eugeniusz 66
- Raczyńska Szoszana 54, 176
- Radlińska Helena 137, 176, 178
- Radwanowa Helena 126
- Radwan Władysław 126
- Rajewski Maciej 13, 186
- Raszewski Zbigniew 195
- Ratajczak Józef 60, 64
- Reiter Marian 125, 126
- Ringelblum Emmanuel 45, 46, 178
- Rittel Teodozja 26, 184
- Rogala Stanisław 66
- Rogoszówna Zofia 64
- Roosevelt Franklin Delano 120
- Rowid Henryk 126
- Rubinowicz Dawid 46, 178
- Rudniańska Joanna 49, 50, 51, 54, 55, 178, 188
- Rudolf Edyta Izabela 186, 198
- Rusek Adam 5, 6, 7, 153, 184, 186, 188
- Rusinek Michał 64, 178
- Rutkowski Adam 46, 178
- Ryback Issachar Ber 45
- Ryś Leszek 7, 86, 180

S

- Sadłowska Danuta 98, 186
- Sadownik Alicja 91, 187
- Sandecki Roman 137, 175
- Saussure Ferdinand de 106
- Sawczyńska-Łatyk Theodora 164, 165, 174, 178
- Sawicki Mieczysław 26
- Sawicki Stefan 79, 183
- Schimizu Ikuko 94
- Schmidt Filip 14, 180

- Sedlaczek Franciszek 137, 175
- Sewen Marek 152, 178, 206
- Sheldrake Rupert 184
- Shimizu Yuko 94
- Shinkai Makoto 91
- Shugar Grace W. 27, 181, 184
- Sienkiewicz Henryk 67, 132, 150, 178, 182
- Sieradzka Aldona 74, 184
- Sierakowiak Dawid 46
- Simonides Dorota 82, 184
- Sitkiewicz Paweł 96, 184
- Skarżyńska Ewa 64
- Skorek Marcin 108, 109, 184
- Skorupa Jan 137, 175
- Skowera Maciej 54, 188
- Skrobiszewska Halina 57, 81, 100, 101, 181, 182, 184, 185
- Skrzypczak Krzysztof 106, 181
- Skrzypczyk Krzysztof 184
- Skwark Dorota 176
- Sławiński Janusz 58
- Słowacki Juliusz 159
- Smoczyńska Magdalena 27, 181
- Sobańska Irena 95
- Socha Irena 156, 181
- Sosnowski Jan 126
- Sosnowski Miłosz 143, 173, 174, 187
- Spiegelman Art 54
- Spielberg Steven 50
- Spišak Ondrej 161
- Spławińska Paula 126
- Stach Karol 126
- Staniewska Anna 41, 180
- Staszczyszyn Bartosz 96, 188
- Stefankiewicz Marek 197
- Steig William 91
- Stokłosa Bożenna 57, 84
- Strzemiński Władysław 89
- Sudoł Barbara 66, 179
- Swinarska Konstancja 126
- Sylwanowicz Agnieszka 56, 183
- Szancer Jan Marcin 176
- Szaniawski Jerzy 160
- Szarota Jan 125
- Szczepankowska Irena 28, 184
- Szelburg-Zarembina Ewa 64, 66, 179
- Szlaga Michał 160
- Szmatoła Radosław 3, 8, 9, 163, 219
- Szolginia Witold 134, 184
- Szóstak Anna 57, 184
- Sztandara Magdalena 8, 180
- Sztencel Stefa 133, 134, 187
- Szuchta Robert 48, 188
- Szuman Stefan 89, 184
- Szwejkowski Zygmunt 127
- Szydłowski Stanisław 64
- Szyłak Jerzy 146, 151, 184
- Szymański Krzysztof 165, 171, 187
- Śliziński Jerzy 70, 180
- Średnicka Ewa 41, 183, 185
- Świętosławska Teresa 102, 185

T

- Tabakowska Elżbieta 26, 184
- Tańska Maria 126
- Tarnowski Marceli 38, 71, 175
- Tatarkiewicz Anna 80, 179
- Telicki Marcin 80, 180
- Terakowska Dorota 82, 180
- Toeplitz Krzysztof Teodor 150, 184
- Tokarz Marek 30, 185
- Tołstoj Aleksy 66, 179
- Topińska Zofia 89, 184
- Toporow Władimir Nikołajewicz 39
- Torbus Andrzej 64
- Toruńska Marta 101
- Tresidder Jack 57, 84, 87
- Trojański Piotr 48, 188
- Trzciński Łukasz 36, 111, 185
- Trzebiatowska Małgorzata 180
- Turzyński Ryszard 57, 181
- Tusk Donald 161

- Tuwim Irena 66, 179, 195
- Tuwim Julian 44, 67, 159
- Twardowski Kasper 79, 183
- Tyszkowa Maria 102, 103, 185

U

- Ubbelohde Otto 38, 176
- Ulicka Danuta 61, 112, 184
- Uryga Zenon 102, 109, 185

V

- Vico Giambattista 37
- Viehmann Dorothea 72
- Vries Jan de 37

W

- Walentynowicz Marian 4, 5, 6, 9, 44, 66, 109, 133, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 174, 177, 178, 181, 193, 195, 202, 203, 204, 205, 206, 207
- Walewska Danuta 94, 187
- Walker Robert 111, 121
- Wańkowicz Melchior 163
- Wasilewska Anna 3, 9, 12, 14, 185, 219
- Waszyngton Jerzy [ang. George Washington] 120
- Wawiłow Danuta 60, 64
- Winnicott Donald Woods 3, 26, 27, 35, 185
- Wirpsza Witold 85, 181
- Wiśniakowska Lidia 36
- Wlazło Marcin 187, 198
- Włodarski Józef 126
- Wojciechowski Konstanty 126
- Wojnakowski Ryszard 57, 81, 183
- Wojtyga-Zagórska Wiesława 83, 112, 184
- Wolff Gustawa 135
- Wolffowie 5, 132, 144, 157, 164, 170, 205
- Wolski Marcin 64
- Wołosz Jan 207
- Woroszylski Wiktor 64
- Wortman Stefania 78, 79, 80, 185
- Woźniak Monika 165, 170, 174, 178, 187
- Wóycicki Kazimierz 126
- Wróblewska Violetta 39, 179, 183

Z

- Zagórowski Zygmunt 126
- Zakrzewska Wanda 57, 181
- Zalesiński Jarosław 160, 189
- Zawadzka Ewa 185, 198, 199, 200
- Zawistowska Ewa 64
- Zbróg Zuzanna 29
- Ziembiński Zygmunt 126
- Ziółkowska-Sobecka Marta 153, 155, 187
- Zmudziński Bogusław 96, 184
- Znamierowski Czesław 41, 183
- Zysk Tadeusz 64
- Żabińscy Jan i Antonina 45
- Żabińska Antonina 68, 179
- Żabski Tadeusz 145
- Żłobicki Władysław 126
- Żukrowski Wojciech 155
- Żytko Małgorzata 12, 185
- Żywow Marek 159

Autorzy

- **Monika Bator**, doktor, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Ewa Boksa**, doktor, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Marta Bolińska**, doktor habilitowana, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Katarzyna Chmielewska**, doktor, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Anna Dobrut**, licencjat, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Jolanta Dzieniakowska**, doktor habilitowana, prof. UJK, Instytut Dziennikarstwa i Informacji Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Barbara Lena Gierszewska**, doktor hablitowana, prof. UJK, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Krystyna Heska-Kwaśniewicz**, profesor zwyczajna doktor habilitowana, Uniwersytet Śląski w Katowicach
- **Agnieszka Kania**, magister, doktorant, Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Karolina Kępczyk**, magister, Dyrektor Europejskiego Centrum Bajki im. Koziołka Matołka w Pacanowie
- **Agnieszka Kowalkiewicz-Kulesza**, doktor, Zakład Dydaktyki Języka i Literatury Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego
- **Mirosław Kowalski**, magister, doktorant, Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Urszula Łosiowska**, magister, doktorant, Ośrodek Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej Uniwersytetu Jagiellońskiego
- **Zofia Mioduszewska**, magister, doktorant, Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego oraz Dział Edukacji Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie
- **Iwona Mityk**, doktor habilitowana, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach

- **Maja Moskwa**, magister, doktorant, Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Radosław Szmatoła**, magister, doktorant, Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach
- **Anna Wasilewska**, doktor habilitowana, prof. UG, Instytut Pedagogiki Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-934999-91