

An abstract painting featuring a central figure with arms raised, set against a background of vertical stripes in shades of green, blue, and yellow. The figure is rendered in dark green and black, with a blue object in their right hand. The bottom of the image is composed of large, diagonal blocks of orange, red, and yellow.

CZY / tam tu

literatura daleka i jej konteksty

NR 1-2/2018

ISSN 2543-943X

CZY / tam tu

literatura dziecięca i jej konteksty



NR 1–2 / 2018

Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty
Read/here/read/there. Children's literature and its contexts
Folklor/Folklore
Półrocznik Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
ISSN 2543-943X, Nr 1-2/2018

Redaktor naczelna: prof. dr hab. Anna Czabanowska-Wróbel (UJ)
Zastępca redaktor naczelnej: prof. dr hab. Bogumiła Kaniewska (UAM)
Sekretarz redakcji: mgr Marta Kotkowska (UJ)

Redakcja:
prof. dr hab. Anna Janus-Sitarz (UJ), dr hab. Piotr Oczo (UJ)
dr Anna Pekaniec (UJ), mgr Alicja Fidowicz (UJ)
mgr Aleksandra Wieczorkiewicz (UAM)

Rada Naukowa:
dr hab. Krzysztof Biedrzycki, prof. UJ
dr hab. Grzegorz Leszczyński, prof. UW
prof. dr hab. Jolanta Łęgowska (UWr)
prof. dr Monika Woźniak (Uniwersytet La Sapienza w Rzymie)
dr hab. Violetta Wróblewska, prof. UMK
dr hab. Krystyna Zabawa, prof. Ignatianum (AIK w Krakowie)

Recenzentki numeru:
dr hab. Alicja Ungeheuer-Gołąb, prof. UR
dr Sanja Lovrić Kralj, Assistant Professor, University of Zagreb

Redakcja naukowa tomu: Alicja Fidowicz (UJ)
Projekt okładki, adaptacja projektu graficznego: Marta Kotkowska
Projekt graficzny, redakcja techniczna i skład: Przygotowalnia
Korekta: Urszula Żupnik, Joanna Michalska-Bartoszek, Ewa Dryjka, Lidia Nowak

Wydawca i adres redakcji:
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego
Ośrodek Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej
ul. Gołębia 20, 31-007 Kraków
www.ctct.polonistyka.uj.edu.pl
<https://www.facebook.com/obl dm>

W całym numerze za zgodą Wydawnictwa Media Rodzina
i autorki wykorzystano ilustracje Elżbiety Wasiuczyńskiej do
książek: M. Brykczyński, *Kot ty jesteś*, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2016.
Cudowna studzienka. Baśnie polskie, wybór i oprac. J. Papużyńska,
il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2013.

Czasopismo ukazuje się
w otwartym dostępie (*open access*)



Czasopismo patronatem objęła
Polska Sekcja IBBY





contents spis treści

literature & literatura

Chone Shmeruk / 6

Yiddish Adaptations of Children's Stories from World Literature
Jidyszowe adaptacje opowieści ze światowej literatury dla dzieci

Murti Bunanta, Maria Christania Winardi / 30

Wieś jako ucieleśnienie przestrzeni w indonezyjskich książkach
ilustrowanych i obrazkowych o baśniach ludowych
Villages as Embodiment of Space in Indonesian Illustrated Folktales
and Folktale Picturebooks

Dominika Pietrachowicz / 73

Purification of Folk Fairy Tales on the Example of *Little Red Riding Hood* by Philip Pullman. A Comparative Study with *Rothkäppchen* by Wilhelm and Jacob Grimm
Zjawisko puryfikacji baśni ludowych na przykładzie *Czerwonego Kapturka* Philipa Pullmana. Zestawienie komparatystyczne z *Rothkäppchen* autorstwa Wilhelma i Jakuba Grimmów

contexts & konteksty

Saša Babič / 93

Krótkie formy twórczości ludowej w słoweńskich
czasopismach dla dzieci

Short Forms of Folklore in Slovenian Children's Magazines

Mariusz Hałuszka / 110

Slavic Culture in Comic Strips by Karol Kalinowski

Słowiańszczyzna w komiksach Karola Kalinowskiego

varia

Milena Mileva Blažić / 131

Slovenian Picturebook (1917–2017)

Słoweńska książka obrazkowa (1917–2017)

Oleksandr Kyryliuk / 152

Poterchata. The Infernal Children as the Personages of Folk
Demonology in Literary Processing of Vasilij Koroliv-Stary

Poterczeta. Dzieci z zaświatów jako przykład demonologii
ludowej w przeróbce literackiej Wasylja Koroliwa-Starego

Ira Saxena / 170

Baśnie ludowe. Fundament literatury dla dzieci w Indiach

Folktales. The Foundation of Children's Literature in India

Marta Kotkowska / 194

Polish and Foreign Colors. Interview with Elżbieta Wasiuczyńska

Kolory polskie i zagraniczne. Wywiad z Elżbietą Wasiuczyńską

Krzysztof Rybak / 215

Conference Report "All Ahead of Us? Future in Children's, Young
Adult, and Fantasy Literature"

Sprawozdanie z konferencji „Wszystko przed nami? Przyszłość
w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej”

literature



literatura

Chone Shmeruk

Yiddish Adaptations of Children's Stories from World Literature

Uniwersytet Hebrajski w Jerozolimie

summary

The author makes an attempt to analyze the problem of translation and reception of the fairy tales of the Brothers Grimm and Hans Christian Andersen and their presence in the Jewish culture. Beginning from a wider context of translations of juvenile literature to Yiddish, the author presents different translation models adopted by the Jewish translators before the Second World War. Then he focuses on adapting typically Christian elements to the Jewish culture (celebrations, customs, rituals, names of characters).

keywords

fairy tales, Yiddish language, Jewish culture, translation

biography

Chone Shmeruk (1921–1997) – Jewish researcher of Yiddish culture, literature and theater. In 1938 he started to study literature

and history at the University of Warsaw. He had been professor of the Hebrew University in Jerusalem since 1965 and in 1986 became the member of Academy of Science of Israel. In 1996 he achieved the Award of Israel. He was the author of several books, including *The Legend of Esterka in Polish and Yiddish Literature* (*Legenda o Esterce w literaturze jidysz i polskiej* 1985, Polish edition 2000), *History of Yiddish Literature* (*Historii literatury jidysz*, 1992), *The Lost World. On the works of Isaac Bashevis Singer* (*Świat utracony. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera*, 2003).

streszczenie

Autor podejmuje problem przekładu oraz recepcji baśni braci Grimm i Hansa Christiana Andersena w kulturze żydowskiej. Wychodząc od szerszego kontekstu przekładów literatury dziecięcej na język jidysz, w szczególności baśni, autor prezentuje modele translatorskie przyjmowane przez tłumaczy żydowskich przed II wojną światową. Następnie przechodzi do adaptacji elementów charakterystycznych dla kultury chrześcijańskiej w środowisku żydowskim (święta, zwyczaje, rytuały, imiona bohaterów).

słowa kluczowe

baśnie, język jidysz, kultura żydowska, przekład

biogram

Chone Shmeruk (1921–1997) – żydowski badacz dziejów kultury, literatury i teatru jidysz. W 1938 roku zaczął studia z dziedziny literatury i historii na Uniwersytecie Warszawskim. Od 1965 roku był profesorem Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie, w 1986 roku został członkiem Izraelskiej Akademii Nauk. W 1996 roku otrzymał Nagrodę Izraela. Autor licznych monografii, w tym *Legenda o Esterce w literaturze jidysz i polskiej* (1985, wyd. polskie 2000), *Historii literatury jidysz* (1992), *Świata utraconego. O twórczości Isaaca Bashevisa Singera* (2003).



jidyszowe adaptacje

opowieści ze światowej literatury dla dzieci¹

Jakie było imię dziewczynki zwanej Czerwonym Kapturkiem?

W oryginalnej prozatorskiej wersji baśni w słynnym niemieckim zbiorze braci Grimm nie wymienia się żadnego innego imienia poza Czerwonym Kapturkiem², natomiast w zatytułowanej *Rojt mentele* (*Mały czerwony płaszczyk*) wierszowanej wersji w języku jidysz dziewczynka otrzymała rymujące się z tytułem imię Jentele. W tym wariancie baśni akcja dzieje się w czasie święta Purim. Jentele udaje się do swojej babci z koszykiem pełnym tradycyjnych purimowych słodkości: hamantaszami, strudlem, ciastem purimowym i przekładanćcem owocowym. Nieobecny jest myśliwy występujący w oryginalnym tekście, a bohaterem ratującym Jentele i jej babcię jest zamiast niego nosiwoda Jechiel.

Ta przeznaczona dla dzieci żydowskich adaptacja baśni została opublikowana w Warszawie w roku 1921, w czasie rozkwitu jidyszowej literatury dziecięcej. Była częścią serii „Dla Najmłodszych” stworzonej przez Kultur Lige (Ligę Kultury). Z dziesięciu książeczek wydanych w tej serii, które udało mi się zdobyć, aż sześć ogłoszonych zostało jako adaptacje opowieści nieżydowskich. Możemy ponadto przypuszczać, że inne tomiki serii oparte są na podobnych źródłach, nawet jeśli nie ma o tym szczegółowych informacji. W książeczce o *Rojt mentele* nie wspomina się np. nigdzie o braciach Grimm³.

Sytuacja ta świadczy przede wszystkim o boleśnie odczuwanym niedoborze literatury dziecięcej w języku jidysz. Brak odpowiednich jidyszowych opowieści stał się palącym problemem w nowoczesnych żydowskich przedszkolach zakładanych w Polsce w czasie pierwszej wojny światowej. Dobrze znane są wysiłki Icchoka Lejba Pereca, próbującego założyć taką placówkę w marcu 1915 roku w Warszawie. Planował wówczas również opracowanie zbioru piosenek i bajek dla dzieci, jednak nie udało mu się tego urzeczywistnić⁴.

Zapotrzebowanie na utwory, które zapełniłyby tę lukę, stało się bardziej wyraźne w ostatnich latach pierwszej wojny światowej oraz w początkowym okresie powojennym w sowieckiej Rosji i niepodległej Polsce, gdzie założono szkoły z jidysz jako językiem nauczania. Stąd też trzy pierwsze dekady XX wieku mogą być postrzegane jako szczyt rozwoju jidyszowej literatury dziecięcej. Niestety, jest to obszar, który do tej pory nie został właściwie zbadany, chociaż z całą pewnością zasługuje na poważne studia zarówno ze względu na wysoki poziom artystyczny, jak i rozległy zasięg. Książki dla dzieci miały też walory estetyczne dzięki współpracy wybitnych żydowskich artystów i ilustratorów. Ich wkład również nie został dotąd wystarczająco zbadany⁵.

Było oczywiste, że wybierano dzieła, które uważano ówczesnie za klasykę gatunku: np. baśnie Hansa Christiana Andersena i braci Grimm. Powinno się być może również odnotować fakt, iż podstawą dla jidyszowych adaptacji rzadko były oryginalne wersje językowe utworów, często natomiast opierano się na ich rosyjskich i polskich tłumaczeniach⁶.

Pierwsze jidyszowe adaptacje światowej literatury dziecięcej zaczęły powstawać na około dekadę przed pierwszą wojną światową. Już od samego początku można było dostrzec dwie przeciwstawne tendencje: po pierwsze, próbę przeszczepienia na grunt języka jidysz opowieści w formie jak najbliższej oryginałowi, pozbawionych zabiegów innych niż absolutnie konieczne dla osiągnięcia „adekwatnego” przekładu; po drugie – podejście, które zakładało takie przerobienie utworu, czasami dość radykalne, by wpasował się on nie tylko w język docelowej grupy odbiorców, ale także i ich środowisko kulturowe. W tym ostatnim przypadku ważniejsze od zachowania integralności tekstu oryginalnej opowieści było zapewnienie dziecku takich detali fabularnych, które mogło ono powiązać ze swymi doświadczeniami życia codziennego.

Wersja historii o Czerwonym Kapturku, o której wspominałem wcześniej, jest oczywistym przykładem drugiego typu tłumaczeń, które dążą do uzupełnienia tekstu o znane czytelnikowi szczegóły nawet tam, gdzie tekst pierwotny w ogóle szczegółów nie zawiera. Istniała jednakże jeszcze inna wersja baśni zatytułowana *Rojt hajbele* – opublikowana w Berlinie w 1922 roku przez Jaszara jako część cyklu przekładów z *Baśni braci Grimm*⁷. Dostarcza nam ona wzoru pierwszego z omówionych modeli translatorskich. W ten sposób ta sama opowieść była przypuszczalnie dostępna w jidysz w różnych wariantach, z których każdy odzwierciedlał inny sposób międzykulturowego transferu literatury.

Adaptacja baśni *Rojt mentele* oparta była, co podkreślałem, na dość śmiałym zamiarze osadzenia opowieści w realiach żydowskich, by uczynić ją przez to przystępniejszą dla młodych słuchaczy bądź czytelników. W grę nie wchodziły żadne inherentne zastrzeżenia co do fabuły w takim kształcie, w jakim pierwotnie powstała. Jednak w wielu przypadkach motyw do tworzenia nowych wersji opowiadań mógł wynikać z problemów bardziej złożonej natury, jakie przysparzał oryginalny tekst. Możemy zilustrować to zjawisko paroma przykładami z tłumaczeń utworów Andersena na jidysz.

Pierwsze znane nam dzieło Andersena przełożone na jidysz nosi tytuł *Duży Fajwl i mały Fajwl*. Ogłoszone zostało jako dodatek do

wydania petersburskiego dziennika „Der Frajnd” na krótko przed świętem Purim w 1904 roku. Stanowiło, zgodnie z zapowiedzią na okładce, pewnego rodzaju podarunek redakcji dla żydowskich dzieci. Adaptacji dokonał rosyjsko-żydowski pisarz Chaim Mordechaj Rabinowicz publikujący pod pseudonimem Ben-Ami. Na okładce określił utwór jako „Baśń Andersena opowiedzianą na nowo dla żydowskich dzieci”⁸. Ten sam utwór przełożony przez Der Nistera w 1919 roku nosił zgodny z oryginałem tytuł *Duży Klaus i mały Klaus*⁹.

Wierność przekładu Der Nistera w stosunku do oryginału – choć tłumaczenie dokonane zostało za pośrednictwem rosyjskiego – jest widoczna już na samym początku opowieści, w ustępie opisującym typową duńską niedzielę: „Dzwony wzywały ludzi na poranne modły, wszyscy przystrojeni byli w najlepsze niedzielne szaty i ściskali kurczowo modlitewniki, zmierzając do kościoła, by wysłuchać kazania kaznodziei” (s. 3).

W przekładzie Ben-Amiego nie ma natomiast śladu po dzwonach ani kościele. Zniknęli ludzie idący na nabożeństwo, a z nimi i kaznodzieja. Zamiast tego akcja opowieści rozpoczyna się w piątek, a jej bohaterami są wyłącznie Żydzi: „Obaj Fajwle, chociaż mieszkali w wiosce, nie byli sklepikarzami, zajmowali się zamiast tego oraniem i obsiewaniem pól, ponieważ była to wioska żydowskich rolników”.

Chociaż Ben-Ami ponownie wprowadza motyw żydowskiego rolnika w dalszej części opowieści – pisarze tamtej epoki upodabali sobie rolnictwo jako szczególnie produktywnie zajęcie żydowskie i lubili wskazywać je jako wzór do naśladowania – pozostała część jego opisu typowego wiejskiego piątku mogła odnosić się do życia w jakimkolwiek wschodnioeuropejskim żydowskim miasteczku, czyli *shtetl*.

Gospodynie włożyły już do pieców czulenty i szorowały swoje dzieci. Te bardzo pobożne myślały już o zapalaniu świec szabatowych. Mężczyźni wracali z łaźni. Młodzi chłopcy biegali tam i z powrotem z butelkami, by przynieść do domu wino

lub gorzałkę na szabatowe błogosławieństwa. Stary szames umieścił już w synagodze świece w świeczniku i gotowy był wyruszyć na obchód, by zwołać wioskę na modły (s. 4).

W ten sposób duńska sceneria Andersena została zupełnie przekształcona, a jego postacie stały się prawowiernymi Żydami. Wszystkie nawiązania do chrześcijaństwa zostały usunięte. Na przykład zdradziecki kościelny, który pojawia się w przekładzie Der Nistera, zamienił się w wersji Ben-Amiego w „kapusia Jojne”. Pominięcie wzmianki o kościele stało się z kolei okazją do wspomnienia o żydowskiej karczmie.

Ktoś mógłby w takim razie dojść do wniosku, że zjudaizowana wersja przekładu Ben-Amiego wyrastała z pragnienia, by opowieść, którą usłyszą dzieci żydowskie, pozbawiona była treści chrześcijańskich. Rzeczywiście, podobne motywy doprowadziły do tego rodzaju interwencji w utworach, które wydawały się na pierwszy rzut oka jedynie wiernymi przekładami, pozbawionymi jakichś specjalnych prób wpisania fabuły w kontekst żydowski.

Inny przekład zbioru baśni Andersena opublikowany został w Warszawie w 1910 roku przez Lwa Bromberga. W wyborze pięciu utworów znalazła się *Dziewczynka z zapalkami*. W oryginale jedna ze scen, jakie drżąca z zimna w lodowatym mroku dziewczynka wyobraża sobie w przeddzień Nowego Roku, przedstawia rżęsiście oświetlony zamożny dom z przystrojonym drzewkiem bożonarodzeniowym. Bromberg, który najwyraźniej pracował z polskim przekładem, wiernie odnotował, że akcja toczy się w ostatni dzień roku, nie wspomniał jednak o choince⁴⁵. Detale pominięte w tłumaczeniu Bromberga występują oczywiście u Der Nistera⁴⁴. Jest jednak jasne, że Bromberg nie dokonał judaizacji baśni, a tylko usunął jawne symbole związane z Bożym Narodzeniem, które uznał za nieodpowiednie dla swojej docelowej grupy czytelników.

W efekcie jego wersja opowieści stała się religijnie neutralna i niepowiązana z żadnym wyznaniem. Czasami jednakże taka zasadnicza powściągliwość tłumaczy w stosunku do chrześcijań-

skich odniesień stawiała się źródłem ich bardziej intensywnych ingerencji w baśnie ludowe. Możemy np. przywołać tu hebrajski przekład *Dziewczynki z zapalkami* Dawida Friszmana z 1896 roku⁴². Bromberg najwyraźniej nie znał tego tekstu. To, że hebrajska *Dziewczynka z zapalkami* jest opowieścią zjudaizowaną, ujawnia już jej podtytuł: *Opowieść chanukowa*. Jak można było oczekiwać, choinka została zastąpiona przez menorę⁴³. Zmiana, wydająca się nieistotnym odejściem od pierwowzoru, w rzeczywistości znacząco przekształca charakter opowieści. Wprowadzając obiekt tak specyficzny dla kultury żydowskiej jak menora, Friszman ewokuje żydowską scenerię rozgrywających się wydarzeń.

Sformułowanie solidnej definicji tego, co jest judaizacją tekstów literackich, i tego, co stanowi tylko mniej istotną poprawkę, nie zawsze jest łatwym zadaniem. Posiadamy np. dwa różne tłumaczenia baśni braci Grimm pt. *Szczęśliwy Jaś*⁴⁴. Jedno z nich, przygotowane przez Falka Halperina przed pierwszą wojną światową, nosi tytuł *Szczęśliwy Jaś*⁴⁵. Drugie zaś, będące częścią antologii opublikowanej w Berlinie w 1922 roku, zatytułowano *Jaś Szczęściarz*⁴⁶. Są to dwie zupełnie niezależne od siebie wersje, które starają się pozostać jak najbliższe oryginałowi niemieckiemu. Każda oddala się jednak od niego w ustępie dotyczącym gęsi, która została przyniesiona na chrzciny. W obu przypadkach ucztę z okazji chrztu zastąpiono świętowaniem ceremonii obrzezania – wydarzeniem związanym wyłącznie ze środowiskiem żydowskim. Halperin napisał: „Przyniósł gęś jako prezent z okazji obrzezania”. W drugim przekładzie również czytamy, że: „Wziął gęś na uroczystość z okazji obrzezania”. Nie uprawnia nas to jednak do uznania któregośkolwiek z tych przekładów za judaizację. Ta pojedyncza przeróbka, która nie wpływa ani na bohaterów, ani na ciąg zdarzeń fabularnych, nie znamionuje istotnego przepracowania oryginału dla uzyskania opowieści *stricte* żydowskiej.

Można by założyć, iż omijanie różnorodnych odniesień do chrześcijańskich ceremonii i ich prosta zamiana na żydowskie odpowiedniki, przy jednoczesnym braku innych znaczących uzupełnień, były dość

popularnymi praktykami w renarracjach nieżydowskich opowieści, aczkolwiek hipoteza ta wymaga jeszcze głębszych studiów.

Wersja andersenowskiej baśni *Ole Lukøje*¹⁷ z 1914 roku po raz kolejny kieruje naszą uwagę ku naturze i wyznacznikom judaizacji – ujmowanej albo jako całość, albo jako czynnik wpływający jedynie na pewne elementy utworu. Baśń Andersena opowiada o chłopcu imieniem Hjalmar¹⁸. W przekładzie na jidysz jest to Chaiml – żydowski uczeń, który, rzecz jasna, pochłonięty jest studiowaniem Tory. W oryginalnym utworze, składającym się z siedmiu rozdziałów, których tytuły odpowiadają kolejnym dniom tygodnia, akcja rozpoczyna się w poniedziałek. W jidyszowym przekładzie zaś – w piątkowy wieczór. Już na samym początku czytelnik otrzymuje opis takiego ogniska domowego, jakiego można się spodziewać w przypadku żydowskiej rodziny: „Kolejnym dniem był piątek i wtedy z wizytą na obiad przyszedł Olje-Lok-Oje. Szabatowe świece wypaliły się, stół wciąż przykryty był białym obrusem, ojciec i matka wyszli z domu sprawdzić, jak miewa się sąsiad, a Chaiml leżał w łóżku” (s. 8). Podobne odwołania rozsiane są po całej opowieści, co nie pozostawia wątpliwości, że zdarzenia rozgrywają się w żydowskim domu. Jedynym niepasującym do tego *milieu* elementem jest dziwna postać o dziwnym imieniu Olje-Lok-Oje – niepowiązana w żaden sposób z żydowskimi realiami.

Książki dla dzieci są zazwyczaj ilustrowane, tak też jest w przypadku edycji przekładów i adaptacji na język jidysz. Zazwyczaj jesteśmy też w stanie znaleźć adnotacje o źródłach pochodzenia ilustracji. I tak opublikowany w języku jidysz w 1922 roku w Berlinie wybór baśni braci Grimm zawiera nie tylko nazwisko tłumacza, ale i informację o autorze rysunków Ludwigu Richterze. Richter był XIX-wiecznym niemieckim malarzem i ilustratorem, którego grafiki do utworów braci Grimm zostały przedrukowane bez zmian w wydaniu baśni w języku jidysz z 1922 roku. Przy tej edycji istotnie nie powstała potrzeba zmiany ilustracji, ponieważ wydanie dążyło do zachowania wierności oryginałowi – poza paroma odosobnionymi przypadkami usunięcia chrześcijańskich

motywów i symboli, które miały znikomy wpływ na bohaterów i fabułę samej baśni.

Możemy zatem przypuszczać, że niewprowadzającym zmian literackim przekładom towarzyszyły zazwyczaj ilustracje zaczerpnięte z obcojęzycznych źródeł – ale nie ujawniano ich proveniencji. Podobnie działo się w przypadku opowieści tylko nieznacznie przerobionych, niewprowadzających istotnych zmian charakteru postaci, a także tych, w których nie występowała inkongruencja pomiędzy ilustracjami a tekstem jidysz.

Jako przykład można wskazać wydane w 1921 roku tłumaczenie na jidysz książki Wilhelma Buscha *Max i Moritz* autorstwa J. Krasnianskiego¹⁹. Pomimo tego, iż w tym – zasadniczo „adekwatnym” – przekładzie znalazły się wyraźnie żydowskie sformułowania, odstępstwa te w gruncie rzeczy nie zmieniły opowieści pod względem faktograficznym, zwłaszcza jeśli chodzi o bohaterów i scenerię²⁰. Poprawki, które można określić jako stylistyczne bądź lingwistyczne, nie wymagały wprowadzenia przeróbek w oryginalnych ilustracjach Buscha, które wiernie reprodukowano²¹.

A co z opowieściami zjudaizowanymi? Co z ich ilustracjami? Jak się przekonamy, wydawcy mieli tu tylko kilka możliwości:

1. Z profesjonalnego punktu widzenia należałoby zamówić nowy zestaw obrazków, które pasowałyby do nowej wersji z żydowską scenerią i postaciami. Nie udało mi się znaleźć jednak ani jednego przypadku obrania takiej taktyki przed początkiem lat 20.
2. Możliwe było pominięcie ilustracji, które jawnie kłóciły się z tekstem. Taką metodę przyjęto w publikacji *Dużego Fajwla i małego Fajwla* Andersena i *Rojt mentele* – obie książki ukazały się bez jakichkolwiek rysunków.
3. Można było użyć ilustracji oryginalnych, zupełnie ignorując fakt, iż tłumaczenie na jidysz znacząco zmieniło fabułę²². Miało to miejsce w zjudaizowanym tłumaczeniu na jidysz *Ojle-Lok-Oje* w 1914 roku w Warszawie. Wydanie zawierało dwie grafiki z edycji obcojęzycznej, chociaż na pierwszy rzut oka widać było, iż nie przedstawiają one małego Chaimla.

4. Możliwe były również, jak się wydaje, niewielkie przeróbki istniejących już ilustracji i dostosowanie ich do nowej wersji tekstu. Tę metodę wybrano dla bajek Wilhelma Buscha, które zmodyfikowano i zjudaizowano. Między rokiem 1920 a 1923 popularny żydowski humorysta Josef Tunkel – znany jako Der Tunkeler – opublikował pięć opowiadań Buscha²³. Uznawał je za adaptacje, a nawet twierdził, iż były „swobodnie adaptowane na potrzeby języka jidysz”²⁴ lub „zjidyszyzowane”²⁵ – termin ten obejmuje zarówno żydowskie elementy lingwistyczne, jak i kulturowe. Der Tunkeler pozwolił sobie na dużą dozę swobody poetyckiej wobec tekstów Buscha i przeniósł wszystkie pięć opowieści do środowiska żydowskiego. Najbardziej oczywistymi tego znakami są tradycyjne żydowskie imiona nadane postaciom. Cieszący się złą sławą Max i Moritz stali się Motlem i Notlem. Pod takimi imionami pojawiają się również w *Gniazdku rudzika*, chociaż tekst niemiecki wspomina tylko o „dwóch młodzieniaszkach”. Heinrich staje się Koplem w *Koplu i gęsi*; Fritz, Franz i Konrad przemianowani zostają na Lejbla, Josla i Mojszego w *Papierowym wężu*. Pisana prozą bajka Buscha pt. *Mały Pepi i jego nowe spodnie* przekształca się w rymowaną opowiadkę pt. *Niegrzeczny Mojszl*.

Żydowskim postaciom należało oczywiście zapewnić żydowską fabułę. Der Tunkeler więc improwizował, swobodnie przerabiając literackie pierwowzory. Pomimo tego jego opowieści pozostały dosyć bliskie wersji Buscha – z wyjątkiem pominięcia oczywistych chrześcijańskich podtekstów. Stąd w *Motlu i Notlu* brakuje rozdziału czwartego z niemieckiego oryginału, który zawiera opis okrutnego żartu, jaki Max i Moritz spłatali swojemu nauczycielowi, gdy w kościele ćwiczył grę na organach. Trudno stwierdzić, czy rozdział usunięto z uwagi na skalę okrucieństwa i godne nagany potraktowanie nauczyciela, którego piszczałka została wypełniona prochem strzelniczym, czy też z powodu wzmianki o kościele. Bez wątplenia oba czynniki odegrały w tym pewną rolę. Co ciekawe, o kościelnych organach nie ma wzmianki w żadnym z czterech hebrajskich wydań *Maxa i Moritza*, nawet w tych, w których tego rozdziału nie usunięto²⁶.

Poza zmianą imion Tunkelowska adaptacja, judaizująca rozmaite elementy opowieści, respektowała jednak kształt oryginalnego tekstu nawet wówczas, gdy przedstawiał on problematyczne epizody. Pierwszy psikus Maxa i Moritza polegał na powieszeniu kur wdowy Bolte, w rezultacie czego wszystkie zdechły. Wdowa ściaga z gałęzi martwe ptaki – „die Verstorbenen” – i bez skrupułów zabiera się do pieczenia ich na obiad. Na uczcie pojawiają się nawet Max i Moritz.

W hebrajskich wersjach tej historyjki nic nie zostało zmienione. „Ofiary”, czy też „ciała” (wedle poprawnego tłumaczenia Chawy Karmi), z szubienicy trafiają wprost na patelnię lub do pieca. Uri Sela, który pozwolił chłopcom pozostać przy swoich niemieckich imionach, nadaje niektórym innym bohaterom imiona hebrajskie. Wdowa Bolte staje się ciocią Simą, ale kiedy znajduje martwy drób, postępuje tak jak wdowa z niemieckiego oryginału:

Próżno tedy wypłakiwać oczy,
tak więc wdowa z wielkim nożem kroczy.
Kurki przepadły, nic na to nie poradzi.
Postanowiła więc, że je do pieca wsadzi,
przyrządzi z nich pyszny posiłek,
nacieszy się nim chociaż kilka chwilek²⁷.

Josef Tunkel zdecydował się rozwiązać sprawę niekoszornej uczty inaczej. Jakże dobra żydowska wdowa o imieniu Chaje-Sore mogłaby przygotować posiłek z czegoś tak ohydneho – posiłek, który przeznaczony był również dla Motla i Notla, żydowskich figlarzy? Zjudaizowana adaptacja Der Tunkelera dostarcza odpowiedniego rozwiązania tego dylematu. Podchodząc do powieszonych kurcząt, wdowa Chaje-Sore:

Złapała czym prędzej swój nóż,
śmierć kurkom nie grozi już.
Biedne ptaki ledwo dyszą,
zamiast frunąć – skrzydłami kołyszą²⁸.

A oto, co dobra żydowska kobieta robi w takiej sytuacji:

Dość już łez, wszak muszę postanowić,
co z kurkami mymi, zanim zginą, zrobić.
Jedyne – myślę – dobre rozwiązanie,
to uczynić z nich jakieś szabatowe danie.
Biegnę więc do *szojcheta*! – krzyknęła.
Nim wybiegła, pod pachę ptaszki wzięła.
Wkrótce nie ma już kur ani koguta.
Wdowa wraca, w progu kuchni stawia buta,
zabiera się do drobiu skubania, solenia, moczenia,
a potem – jak ją uczono – do mięsa osuszenia²⁹.

Jak widzimy, Tunkel nie pominął żadnego kroku w procesie przygotowywania właściwego koszerne go posiłku, jakiego oczekivaliby potencjalni czytelnicy przygód Motla i Notla.

Oprócz wprowadzenia podobnych rozwiązań innych kwestii związanych z regułami kultury żydowskiej Der Tunkeler zdołał także stylistycznie oddać żydowską scenerię swoich opowieści, posługując się słownictwem odsyłającym do specyficznie żydowskich desygnatów. Na uwagę zasługuje również jego potoczysty, rytmiczny styl, lecz jest to już odrębna kwestia.

Tunkel wcześniej rozwinął swój talent rysownika: do humorystycznych utworów literackich i parodii dołączał karykatury własnego autorstwa³⁰. Można przypuszczać, iż to właśnie sukces Wilhelma Buscha, zarówno jako pisarza, jak i jako artysty, zainteresował Tunkela i zainspirował go do połączenia tych dwóch sztuk. Der Tunkeler z pewnością nie był jedynym twórcą, którego urzekło charakterystyczne dla Buscha i efektywne scalenie tekstu i niezwykle ekspresywnych grafik. Każdemu adaptowanemu i publikowanemu przez Der Tunkelera dziełu Buscha towarzyszyły reprodukcje oryginalnych ilustracji. Jednakże w dwóch przypadkach Tunkel zdecydował się zjudaizować rysunki, aby pasowały do nowych wersji opowieści. Chociaż nie zostało to nigdzie wyraźnie wskazane, najprawdopodob-

niej on sam nanosił poprawki na ilustracje. Nie istnieją w każdym razie świadectwa, które by temu zaprzeczały.

Przywołam kilka przykładów.

Jednym z bohaterów opowieści o Maxie i Moritzu jest szewc Boeck. W wersji Tunkela nazywa się on Aaron i jest synem Szlojme, a na przedstawiającej go ilustracji dorysowano brodę i żydowską czapkę (Il. 1). Taki obraz szewca pojawia się parokrotnie na rysunkach w jednym z rozdziałów powiastki (Il. 2).



A



B

Ilustracja 1. A i B



A



B

Ilustracja 2. A i B

W rozdziale piątym *Maxa i Moritza* poznajemy wujka Fritza. W wersji jidysz mamy do czynienia z wujkiem Chone-Bejrachem, którego podobizna została również odpowiednio zmodyfikowana. Zamiast *Zippelmuette* z czubem noszonej przez Fritza Chone-Bejrach ma jarmułkę i jest brodatym mężczyzną (Il. 3).



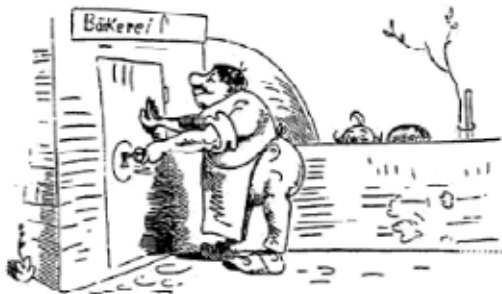
A



B

Ilustracja 3. A i B

Der Tunkeler poddał judaizacji także postać anonimowego piekarza z opowieści Buscha – nazwał go Tsale oraz zastąpił niemiecki napis na szyldzie reklamującym jego towary pochodzącym z języka jidysz słowem *bekeraj* (Il. 4).



A



B

Ilustracja 4. A i B

W wersji jidyszowej właściciel spichlerza, Szolem, różni się znacznie wyglądem od niemieckiego Bauera Mecke (Il. 5). Podobnie i młynarz, reb Isroel, został ukazany jako postać żydowska (Il. 6).



Ilustracja 5. A i B

A

B



Ilustracja 6. A i B

A

B

W trzech hebrajskich przekładach *Maxa i Moritza*, wydanych w Palestynie i Izraelu, zachowano oryginalne ilustracje Buscha. Jednak wydanie przekładu Andy Pinkerfeld z 1939 zawierało również zjudaizowane ilustracje Josefa Tunkela. Z jakiegoś powodu pominięto je z kolei w edycji z roku 1950, drukując już tylko te autorstwa Buscha³⁴.

Inną opowiastką, w której Tunkel dopasował grafiki do swego tekstu, był *Niegrzeczny Mojszl*. W oryginale Buscha chłopczyk o imieniu Pepi dostaje od swojego chrzestnego nową parę spodni. Ten religijny związek znika oczywiście w relacji pomiędzy Mojszelem a żydowskim krawcem. W wersji jidyszowej krawiec jest po prostu innym Żydem i jako Żyd zostaje przedstawiony na pierwszej ilustracji. W tej edycji przekładu zamieszczona jest odpowiednio poprawiona cała seria rysunków Buscha. Opowieść kończy się sceną,

w której Mojszl otrzymuje to, na co zasłużył: chłostę od swego ojca. Żydowska atmosfera i realia zostały oddane dzięki ilustracjom, które służą tu zwieńczeniu procesu judaizacji (Il. 7 i 8).

W tym artykule skupiłem się jedynie na procesach przyswajania i judaizacji światowej literatury dziecięcej zachodzących na przestrzeni zaledwie dwudziestu lat na początku dwudziestego wieku. Oczywiście zjawisko to nie może być badane w izolacji. Przy-
najmniej w formie szkicowej chciałbym w tym miejscu nakreślić więc szerszy kontekst tego rodzaju międzykulturowego transferu.



A



B

Ilustracja 7. A i B



A



B

Ilustracja 8. A i B

W literaturze jidysz możemy wskazać przykłady dokładnie tego samego procesu sięgające aż XIV wieku. Kopista pracujący nad poematem *Dukus Horant* – w wersji znanej z manuskryptu znajdującego się obecnie w kolekcji genizy kairskiej na Uniwersytecie w Cambridge – podczas transkrypcji na alfabet hebrajski zamienił chrześcijańskie określenie *kirche* na pochodzące z jidysz obraźliwe słowo *tifle*. Tym samym podkreślił swoją niechęć do umieszczenia słowa o chrześcijańskiej treści w rękopisie żydowskim. Podobne pominięcia i neutralizacje pewnych terminów można spotkać w licznych tekstach przepisywanych z niemieckiego na hebrajski aż po wiek XVIII, a także później – są to dobrze znane fakty³². W dziele *Bova D'Antona* – będącym adaptacją z języka włoskiego dokonaną przez Elijahu Lewitę zwanego Bocherem – znajdujemy nie tylko zneutralizowane odniesienia do innych religii, lecz także judaizację elementów odnoszących się do szczególnie delikatnych kwestii: i tak chrześcijańskie zaślubiny zmieniają się w żydowskie śluby, chrzty w obrzezania itd.³³

W XIX wieku stało się to powszechną praktyką w jidyszowych adaptacjach dramatu³⁴ oraz tzw. *szundu*, czyli powieści brukowych³⁵. Kontynuowano ją aż do lat 30. XX wieku³⁶, dlatego omówione tu adaptacje literatury dziecięcej doskonale wpasowują się w istniejący wzór.

Należy podkreślić, iż zjawisko przerabiania oryginalnych tekstów na potrzeby ich recepcji w kręgu kultury żydowskiej nie ogranicza się tylko do literatury w języku jidysz. Jest to również tendencja dobrze znana w XIX-wiecznych hebrajskich tłumaczeniach dramatów³⁷ oraz, jak mogliśmy się przekonać, wspólna cecha hebrajskich i jidyszowych przekładów literatury dla dzieci. Co więcej, trudności związane z międzykulturowym transferem dotyczą nie tylko tekstów, ale i towarzyszących im ilustracji.

Problem ten nie jest oczywiście wyłącznie związany z żydowską kulturą i wyłącznie dla niej specyficzny. Literackie adaptacje – mające na celu wpasowanie dzieła w odmienne kulturowe *milieu* – praktykowane są także w innych kręgach językowych i kulturowych, a w pewnych okresach uważane były nawet za

właściwe i pełnoprawne modele przekładu³⁸. Zjawisko adaptacji występuje zwłaszcza w baśniach ludowych, co pomaga wyjaśnić ich rozległą, międzynarodową atrakcyjność. Wiadomo przecież, że znana z baśni braci Grimm historia Czerwonego Kapturka oparta jest w rzeczywistości na źródłach francuskich, a nie niemieckich, i że obie te tradycje nie były identyczne³⁹.

Niemniej jednak istotną różnicą pomiędzy tego typu analogicznymi zjawiskami a przykładami analizowanymi w tym artykule jest wyjątkowa trudność, jaką żydowskim tłumaczom sprawiały chrześcijańskie nawiązania rozsiane w tekstach. Były one z pewnością głównym powodem większości odstępstw od nieżydowskich źródeł, przynajmniej w chrześcijańskiej Europie. Czynniki te nie funkcjonowały w innych kulturach.

Powracając do punktu wyjścia, chciałbym przypomnieć napisaną przez Tunkelera sztukę teatralną dla dzieci pt. *Purimowy niedźwiedź*, która została prawdopodobnie wydana po raz pierwszy w Warszawie w 1919 roku⁴⁰. Również ona może służyć za ilustrację naszej hipotezy dotyczącej przyswajania nieżydowskiej literatury dziecięcej. Sztuka jest oryginalną i czarującą historią opartą na wschodnioeuropejskim doświadczeniu żydowskiego życia, w której występują rabin, jego żona, ich mały synek, niedźwiedź i jego cygański pan. Znaleźć można w niej wpływy tradycyjnych żydowskich sztuk związanych z obchodami święta Purim (np. o sprzedaży Józefa), jak również wyraźne echa baśni o Czerwonym Kapturku. Akcja rozgrywa się w czasie święta Purim, kiedy to idący przez las z koszykiem świątecznych przysmaków chłopczyk spotyka na swej drodze niedźwiedzia. Utwór wydaje się więc bezpośrednim poprzednikiem zju-daizowanej opowieści *Rojt mentele*, od której streszczenia zaczął ten artykuł. W *Purimowym niedźwiedziu* fabuła jest jednak bardziej złożona i rozwija się na różnych poziomach. Dodałbym jeszcze, że tekstowi sztuki towarzyszyła seria oryginalnych ilustracji, które nie pozostawiały wątpliwości co do jej specyficznie żydowskiej scenarii.

Przekład z angielskiego Anna Janiec
Konsultacja judaistyczna Marek Tuszewicki

odwołania

1. Praca opublikowana została w języku hebrajskim w *Ijunim be-sifrut* (Jerozolima 1985, s. 59–87) – specjalnej publikacji Israel Academy of Science and Humanities ku czci Dowa Sadana – z okazji jego 85. urodzin Na język angielski przełożył ją Eli Lederhendler.
2. *Rotkäpchen* [w:] *Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm*, Darmstadt 1985, s. 174–180.
3. *Far klejne kinder: Zibete majsele: Rojt mentele*, Warszawa 1921. Na odwrocie strony tytułowej widnieje zapis w językach polskim i jidysz: „Opowiedziana na nowo przez Sz. Gitelisa”. Gitelis był nauczycielem wychowania przedszkolnego w międzywojennym Związku Sowieckim. Zob. B. Kohen, *Leksikon fun jidysz-szrajbers*, Nowy Jork 1986, s. 156–157.
4. Sz. Niger, *I.L. Perec*, Buenos Aires 1952, s. 510–511. Należy zauważyć, że podobne potrzeby nowoczesnej hebrajskiej edukacji końca XIX wieku doprowadziły Szolem-Alejchema do opracowania na nowo jednego ze swych opowiadań przeznaczonych do tłumaczenia na hebrajski; następnie zaś, po wizycie w żeńskiej szkole podstawowej, napisał on kilka opowiadań dla dzieci w jidysz. Zob. Ch. Shmeruk, *Szolem-Alejchem un di onhejbn fun der jidiszer literatur far kinder*, „Di goldene kejt” 1984, nr 112, s. 39–53, zwłaszcza s. 43–45.
5. Pracami wyjątkowo eksponowanymi na wystawie „Tradycja i rewolucja – żydowski renesans w rosyjskiej sztuce awangardowej” zorganizowanej w 1987 roku przez Muzeum Izraela w Jerozolimie były dzieła autorstwa E. Lissitzky’ego, J. Czajkowa, I. Ribaka i M. Chagalla dotyczące książek dla dzieci publikowanych w Kijowie i Berlinie. Literatura dziecięca z tamtego okresu stanowiła oczywiście i istotną część wystawy, chociaż edytorzy katalogu nie odnotowali tego związku.
6. Zob. np. J. Rawin, *Rojt hitele – inscenizirte majsele in cwej aktn baarbajt fun pojłisz (noch Or – Ot)*, Łódź 1917; zob. też przyp. 9 i 16.
7. *Rojt hajbele. Brider Grimm ojsgeklibene majselech*, tłum. Jaszar, t. 2, Berlin 1922, s. 20–23. Egzemplarz w Żydowskiej Bibliotece Narodowej i Uniwersyteckiej w Jerozolimie jest oprawiony razem z książeczkami o numerach od 1 do 4. Każda ma identyczną stronę tytułową; wszystkie wydano w 1922 roku. Każda zawiera od 40 do 48 stron. Nie udało mi się odkryć tożsamości Jaszara.
8. *Fajwl der grojser un Fajwl der klejner. A majse fun Andersenem iberge-macht far jidisze kinder*, oprac. Ben-Ami, Sankt Petersburg, b.r.w. Datą wydania cenzorskiego pozwolenia jest 12 lutego 1904. Strona tytułowa zawiera adnotację w języku rosyjskim: „Dodatek do 39. wydania «Der Frajnd»”, a także w jidysz: „Upominek z okazji święta Purim dla żydowskich dzieci od «Der Frajnd»”. Ta sama adaptacja pojawia się w czwartym numerze serii *Far unzere kinder* (Wilno 1913; druga edycja 1914). Inna edycja ukazała się w Nowym Jorku jako część cyklu *Rožinkes mit mandlen* w 1918 roku. Zob. I. Steinbaum, *Di jidisze kinder – literatur in amerike*, „Szriftn” 1919, s. 14.

9. Tłumaczenie *Der Nistera* cytowane jest na podstawie wydania w serii o tytule *Andersens majselech. Jidis: Der Nister*, t. 1–12, Warszawa 1921. Edycja warszawska reprodukuje tomiki, które w nieco innej kolejności ukazały się w Kijowie między rokiem 1918 a 1920. Więcej bibliograficznych szczegółów dotyczących edycji kijowskiej zob. Z. Ratner, I. Kwitny, *Dos jidisze buch in F.S.S.R. far di jorn 1917–1921*, „Bibliologiszer zamlbuch” 1930, nr 1, s. 371–486 (patrz indeks), Warszawska edycja *Der grojser Klojs un der klejner Klojs* to książeczka o numerze 10.
10. H.C. (sic) Andersen, *Geszichten un legenden*, t. 1, tłum. L. Bromberg, Warszawa 1910 (edycja opublikowana przez „Der Sztral”). „Der Sztral” był jidyszowym czasopismem literackim, które ukazywało się w Warszawie w latach 1910–1911. Druga edycja zbioru ukazała się w Warszawie w 1914 roku z pominięciem nazwiska tłumacza. „C” jako środkowy inicjał Hansa Christiana Andersena dowodzi, że tłumaczenia nie dokonano z języka rosyjskiego, ale najprawdopodobniej z polskiego. Wskazuje na to również użycie słowa „Sylwester”.
11. Zob. warszawska edycja cytowana w przyp. 8, t. 2, s. 20–21.
12. H. Andersen, *Hagadot we-sipurim*, tłum. D. Friszman, Warszawa 1896, s. 81–85.
13. E. Ofek, *Agadot Andersen bi-lewiszan ha-ivri*, „Sifrut jeladim wa-noar” 1976, nr 1, s. 21; M. Regew, *Al sztej jezirot mejuhadot*, „Sifrut jeladim wa-noar” 1985, nr 2–3, s. 43–46.
14. Zob. edycja cytowana w przyp. 1, s. 419–427.
15. Bracia Grimm, *Der gliklecher Hans*, tłum. F. Halperin, Wilno, b.r.w. Zgodnie ze szczegółami podanymi w języku rosyjskim książka ukazała się prawdopodobnie w 1915 roku. Została przetłumaczona z języka niemieckiego jako 6. tom serii *Kinderbibliothek*.
16. Zob. edycja cytowana w przyp. 6, t. 4, s. 29–33.
17. G. (sic) Andersen, *Olje-Lok-Oje (oder di zibn teg fun der woch)*, Warszawa 1914. Inicjał „G” w imieniu Andersena wskazuje na fakt, że tłumacz pracujący nad przekładem na jidysz korzystał najpewniej z wersji tekstu w języku rosyjskim.
18. Por. z adekwatnym tłumaczeniem *Der Nistera* (przyp. 8), s. 4.
19. W. Busch, *Max und Moritz*, tłum. J. Krasnianski, Odessa 1921. Książka miała nakład 3 tys. egzemplarzy. Chciałbym podziękować profesorowi Szlomie Awineriemu za jego starania w zdobyciu z Biblioteki im. Lenina w Moskwie kserokopii tej rzadkiej edycji. Zob. jego relacja o tej sprawie: *Max u-Mortis be-yadejnu*, „Maariw”, 4 września 1987.
20. Kilka wyróżniających się przykładów wyrażen żydowskich: o kurach mówi się jako o „patrzących na *bnej odom* [ludzi]” (s. 6), *kapores* [rytuał odprawiany w przededniu Jom Kipur] (s. 8), lub „niekoszernych karkach” (s. 11). Określenie *Osterzeit* zostało zmienione na określenie „dzień poprzedzający Paschę” (s. 25). Zob. też przyp. 25.
21. Osoba tłumacząca książkę na jidysz nie wykorzystwała wszystkich grafik Buscha. Pominięto sporo takich, które nie były konieczne dla

- uatrakcyjnienia opowieści, prawdopodobnie z konieczności oszczędzania na papierze, będącego wówczas na wagę złota.
22. Na temat przykładów zapożyczania ilustracji z nieżydowskich źródeł na potrzeby publikacji w jidysz we wcześniejszych okresach zob. Ch. Shmeruk, *Ha-ijurim le-sifrej jidisz ba-mejot ha-XVI-XVII*, Jerozolima 1986. Tak jak w naszym przypadku, część wcześniejszych ilustrowanych prac przeznaczona była dla dzieci.
 23. Teksty i rysunki Buscha pochodzą z wydania: W. Busch, *Sämtliche Werke und eine Auswahl der Skizzen und Gemälde in zwei Bänden*, t. 1, *Und die Moral von der Geschichte*, Monachium 1959. Książeczki Josefa Tunkela noszą tytuły: *Notl un Motl, zeks sztifermajselech* (1920) = *Max und Moritz*, s. 18–69; *Der roben-nest* (1921) = *Das rabennest*, s. 174–178; *Kopl un di genz* (1921) = *Der hinterlistige Heinrich*, s. 261–265; *Di papirene szlang* (1921) = *Die Drachen*, s. 434–497; *Der shtifer Mojszl* (1923) = *Der kleine Pepi mit der neuen Hose*, s. 132–137. Wszystkie opowieści zostały opublikowane w Warszawie przez Braci Lewin-Epstein. W 1928 roku ukazały się nowe edycje tych prac zgodne z duchem współczesnej ortografii języka jidysz, jednakże bez poprawek tekstu czy ilustracji. Zob. również W. Busch, *Max und Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen in deutschen Dialekten, Mittelhochdeutsch Jiddish*, red. i wprowadzenie z bibliografią M. Gorlach, Hamburg 1982. *Motl un Notl* opublikowany jest tu w transliteracji na s. 147–153.
 24. Stąd też sformułowanie „swobodnie adaptowane na potrzeby języka jidysz” na tytułowych stronach *Notl un Motl*, *Der robennest*, *Kopl un di genz* i *Di papirene szlang*.
 25. Stąd też sformułowanie „zjidyszyzowane” na wszystkich okładkach *Der shtifer Mojszl*.
 26. W porządku chronologicznym wydania te przedstawiają się następująco:
A. Lejbuszycki, *Szimon we-Lewi – ma’asija*, Warszawa 1913. Wydanie to zawiera wzmiankę (s. 3) o autorze oryginału i podaje niemiecki tytuł. Opowieść ukazała się w serii *Biblioteka le-jeladim*, t. 5, nr 100. Nauczyciela nazwano tu Tarniel (zob. s. 15–18).
Gad we-Dan – szisza ta’alulim szel sznej szowawim, be-ikwot Maks u-Moric me-et Wilhelm Busch, opowiedziane na nowo przez A. Pinkerfeld, Tel Awiw-Jafa 1939. Wydanie pomija cały rozdział (zob. przypis 28).
Maks u-Moric – zomemey ha-mezimot, me-et Wilhelm Busch, tłum. Ch. Karmi, Tel Awiw-Jafa 1939. W tym wydaniu organy zamienione zostały na domowe pianino (s. 26).
Maks u-Moric, me-et Wilhelm Busch, z oryg. il., tłum. Uri Sela, Tel Awiw-Jafa 1971. Nauczyciel nazywa się tu Johanan, brakuje organów i kościoła (s. 32–38), jak również oryginalnej ilustracji przedstawiającej nauczyciela siedzącego przy organach. Ten obrazek pojawia się w przekładzie Karmi (s. 3), ale z pianinem zamiast organów!

Analiza tych czterech wersji i ich charakteru, przedstawiona na tle historii tłumaczeń literatury dziecięcej z języka niemieckiego na hebrajski, zob. G. Toury, *German Children's Literature in Hebrew Translation – The Case of "Max and Moritz"*. In *Search of a Theory of Translation*, Tel Awiw-Jafa 1980, s. 140–151, zwłaszcza dyskusja na temat judaizowanych imion (s. 150–151).

W przekładzie Krasnianskiego opowieść rozpoczyna się na wskroś żydowskim dwuwierszem „Tak, Tora to najlepszy towar, nie ma sobie równego / ci, którzy ją studiują, są nieustraszeni” (s. 17). Pomimo takiego wstępu słowa przypisano chrześcijańskiemu nauczycielowi, a akcja dzieje się, jak w oryginale, w kościele. Nauczyciel gra melodię psalmu *Szir ha-ma'alot* na organach. Najwyraźniej Krasnianski nie miał problemu z umieszczeniem w tekście jawnie żydowskich odwołań, jednak wahał się wprowadzić do fabuły jakieś konkretne zmiany. Czy Josef Tunkel znał tłumaczenie Krasnianskiego? Nie mamy żadnych pewnych dowodów, ale możemy zdefiniować judaizujące zabiegi Tunkela jako kontynuację adaptacji Krasnianskiego utrzymaną w swobodnym stylu.

27. *"No use in bitter crying, / she fetched her knife, sadly sighing. / What's dead is dead. / And so, instead, / she'll roast the hens as well as she's able / and set them upon her dinner table"*. Tłumaczenie dosłowne: „Próżno teraz gorzko płakać, smutno westchnęła, / wyciągając swój nóż, / co umarło – to umarło, / a teraz, zamiast tego, upiecze kurki najlepiej, jak potrafi, / i położy je na obiadowym stole”. Por. z wersją Lejbuszyckiego (s. 7–8) oraz wersją Pinkerfeld (s. 8–9).
28. *"Quickly grabs her knife, / cuts the string, saves their life. / The birds gasp and shudder, / try to stir, but barely flutter"*. W przekładzie dosłownym: „Szybko złapała swój nóż, / ucięła linę, ocaliła ich życie, / Ptaki dyszą i drżą, / próbują się poruszyć, lecz zaledwie trzepoczą skrzydłami”.
29. *"But enough tears shed, I must decide / what else to do before they've died. / The only solution left, I feel, / is to make them into a Sabbath meal. / Off to the shoychet's stall! She cries. / She grabs them up and off she flies. / Soon hens and rooster are no more. / She quickly returns through the kitchen door, / to pluck, salt and soak them as she ought, / and drain them well as she was taught"*. Przekład dosłowny: „Wystarczy ronionych łez, muszę zdecydować, / co mam jeszcze z nimi zrobić, zanim umrą, / Wydaje mi się, że pozostało tylko jedno rozwiązanie, przeznaczyć je na szabatowy posiłek, / Do budki szojcheta! – krzyknęła, / Złapała je i wybiegła, / Wkrótce nie było już śladu po kurach i kogucie, / Szybko wraca do domu, wchodzi przez kuchenne drzwi, / by oskubać, posolić i namoczyć je tak, jak powinna, / następnie osuszyć, tak jak ją uczono”.
30. Por. z Der Tunkeler, *Dos kapitl Wilne in majn leben* [w:] *Lite*, t. 1, Nowy Jork 1951, s. 1279–1290; J. Szajntuch, *An arajnfir cu der sugje – humor in der jidiszer literatur un Der Tunkeler*, „Sznaton ha-sefer ha-jehudi” 1987–1988, nr 44, s. 94–105.

31. Ilustracje Tunkela pojawiły się ponownie w wydaniu z 1941 roku. Notabene wersja Tunkela jest bardzo zbliżona do przekładu Andy Pinkerfeld – ona również m.in. pominęła rozdział usunięty z *Motl un Notl* (zob. przyp. 25).
32. Ch. Shmeruk, *Sifrut jidisz- perakim le-toledotea*, Tel Awiw-Jafa 1978, s. 24–39.
33. Tamże, s. 89–100.
34. D. Kaufman, *Tirgumej machazot le-ivrit u-le-jidisz (1798–1883) – mechkar ha-szwaati*, Jerozolima 1983, s. 134–244; tenże, *Ha-ibud ha-bimati he-mejuhad le-jidisz szel ,rewizor’ le-Gogol*, „Bama” 1985, nr 100, s. 19–29.
35. Ch. Shmeruk, *Le-toledot sifrut ha-shund be-yidisz*, „Tarbic” 1982–1983, nr 52, s. 325–354.
36. Tamże, s. 338–340; Ch. Shmeruk, *Te’uda nedira le-toledotea szel ha-sifrut ha-lo-kanonit be-jidisz*, „Hasifrut” 1983, nr 32, s. 13.
37. D. Kaufman, *Tirgumej machazot*, dz. cyt.; tenże, *Nawal ha-cadik o ha-mitchased,’ – ha-ibud ha-ivri ha-maskili szel ‘Tartuffe’ le-Molière*, „Bama” 1986, nr 105–106, s. 38–49.
38. Tenże, *Tirgumej machazot*, dz. cyt., s. 11 i n.
39. R. Darnton, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Nowy Jork 1985, s. 9–27.
40. *Der purim-ber – a teater-sztik far kinder in dray aktin, fun Tunkeler*, il. Z. Nechamin, Warszawa, b.r.w. Z. Rejzen w swoim *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese un filologie*, t. 1, Wilno 1928, s. 1170, odnotowuje „drugą edycję z 1919 roku”. Wspomniał również o zbieżności z historią Czerwonego Kapturka.

Murti Bunanta Maria Christania Winardi

Wieś jako ucieleśnienie przestrzeni w indonezyjskich książkach ilustrowanych i obrazkowych o baśniach ludowych

Society for the Advancement of Children's Literature
Indonesian Board on Books for Young People

streszczenie

Prawie wszystkie indonezyjskie narracje pochodzące z folkloru odnoszą się do wsi, co oznacza, że także do jej mieszkańców, kultury, zwyczajów i środowiska naturalnego. Przestrzeń wiejska odgrywa kluczową rolę dla każdej grupy etnicznej, ponieważ umożliwia ona zdobycie wiedzy o charakterze lokalnym oraz stworzenie własnej, unikalnej tożsamości kulturowej. W indonezyjskich gatunkach literackich, mających źródło w folklorze, wieś jest konkretną prze-

strzeni, w której bohaterowie funkcjonują, żyją, myślą i wchodzą w interakcje z otoczeniem, włączając w to ludzi, naturę i kulturę. Indonezyjskie baśnie ludowe były przez wieki przekazywane ustnie z pokolenia na pokolenie. W ciągu ostatnich kilku lat wielu indonezyjskich wydawców zaczęło przerabiać te narracje na teksty drukowane, takie jak zbiory baśni i książki obrazkowe. Należy jednak zaznaczyć, że istnieje tylko kilka książek obrazkowych, które rzeczywiście opisują indonezyjską wieś jako przestrzeń w baśniach i ilustracjach.

słowa kluczowe

indonezyjskie baśnie ludowe, książki obrazkowe, przestrzeń, tożsamość kulturowa, wieś

biogramy

Dr Murti Bunanta – dr, pierwsza osoba, która otrzymała tytuł doktora na Uniwersytecie Indonezji za badania nad literaturą dziecięcą, które były tematem jej dysertacji. Jest specjalistką w zakresie literatury dla dzieci, badaczką, folklorystką dziecięcą oraz nagradzaną na całym świecie autorką, która opublikowała 50 książek w Indonezji, Kanadzie i USA. Poza tym opublikowała ponad 210 esejów i artykułów oraz otrzymała liczne nagrody w kraju, a ponadto trzynaście międzynarodowych. Jej książki zostały przetłumaczone na pięć języków. Jest założycielką i prezesem Society for the Advancement of Children's Literature (SACL) oraz indonezyjskiej sekcji International Board on Books for Young People (InABBY). W 2016 roku Murti Bunanta została honorowym członkiem IBBY i została zaproszona na Biennial Illustration Bratislava (BIB), gdzie kilkakrotnie zasiadała w jury, a dwa razy była jego przewodniczącą. Oprócz tego trzykrotnie była członkiem jury podczas konkursu storytellingu w Iranie.

Maria Christania Winardi – urodziła się i wychowała w Indonezji. Otrzymała tytuł licencjata w wizualnej komunikacji designu na Bandung Institute of Technology w 2008 roku. Następnie praco-

wała jako niezależny grafik i designer, oprócz tego spędziła kilka lat, nauczając w przedszkolu. Otrzymała Honorowe Wyróżnienie dla Wydawcy podczas Biennial Illustration Bratislava (BIB) w 2013 roku, a w 2014 znalazła się na Honorowej Liście Ilustratorów International Board on Books for Young People (IBBY). Rok później przeprowadziła się do Wielkiej Brytanii, gdzie obecnie mieszka. Otrzymała tytuł magistra w ilustracji książki dziecięcej w Cambridge School of Art w 2016 roku. Chociaż pracowała przy użyciu różnych mediów, jej ulubionymi pozostają akwarele i gwasz. Obecnie jest aktywną członkinią Society for the Advancement of Children's Literature (SACL) oraz indonezyjskiej sekcji IBBY (InaBBY).

summary

Almost all Indonesian folk narratives revolve around villages, which include the inhabitants, cultures, customs, and natural environments. Villages play critical roles for each ethnic group as they act as means to gain indigenous knowledge and form their unique cultural identities. In Indonesian folk narratives, villages have become the embodiment of space in which the characters live, act, think, and interact with their environment, including other people, nature, and the culture. Indonesian folk narratives have mostly been passed orally through generations for centuries. In the past few years, a good number of Indonesian publishers started to convert them to printed forms such as story collections and picturebooks. To date however, there is only a handful published folktales picturebooks that accurately capture the uniqueness of Indonesian ethnic cultural identities. In this paper, we will review nine picturebooks, in which the stories originated from different part of Indonesia, that accurately incorporate Indonesian villages as the space in the stories and illustrations.

keywords

Indonesian folktales, village, space, picturebooks, cultural identities

biograms

Dr Murti Bunanta – the first person to receive a doctorate degree from the University of Indonesia using research in children's literature as the topic for her dissertation. She is a children's literature specialist, researcher, children's folklorist, and internationally award-winning author who has published 50 books in Indonesia, Canada and the US. She has also published more than 210 essays and articles and has received numerous national and thirteen international awards. Her books have been translated into five languages. She is the Founder and President of the Society for the Advancement of Children's Literature (SACL) and Indonesian section of the International Board on Books for Young People (InABBY). In 2016, Murti was appointed as an honorary member of IBBY and has been invited by Biennial Illustration Bratislava (BIB) to serve for several times as the jury member and twice as president jury. She has also served for three times as a jury member in a storytelling competition in Iran.

Maria Christania Winardi – MA was born and raised in Indonesia. She received her bachelor's degree in visual communication design from Bandung Institute of Technology in 2008. She then worked as a freelance graphic designer and spent a few years teaching in a kindergarten. She received an Honorary Mention for Publisher in Biennial Illustration Bratislava (BIB) 2013 and the International Board on Books for Young People (IBBY) Honour List in Illustrator in 2014. Later that year, she moved to the UK, in which she is currently residing. She received her master's degree in Children's Book Illustration from Cambridge School of Art in 2016. While she has been producing artworks in a wide range of mediums, her favourite medium is watercolour and gouache. She is currently an active member of the Society for the Advancement of Children's Literature (SACL) and the Indonesian Section of International Board on Books for Young People (INABBY).



villages

as embodiment of space
in Indonesian illustrated
folktales and folktale
picturebooks

introduction

Indonesian folk narratives are rich in themes, ranging from family disputes, such as sibling's rivalry and cruel step parents, and trickster tales, to creation myths, fables, and heroic stories. Similarly, the settings of the folk narratives are also widely varied, ranging from farms, lakes, rivers, and jungles, to huts and palaces¹. Despite of the wide variety of the themes and settings, almost all Indonesian folk narratives revolve around villages, which include the inhabitants, cultures, customs, and natural environments. Undeniably, villages play critical roles for each ethnic group since they act as means to gain indigenous knowledge and to form their unique cultural identities. Thus, in Indonesian folk narratives, villages have be-

come the embodiment of space in which the characters live, act, think, and interact with their environment, including other people, nature, and the culture.

Indonesian folk narratives including myths, legends, and folktales have mostly been passed orally through generations for centuries. In the past few years, a good number of Indonesian publishers started to convert them into printed forms such as story collections and picturebooks. Picturebooks have long been deemed as the key enablers for young generations to learn about the wisdom and traditional knowledge from the past. Compelling stories and illustrations allow children to easily recognize and understand the local architecture, costume, and the folk². To date however, there is only a handful published folktales picturebooks that accurately incorporate Indonesian villages as the space in the stories and illustrations.

Figure 1A, Figure 1B and Figure 1C show typical illustrated folktales or folktale picturebooks that are widely available in Indonesian children's book market. The artwork of these books only slightly represents the respective regions' cultural identity due to the lack of detail and research prior to making the artwork. As a result, the visual aspect of these illustrated folktale books becomes very generic. This phenomenon occurs because many Indonesian publishers and illustrators do not have adequate access to good quality illustrated/picturebooks as references. Thus, it is difficult to benchmark the standard of their illustration quality. Currently, Disney's characters and Japanese *mangas* are the most commonly used visual references due to the popularity of these genres in Indonesian children's book market. Since mainstream publishers are mostly for-profit organizations, profit is always the priority instead of books quality. One of the most common practices in keeping the profit margin high is by lowering the illustration fee. Consequently, many Indonesian illustrators do not bother to put much effort to generate a high quality artwork, let alone to do any research prior to making the artwork. Kelompok Pencinta Bacaan Anak, a non-profit organization focused on development of

Indonesian children's literature, seeks to mitigate this problem by recruiting many senior and well-known Indonesian artists who are highly appreciative of and familiar with Indonesian local culture. More importantly, all of them have the same mindset, which is to introduce high-quality Indonesian children's literature including picturebooks and illustrated folktales to the public.



Figure 1. Samples of Illustrated folktales published by Indonesian mainstream publishers. (A) *Ande-Ande Lumut*, (B) *Kisah Danau Toba*, and (C) *Cerita Rakyat Nusantara, Jaka Tarub*



Figure 2. Covers of the picturebooks discussed in this paper. The titles of these book are (A) *Ni Terong Kuning*, (B) *Why Shrimps are Crooked*, (C) *Hua Lo Puu*, (D) *Bujang Permai*, (E) *Masarasanani and The Sun*, (F) *The Youngest Frog*, (G) *Princess Jasmine*, (H) *Suwidak Loro*, and (I) *Tattadu*

In this paper, we will review nine picturebooks³ published by Kelompok Pencinta Bacaan Anak that accurately capture the uniqueness and richness of Indonesian villages through their works. These books are titled *Ni Terong Kuning* (Figure 2A), *Why Shrimps are Crooked* (Figure 2B), *Hua Lo Puu* (Figure 2C), *Bujang Permai* (Figure 2D), *Masarasenani and The Sun* (Figure 2E), *The Youngest Frog* (Figure 2F), *Princess Jasmine* (Figure 2G), *Suwidak Loro* (Figure 2H), and *Tattadu* (Figure 2I). The stories in these picturebooks originated from Bali, Papua, Maluku, South Sulawesi, Java, Central Kalimantan, Kei Island, West Sumatra, and North Sumatra, which represent a wide variety of ethnic groups from some of the main islands of Indonesian archipelago. These picturebooks have also received international recognition⁴ for the ability of the authors and illustrators to accurately capture and depict Indonesian cultural identities.

book analysis

Ni Terong Kuning (English translation: *The Yellow Eggplant*)

This picturebook is a folktale from Bali retold by Putu Oka Sukanta and illustrated by I Ketut Nama⁵. This folktale takes place in a Balinese village and has a theme of the triumph of children over hostile and predatory adults⁶. In this case, the father is the antagonist character, i.e. the predatory adult. It is clear from the opening paragraph (see the passage below), that a village is the main place where the story takes place:

I Puduk was a very famous gambler in his village. He was well known for his love of fighting cocks. He had so many fighting cocks that his wife, Ni Wayan Sari, couldn't manage to take care of his cocks alone. She often asked some of the idle young villagers to help her.

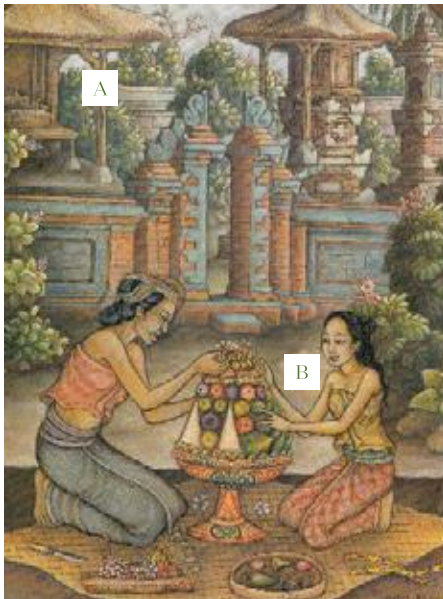


Figure 3. (A) A typical courtyard in a Balinese traditional house [source: <http://www.balispartantour.com>]. (B) *Gebogans*, Balinese offerings [source: <http://www.sepelah.blogspot.co.uk>], all sources acces date: 1.01.2019

This passage also shows how the main characters live, act, think, and interact with other people within the space of a village. For instance, the relationship between husband and wife seems to be unequal. The husband is the person who dominates the relationship and the wife should do all the works including taking care of the husband's cocks and the husband was just doing his hobby of cock fighting. From the beginning, the wife does not have her own space for freedom. The second paragraph (see the passage below) shows once again that the husband took the command for all what the wife should do when he took a long journey⁷:

"I have special orders for you", continued I Pudak. "If you give birth to a son, take good care of him. But if the baby is a daughter, just feed her to my fighting cocks." Then I Pudak left the house for places unknown.

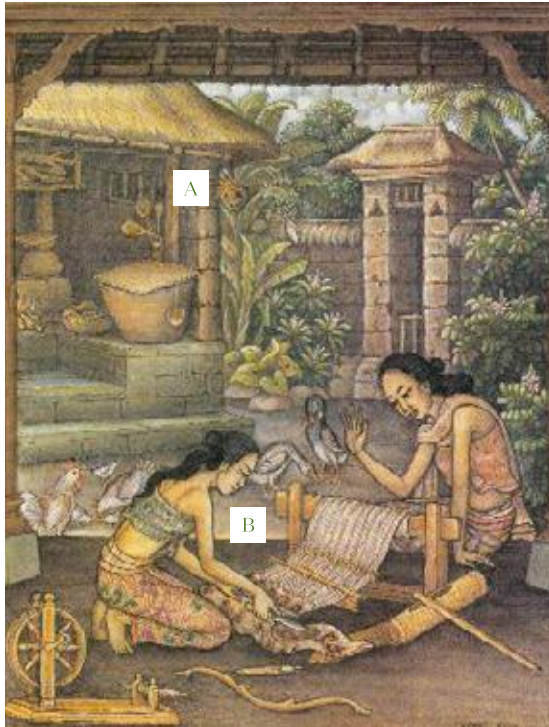


Figure 4. (A) Balinese traditional *paon*/kitchen [source: <http://www.bal-ispartantour.com>]. (B) A Balinese woman demonstrating the Balinese traditional hand-woven technique [source: <http://thepursuitoftextiles.blogspot.com/2012/07/tenganan-bali-indonesia.html>]

The story continues with the defiance of the wife, who then gives birth to a baby girl. The husband decides to kill his daughter, but an Angel rescues and takes her to heaven. The husband later regrets his decision and when he notices that she is still alive he embraces her, and the family is then reunited. In short, the moral lesson of this folktale is that parents should learn to love and treat their children fairly no matter what their genders are and vice versa.

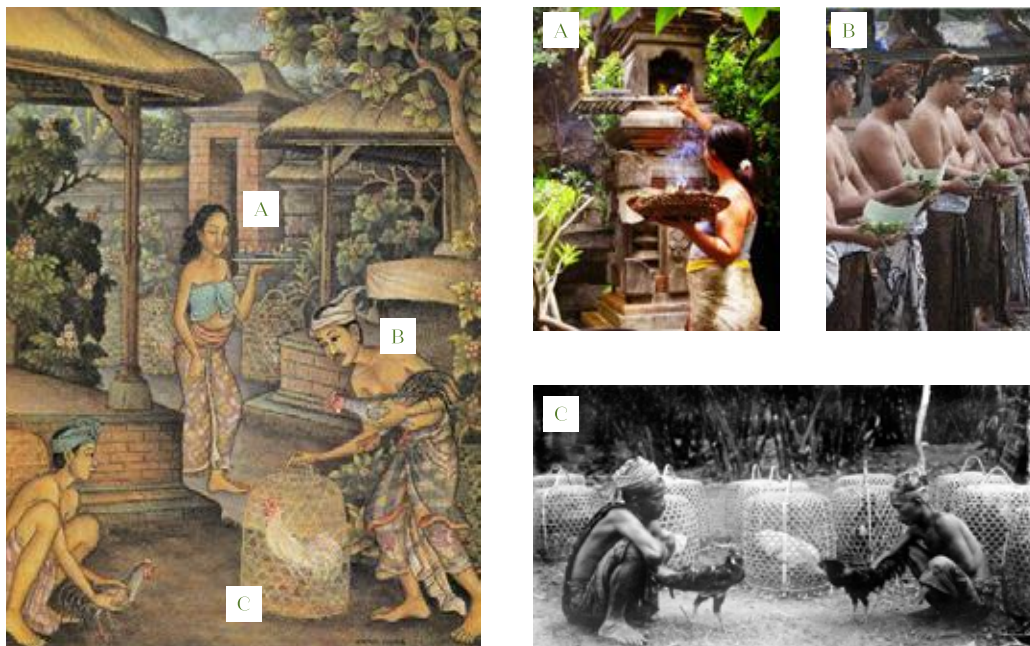


Figure 5. (A) A Balinese woman carrying canangs on her hand, while performing a morning offering ritual [source: <http://www.francipenkal.wixsite.com>]. (B) Balinese men wearing their traditional outfits [source: <http://www.bebec.com>]. (C) Balinese traditional cockfighting and chicken cages in the background [source: <http://www.cakepane.blogspot.co.uk>]

In terms of illustrations, the picturebook accurately portrays the ambiance of a traditional Balinese village through the exceptionally detailed artworks about the local architectures, customs, and way of living. As found in the actual traditional Balinese home, the artwork includes several *bales* (pavilions) that are surrounded by a highly decorated brick wall (Figure 3A) and a *paon*, which is a traditional open space kitchen (Figure 4A). The illustrator also brilliantly incorporates the Balinese culture in the artwork by adding a lot of small details such as offerings (Figures 3B and 5A).

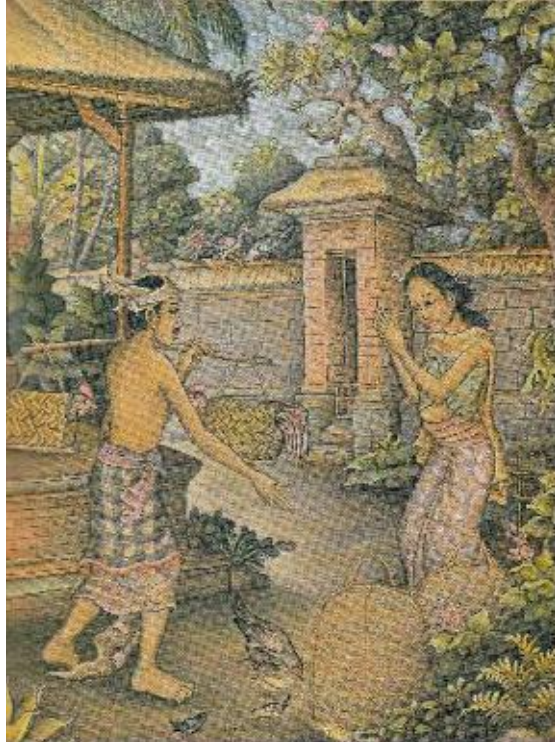


Figure 6. Ni Wayan Sari is pictured greeting her husband in a formal manner

The traditional gender roles of Balinese males and females in the past is also captured accurately in the illustration. Back then, females were expected to do the domestic chores including weaving (Figure 4B) and making offerings (Figures 3B and 5A). On the other hand, males spent most of their days watching or taking part in a cockfighting. The illustrator emphasized the male supremacy by picturing the wife putting her palms together in front of her chest, greeting her husband in an obedient manner (Figure 6). The angels are portrayed wearing the *Pendet* dance costume, a dance symbolizing the arrival of the divine beings on earth (Figure 7A). The heaven in the book is pictured with a very close resemblance with *Pura Saraswati*, a temple in Bali's Ubud region (Figure 7B).

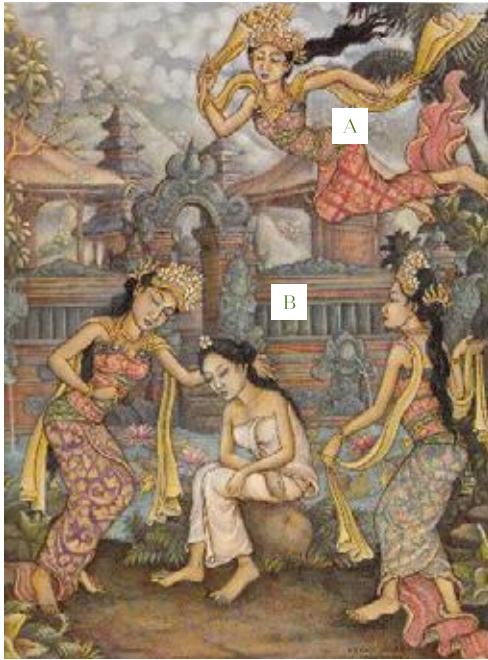


Figure 7. (A) Balinese girls performing *Pendet* dance [source: <https://suryajayatransport.wordpress.com/2017/09/>]. (B) Saraswati Temple in Ubud, Bali [source: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pura_Taman_Saraswat_\(16436183914\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pura_Taman_Saraswat_(16436183914).jpg)]

Why Shrimps are Crooked

This picturebook is a folktale from Central Kalimantan retold by Murti Bunanta and illustrated by Denny A. Djoenaid⁵. The theme of this folktale is about the origin of things. This folktale tells about the tradition of *mandep*, a kind of teamwork, through the anthropomorphic fish characters. Even though the characters are depicted as fishes, the story takes place in a farm, which is often associated with the setting of a village. The main story of this folktale can be deduced from the opening and final paragraphs as follows:

A long time ago, there was once a school of fish who wanted to do large-scale work. Each of them planned to open a farm.

Therefore, they decided that each in turn would help the others. The idea first came from the gabus fish. His best friend, the miao fish often came to visit. They were heard talking. "My friend miao fish what is your opinion about the forest fire that just happened?" asked the gabus fish to the miao fish. "What do you think?" asked the miao fish in return. "I think it would be good if we use the burned area for a huge farm, as we don't need to cut and chop down the trees," replied the gabus fish.(...)

This was what had happened to the Shrimp, because of Shrimp's foolishness in not asking the other fish how to prepare the food. His stupidity caused his death.

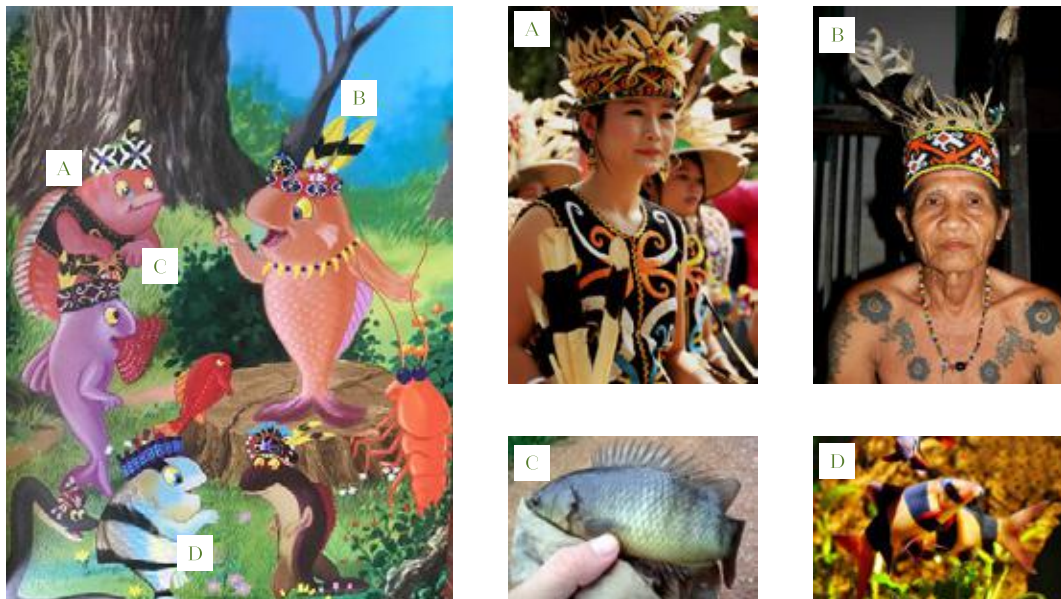


Figure 8. (A) A Dayak woman in Dayak's traditional outfits [source: <https://antropologidunia.blogspot.com/2019/01/hiasan-kepala-suku-dayak.html>]. (B) A Dayak man wearing a traditional headpiece [source: <http://www.hiveminer.com>]. (C) *Betok/papuyu* fish [source: <http://blognew-by353.blogspot.com/2014/01/ikan-betok-dan-potensi-budidayanya.html>]. (D) *Ulang uli* fish [source: <http://aquariumhias.blogspot.com/2013/05/ikan-botia.html>]

In short, all fishes agree to share the workload associated with opening a farm. They are taking turns in preparing the food, while the rest are working in the farm. All fishes prepare delicious food, however the Shrimp does not know how to cook. As he hesitates to ask others how to cook, and he ends up cooking himself the vegetable pot that causes his body to crook. This humorous tale teaches children to work together harmoniously and not to be hesitant to ask questions.



Figure 9. (A) Dayak traditional beadwork [source: <https://www.bukalapak.com/p/fashion-wanita/bahan-kain/10pb110-jual-kain-tenun-dayak-30x30cm-sample-contoh>]

In terms of illustrations, the traditional Dayak, a native ethnic group in Borneo, attires such as vest (Figure 8A) and headdresses (Figure 8B) worn by the anthropomorphic characters accentuate the Borneo's unique cultural heritage. Furthermore, the illustrator cleverly made use of traditional Dayak beadworks as decorative borders in the book (Figure 9A). Some characters in this book are portrayed as fish species that exist in rivers across Borneo such as *papuyu* fish (Figure 8C) and *ulang uli* fish (Figure 8D). The characters

are also pictured having a feast on a long wooden table. This scene is similar to the *meja panjang* feast, which is a traditional Dayak celebration where people gather and feasting on a long table (Figure 10A). *Meja* means table and *panjang* means long, and thus *meja panjang* is literally translated as “a long table” in English. The dishes laid out on the table shared a visual similarity to traditional Dayak food such as *wadi*, fried fermented fish (Figure 10B), *juhu umbut rotan*, stewed rattan shoots (Figure 10C), and *kalumpe*, stewed cassava leaves (Figure 10D).



Figure 10. (A) Dayak people gathering and feasting at the *Meja Panjang* banquet [source: <http://budisusilo85.blogspot.com/2016/01/meja-panjang-desa-binai-kalimantan.html>]. (B) A plate of *Wadi* [source: <http://www.wadidayak.blogspot.co.uk>]. (C) A bowl of *Juhu umbut rotan* [source: <http://resepmasakannusantaraoriginal.blogspot.com/2017/07/resep-juhu-umbut-rotan-khas-kalimantan.html>]. (D) A bowl of *kalumpe* [source: <https://whattocooktoday.com/stewed-pounded-cassava-leaves-in-coconut-milk-daun-ubi-tumbuk.html>]

Hua Lo Puu

This picturebook is a folktale from North Maluku retold by Murti Bunanta and illustrated by Hardiyono⁹. This folktale is also widely spread in neighboring Adonara Island in East Nusa Tenggara region. In this folktale, village once again becomes the space where the story starts and develops as characters encounter the conflict and accept the consequences. The main message of the story is to encourage readers to learn how to put more attention to children and to love animal, especially birds that once believed to take care helpless babies. The first two paragraphs show how the main characters live, act, think, and interact with their child and surrounding within the space of a village as follows:

A husband and his wife lived in a village with their baby. Every day, very early in the morning the couple went to their farm far in the woods. The husband gathered the forest crops that grew wild around their farm, while his wife cleaned the grass and bushes that grew rapidly covering their farm. Each time they went to their farm, they brought with them the baby, because no one looked after him at home. One day as usual, before they began to work, the wife looked for a shady tree with a low branch. She made a sling from a cloth she brought from home to put the baby in. She hung it on a branch and the baby slept soundly.

In this folktale, the wife is pictured working on the field with her baby's sling hung on the tree (Figure 11). She barely pays any attention when the baby starts to whine and cry (Figure 12). She is determined to get her work done before she helps the baby. In the meantime, a flock of birds flying all around are attracted to the baby's cry. Looking at the helpless baby, wrapped only with a piece of cloth, the birds become sympathetic. They assume that the baby must be cold. One of the biggest birds begins to drop some of his feathers into the sling to cover the baby's body. Soon all the birds, with their colorful feathers, follow suit until the baby stops crying.

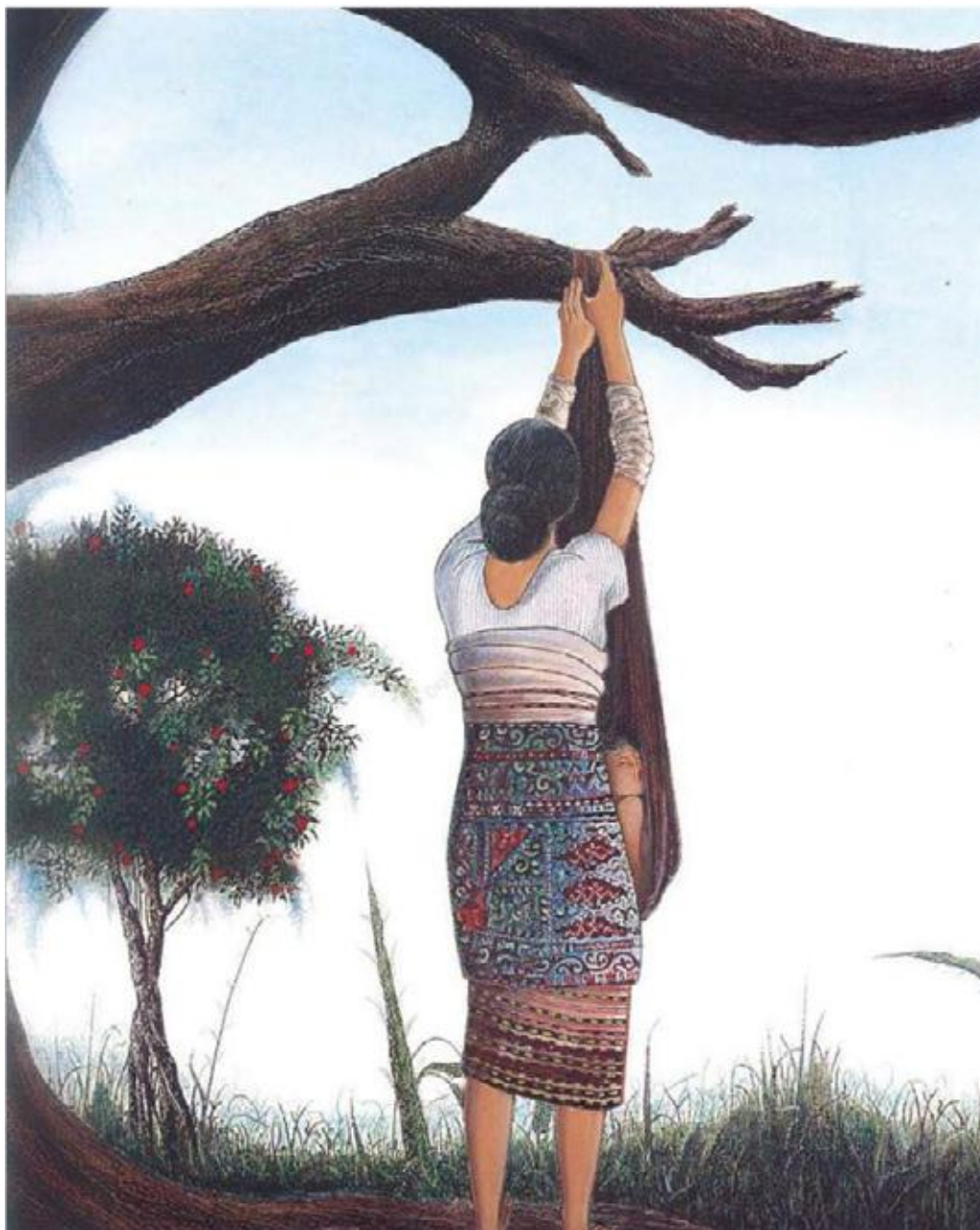


Figure 11. The woman placed her baby's sling on a tree branch

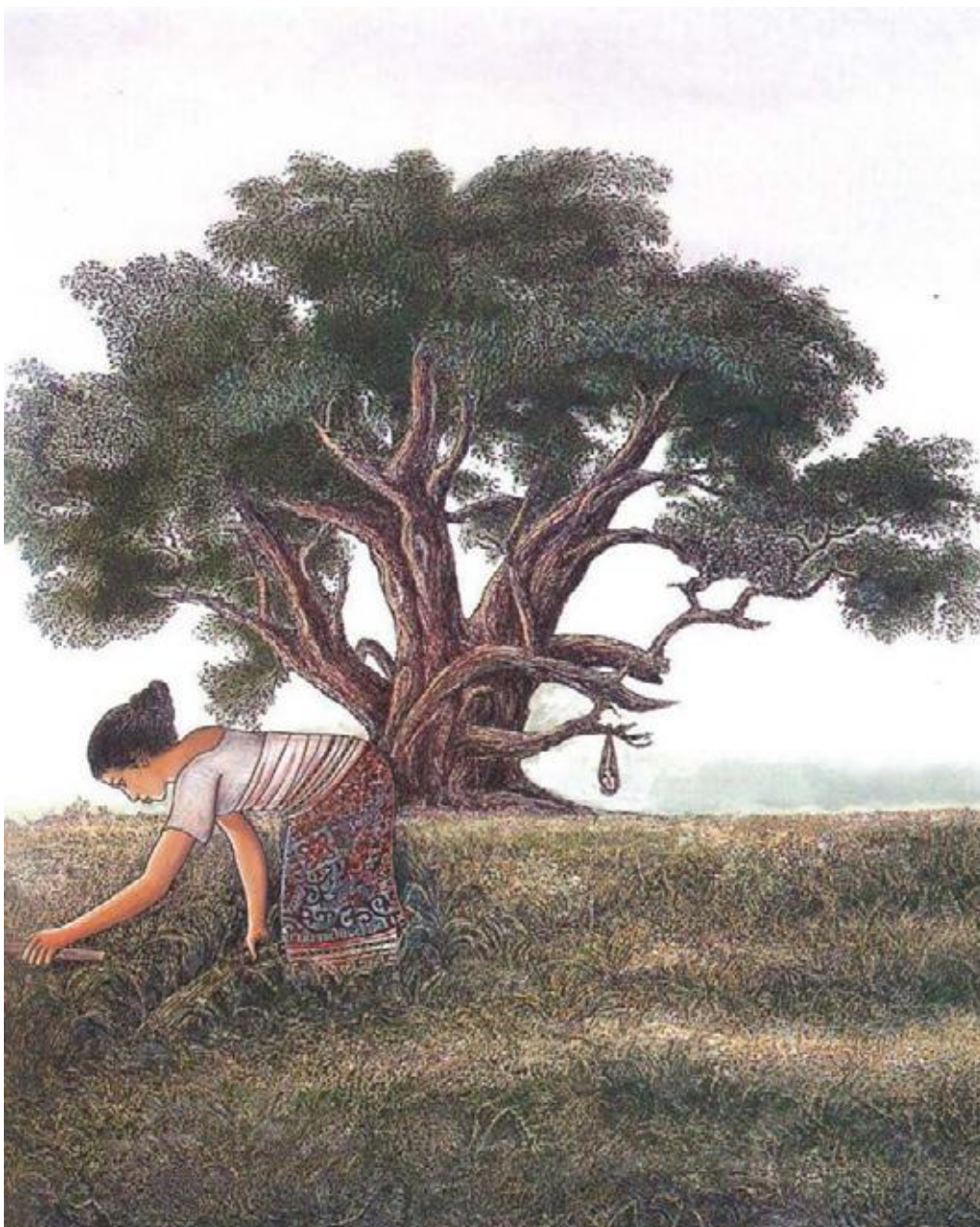


Figure 12. The woman is pictured working on the field, with her baby's sling hung on the tree in the background

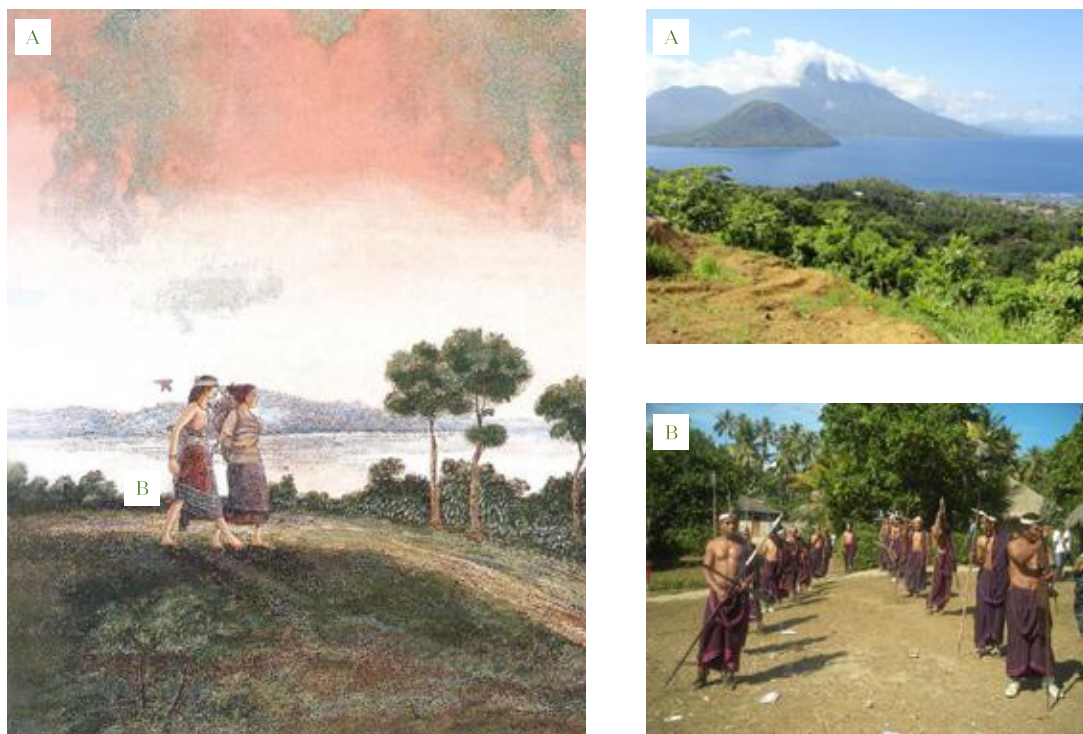


Figure 13. (A) A scenery in Ternate, North Maluku [source: <http://www.atlasobscura.com>]. (B) Adonara villagers in their traditional outfits [source: <http://wadaya.rey1024.com/budaya/detail/tari-hedung>]

Later she is startled by the sound of a strange bird's twitter among the usual bird voices. The sound is sorrowful and sad, "Hua...Lo...Puu...! Hua...Lo...Puu!" When she comes to the sling, it is empty. The mother is unimaginably shocked and saddened. She sobs regretfully realizing that her baby has become a bird. They are only comforted by the fact that their child is still alive in a form of a cute little bird with beautiful feathers and will always be near them and sang "Hua...Lo...Puu... Hua...Lo...Puu".

In terms of illustrations, the sceneries pictured in this book shared a very close similarity with the typical Maluku's hilly landscape (Figure 13A), while the characters were portrayed wearing the traditional attires (Figure 13B).

Bujang Permai

This picturebook is a folktale from West Sumatra, retold by Murti Bunanta and illustrated by Hardiyono¹⁰. The theme of the folktale is sibling rivalry and the main message is to teach children not to be jealous of their brothers and sisters. The passage from the first paragraph is as follows:

In a village there once lived a husband and wife with their three sons. The oldest son's name was Dahar, the middle was Dahir, and the youngest was Bujang Permai.



Figure 14. (A) A terracotta pot, traditional kitchen utensil which is widely used in Indonesia [source: <https://images.naturalcollection.com/images/400141-hendra-reclaimed-clay-pot-small-1.jpg>]. (B) *Tempayan*, a terracotta water container [source: <https://my.carousell.com/p/tempayan-103118844/?hl=en>]. (C) A woman cooking *lemangs*, West Sumatran traditional rice cakes stuffed in bamboo stalks [source: <http://www.ramadan.sindonews.com>]

In short, the story is about Bujang Permai, the youngest of three brothers. Since their parents did not return home because the bridge was smashed by a flood, they thought they must have

died. One day the three brothers left their home to look for a better future. Due to the ambitious wishes of Bujang Permai to become a king, the two eldest brothers were offended and left him tied to a post in the hut. He managed to escape and began his quest to seek a brighter future by wandering from one village to another and in forest for three long years. When he was in a village at the border of a kingdom, he learned how to grow up and to be independent. The travel in the villages and forest made him strong and able to realize his deepest wishes. Having endured so many obstacles and tasks from a king, he managed to accomplish all the tasks. He was then crowned as the royal prince and married to the King's daughter. The story ends happily as his parents were still alive and his two brothers were forgiven for treating him so cruelly those many years.



Figure 15. (A) Minang women in their traditional attires [source: <https://pnr.com.vn/toc-nguoi-co-minangkabau-o-indonesia-nguon-goc-viet-ki-bi/>]. (B) A women wearing a Minang traditional headdress [source: <http://commons.wikimedia.org>]. (C) A woman using a *tampah* for sifting rice grains [source: <https://m.jitunews.com/read/37905/bank-dunia-ragu-kan-produksi-beras-surplus-begini-tanggapan-kementan>]

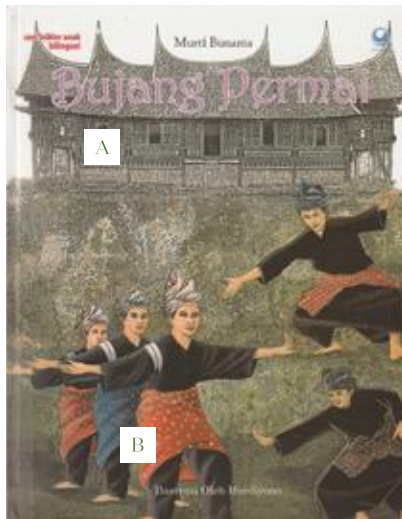


Figure 16. (A) Pagaruyung Palace, West Sumatran vernacular architecture [source: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Istano_Silinduang_Bulan_\(Queens_Palace\)_\(6951749113\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Istano_Silinduang_Bulan_(Queens_Palace)_(6951749113).jpg)]. (B) A group of males wearing Minang traditional attires [source: <http://www.anwarfikrie.blogspot.co.uk>]



Figure 17. (A) A paok topi hitam, a bird endemic to West Sumatra [source: <https://alamendah.org/2014/08/14/daftar-dan-gambar-burung-langka-sumatera/paok-topi-hitam/>]. (B) Ornamental carved wooden panels in a *rumah gadang* [source: <http://trianov1.blogspot.com/2014/12/kebudayaan-rumah-gadang.html>]



Figure 18. (A) A Minang traditional wedding platform decoration [source: <https://nitastrudwickphotography.com/tag/rumah-gadang-in-bukit-tinggi/>]. (B) A couple wearing Minang traditional wedding attire [source: <http://www.wolipop.detik.com>]

Visually, this book embodies a very strong impression of Minang, the native ethnic group of West Sumatra, cultural heritage. The artwork shows in detail the kitchen utensils used by the locals in the past such as the terracotta crockeries (Figures 14A and 14B) and bamboo molds for making traditional rice cake called *lemang*. The unique Minang traditional outfits is apparent in the clothes worn by the characters (Figure 15A, 15B, 16B, 18B). The palace illustrated in the book is a splitting image of the West Sumatra's Pagaruyung Palace (Figure 16A). The highly detailed illustration on the palace's decorative exterior wall (Figure 17B) and the traditional Minang wedding platform (Figure 18A) successfully bring out the unique ambiance of the area. Interestingly on one of the pages, the illus-

trator includes an endemic animal of West Sumatra, a *paok topi hitam bird* (Figure 17A) to emphasize that the story takes place in a particular region of Sumatra.

Masarasenani and the Sun

This picturebook is a folktale from Papua, retold by Murti Bunanta and illustrated by Hardiyono⁴⁴. This folktale introduces the readers to the life and culture of indigenous people of Papua. The moral of this story is to teach children not to be greedy and take care of the environment. As mentioned in the first paragraph (see the passage below), a village is the space where the main character catches and traps the Sun:

Once upon a time there lived a man named Masarasenani. He had a wife and two daughters. Everyday, they went to pound at the sago tree to get its flour. But the yield was barely enough to keep them alive. At that time the day was very short. When people hadn't yet finished pounding the sago, the night came. Many of the villagers were starving. It continued like this for many, many years.

Masarasenani found out the place where the Sun rose. Soon he installed a trap and caught the Sun. The following day, the villagers worked hard to pound the sago trees, but the night did not come even after their basket was fully filled with sago. Masarasenani then realized his wrong deed and the Sun's lamentation touched his heart. Masarasenani ended up helping the Sun curing its swollen leg caused by the trap. Masarasenani told the Sun that it set too soon, preventing the villagers to gather and pound enough sago before dark. After listening to Masarasenani's complaints, the Sun promised to divide the times between day and night equally. The villagers were very happy because they could gather enough food. People of Papua call the place where the Sun was trapped *mayawer*. It means "the trapped sun".



Figure 19. (A) Sago trees widely grown on Eastern Indonesia [source: <https://pkbmtotabuan.wordpress.com/2016/03/19/sagu-makanan-pokok-andalan-orang-maluku/>]. (B) A *honai*, Papuan traditional house [source: <http://www.rumahadatistiadat.blogspot.co.id>]

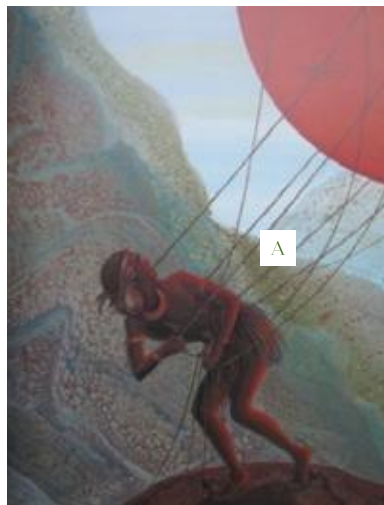


Figure 20. (A) A group of Papuan villagers in their traditional attires [source: <http://www.alisyarief.com>]

Visually, this book shows a vibrant picture of the Papuan people through flawless artwork. This picturebook accurately portrays a typical Papuan remote village by including the vernacular architecture called *honai* (Figure 19B) and sago plants which grow abundantly in the region (Figure 19A). Furthermore, a glimpse of the Papuan natives' lifestyle is clearly shown by the characters' attires (Figure 20A) and their activities. The illustrator visually describes the various stages of the traditional sago harvesting method (Figures 21A and 21B), including tools for chopping the trunk (Figure 21C).



Figure 21. (A) A group of people chopping a sago trunk [source: <https://www.kompasiana.com/arkilaus.a.baho/550d8998a33311261e2e3ba3/pabrik-sagu-di-antara-freeport-bp-migas-miffee-dan-hph>]. (B) A woman squeezing the shredded sago using a traditional technique [source: <http://www.johananita.com>]. (C) A Papuan traditional tool for chopping sago [source: <http://travel.detik.com>]

Si Bungsu Katak

This picturebook is a folktale from Kei Island, retold by Murti Bunanta and illustrated by Denny Djoenaid⁴². This folktale is originated from Kei Island, located at the south east part of Maluku. This story teaches children to avoid jealousy among siblings.

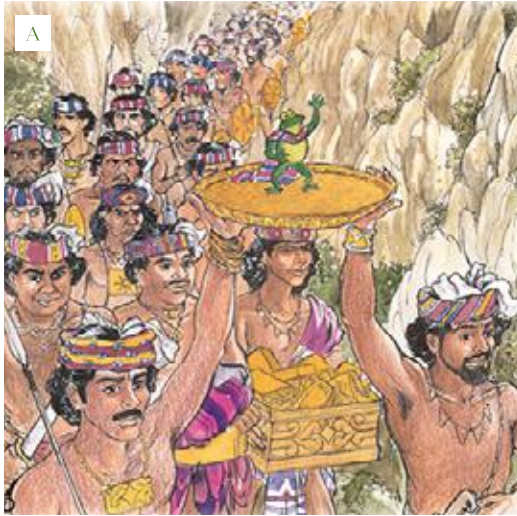


Figure 22. (A) A Moluccan male wearing a traditional headdress and jewelry [source: <http://ken-ametelling.blogspot.com/2011/>]

The folktale is about the youngest son of seven brothers. He was born with the body of a frog, and thus called the Youngest Frog. They lived on farming and fishing. His mother provided him with a ripe yellow pumpkin, and when he was left alone by his brothers on a deserted island he cut the pumpkin and planted the seeds. Each time a pumpkin ripened a giant stole it. Eventually, the giant was caught red-handed and gave the Youngest Frog a magic axe as an apology. This magic axe could grant the Youngest Frog any wishes. When he asked his mother to propose a princess for him, the Youngest Princess took pity and accepted his proposal. However, the King set a condition and only after fulfilling the King's conditions he could marry the Youngest Princess. The Youngest

Princess kept her promise to marry the Youngest Frog and lived together in the Palace. Later on, the Youngest Princess revealed the secret of the Youngest Frog and seized the frog skin and burned it. From that time on they lived happily, and the Youngest Frog took his mother to live in the Palace as well.

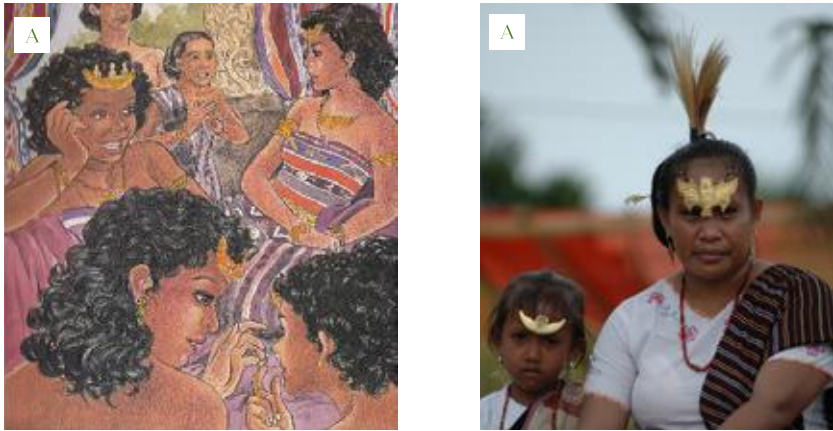


Figure 23. Moluccan females wearing a traditional headdress and jewelry [source: <https://mindsetkabmtb.wordpress.com/>]

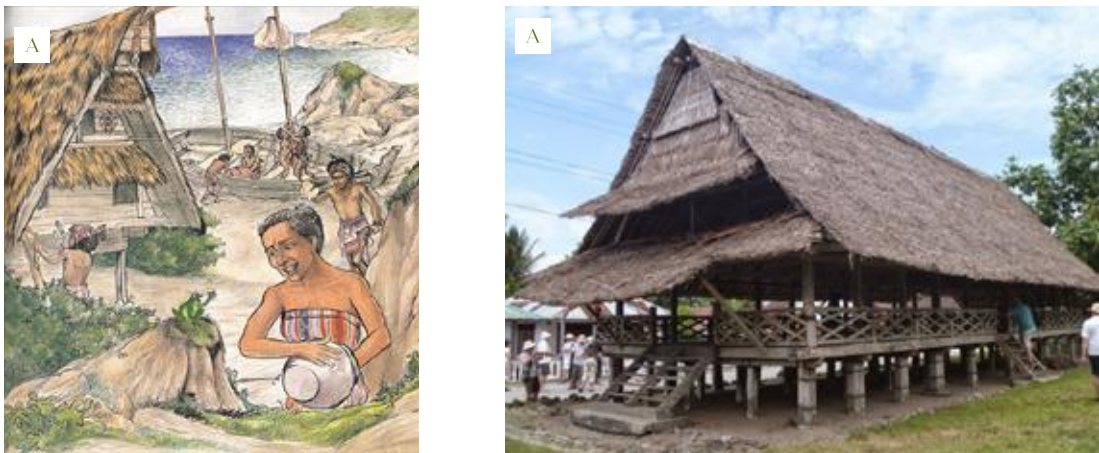


Figure 24. A *baileo*, Moluccan traditional house [source: <http://gpswisataindonesia.blogspot.com>]

In terms of illustrations, the Moluccan cultural heritage is presented through the details of the illustration such as the hand-woven clothes, headdresses, and jewellery worn by the characters (Figures 22, 23, and 25). The artwork accurately illustrates a *baileo*, a traditional Moluccan house (Figure 24). The palace is visually described with carved wooden panels with traditional patterns (Figure 26A) and a statue which strikingly similar to the local wooden craftwork (Figure 26B).

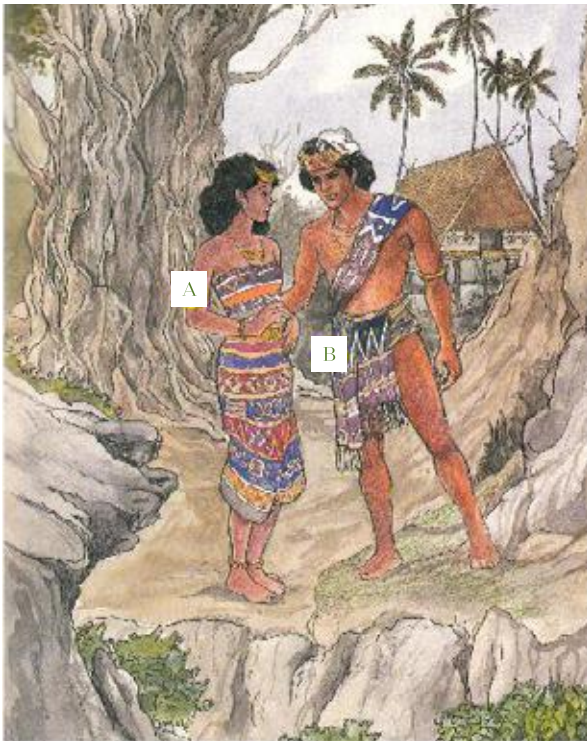


Figure 25. (A) A group of woman in a Moluccan traditional outfit [source: <http://www.topindonesiaholidays.com>, 6 Feb 2018]. (B) Moluccan males wearing traditional headdresses and scarves [source: <https://disbudparkabmtb.wordpress.com/2007/06/07/hakekat-kepariwisataan-kabupaten-maluku-tenggara-barat/>]

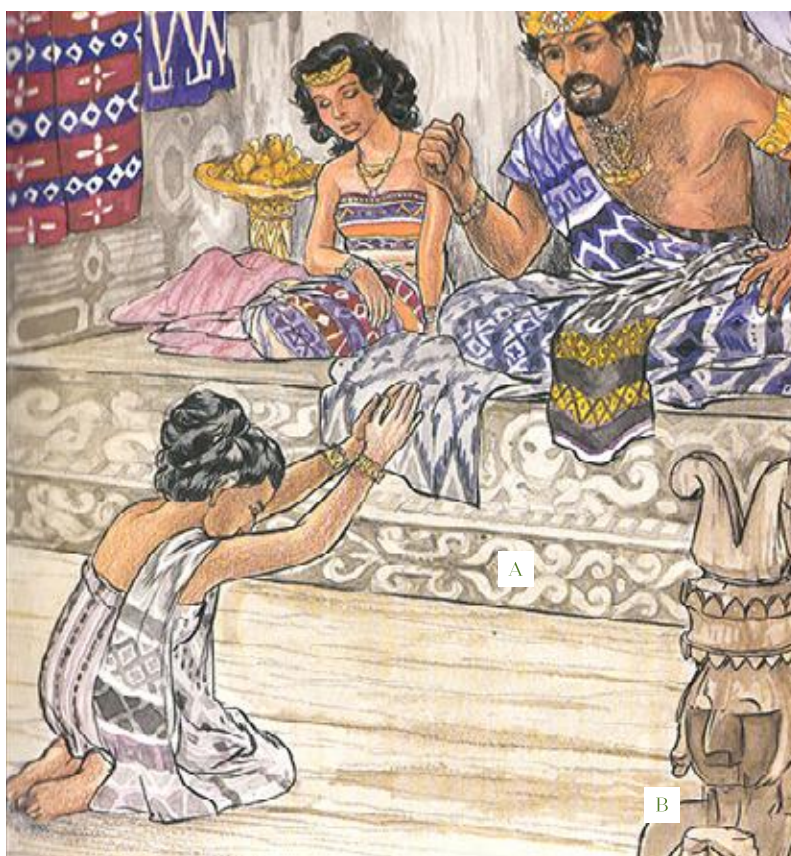


Figure 26. (A) Ornamental patterns presented in a Moluccan wooden board [source: <http://www.auction.catawiki.com>]. (B) Hand-carved figurines, Moluccan traditional handicraft [source: <https://en.wikipedia.org/wiki/Yene>]

Putri Bunga Melur

This picturebook is a folktale from North Sumatra, retold by Murti Bunanta and illustrated by Hardiyono⁴³. The folktale takes place in a village and the surrounding areas such as the jungle, river, port, boats and the palace. These settings give a space to the main character to endure the difficulties in life and accept her fate. The theme of this folktale is a contrast between good and evil characters.



Figure 27. (A) *Ombur-ombur*, common aquatic plants in Indonesian waters [source: <http://www.asiaexplorers.com/indonesia/prapat/o3.jpg>]. (B) Batak females wearing traditional attires [source: <http://www.lionmag.net>]

The story was about a childless married couple who were longing for a child. Every single day they sent a prayer to the God to grant them one. One morning when the wife went to the riverbank to wash clothes she saw a blooming jasmine stalk. She immediately thought how happy she would be if she had a daughter as beautiful as the jasmine. After sometimes, the wife got pregnant and gave birth to a girl whose body was as tiny as a jasmine flower. They named the girl Princess Jasmine. Princess Jasmine grew up to be a kindhearted pretty girl. Unfortunately, she fell ill and her parents were compelled to allow her finding the cure. Princess Jasmine began her quest and sailed on a tiny boat made of a layer of banana blossom. In the middle of her journey, she met a girl as tiny as herself named Tuntung Kapur. Unlike Princess Jasmine, Tuntung

Kapur was unattractive and unkind. After traveling together for a while, they arrived at a port of a village. When the king of the nearby palace heard the about their arrival, he rushed down to meet them. The king told the girls that he had a thumb-sized son who was destined to marry one of the girls. Immediately, Tuntung Kapur told the king that she was the destined girl for the prince and claimed that Princess Jasmine was her servant. Her dishonesty was later revealed with some help of the forest inhabitants. In the end, Princess Jasmine and the thumb-sized prince lived happily ever after, while Tuntung Kapur received a punishment and was expelled from the area.

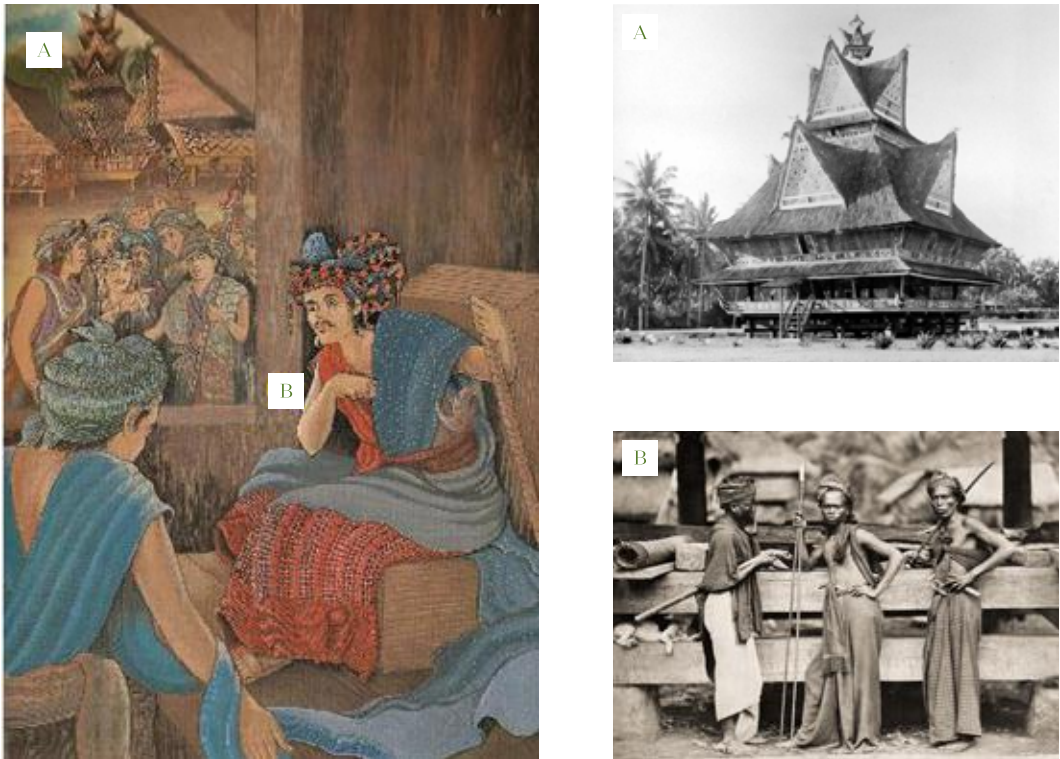


Figure 28. (A) *A siwaluh jabu*, Batak traditional house [source: https://en.wikipedia.org/wiki/Aru_Kingdom]. (B) Batak males wearing traditional attires [source: <http://commons.wikimedia.org>]



Figure 29. (A) A *pustaha*, Batak traditional book made of bark [source: <https://twitter.com/incunabula/status/1035464287815385090>]. (B) A Batak female wearing a traditional headdress and *padung-padung* earrings [source: <http://www.pusakakaro.wordpress.com>]

In terms of illustrations, the book accurately captures the Batak cultural heritage. The characters in this book are portrayed wearing the traditional Batak, the native ethnic group of North Sumatra, attires (Figure 27B and 28B), including their unique accessories such as headwraps and *padung-padung* earrings (Figure 29B). The illustration also includes *ombur-ombur* plants, which are largely grown on riverbanks and lakes in Indonesia (Figure 27A). The traditional Batak architectures pictured in the background (Figure 28A) create a strong atmosphere of a North Sumatran village in the book. What makes this book even more unique is the presence

of decorative figures in the background, which are highly similar to the images frequently found in a *pustaha*, a traditional Batak book (Figure 29A).

Suwidak Loro

This picturebook is a folktale from Java retold by Murti Bunanta and illustrated by G.M Sudarta⁴⁴. The theme of this folktale is the unconditional love of a mother to her children. This folktale encourages readers to embrace diversity and highlights the importance of a parental support in children's life. As mentioned in the first paragraph (see the passage below), a village is the space where the main character lived and interacted with other villagers:

A long long time ago in a small village, there lived an old widow. She had a very ugly daughter. Her face was terrifying, and there were only sixty two hairs on her whole head. That is why she was called Suwidak Loro, which means "sixty two" in the Javanese Language.

This folktale is about a mother who very much loved her daughter. She never ceased to cuddle and sing and pray for her every night even after she had become a teenager. For the mother, singing and praying provide a space to fully embrace her daughter. However, the neighbors were annoyed because her singing disturbed their sleep. Eventually one of her neighbours lost his patience and reported to the King about the issue. Unexpectedly, the King did the opposite and sent his minister to propose Suwidak Loro. She was even brought to the palace on a palanquin. Somewhere along the way, a Goddess and her daughter appeared and asked for food that was prepared by Suwidak Loro's mother. She exchanged her food with the physical appearance of the Goddess's daughter. The king was amazed with her beauty and decided to marry her. Suwidak Loro's mother was invited to live in the palace with them and they live happily ever after.



Figure 30. (A) A papaya tree, widely planted on rural homes' back-yards [source <https://catatanmasbay.wordpress.com/2013/10/19/lebaran-di-kampung-halaman/>]. (B) *Joglos*, Javanese traditional house [source: <https://figuraku.files.wordpress.com/2014/11/wp-id-14682267.jpg>]. (C) A woman wearing a set of *kebaya*, traditional Javanese female attire [source: https://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_Indonesia]. (D) A *bale-bale*, bench made of bamboo stalks [source: <https://www.hargafurniture.party/kursi-bale-bambu.html>]. (E) *Bunga pukul empat* plant, common flowering shrub in Java [source: https://pl.wikipedia.org/wiki/Dziwaczek_jalapa]



Figure 31. (A) A traditional Javanese umbrella [source: <https://i.pinimg.com/564x/91/18/9a/91189abc094b109bc4b07a0db0e1f9ceb.jpg>]. (B) A Javanese nobleman and his wife, wearing a formal traditional attires [source: <http://www.mblusukmen.blogspot.co.uk>]. (C) A traditional Javanese palanquin [source: <https://aengaeng.com/2014/08/ini-dia-alat-angkut-tradisional-keraton-kasunanan-surakarta/>]

Visually, the atmosphere of the Javanese cultural heritage is presented perfectly in the book. It is very easy to deduce, even without reading the main text, that the story takes place in rural Java. This is supported by the presence of a lot of small details, as described below, in the illustration. Traditional Javanese houses are accurately pictured in the book with their woven bamboo sheet walls (Figure 30B). The village ambiance is also accurately captured by the presence of traditional furniture, such as *bale-bale* (Figure 30D), and local plants, such as papaya trees (Figure 30A) and *bunga pukul empat* shrubs (Figure 30E). Suwidak Loro and her mother are pictured wearing modest traditional Javanese female attires called *kebaya* (Figure 30C), which are commonly worn as a daily outfit by Javanese villagers.

The illustration also perfectly shows the contrast atmosphere between the palace and the village. The royals' life is depicted in the book based on an actual kingdom located in Central Java known as *Keraton*. The palace is drawn with a close resemblance to a *joglo*, a Javanese traditional house with a distinctive roof shape (Figure 33A). Additional features such as the royals' umbrella (Figure 31A), the palanquin (Figure 31C), and the guardian statue (Figure 33B) accentuate the Javanese cultural heritage even more profoundly. The Kings' and Suwidak Loro's outfits are similar to the attires used by the Javanese royalties (Figure 31B). The king's servants are pictured in a uniform similar to one that is worn by the *abdi dalem*, which are the king's servants at *Keraton* (Figure 32A, B).



Figure 32. (A) Two *abdi dalem* in their uniforms at the palace in Jogja [source: http://www.peterloud.co.uk/photos/Indonesia/Yogya/Kraton/Yogya_Kraton.html]. (B) An *abdi dalem* paying his respect or greeting to the sultan [source: <https://www.kratonjogja.id/kagungan-dalem/19/perengkapan-minum-teh-pisowanan-malem-garebeg-muludan>]



Figure 33. (A) A *Joglo*, Javanese traditional house [source: <http://fakhis21.blogspot.com/2015/>]. (B) A *Dwarapala* statue guarding the palace entrance [source: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dwarapala>]

Tattadu

This picturebook is a folktale from South Sulawesi, retold by Murti Bunanta and illustrated by Suyadi⁴⁵. This folktale, again, confirms that village is the most common space of Indonesian Folktales. The settings of this folktale take place in villages and their surroundings, including a farm and woods. The theme of the folktale is siblings disputes and rivalry. The message of the story is to avoid envy and jealousy among siblings. The protagonist is the Youngest Sister who was still single and get ridiculed by her six elder sisters every day. The main story of this folktale can be deduced from the second paragraph as follows:

One day Youngest Sister went to a well to draw water. Around the well grew a grove of taro trees. In those taro trees, thousands of tattadu (caterpillars) were nestling among the leaves. The girl was so unhappy because of the teasing of her sisters. She spoke out loud and said, "Every day I am mocked by my sisters. If only some one would ask to marry me, I would accept the proposal... even if it were nothing more than a tattadu caterpillar!"



Figure 34. (A) A *babirusa*, an endemic animal to Sulawesi [source: <http://https://pl.wikipedia.org/wiki/Babirusa>]. (B) A group of males wearing traditional Sulawesi attire [source: <http://www.suarabmr.com>]

A caterpillar, known as *tattadu* in the local language, heard the Youngest Sister wishes and agreed to marry her. One day, *tattadu* went into the woods to open a farm. One of the pumpkins harvested from the farm was full of gold and jewelry. Because of the constant

mocking from his sister in laws regarding his appearance, tattadu went to a distant land to change his appearance. There, he met a God that had the capability to change someone's physical appearance. Tattadu was then transformed into a strong man with regal bearing. Before returning to his home village, the God gave him a bottle of rice wine. He had to pass three villages on the way home. Each time he met a village chief who wanted to taste his rice wine, he set a challenge. If the chief village could finish the rice wine, tattadu would become the chief's servant. However, if the chief village failed to finish, the entire villagers would become tattadu's servants. Tattadu won the bet in each village and ended up with three villages of servants. The Youngest Sister and tattadu then lived happily from then on. Their sisters heard about this and sent their husbands to meet the God to change their appearance. Instead of becoming attractive men, the God turned them into abject animals.

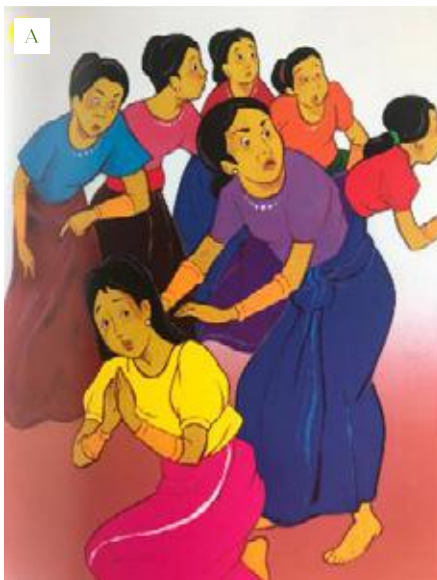


Figure 35. (A) Ladies wearing a traditional Sulawesi attire [source: <https://antropologidunia.blogspot.com/2018/12/pakaian-adat-tradisional-bodo.html>]

In terms of illustrations, the cultural heritage of South Sulawesi is presented accurately in the book. The characters were pictured wearing the traditional Sulawesi attire (Figure 34B and 35A). A *babirusa*, the endemic animal to only Sulawesi, is included in the artwork to emphasize the Sulawesi is indeed the location where the story takes place (Figure 34A)

endnotes

1. M.E. Burke, *Literature for The Young Child*, Boston 1990, p. 182.
2. M. Saxby, *Books in the Life of a Child*, South Yarra 2000, p. 115.
3. Eight books were published by Kelompok Pencinta Bacaan Anak or Society for the Advancement of Children's Literature, established in 1986 by Murti Bunanta. One book, entitled *The Yellow Eggplant* published by Balai Pustaka.
4. See: www.books.google.co.id/books; www.bookplaylist.com.book-written; www.jsis.washington.edu/educations; and www.bookriot.com [all sources acces date: 1.01.2019]. Note: *Masarasenani and the Sun* has been also translated into Mongolian and Korean. The series, entitled *The Tiny Boy and Other Tales from Indonesia* was listed in USBBY's 2014 Outstanding International Book List / School Library Journal www.slj.com.
5. P.O. Sukanta, *The Yellow Eggplant, A Balinese Folktale, Indonesia*, Jakarta 2001.
6. M. Tatar, *The Annotated Classic Fairy Tales*, New York 2002, p. 44.
7. S.S. Jones, *The Fairy Tale, The Magic Mirror of The Imagination*, New York 2002, p. 135.
8. M. Bunanta., *Why Shrimps Are Crooked. A Folktale from Central Kalimantan. Indonesia*, Jakarta 2005.
9. M. Bunanta, *Hua Lo Poo, A Folktale from North Maluku. Indonesia*, Jakarta 2005.
10. M. Bunanta, *Bujang Permai, A Folktale from West Sumatra. Indonesia*, Jakarta 2006.
11. M. Bunanta, *Masarasenani and The Sun, A Folktale from Papua. Indonesia*, Jakarta 2006.
12. M. Bunanta, *The Youngest Frog, A Folktale from Kei Archipelago. Indonesia*, Jakarta 1997.
13. M. Bunanta, *Princess Jasmine, A Folktale from North Sumatra. Indonesia*, Jakarta 2001.
14. M. Bunanta, *Suwidak Loro, A Folktale from Java. Indonesia*, Jakarta 2001.
15. M. Bunanta, *Tattadu, A Folktale from South Sulawesi. Indonesia*, Jakarta 2009.

Dominika Pietrachowicz

Purification of Folk Fairy Tales on the Example of *Little Red Riding Hood* by Philip Pullman. A Comparative Study with *Rothkäppchen* by Wilhelm and Jacob Grimm

Uniwersytet Jagielloński

summary

The article focuses on a comparative study of a *Little Red Riding Hood* fairy tale written by Philip Pullman, along with its Polish translation, and its German original by Wilhelm and Jacob Grimm. The text discusses aspects of text purification phenomenon, which has always been present in children's literature, i.e. the procedures carried out on folktales during the process, infantilization of the text and possible reasons for applying it. While presenting the comparative analysis of Pullman's fairy tale with the Grimm's *Rothkäppchen*, the author draws attention to the existence of differ-

ent ways of understanding the “faithful” translation of folk tales: the translators sometimes use different versions of the tale’s text, not only the original one.

keywords

Little Red Riding Hood, children literature translation, purification, folktale, Philip Pullman, Grimm

biogram

Dominika Pietrachowicz – a graduate of Polish philology and comparative studies as well as literary and cultural translation at the Faculty of Polish Studies and the Department of English Studies at the Jagiellonian University. She published articles in: *Etyka codzienności. Etyka języka*, ed. R. Rodasik, Krakow 2014, “Bez Porównania” 2016, no. 1 (15). She is interested in the contemporary reception of fairy tales, broadly understood children’s literature, gothic tradition in literature, book illustration and translation.

streszczenie

Tekst artykułu skupia się wokół zestawienia komparatystycznego baśni o *Czerwonym Kapturku* autorstwa Philipa Pullmana, wraz z jej polskim tłumaczeniem, z niemieckim oryginałem Wilhelma i Jakuba Grimmów. W pracy podjęty zostaje problem puryfikacji tekstu, obecny od zawsze w literaturze dziecięcej, m.in. zabiegi, jakim poddaje się baśnie ludowe w procesie puryfikacji i infantyli-zacji tekstu, oraz ewentualne powody takiego działania. Przy okazji analizy porównawczej baśni Pullmana z *Rotkäppchen* Grimmów autorka zwraca uwagę na istnienie różnych sposobów pojmowania „wiernego” przekładu baśni ludowych, których tłumacze nie zawsze ograniczają się do korzystania wyłącznie z pierwotnej wersji tekstu.

słowa kluczowe

Czerwony Kapturek, przekład literatury dziecięcej, puryfikacja, baśń ludowa, Philip Pullman, Grimm

biogram

Dominika Pietrachowicz – absolwentka polonistyki-komparatystyki oraz przekładoznawstwa literacko-kulturowego na Wydziale Polonistyki i Wydziale Anglistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Artykuły publikowała na łamach: *Etyka codzienności*, *Etyka języka*, red. R. Rodasik, Kraków 2014 oraz w „Bez Porównania” 2016, nr 1 (15). Interesuje się współczesną recepcją baśni, szeroko pojętą literaturą dziecięcą, tradycją gotycką w literaturze, ilustracją książkową oraz translatoryką.



zjawisko puryfikacji

baśni ludowych na przykładzie
Czerwonego Kapturka Philipa
Pullmana. Zestawienie
komparatystyczne z *Rotkäp-
pchen* autorstwa Wilhelma
i Jakuba Grimmów

wprowadzenie

Puryfikacja w obrębie literatury dziecięcej bez wątpienia nie jest zjawiskiem nowym, wciąż jednak wzbudza wiele kontrowersji. Motywacją działania współczesnych krytyków książek dla dzieci

nie są najczęściej problemy religijne czy ideologiczne występujące w utworze (choć istnieją od tego wyjątki, czego przykładem może być wydane w 2015 roku polskie tłumaczenie *Malej Niny* autorstwa niemieckiej pisarki Sophie Scherrer, po którego publikacji wystosowano petycję o wycofanie pozycji z dystrybucji z powodu znajdującego się tam opisu profanacji Najświętszego Sakramentu), ale raczej sprawy obyczajowe oraz ochrona tego, co jest uważane za granice przyzwoitości¹. Zagadnienia etyczne, które po rygorystycznych dyrektywach wychowawczych epoki pozytywizmu zaczęły wzbudzać ogromne zainteresowanie wśród twórców literatury dla dzieci, idą dziś w parze z wartością artystyczną utworów². Chęć kształcenia dziecięcej wyobraźni i ich poczucia piękna stały się w latach 1906–1918 przyczyną powrotu w literaturze dla dzieci do fantastyki baśniowej³, która w dzisiejszych czasach wciąż traktowana jest jako niezbędna dla prawidłowego rozwoju umysłowego dziecka, o czym wspomina w swoim artykule Anna Wasilewska:

Psychoanalitycy interpretują dominację intelektu w poznawaniu świata współczesnego człowieka jako strategię poznawczą uboższą od „myślenia magicznego”. Podkreśla się, że zawieszenie racjonalnego myślenia nie stanowi ograniczenia w sposobie poznania, ale otwiera większe możliwości poznawcze, włączające intuicję i emocje⁴.

Pomimo uznania, jakim zdają się cieszyć teksty o fantastycznym charakterze we współczesnym społeczeństwie, losy XIX-wiecznych baśni wciąż naznaczone są, często niepotrzebnymi, modyfikacjami i weryfikacją tekstu oryginalnego. Jakkolwiek przekraczanie seksualnego tabu w dzisiejszej literaturze dziecięcej znajduje zarówno swoich przeciwników, jak i entuzjastów (czego przykładem może być twórczość Dana Hojera, autora *Wielkiej księgi siusiaków*⁵), okrucieństwo baśni ludowych braci Grimm nieustannie wzbudza niechęć tłumaczy i wydawców, wśród których tendencja do „oczyszczania” treści wciąż jest niepokojąco wysoka. W wielu

przypadkach może to wynikać z przekonania, że negatywne postacie i brutalność baśni zostaną przez najmłodszych potraktowane jak odzwierciedlenie realnego świata czy historie mogące wydarzyć się na jawie. Takiemu myśleniu sprzeciwia się Bruno Bettelheim w swojej kanonicznej już książce *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*:

Mała dziewczynka chętnie wyobraża sobie, że jest królewną mieszkającą w zamku i snuje różnorodne fantazje na ten temat, ale gdy matka woła ją na obiad, wie, że nie jest żadną królewną. I mimo że zagajnik w parku może być przez jakiś czas dla dziecka gęstym, ciemnym lasem skrywającym tajemnicze sekrety, wie ono, czym on jest w rzeczywistości [...]⁶.

Wydaje się, że powyższy fragment można traktować jako pewien zarzut skierowany w stronę autorów niektórych tłumaczeń i adaptacji, zubażających pierwotne wersje baśni przez szeroko pojęte „oczyszczanie” tekstu z nieodpowiednich dla najmłodszych odbiorców treści, którego skutki niejednokrotnie bywają przeciwieństwem pierwotnych założeń pomysłodawców.

Ochrona najmłodszych przed uczuciem smutku czy grozy nie-
rzadko dyktowana jest poczuciem bezsilności dorosłych względem dziecięcych pytań o życie pośmiertne czy źródło cierpienia. Wspomina o tym Jadwiga Wais, analizując *Śmiertelną koszulkę* braci Grimm. Badaczka podkreśla niechęć dorosłych do rozmawiania o śmierci nawet wśród najbliższych: podając przykład starszej, umierającej matki, której wmawia się, że „przeżyje jeszcze wszystkich”, autorka pisze o skazywaniu bliskich na samotną udrękę obcowania ze zbliżającym się odejściem. Mimo iż przywołana sytuacja nie dotyczy bezpośrednio dzieci, obrazować może kulturowe tabu, w którym dorośli przemilczają temat śmierci i choroby⁷. Przykładem takiego myślenia jest np. usunięcie przez tłumaczkę wzmianki o śmierci matki w jednej z wersji *Kopciuszka*, co w efekcie prowadzi do naruszenia całej konstrukcji fabularnej (znika grób rodzicielki, motyw

zasadzenia gałązki leszczyny i wreszcie – fragment o otrzymaniu pomocy od ptaszka: symbolu zmarłej matki). Gwałtownym „wtarnięciem” w treść oryginału jest również likwidacja postaci rodziców, którzy nie reprezentują sobą silnej postawy godnej dziecięcej adoracji⁵; bezsilny, uległy ojciec Kopciuszka zostaje usunięty z treści bajki przez tę samą tłumaczkę, która postanowiła pominąć wzmiankę o śmierci matki bohaterki⁹. Związane jest to z ideą dydaktycznej funkcji baśni¹⁰, funkcji stworzonej głównie na potrzeby dorosłych, nie zaś dla poprawy procesu odbioru tekstu przez dzieci. W przypadku pominięcia wątku śmierci dziecka odbierana jest szansa na oswojenie się z tematem w sposób znacznie mniej inwazyjny niż pierwszy realny kontakt ze śmiercią osoby bliskiej.

Do walki z „okaleczającą dziecięcą psychikę”¹¹ cenzurą tego rodzaju zdawał się przymierzać Philip Pullman, wydając w 2012 roku zbiór pięćdziesięciu wybranych przez siebie baśni niemieckich braci pod tytułem *Grimm Tales for Young and Old* (w wersji amerykańskiej książka ta ukazała się pod tytułem *Fairy Tales from the Brothers Grimm. A New English Version*), który dwa lata później, w tłumaczeniu Tomasza Wyżyńskiego, ukazał się w Polsce pod (niezbyt trafnym ze względu na treść) tytułem: *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i młodzieży. Bez cenzury*. Trudno powiedzieć, czym kierował się tłumacz (lub wydawnictwo), dodając do oryginalnego tytułu książki podtytuł *Bez cenzury*, skoro zawarte we wspomnianym dziele baśnie zostały potraktowane bardzo swobodnie. Pullman natomiast wspomina, iż szczegóły każdej opowieści wprowadza za „innymi narratorami lub sam je wymyślił”¹², zgodnie z własną intencją do stworzenia „wersji czystych jak woda”¹³, czyli w jego pojęciu takich, których narracja rozwija się przede wszystkim naturalnie. Autor nie powołuje się również wyłącznie na pierwsze, pierwotne wydanie *Baśni domowych i dziecięcych* z 1812 roku, ale korzysta bez skrępowania z wielu kolejnych wydań oraz tłumaczeń jednocześnie, mieszając wątki i szczegóły dodawane w kolejnych publikacjach przez samych Jakuba i Wilhelma Grimmów, a swoje działania motywuje stwierdzeniem:

Baśń ulega ciągłym zmianom, nie ma ustalonej ostatecznej wersji. Trzymanie się jednej wersji lub jednego przekładu to „zamykanie rudzika w klatce”⁴⁴.

Wobec tego trudno byłoby zrezygnować z pokusy przyjrzenia się ludowym baśniom Pullmana z perspektywy ich podobieństwa do wersji z roku 1812, do czego zachęca zarówno dodanie do tytułu owego nieszczęśliwego *Bez cenzury*, jak i sama rozbieżność między słowami Pullmana. Z jednej strony postuluje on bowiem, iż nie chce konstruować osobistych interpretacji utworów⁴⁵, z drugiej zaś – nie ma problemu z wprowadzaniem do treści modyfikacji i detali, które wydawały mu się odpowiednie. By ukazać relację między współczesnymi wersjami baśni Grimmów a ich pierwowzorami, warto omówić jedną z najbardziej znanych narracji XIX-wiecznych pisarzy, która u Pullmana występuje pod numerem szesnastym: *Czerwonego Kapturka*. W analizie posłużę się oryginalną wersją tekstu *Rothkäppchen* z tomu *Kinder- und Hausmärchen*, wydanego w roku 1812 (okazjonalnie przywołam również wersję z roku 1819 w celach porównawczych). Z uwagi na trudną dostępność brytyjskiej wersji książki Pullmana powoływać się będę na tekst z wydania amerykańskiego, zestawiając go zarówno z pierwotną wersją Grimmów, jak i z polskim tłumaczeniem Wyżyńskiego.

dziecięca dojrzałość

Pedagogizacja tekstu jest jednym z częstych (choć niezaprzeczalnie celowych) błędów popełnianych podczas opracowywania adaptacji. Infantylizacja postaci dziecięcych, podkreślanie ich zależności od rodziców oraz podkreślanie wyższości opiekunów nad dzieckiem przejawiają się choćby w drobnych z pozoru przekształceniach dialogów, o czym wspomina autorka artykułu *Polskie dzieje baśni braci Grimm*. Skrytykowała powszechnie znane tłumaczenie Tarnowskiego za zlikwidowanie „oryginalnego” gestu uścisku dłoni Czerwonego Kapturka na znak obietnicy zaniesienia koszyczka do chatki babci

i zastąpienie go ugrzecznioną obietnicą zastosowania się do „roz-
kazu” matki¹⁶. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż wspomniany
gest, świadczący o domniemanej dojrzałości pierwowzoru Czer-
wonego Kapturka, pojawia się dopiero w wersji drugiej, z roku 1819
(„Rothkäppchen sagte: «ja ich will alles recht gut ausrichten» und
versprachs der Mutter in die Hand”¹⁷), w wersji oryginalnej zaś,
jeśli oczywiście za taką przyjmiemy pierwszą wersję opowieści
z roku 1812¹⁸, pojawia się jedynie skrytykowana wcześniej przez
Elizę Pieciul-Karmińską obietnica posłuszeństwa: „Rothkäppchen
versprach der Mutter recht gehorsam zu seyn”¹⁹. Tekst Pullmana
balansuje między dwiema wersjami, kształtując relację między mat-
ką a córką znacznie swobodniej, przez co wydaje się ona bliższa
współczesności; brakuje tu nad wyraz poważnego uścisku dłoni,
pojawia się natomiast łagodna troska i ucałowanie na pożegnanie:

“I’ll do everything right, don’t worry”, said Little Red Riding
Hood, and kissed her mother goodbye²⁰.

Zrobię wszystko, jak trzeba, nie martw się, mamo – odpowie-
dział Czerwony Kapturek i pocałował matkę na pożegnanie²¹.

Choć taka forma pożegnania wydaje się naturalna w obecnym
życiu codziennym, wprowadzenie jej do treści XIX-wiecznej baśni
ludowej może budzić pewne zastrzeżenia. Autor gubi wychowawczy
aspekt wędrowni Kapturka: podróż do domu babci jest bowiem
ważnym zadaniem dla dziecka wiejskiego, które matka stara się
wprowadzić w świat dorosłych obowiązków i odpowiedzialności²².
Uścisk dłoni czy choćby deprecjonowana przez Pieciul-Karminską
obietnica bycia posłusznym świadczą o powadze, z jaką dziecko
przyjęło powierzoną mu misję. Nadaje to późniejszemu zejściu
ze ścieżki poważniejszych niż u Pullmana konsekwencji, miano-
wicie podważeniu autorytetu matki, który w tamtych czasach
objawiał się przede wszystkim przez obecną w postępowaniu
dziecka samodyscyplinę.

„bycie-dziewczynką” a baśniowy erotyzm

Kolejną możliwą do zaobserwowania ingerencją w strukturę tekstową baśni braci Grimm jest oczyszczenie jej ze wszelkich podtekstów erotycznych i fragmentów nacechowanych seksualnie²³. W przypadku *Czerwonego Kapturka* najczęstszym wyborem tłumaczy okazuje się zamiana pojawiającego się w oryginale zapytania: „Was trägst du unter der Schürze?”²⁴ na mniej kontrowersyjne: „A co niesiesz w koszyczku?”²⁵ – przed czym nie ustrzegł się również autor omawianego tutaj zbioru („And what’s in that basket of yours?”²⁶). Niemniej jednak puryfikacja tekstu nie jest zabiegiem stosowanym przez pisarza konsekwentnie. By to udowodnić, należy poświęcić chwilę uwagi kwestii seksualności samego Kapturka, którego płeć w niemieckim oryginale określana najczęściej jest przez rodzaj nijaki *es* ze względu na zaimiek wskazujący „*das*” towarzyszący słowu „*Rothkäppchen*”. Sprawia to w pewien sposób, że brak jest erotycznego nacechowania głównej postaci opowieści, i nadaje jej charakter bardziej dziecięcy (zgodnie z rodzajem nijakim) niż żeński. W języku polskim nastrocza to jednak specyficznych problemów gramatycznych, dlatego w tłumaczonej przez Wyżyńskiego wersji Czerwony Kapturek funkcjonuje zarówno w rodzaju męskim („Czerwony Kapturek spojrział [...]”), jak i żeńskim, z przewagą tego drugiego (który wprowadzany jest najczęściej za pomocą słowa „dziewczynka”). W kwestii płciowości bohaterki Wyżyński dochowuje wierności angielskiej wersji baśni, w której Pullman często sięga po zaimiek żeński „*she*” („*the girl*” pojawia się natomiast jedynie raz w całym tekście). Przywoływanie płci Czerwonego Kapturka może nabrać dla nas większego znaczenia, jeśli z powyższymi wątpliwościami, które z początku mogą wydać się detalem, zwrócimy się w stronę *Dziewczynki w baśniowym lesie* autorstwa Pierre’a Péju. W swojej książce Péju zwraca uwagę na fakt, że „bycie-dziewczynką”²⁷ łączy się w niektórych baśniach ludowych z pewną formą aparycyjnego hermafrodytyzmu. Pomijając inne baśnie, w których „by-

cie-dziewczynką” kończy się dla bohaterek poślubieniem księcia lub króla, francuski filozof wyróżnia również historie, w których baśniowa dziewczynka wymyka się stereotypowym rolom płci, nie jest ani dostatecznie żeńska, ani męska. Taka postać, którą z założenia porównujemy do biernych, cechujących się stałością, bajkowych figur kobiecych, wyróżnia się na ich tle jako bardziej otwarta, niezależna, gotowa do przygód i zdolna do nawiązania kontaktu z tym, co nieznane²⁵. „Bycie-dziewczynką” w ujęciu Péju zakłada więc pewne zapomnienie siebie, własnej płci i jej cech fizjonomicznych, tzw. niewidzenie siebie, obojętność wobec oceniających spojrzeń innych ludzi²⁹. W świetle tej teorii rodzaj nijaki bohaterki w niemieckim oryginale nabiera nowej wartości, zwraca uwagę na odkrywcze, dualistyczne pojęcie dziewczęcego, niedojrzałego jeszcze piękna: „piękność poddania się kobiecości i piękność będąca wyrazem wolności. [...] Piękność zatrzymana i piękność w ruchu”³⁰. Zarówno Pullman (sięgając po zaimek *she*), jak i Wyżyński (nadużywając w swoim tłumaczeniu słowa „dziewczynka”) wprowadzają do tekstu pierwiastek czysto żeński, rezygnując nieświadomie z możliwości interpretacyjnych, jakie oferuje pierwotny rodzaj nijaki tytułowej bohaterki. Nie oznacza to oczywiście, że wyraz „dziewczynka” konstituuje kobiecość bohaterki, zamykając ją z miejsca w sztywnych klamrach stereotypowych postaci żeńskich, warto jednak zauważyć, że rodzaj nijaki oryginału przybliży czytelnikowi pojęcie „bycia-dziewczynką” w dużo prostszy i bardziej przejrzysty sposób niż konwencjonalny rodzaj żeński.

Drugim przykładem na raczej wybiórcze korzystanie Pullmana z niemieckiego oryginału przy spisywaniu własnej wersji historii jest komentarz wilka na temat Kapturka, który w tekście z 1812 roku nazywa go „smacznym, pulchnym kąskem”³¹, natomiast w anglojęzycznym wariancie z 2012 roku Czerwony Kapturek staje się już „dainty young thing [that] looks a very tasty mouthful”³² (w polskim tłumaczeniu rozpustne „dainty young thing” zamienia się w „delikatną, pysznie wyglądającą dziewczynkę”³³). Trudno więc

mówić o całkowitej rezygnacji z podtekstów erotycznych, które zapowiadała zmiana kapturkowego „fartuszka” na neutralny „koszyk”.

Sporym polem do dyskusji wydaje się także sposób wprowadzenia postaci myśliwego, który zarówno zdaniem Bettelheima, jak i Pieciul-Karmińskiej³⁴ po dostrzeżeniu wilka śpiącego w łóżku babci nazywa go „starym grzesznikiem”, mówiąc, iż od dawna go szukał. Autor *Cudownych i pożytecznych* nakreśla nawet krótką analizę, sugerującą, iż:

W opowieści wilk ten jest uwodzicielem, a uwodziciela, zwłaszcza gdy ofiarą jego padają młode dziewczęta, powszechnie nazywa się „starym grzesznikiem”³⁵.

Świadczyłoby to o dokonaniu przez tłumacza Pullmana niepotrzebnej puryfikacji, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę jego decyzję o zmianie obecnego u angielskiego pisarza „starego grzesznika” („old sinner”³⁶) na „starego łotra”³⁷. Okazuje się to bardziej skomplikowane po zwróceniu się w stronę oryginału (zarówno z roku 1812, jak i wersji poprawionej z 1819), ponieważ nic takiego się w nim nie pojawia. Myśliwy zauważa wilka, którego długo tropił, próżno jednak szukać czegokolwiek na temat nazwania zwierzęcia kontrowersyjnym mianem „starego grzesznika”:

Da trat er hinein und wie er vors Bett kam, da lag der Wolf den er lange gesucht, der hat gewiß die Großmutter gefressen vielleicht ist sie noch zu retten, ich will nicht schießen, dachte der Jäger³⁸.

Gdy wszedł do środka i stanął przy łóżku, leżał tam wilk, którego długo szukał. „Na pewno pożarł babcię, ale może jeszcze zdołam ją uratować: nie będę więc strzelał” – pomyślał myśliwy³⁹.

Przywołany fragment potwierdza po raz kolejny przypuszczenie, iż autorowi *Baśni braci Grimm dla dorosłych i młodzieży. Bez cenzury* w istocie nie zależało na wierności własnego tekstu względem pierwowzoru oraz że faktycznie korzystał on wyłącznie lub w znacznym stopniu z wersji już zmodyfikowanych i poddanych przynajmniej częściowo puryfikacji (często zresztą przez samych autorów baśni).

zakończenie według Pullmana

Na tym jednak nie koniec. Wiele zastrzeżeń budzić może zakończenie baśni, na które zdecydował się Pullman. Zwięźle przedstawiona akcja ratowania babci oraz śmierć wilka, zawarte w oryginale w dwóch krótkich zdaniach, poddane zostały zabiegom ulogiczniania, uszczególniania i wyjaśniania ciągów przyczynowo-skutkowych: zrujnowano tym samym baśniową schematyczność⁴¹:

[...] und dann kam die Großmutter auch lebendig heraus. Rothkäppchen aber holte große schwere Steine, damit füllten sie dem Wolf den Leib, und wie er aufwachte, wollte er fortspringen, aber die Steine waren so schwer, daß er sich todt fiel⁴¹.

[...] i wtedy ze środka wyszła równie żywa babcia. Czerwony Kapturek przyniósł ponadto duże, ciężkie kamienie, aby wypełnić nimi brzuch wilka. Gdy wilk się zbudził, pragnął uciekać, ale kamienie były tak ciężkie, że padł martwy⁴².

And then the grandmother began to clamber out, a bit out of breath but not much the worse for her experience. While the hunter helped her to a chair, Little Red Riding Hood ran outside to fetch some heavy stones. They filled the wolf's body with them, and then Little Red Riding Hood sewed

him up very neatly, and then they woke him up. Seeing the hunter there with his gun, the wolf panicked and ran outside, but he didn't get very far. The stones were so heavy that soon he fell down dead⁴³.

Po chwili z brzucha wygramoliła się babcia, nieco zdyszana, lecz cała i zdrowa. Myśliwy pomógł jej usiąść w fotelu, a Czerwony Kapturek wybiegł na dwór i przyniósł kilka ciężkich kamieni. Napelnili nimi brzuch wilka, po czym Czerwony Kapturek ładnie go zaszył. W końcu obudzili bestię. Widząc myśliwego ze strzelbą, wilk wpadł w panikę i wybiegł na dwór, ale nie uciekł daleko. Kamienie tak mu ciążyły, że wkrótce padł martwy⁴⁴.

Zarówno w angielskiej wersji tekstu, jak i w jego polskim tłumaczeniu baśniowa prostota językowa i fabularna zastąpiona została namnożeniem zbędnych detali i epitetów, co przeczy zupełnie zwyczajnej, esencjonalnej naturze tego typu utworów⁴⁵. Dramatyzacja i sztuczne budowanie napięcia w momentach finalnych opowieści raczej znuży dzieci niż spotęguje nastrój grozy, zwłaszcza gdy weźmie się pod uwagę to, jak łatwo mali czytelnicy tracą zainteresowanie przydługimi opisami wydarzeń. Baśń „nie zatrzymuje się na żadnym szczególe, zmierza prosto do celu, jest samą akcją”⁴⁶; zmusza to dziecko do nieustannej pracy myślowej i mobilizacji wyobraźni twórczej w procesie kojarzenia zdarzeń oraz uporządkowania kolejnych fragmentów układanki fabularnej, co w rozwoju współczesnego odbiorcy literatury dziecięcej może pomóc w kształtowaniu wyobraźni⁴⁷. Należy jednak pamiętać, że pojęcie dzieciństwa jest zjawiskiem stosunkowo niedawnym, a same baśnie (zwane też bajkami magicznymi, będące odmianą bajki ludowej⁴⁸) początkowo adresowane były do dojrzałych odbiorców, zarówno społeczności wiejskiej⁴⁹, jak i wyższych sfer – np. bywalców salonów⁵⁰. Zanim więc nastał czas Bettelheimowskich teorii o niezmiennie inicjacyjnej roli baśni w życiu dzieci, utwory te przez całe stulecia pełniły funkcje rozrywkowe wśród środowisk ludzi dorosłych⁵¹. Dopiero koniec

wieku XIX, m.in. skutkiem rosnących zainteresowań badawczych w dziedzinie mitologii oraz ludoznawstwa⁵², jak również z powodu stopniowego odchodzenia w latach 1880–1890 od rygorystycznych zaleceń wychowawczych literatury dla dzieci⁵³, pozwolił rozwinąć skrzydła twórcom książek przeznaczonych *stricte* dla najmłodszych i nadać owej dziedzinie literatury wyższy stopień artyzmu, zaś samym odbiorcom tego gatunku – miano czytelnika⁵⁴. Nie znaczy to oczywiście, że początki literatury dla dzieci powinniśmy datować dopiero na wiek XIX: niezwykle trudno byłoby określić definitywną granicę pomiędzy literaturą tworzoną z myślą o najmłodszych a literaturą niekoniecznie dla nich przeznaczoną⁵⁵. Trzeba pamiętać, że kształtowanie się literatury „osobnej” było procesem niezwykle powolnym, dlatego książki dla dzieci z okresów wcześniejszych trudno wpisać w jeszcze „młode” rozróżnienie na „literaturę dziecięcą” i literaturę „dla dzieci”⁵⁶. Nie zmienia to jednak faktu, że pierwsze książki przeznaczone dla dzieci odnaleźć można nawet w XVI wieku (przykładem tego może być wydana w 1566 *Otročja biblija* autorstwa Sebastijana Krelja⁵⁷), później zaś także w wieku XVII i XVIII (np. działalność Johna Newbery’ego, pierwszego „prawdziwego” wydawcy dla dzieci, który w XVIII wieku założył księgarnię dla małych czytelników⁵⁸).

Ostatnim aspektem analizowanej wersji *Czerwonego Kapturka*, na którą chciałabym zwrócić uwagę, jest całkowita rezygnacja autora z drugiej części historii (obecnej w obu przywoływanych wydaniach baśni braci Grimm), opowiadającej o tym, jak Czerwony Kapturek z pomocą swojej babci obronił się przed drugim wilkiem, starającym się dostać do babcinego domu⁵⁹ (pojawia się więc typowe dla bajki ludowej szczęśliwe zakończenie⁶⁰, które pieczętowało zdobytą w pierwszej części opowieści niezależność bohaterki). Swojej decyzji autor nie umotywował ani we wstępie do książki, ani też w krótkim komentarzu pod samą treścią baśni, gdzie zazwyczaj tłumaczył się z wprowadzonych przez siebie zmian fabularnych lub źródeł, z których korzystał przy pisaniu własnej wersji opowieści. Brak informacji na ten temat świadczyć może o nieznamomości niemieckiego oryginału z roku 1812 lub świadomym zignorowaniu

bądź celowym odrzuceniu drugiego zakończenia ze względu na jego nieprzydatność lub też powtórzenie motywu krążącego wokół domu wilka, który to motyw prawdopodobnie w mniemaniu autora niczego już nowego do baśni nie wnosi. Jakkolwiek powodu, dla którego Pullman zaryzykował pominięcie tego fragmentu utworu w swojej książce, można się jedynie domyślać, o tyle obok samego faktu tego zabiegu nie można przejść obojętnie. Usuwanie poszczególnych części tekstu czy też formowanie baśni według własnego zamysłu uznawane jest w świecie literackim za jeden z najpoważniejszych błędów popełnianych przez tłumaczy⁶¹.

wnioski

Należy zaznaczyć, że ocena „czystych jak woda” baśniowych narracji Philipa Pullmana, za których przykład wybrałam jego *Czerwonego Kapturka*, jest przedsięwzięciem niezwykle trudnym. Pomimo iż autor zachowuje pewne elementy niemieckiego oryginału, bardzo swobodnie przebiera on w wachlarzu możliwości stworzonych przez wydania z późniejszych lat, ze zubożonych przez puryfikację wersji niemieckich, oraz ich tłumaczeń. Gdy weźmie się pod uwagę fakt pokrewieństwa motywów, pojawiających się najprawdopodobniej za pośrednictwem tradycji oralnej, na całym świecie w sposób niezależny od siebie (samych wersji *Czerwonego Kapturka* jest, według Darntona, około trzydziestu pięciu⁶²), budowanie opowieści na jednej tylko wersji historii wydawać się może przedsięwzięciem nierozsądnym, krytyka baśni Pullmana zaś bezzasadna. Należy jednak wspomnieć o deklaracji autora, który wybierając tytuł dla swoich tłumaczeń (a raczej opracowań) baśni, powołał się na nazwisko braci Grimm, sugerując tym samym, że tekstem wyjściowym do jego interpretacji były niemieckie wersje utworów. Trudno nie zauważyć w takiej sytuacji, że (już bez względu na sięganie autora do tekstów, z którymi bracia Grimm niewiele mieli wspólnego) w procesie analizy komparatywnej niezwykle łatwo wyodrębnić zabiegi typowe dla prób „oczyszczania” tekstu (obecnych zarówno w angielskiej wersji

baśni, jak i jej polskim tłumaczeniu), m.in.: pedagogizacja i puryfikacja tekstu, nadawanie logicznego sensu ciągom przyczynowo-skutkowym, dramatyzacja struktury fabularnej oraz skrócenie wersji oryginalnej utworu. *Czerwonego Kapturka* Philipa Pullmana można w takiej sytuacji określić mianem adaptacji czy też autorskiej interpretacji; należałoby w efekcie zrezygnować z mylącego tłumaczenia polskiego tytułu książki: *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i młodzieży. Bez cenzury*, jak również przeformułować brytyjskie i amerykańskie tytuły oryginału: *Grimm Tales for Young and Old/Fairy Tales from the Brothers Grimm: A New English Version*, które sugerują wierność Pullmanowych baśni względem oryginału braci Grimm.

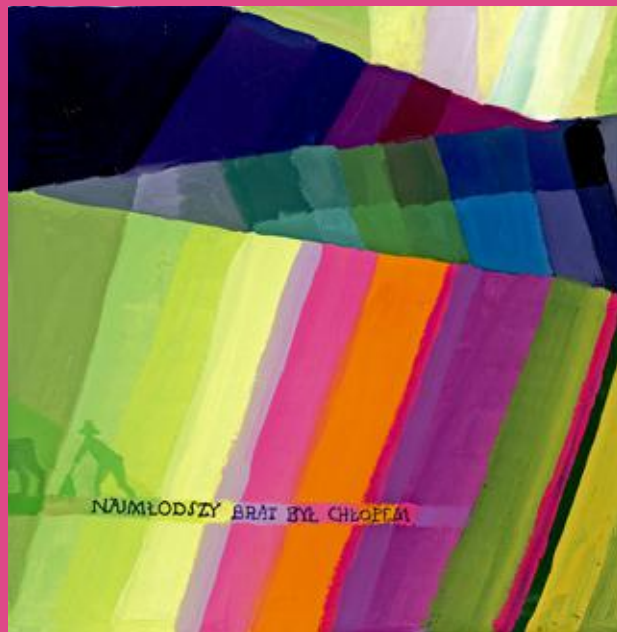
odwołania

1. *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 75.
2. K. Kulickowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918*, Warszawa 1981, s. 102.
3. Tamże, s. 106.
4. A. Wasilewska, *Język, symbole, archetypy w badaniach nad obrazem płci w literaturze dziecięcej. Uwagi teoretyczno-metodologiczne* [w:] *Ateneum. Przegląd Familiologiczny. Ateneum Family Science Review. Ku małżeństwu. Media w procesie wychowania*, red. M. Stopikowska, E. Stopikowski, Gdańsk 2014, s. 20.
5. Zob. B. Kucharska, *Edukacja seksualna dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym – rozważania w kontekście najnowszej literatury dla najmłodszych czytelników*, „Scientific Bulletin of Chełm” 2016, nr 1, s. 70.
6. B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne: o znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Warszawa 1996, s. 112.
7. J. Wais, *Bracia Grimm i Siostra Śmierć. O sztuce życia i umierania*, Warszawa 2014, s. 150.
8. D. Simonides, *Fantastyka baśni i innych tekstów folklorystycznych w życiu dziecka* [w:] *Baśń i dziecko*, wybór i oprac. H. Skrobiszewska, Warszawa 1978, s. 124.
9. E. Pieciul-Karmińska, *Polskie dzieje baśni braci Grimm*, „Przekładaniec” 2011, nr 22–23, s. 89.
10. K. Albińska, „Tylko to, co najlepsze, jest dość dobre dla dzieci”, czyli o dylematach tłumacza literatury dziecięcej, „Przekładaniec” 2011, nr 22–23, s. 267.
11. W. Kostecka, *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Warszawa 2014, s. 155.

12. P. Pullman, *Baśnie braci Grimm dla dorosłych i młodzieży. Bez cenzury*, tłum. T. Wyżyński, Poznań 2014, s. 19.
13. Tamże, s. 11.
14. Tamże, s. 18.
15. Tamże, s. 11.
16. Zob. E. Pieciul-Karmińska, dz. cyt., s. 87.
17. „Czerwony Kapturek powiedział: «zrobię wszystko, jak należy», i potwierdził obietnicę uściskiem dłoni” – tłum. własne, zob. Brüder Grimm, *Rothkäppchen* [w:] *Kinder- und Hausmärchen*, Berlin 1819, s. 136.
18. Warto zaznaczyć, że historia Czerwonego Kapturka nie wywodzi się z niemieckiej tradycji literackiej. Jej rodowodu i znanego współczesnym czytelnikom schematu upatrywać można raczej we francuskich *Bajkach Babci Gąski* Charles’a Perraulta z 1697 roku, którego baśń Grimmowie poznali prawdopodobnie za pośrednictwem Jeanette Hassenpflug, francuskiej hugenotki i jednocześnie ich bliskiej przyjaciółki. To w wersji Perraulta pierwszy raz pojawia się motyw czerwonej czapeczki dziewczynki (brak jednak szczęśliwego zakończenia). W jeszcze wcześniejszych wersjach, bardziej brutalnych i nacechowanych seksualnie, wilk, który przed zjedzeniem dziewczynki karmi ją potrawką z ciała zamordowanej babci, a następnie karze dziewczynce wrzucić ubrania do kominka i położyć się z nim w łóżku, pozostaje bezkarny – postać myśliwego nie pojawia się wcale. Zob. R. Darnton, *Wielka masakra kotów i inne epizody francuskiej historii kultury*, Warszawa 2015, s. 23–26. Do tej pory prawdopodobnie najwierniejszym przekładem wersji braci Grimm dostępnym na rynku polskim jest *Czerwony Kapturek* w tłumaczeniu Łukasza Musiała, któremu za podstawę posłużyła opowieść z pierwszego wydania braci Grimm z 1812 roku. Zob. W. Grimm, J. Grimm, *Czerwony Kapturek*, tłum. Ł. Musiał, Toruń 2015.
19. „Czerwony Kapturek obiecał matce, że będzie posłuszny” – tłum. własne, zob. Jacob und Wilhelm Grimm, *Rothkäppchen* [w:] *Kinder- und Hausmärchen*, Band 1, Berlin 1812–1815, s. 112.
20. P. Pullman, *Little Red Riding Hood* [w:] *Fairy Tales from the Brothers Grimm. A New English Version*, Nowy Jork 2012, s. 114.
21. P. Pullman, *Baśnie braci Grimm...*, dz. cyt., s. 173.
22. D. Ciukso, *Dziecko w teatrze życia społecznego*, Olsztyn 2008, s. 111.
23. E. Pieciul-Karmińska, dz. cyt., s. 88.
24. „Co niesiesz pod fartuszkim?”, tłum. własne, zob. Jacob und Wilhelm Grimm, dz. cyt., s. 113.
25. P. Pullman, *Baśnie braci Grimm...*, dz. cyt., s. 174.
26. P. Pullman, *Little Red Riding Hood...*, dz. cyt., s. 114.
27. Termin wprowadzony przez Pierre’a Péju. Zob. P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, tłum. M. Pluta, Warszawa 2008, s. 122.
28. Tamże.

29. Tamże, s. 127.
30. Tamże.
31. Jacob und Wilhelm Grimm, dz. cyt., s. 113.
32. P. Pullman, *Little Red Riding Hood...*, dz. cyt., s. 114.
33. P. Pullman, *Baśnie braci Grimm...*, dz. cyt., s. 174.
34. E. Pieciul-Karmińska, dz. cyt., s. 88.
35. B. Bettelheim, dz. cyt., s. 277.
36. P. Pullman, *Little Red Riding Hood...*, dz. cyt., s. 116.
37. P. Pullman, *Baśnie braci Grimm...*, dz. cyt., s. 176.
38. Jacob und Wilhelm Grimm, dz. cyt., s. 115.
39. Tłum. własne.
40. E. Pieciul-Karmińska, dz. cyt., s. 88.
41. Jacob und Wilhelm Grimm, dz. cyt., s. 115.
42. Tłum. własne.
43. P. Pullman, *Little Red Riding Hood...*, dz. cyt., s. 116.
44. P. Pullman, *Baśnie braci Grimm...*, dz. cyt., s. 176.
45. E. Pieciul-Karmińska, dz. cyt., s. 90.
46. D. Simonides, dz. cyt., s. 122.
47. Tamże.
48. D. Simonides, dz. cyt., s. 111.
49. P. Péju, dz. cyt., s. 61.
50. Dowodem tego może być chociażby twórczość Charles'a Perraulta, który czerpiąc z ludowego przekazu ustnego od francuskiej opiekunki swojego syna, tworzył złagodzone wersje baśni, których odbiorcami miały być przede wszystkim kręgi paryskie salonowej arystokracji. Zob. R. Darnton, dz. cyt., s. 25.
51. Tamże, s. 32.
52. I. Kuźma, *Współczesne rekonstrukcje i retrospektywy słowiańskości. Przykład rodzimowierców (neopogan) polskich* [w:] *Żyje, żyje duch słowiański. Rozważania nad ideą słowiańszczyzny*, red. I. Kuźma i P. Schmidt, Toruń 2009, s. 208.
53. K. Kuliczowska, dz. cyt., s. 100.
54. W. Kostecka, dz. cyt., s. 101.
55. A. Fidowicz, *Otrocja biblija – najstarsza książka dziecięca w Europie?*, „Guliwer” 2016, nr 4, s. 9.
56. A. Czabanowska-Wróbel, *[Ta dziwna] instytucja zwana literaturą dla dzieci. Historia literatury dla dzieci w perspektywie kulturowej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 5, s. 15.
57. A. Fidowicz, dz. cyt., s. 10.
58. I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do 1864 roku*, Warszawa 1973, s. 29.
59. Zob. Jacob und Wilhelm Grimm, dz. cyt., s. 116–117.
60. *Sto lat baśni polskiej*, red. G. Leszczyński, Warszawa 1995, s. 87.
61. K. Albińska, dz. cyt., s. 268.
62. R. Darnton, dz. cyt., s. 33.

c o n t e x t s



k o n t e k s t y

Saša Babič

Krótkie formy twórczości ludowej w słoweńskich czasopismach dla dzieci

Estonian Literary Museum, Tartu

streszczenie

Celem tego artykułu jest analiza jednostek krótkich form twórczości ludowej w słoweńskich czasopismach dla dzieci – uczniów szkół podstawowych. Autorka w swoich badaniach dokonuje przeglądu wybranych paremii oraz częstotliwości ich występowania (włączając w to kontekst i powody, dla których znalazły się w wybranych periodykach), jak również zagadek w tekstach przeznaczonych dla najmłodszych czytelników.

słowa kluczowe

folklor, literatura dziecięca, przysłowia, zagadki, krótkie formy twórczości ludowej

biogram

Dr Saša Babič – badaczka pracująca w projekcie Estońskiego Muzeum Literatury (Tartu, Estonia), asystentka w Ośrodku Badawczym Słoweńskiej Akademii Nauk i Sztuk oraz wykładowczyni literatury i folkloru na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Lublanie. Jej główne zainteresowania dotyczą form folkloru i ich integracja w kulturze, co jest również tematem monografii pt. *Beseda ni konj* (2015). Jest autorką licznych prac naukowych na ten temat, uczestniczyła w wielu konferencjach, jest także założycielką pierwszej słoweńskiej bazy danych zawierającej ludowe zagadki w ramach podoktorskiego projektu (<http://www.folklore.ee/Slovenianriddles/>), zaczęła również ekstensywną akcję zbierania szkolnych zwyczajów wśród dzieci i młodzieży w całej Słowenii, z naciskiem na krótkie formy folkloru (https://docs.google.com/forms/d/1_PUGLDzmF6lioc6rwl-w7y3_pd-okaCKL7Jjn_EhcO-U/edit).

summary

The aim of the present article is to analyze units of short forms of folklore in Slovenian journals for children in primary school. The study brings an overview of the selection and frequency of paremias (including context and motivation) and riddles in texts intended for younger readers.

keywords

folklore, children's literature, proverbs, riddles, short forms of folklore

biogram

Dr Saša Babič – a postdoctoral researcher working on a project in the Estonian Literary Museum (Tartu, Estonia), an associate of the Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, and assistant professor in literary studies at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. Her main focus is research into folklore forms and their integration with culture which is discussed also in her book *Beseda ni konj* (2015). She has contributed a number of

scientific papers on the topic, attended several conferences, established the first online database of Slovenian folklore riddles within a postdoctoral project (<http://www.folklore.ee/Slovenianriddles/>), and started an extensive campaign to collect children's and youth school lore and customs across Slovenia with the emphasis on short folklore forms (https://docs.google.com/forms/d/1_PUGLDzmF6li-cc6rwlw7y3_pd-okaCKL7Jjn_EhcO-U/edit).



NAJMŁODSZY BRAT BYŁ CHŁOPEM

short forms of folklore

in Slovenian children's magazines

Folklore is usually presented as a “national treasure”, as a message passed from previous generations and as wisdom that should be passed on to the next generations. Although folklore is supposed to be obsolete, the general public understands it as a hundred-year-old-wisdom that should be respected. Nevertheless, it seems that such opinion is rather declarative and that the praxis of keeping folklore alive is not popular in Slovenian cultural area. The idea of testing the use of paremiological units in contemporary language started with “Newspaper Project” in 2011 and 2012 with discussion, and in 2014 with papers on this topic², where researchers observed how commonplace proverbs are used in newspapers³. The project concluded with a comparison of Finnish, Slovenian and Estonian uses of proverbial expressions in the press⁴, with the presumption

that readers are adults, therefore their general knowledge of figurative language and proverbs is more or less expected⁵. In this article the author is focused on Slovenian journals for primary school readers, who are not as linguistically competent as adults. For that reason, texts are supposed to play also a didactic role in teaching the language. In this paper the author observes particular folklore genres, i.e. short forms of folklore with focus on proverbs, sayings and riddles, and their usage in main three Slovenian journals for school children ("Ciciban", "Zmajček", "PIL"). It is interesting to show how often these short forms, usually perceived in a romantic way as "wisdom of our grandparents", are used and presented to school children as a part of language and culture learning.

short forms of folklore

Short forms of folklore are the shortest texts that can be found in folklore. They are often used in everyday communication. Their length ranges from one word (like greeting or swearing), phrases (like sayings and proverbs) to short texts (like jokes or riddles or even short prayers). While longer folklore forms can be used in folklore events⁶, it is typical of short forms of folklore to appear in folklore moments with the same levels of text, texture and context⁷. Folklore moments can be part of everyday speech or longer folklore events. Many short forms of folklore are used in everyday language but their users don't usually recognize folklore genres as carriers of culture. However, due to figurative language they are often perceived as a higher level of language which might be too hard for children to understand. That is why writers often avoid using these genres in texts written or selected for children.

The author identified use of these three specific genres: sayings, proverbs and riddles. All of them are metaphorical and therefore their reception depends on the development of metaphoric understanding⁸, which varies greatly. Children at the age of four seem to comprehend a metaphor if it is based on obvious perceptual

features and unless the task relies heavily on metalinguistic abilities⁹. As children grow older, metaphors based on conceptual features are understood even when a verbal explanation task is used¹⁰. The tendency to interpret metaphors literally decreases with age¹¹. The understanding of metaphor depends on several component abilities such as processing capacity, metalinguistic skill, understanding of communicative pragmatics and semantic knowledge¹². Jean Piaget¹³ explained the level of metaphor understanding as directly related to the development of general cognitive processes, more specifically to those involved in classification abilities. Nowadays, the growth of metaphor understanding is explained as proportional to the development of cognitive functioning and amount of knowledge combined¹⁴. As Lev Vygotski¹⁵ wrote in the past: "Language is not understood only as an instrument of communication, but as linked to thought; therefore, it is intertwined with knowledge of culture, surrounding, society etc."

Inevitably, short forms of folklore are linked to language and to understanding metaphors on many levels¹⁶. That is why it is understandable that children (at least at the beginning of primary school), may not understand figurative language as well as adults. Entertainment is one of the main purposes of journals for children, while the other is to educate the readers, including teaching of language skills. Considering this, one would expect a representative number of sayings, proverbs and also riddles to appear in such journals, since it would serve as an introduction to metaphorical thinking and its first exercise as well.

Sayings and proverbs are relatively fixed pragmatic utterances which occur in various kinds of texts: from free speech and literature to advertising. It is possible to notice them almost everywhere. Due to the fact that sayings and proverbs differ on structural level, the author will provide a short (working) definition to explain the difference.

A saying or an idiom is a multi-word utterance in which at least one of the components is selectively constrained or restricted

by linguistic convention such that it is not freely chosen (e.g.: to have a lucky hand – Mary has had a lucky hand with the choice). Its basic characteristics are a multi-word structure, fixedness and lexicality, idiomaticness and expressiveness¹⁷, though its grammar changes with the context. Sayings are widely used in everyday language, unconsciously.

Proverb is a set of thoughts indicated as short (fixed and closed) sentences¹⁸ or as Wolfgang Mieder¹⁹ defined it as a short generally known sentence of the folk, which contains wisdom, truth, morals and traditional views presented in a metaphorical, fixed and memorable form, and which is handed down from generation to generation. It is usually perceived as “national intangible heritage”. Although general folk (emic) perception is that proverbs are obsolete language, they are used in everyday language, literature, advertising or journalists’ language.

Proverbs are not so widely used in Slovenian language as sayings (which was proved in “Newspaper project”) but the awareness of their existence and functionality can be illustrated by their regular use in advertising. Such use of proverbs proves that they “are an indispensable part of language, expressiveness, communication, culture, which live and change with use”²⁰. Proverbs and sayings are context dependant. To comprehend a proverb, one needs certain background knowledge of the language and the culture²¹.

As a genre, riddles carry a different function. They have a dialogical structure of relatively set question and answer. They provoke rivalry relationship between a riddler and a riddlee²². The question is a form of a metaphorical description, while the answer is an object of a phenomenon from the surrounding world²³. Unlike the many authorial riddles existing nowadays, riddles as a folk genre remain less known. The most common contemporary form of folklore riddle is a joking question, which people understand as a joke, and not as a riddle. Nevertheless, riddle is most often used for children to practice metaphorical thinking in an entertaining way.

methodology

The study was conducted using material from three most often recommended journals for primary school children²⁴ in Slovenia, published from September 2014 until (INCL.) August 2015: "Ciciban", "Zmajček" and "PIL". "Ciciban" and "Zmajček" are for the beginners in reading, i.e. at the beginning of the school educating, "PIL" focuses on primary school teenage population.

The aim of the research was to provide an overview and analysis of proverbs and proverbial expressions as well as of sayings and riddles, all collected from the printed editions of the journals that were published in the course of one year (2014/2015). The author read the journals thoroughly first, in order to collect all paremiological units. As there was not much material, the author has decided to widen the research scope and include sayings and folklore riddles. The units were systematically written out into an Excel table with the data of context: in what text/genre it was used, motivation of usage and the author of the whole published text.

analysis of the material

"Ciciban"

"Ciciban" is the oldest and most renowned Slovenian journal for children from 6 to 9 years. Its first number came out in September 1945. According to the data of National Reading Research in 2016, "Ciciban" was the first among Slovenian monthly issued magazines and is read by more than 100,000 children and adults²⁵. It usually has 74 pages per issue. Christmas and summer editions have 86 pages. The content is filled mostly with different authorial and some folklore stories (mostly authorial riddles) descriptions of different natural phenomena, animals, professionals etc., and it has many illustrations by various acknowledged Slovenian illustrators. It is used in schools as a teaching supplement for the

reading beginners. Children also get stickers with illustrations from recognised Slovenian illustrators as a supplement to the edition.

In the school year of 2014/2015, "Ciciban" had altogether 850 pages. Only eight proverbial expressions appear in this material. Four of them were in a language didactic tale: *Za dežjem vedno posije sonce* (The sun always shines after the rain); *Vsem željam ni mogoče ustreči* (One cannot fulfil all wishes); *Kjer sta dva petelina na enem dvorišču, je vrišč* (With two roosters on a single courtyard, there is a lot of screaming/noise); *Dokler živimo, se učimo* (As long as we live, we learn). Two expressions appear in a folklore tale: *Kjer se prepirata dva, tretji dobiček ima* (When two quarrel, the third rejoices); *Dokler živimo, se učimo* (As long as we live, we learn). Then, one in comics: *Mož brez žene je kot riba brez vode. In obratno: voda brez ribe je kot žena brez moža* (Husband without wife is like a fish without water. And the opposite: the water without fish is like a wife without a husband). And finally, one expression in a commercial, *Kdor zna, ta zna* (The one who knows, knows).

Among many riddles there were only four folklore riddles (all the other were authorial): *Kako bi se voda v cedilo dala, da bi skozi ne tekla?* – *Led* (How can you put water into sieve, so it doesn't leak through. – Ice); *Kdo se joka, če ga sonce obsije?* – *Sneg/Snežak* (Who cries when sun shines on it? – Snow/Snowman); *Kaj je to, ki je poleti oblečeno, pozimi slečeno?* – *Koruza* (What is clothed in summer and naked in winter? – Maize); *Velike oči imam, pa vendar sem slep. Pri vsakem očesu mi zraste rep.* – *Krompir* (I have big eyes, yet I am blind. And by every eye grows tail. – Potato).

The most common short forms of folklore in "Ciciban" were sayings or phrasemes. There were sixty two phrasemes, of which fifty one comparative phrasemes, like: *biti si kar naprej v laseh* (to be in each other's throats); *prepirati se za oslovo senco* (to argue over nothing); *biti kot riba na suhem* (to be like a fish in the dry); *biti sit kot boben* (to be full as a drum); *biti muha enodnevnica* (to be a one hit wonder) etc. Most of phrasemes were given in authorial²⁶ language didactic tale, written with intention to explain the meaning of phrasemes.

The result of the analysis showed extremely low number of short forms of folklore, especially in the context where a proverb would sum up or wound up the idea (only four examples) or where saying would be used as spontaneous figurative language (as will be seen in further text). Most of usages were as explanation of use, given in exemplary context.

“Zmajček”

The first issue of “Zmajček” came out in October 1994. It has 63 pages per issue, summer edition has 79 pages. Most of the journal has authorial stories with colourful illustrations. Every issue has a supplement with mathematical exercises in black-white print. It is used in schools as a teaching material, mostly in second grade with the explanation that the math supplement is useful for children (therefore, the language is not the reason for the choice).

“Zmajček” had the total of 646 pages in its eleven editions from 2014/2015. Surprisingly, there were only three different proverbial expressions present therein. Two of them appeared in authorial tales: *Ljubo doma, kdor ga ima* (Home, sweet home); *To bi še angelčki jedli, če bi ritke imeli* (Even angels would eat this, if they'd had behinds); one in folklore tale: *Kdor z malim ni zadovoljen, velikega vreden ni* (Who is not satisfied with small, is not worth of big).

There were also four phrasemes: *Imeti srečno roko* (To have a lucky hand); *Imeti dobro oko za kaj* (To have a good eye for sth); *Imeti kaj za pod zob* (To have something to give under tooth, to have something to eat); *Lije kot iz škafa* (It's pouring cats and dogs).

There were no folklore riddles in “Zmajček”. The amount of the short forms of folklore used was extremely low, though there were more units used in the context: proverbs and sayings were actually used as figurative language to sum up or wound up the idea, and weren't given just as example of the use in language didactic tale (as for example in “Ciciban”).

“PIL”

“PIL” (abbreviation for “Pionirski list” – full name is not used often, and is probably less known to school children) comes out from 1948. It is intended for children aged 10 to 15, i.e. teenagers with all their questions, problems and burning topics. It has many advising articles, funny didactic authorial tales, letters with questions and advice giving answers, horoscopes, quizzes etc. Every issue has three supplements: “Vesela šola” (“Happy school”) is twelve pages educational white-black supplement on different topics (physics, chemistry, astrology, history, geography etc.), different celebrity photo-cards and colorful posters.

In the school year 2014/2015 “PIL” had 998 pages within eleven issues. The number of proverbs and sayings is noticeably higher when compared to “Ciciban” and “Zmajček”. There are fifty four proverbs, some of them appearing more times such as the following ones: *Brez muje se še čevelj ne obuje* (No pain, no gain) – 5x; *Počasi se daleč pride* (Slow and steady win the race) – 4x; *Hiti počasi* (More haste, less speed) – 2x; *Jutro je bolj pametno od večera* (Morning is smarter than evening) – 2x; *Kar lahko narediš danes, ne prelagaj na jutri* (Don’t put off until tomorrow what you can do today) – 2x; *Nobena juha se ne poje tako vroča, kot se skuha* (Nothing is ever as bad as it seems) – 2x.

Most of the proverbs are in the horoscope section (thirty three), followed by those appearing in different articles (ten), then those in answers to letters (five), quizzes (three), letter from the reader (one) and in editorial note (one). The six qualifiers announcing proverbs were: saying/as grandpa is philosophizing/by the rule/as an old proverb is saying/principle/proverb. These qualifiers express authoritarianism and traditional roots of proverbs, but on the other hand this traditional nature is humourously mitigated with “a grandpa philosophy”, which leads us to the subject of antiproverb or modifications of common proverbs. In the material there were two antiproverbs: *Kdor visoko leta... je stevard(esa)* / *Kdor visoko leta, nizko pade*. (The bigger they are the harder they fall / Pride

comes before a fall – i.e. Who flies high, falls deep /Who flies high... is steward); *Več znaš, večji piflar si.* / *Več znaš, več veljaš* (More one knows, bigger geek one is /More one knows, more one is valuable).

The use of antiproverbs is a proof that some proverbs are very well known and alive among teenagers. At the same time such modifications deploy humour in strict and often superficial forms, and transform stigmatised proverbs into a humours genre.

The material in "PIL" gave twenty eight phrasemes (four of them were comparative), like: *ustreliti kozla* (to put one's foot in it); *tuliti v isti rog* (to howl into the same horn); *naleteti na gluha ušesa* (to fall on stony ground); *rešiti si hrbet* (to save one's back); *imeti spomin kot slon* (to have a memory as an elephant); *iti kot po maslu* (to go smoothly/to work a treat); *iz oči v oči* (to be eyeball to eyeball).

All the units of phrasemes and proverbs were given in context of different genres (as a folklore moment in the longer text) and as figurative language to explain something differently. There were no true riddles, which was not surprising, given the character of the journal (printed for teenagers, who are supposed to be less interested in true riddles as such). One would expect to get joking questions (as a subcategory of riddles), but the jokes, included in the journal, were not in the riddle form of question and answer.

discussion

The main aim of this research was to catalogue the occurrences and analyse the use of proverbs, sayings and riddles in Slovenian journals for primary school children: what kind of units and how many of them are used within different contexts. Taking into account that children are not fully competent users of figurative language and metaphorical concepts, and are still in the process of learning the metaphorical expression, the author did not expect that there would be huge amount of figurative language, though expectations for folklore riddles were much higher. Still, the results were somewhat disappointing. In general, the analysed journals

contained only a few folklore units (including narratives). Similar problem is to be found in Slovenian primary school reading books, where folklore is extremely poorly represented²⁷, which brings up the question of how much the intangible heritage and folklore are really worth in the Slovenian society.

One of the arguments for poor number of sayings and proverbs in journals for younger children could be the potential misunderstanding of figurative language and editors' fear that children would not understand the text or message. Additionally, there is significant absence of empirical studies on cognitive development and linguistic competence among Slovenian school children. The presumption is in stark contrast to the fact that many Slovenian authors use figurative language in stories for children really often²⁸. Moreover, these authors are even able to play creatively with the words in proverbs or sayings. And such practice proves that some authors expect children's knowledge of basic figurative language even in the first years of primary school.

The other argument could be the position of folklore in the second half of 20th century (in the period of Yugoslavia), which still strongly influences nowadays perception. In times of fully fledged industrialization, folklore was a part of the rural world which stood on the margins of society. Undeniably, folklore wasn't part of the national identity then, it was recognized as an obsolete remnant from a distant past. Due to such positioning of folklore, folklorists were mostly collecting material genres widely acknowledged by the audience such as songs and tales. These were romantically perceived by folklorists to be quickly disappearing, which laid extra pressure on their efforts to collect the material. Short forms of folklore were mostly vernacular and were collected as an extra to the collection of tales and/or songs, but they also stayed in archives as a material with lesser value. Even nowadays we can encounter the same opinion on folklore: it is something from the past, with not many connections to the modern world, something with less aesthetic and artistic value. Even in school folklore still

presents just a material to refresh out the lesson, though itself is not an important part of national identification.

However, it was a nice surprise that "Ciciban" had a series of language didactic tales, dedicated to figurative language: several stories were written on the topic of (mostly) sayings and some proverbs. The intention of these stories was providing language competence to young readers.

The argument for poorly present folklore riddles (comparing to the authorial ones) might be inadequate knowledge of them, as most of them are in the archives or older newspapers and journals (from the 19th century and the beginning of the 20th century). Nevertheless, the number of only four folklore riddles in whole year could point more or less only to the ignorance of that kind of material.

The picture of usage of figurative language changes in "PIL", journal for primary school teenagers: there are quite many proverbs and all of them are used in wider contexts. This makes obvious that writers and the editorial rely on readers' knowledge of figurative language, which also includes proverbs. What is really interesting, the genre with most number of proverbs is the horoscope; there proverbs are used in the "advice" section. A proverb used in that manner has no direct context and the author must rely on the abilities of a reader: will he or she be competent enough to recognise the context and the metaphor, which is transmitted through the proverb. Very easily the proverb turns out as a patronising speech, which is then softened with qualifiers (referring to the traditional wisdom) and/or antiproverbs. Riddles are unfortunately completely missing from "PIL", not even joking questions appear in the section of jokes, although joking questions are a very popular form of joking nowadays.

conclusion

It should be stated that there is a surprisingly extreme discrepancy between frequencies of proverbs and sayings appearing in journals for children under 9 years and those for children over

9 years. Taking this into consideration, I can only suppose that children under 9 learn proverbs and sayings from everyday life, books they read for their own pleasure or when a teacher puts it into the program (as an extra). Unfortunately, journals for younger children probably do not trust the children's language capacity enough to use more figurative language in the form of a saying or a proverb. However, I would do suggest that the quality of the texts be much better with the use of paremiological units, and thus more challenging for children.

Popular authorial riddles are nowadays known well and they are probably even more illustrative for children. Regardless of that, the author wishes that folklore material becomes much more important on all levels, also in commercial publications as journals for children. With a wider scope of folk material use – from the shortest to the longer units – children would gain more knowledge of our heritage, national culture and wisdom.

endnotes

1. Research for this article was supported by the European Regional Development Fund (Centre of Excellence of Estonian Studies – CEES TK 145) and is related to research projects IUT 22-5 (Estonian Research Council) and MOBILITAS+ postdoctoral project MOBJD33.
2. Research was made by Saša Babič, Liisa Granbom-Herranen, Outi Lauhakangas, Piret Voolaid: S. Babič, *The Use of Proverbs in Slovene Language (The Newspaper Project)*, in: J.B. Rui Soares, O. Lauhakangas (eds.), 6th Interdisciplinary Colloquium on Proverbs – 6º Colóquio Interdisciplinar sobre Provérbios, Proceedings, IAP–AIP, Tavira 2013, p. 426–435; L. Granbom-Herranen, *Newspapers Are the Schoolmasters of the Common People. Some Paremiological Notes on Proverbs in a Finnish Newspaper*, in: J.B. Rui Soares, O. Lauhakangas (eds.), *op.cit.*, p. 315–328; O. Lauhakangas, *Proverbs, Fragments and Modifications of Proverbs in the Most Widely Read Finnish Newspaper (The Newspaper Project)*, in: J.B. Rui Soares, O. Lauhakangas (eds.), *op.cit.*, p. 421–440; P. Voolaid, *On Paremiological Findings in the Estonian Daily Newspaper Postimees (Newspaper Project)*, in: J.B. Rui Soares, O. Lauhakangas (eds.), *op.cit.*, p. 291–303.
3. The observed newspapers were: Estonian newspapers "Postimees" and "Tartu Postimees", the Finnish newspapers "Helsingin Sanomat", "Salon Seudun Sanomat", and "Perniönseudun Lehti", and the Slovenian

newspaper "Dnevnik". Newspapers were scanned for use of proverbial material during May 2013.

4. L. Granbom-Herranen, S. Babič, P. Voolaid, *Proverbial Expressions in Newspapers. A Study in Estonia, Finland, and Slovenia*, "Traditiones: zbornik Inštituta za slovensko narodopisje" 2015, 44/3, p. 32.
5. The research showed that Slovenian newspapers use least proverbs from all the researched languages – proverbs appeared as a rarity in newspaper language (Granbom-Herranen, Babič, Voolaid, *op.cit.*).
6. A. Dundes, *The Study of Folklore*, Berkeley, CA, 1965.
7. S. Babič, *Proverbs in a Folklore Moment*, in: V. Jesenšek, D. Dobrovoľskij (eds.), *Phraseologie und Kultur = Phraseology and culture (= Zora 96)*, Maribor 2014, p. 151–158; S. Babič, *Beseda ni konj. Estetska struktura slovenskih folklornih obrazcev*, Ljubljana 2015.
8. A. Seigneuric, H. Megherbi, S. Bueno, J. Lebahar, M. Bianco, *Children's Comprehension Skill and the Understanding of Nominal Metaphors*, "Journal of Experimental Child Psychology" 2016, 150, p. 346–363, 374.
9. C. Dent, L. Rosenberg, *Visual and Verbal Metaphors. Developmental Interaction*, "Child Development" 1990, 61, p. 983–994; S. Vosniadou, A. Ortony, *The Emergence of the Literal–Metaphorical Anomalous Distinction in Young Children*, "Child Development" 1983, 54, p. 154–161; S. Vosniadou, A. Ortony, R.E. Reynolds, P. Wilson, *Sources of Difficulty in the Young Child's Understanding of Metaphorical Language*, "Child Development" 55 (1984), p. 1588–1606.
10. E. Winner, A.K. Rosenstiel, H. Gardner, *The Development of Metaphoric Understanding*, "Developmental Psychology" 1976, 2, p. 289–297.
11. M.A. Evans, D.L. Gamble, *Attribute Saliency and Metaphor Interpretation in School-Age Children*, "Journal of Child Language" 1988, 15, p. 435–449.
12. A. Seigneuric, H. Megherbi, S. Bueno, J. Lebahar, M. Bianco, *Children's Comprehension Skill and the Understanding of Nominal Metaphors*, "Journal of Experimental Child Psychology" 2016, 150, p. 346–363, 374.
13. J. Piaget, *The Language and Thought of the Child*, London, New York 2002.
14. S. Alix, M. Hakima, S. Bueno, J. Lebahar, M. Bianco, *Children's Comprehension Skill and the Understanding of Nominal Metaphors*, "Journal of Experimental Child Psychology" 2016, 150, p. 346–363, 347.
15. L. Vygotski, *Thought and Language*, Cambridge, MA, 1967.
16. P. Seitel, *Proverbs: A Social Use of Metaphor*, in: W. Mieder, A. Dundes (eds.), *The Wisdom of Many*, Madison 1994, p. 122–139.
17. J. Keber, *Frazeološki slovar slovenskega jezika*, Ljubljana 2004.
18. A. Taylor, *The Proverb*, Cambridge 1931.
19. W. Mieder, *Proverbs Are Never Out of Season. Popular Wisdom in the Modern Age*, Oxford 1993, p. 3.
20. L. Granbom-Herranen, S. Babič, P. Voolaid, *Proverbial Expressions in Newspapers. A Study in Estonia, Finland, and Slovenia*, "Traditiones: zbornik Inštituta za slovensko narodopisje" 2015, 44/3, p. 5–32.
21. T. Čubelić, *Povijest i historija usmene narodne književnosti: historijske*

i literarno-teorijske osnove te genološki aspekti – analitičko-sintetički pogledi, Zagreb 1988.

22. A. Kaivola-Bregenhøj, *Riddles – Perspectives on the Use, Function and Change in a Folklore Genre*, "Studia Fennica, Folkloristica" 2001, 10.
23. Taylor found out, that European area has mostly riddles from the semantic area of farm and home (A. Taylor, *English Riddles from Oral Tradition*, Berkley, Los Angeles 1951).
24. Children in Slovenia enter primary school, which is compulsory, when they are 6 years old. Primary school lasts 9 years, which are divided to three cycles: 1st–3rd class, 4th–6th class, 7th–9th class. After primary school children attend secondary education, which is not compulsory and university afterwards. First cycle is focused on reading and writing, second cycle expands expectations in science, third cycle expands to abstract in-depth topics. (M.M. Blažić, *Književni pouk v osnovni šoli – analiza učnega načrta slovenščina*, "Philological studies" 2014, 2, p. 331–342.)
25. www.mladinska.com/ciciban/o_cicibanu/predstavitev [access date: 24.01.2018].
26. Written by Cvetka Sokolov.
27. M.M. Blažić, *Književni pouk v osnovni šoli – analiza učnega načrta slovenščina*, "Philological Studiem" 2014, 2, p. 631–642. <http://pefprints.pef.uni-lj.si/2671/> [access date: 26.01.2018].
28. M.M. Blažić, *Razvijanje literarne ustvarjalnosti s SSKJ*, in: *Slovnica in slovar – aktualni jezikovni opis*, (Obdobja, Symposium, 34). Ljubljana 2015, p. 137–146.

Mariusz Hałuszka

Slavic Culture in Comic Strips by Karol Kalinowski

Uniwersytet Warszawski

summary

Lauma and *Kościsko* are two comic books presented by the publishing market as stories addressed to children and youth. The paper presents these works of a Polish cartoonist Karol Kalinowski as an example of revived interest in Slavic mythology as their plots take a reader to the world of Slavic and Yotvingian's beliefs. The article refers to some statements of Maria Janion's *Niesamowita Słowiańszczyzna* and it presents Kalinowski as an artist who is able to creatively reshape Slavic myths into new, modern stories. On one hand, the stories are not haunted by Polish complexes about Western Europe and on the other hand – are messianism-free. Moreover, Kalinowski's art is not a single case since the phenomenon is present in other examples of contemporary popular culture.

keywords

Slavic culture, mythology, province, child, demons, popular culture

biogram

Mariusz Hałuszka – graduated University of Warsaw at the Polish philology (bachelor studies – specialization in language and literature, master studies – Polish literature and culture in European and world perspective), he graduated also librarianship and library science at the same university. He used to be teacher of Polish language in the elementary and middle school, nowadays he works at the school library. His research interest are pedagogy of freedom, relationship „child–adult”, influence of socialization on the child’s development and reflections of the philosophy and existential psychology adapted in the contemporary children’s and youth literature.

streszczenie

Niniejsza praca zawiera próbę spojrzenia na twórczość Karola Kalinowskiego, polskiego rysownika komiksowego, jako na przykład odradzającego się zainteresowania mitologią słowiańską. Jego dwa komiksy, *Lauma* i *Kościsko*, które na rynku wydawniczym oraz w praktyce czytelniczej funkcjonują jako utwory dla dzieci i młodzieży, zanurzone są w świecie pradawnych wierzeń Słowian i Jaćwingów. Podejmując dialog z *Niesamowitą Słowiańszczyzną* Marii Janion, artykuł pokazuje, że twórczość Kalinowskiego jest dowodem na to, że mogą w naszym kraju powstawać artystyczne przetworzenia mitów słowiańskich, które z jednej strony wolne są od kompleksów wobec cywilizacyjnej „lepszości” Zachodu, a z drugiej – od mesjanistycznych fantazmatów i poczucia moralnej wyższości Polaków. Co więcej, prace te nie są osamotnione, ponieważ podobne cechy obecne są w innych współczesnych dziełach kultury popularnej.

słowa kluczowe

Słowiańszczyzna, mitologia, prowincja, dziecko, demony, kultura popularna

biogram

Mariusz Haluszka – absolwent Uniwersytetu Warszawskiego na kierunku filologia polska (studia I stopnia – specjalizacja literaturoznawczo-językoznawcza; studia II stopnia – specjalizacja: literatura i kultura polska w perspektywie europejskiej i światowej), a także podyplomowych studiów z bibliotekoznawstwa i informacji naukowej na tej samej uczelni. Niedysiejszy nauczyciel języka polskiego w szkole podstawowej i gimnazjum, obecnie pracujący w szkolnej bibliotece. Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół zagadnień pedagogiki wolności, relacji „dziecko–dorosły”, wpływu socjalizacji na rozwój dziecka oraz spostrzeżeń filozofii i psychologii egzystencjalnej zaadoptowanych we współczesnej literaturze dziecięco-młodzieżowej.



NAJMŁODSZY BRAT BYŁ CHŁOPEM

słowiańszczyzna

w komiksach Karola Kalinowskiego

Gdy ducha z mózgu nie wywikłasz tkanin,
Wtedy cię czekam, ja, głupi Słowianin
Zachodzie – ty!...¹

C.K. Norwid, *Pieśń od ziemi naszej*

jaćwiesko-słowiańska Suwalszczyzna

Karol Kalinowski (publikujący także pod pseudonimem KaeRel lub po prostu KRL) jest rysownikiem komiksowym prywatnie związanym z obszarem północno-wschodniej Polski, a ściślej – z Suwalszczyzną. Proweniencja autora znalazła odbicie w jego komiksie pt. *Lauma* po raz pierwszy wydanym w 2009 roku.

Główną bohaterką tej graficznej opowieści jest Dorotka, która wraz z rodzicami przenosi się do Łojm, „małej wsi położonej w sercu Suwalskiego Parku Krajobrazowego, niedaleko Szurpił”², gdzie rodzina ma zamieszkać w domostwie odziedziczonym po

zmarłej babci. Jak podkreślił sam autor w jednym z wywiadów, za pierwowzór Łojm posłużyła mu wioska Lipniak (która wprawdzie nie leży tak blisko Szurpił, ale „rowerem spokojnie można by tam z Suwalskiego Parku Krajobrazowego dojechać bez wylanych potów”³). Tam właśnie Karol Kalinowski przyjeżdżał w młodości wraz z bratem odwiedzać swoją babcię.

Podobnie wygląda sytuacja protagonistki komiksu – jest to jedna z wielu autobiograficznych inspiracji przewijających się w twórczości autora. Początek zdumiewającym wydarzeniom w życiu dziewczynki daje zwyczajny (zdawałoby się) wyjazd wakacyjny do wspomnianych już Łojm, czyli rodzinnej miejscowości ojca Dorotki. Na miejscu okazuje się jednak, że poprzedniego dnia nestorka rodu odeszła z tego świata, ale „nie umarła spokojnie we śnie – jak zaznacza Dorotka, będąca również narratorką pierwszego rozdziału tej opowieści – Babcia Rozalia wyszła do lasu, wylała na siebie dziesięć litrów benzyny i odpaliła zapalnik”⁴. Akt samospalenia staruszki okazuje się pierwszym nawiązaniem do jaćwieskich⁵ obyczajów i wierzeń, które są dominantą dzieła Kalinowskiego. W pożegnalnym liście zostawionym zaskoczonej i pogrążonej w żalu rodzinie babcia wyjaśnia, że to właśnie „serce Jaćwinga nie pozwalało jej skazać najbliższych na ciężar opiekowania się swoją osobą”⁶, a jak tłumaczy zaintrygowanej bohaterce jej ojciec, „ranny w bitwie Jaćwing pozbawiał się życia, by nie zajmować sobą tych, którzy mogli jeszcze walczyć. Kobiety zaś, na wzór hinduskiego sati, po śmierci męża rzuciły się w ogień”⁷.

Już pierwsze strony komiksu pokazują, że utwór wpisuje się w odradzający się trend zainteresowania mitologią słowiańską, który zatacza coraz szersze kręgi i przebija się do świadomości polskiego odbiorcy kultury. Należy jednak pamiętać, że Jaćwingowie byli ludem bałtyckim, nie słowiańskim, a autor poświęcił wiele pracy badawczej tematowi specyfiki wierzeń tego plemienia, nim przystąpił do konstruowania fabuły. Jednakże bliskość religii i obyczajów tych dwóch sąsiadujących ze sobą ludów sprawia, że badacze zamierzchłej przeszłości często mówią o „ludach bałto-

słowiańskich”, zaś niektórzy językoznawcy stawiają nawet hipotezę o istnieniu bałtosłowiańskiej rodziny językowej, do której należeć miałyby języki słowiańskie i bałtyjskie, wywodzące się jakoby z jednego języka prabałtosłowiańskiego⁸.

Z jednej strony Karol Kalinowski podkreśla, że *Łauma* jest opowieścią opracowaną w oparciu o materiały źródłowe na temat mitologii Jaćwingów⁹, podczas gdy jego inny komiks *Kościsko* to wariacja luźno oparta na tradycji mitów słowiańskich¹⁰ (autor stawia w ten sposób granicę między jednym a drugim systemem wierzeń), z drugiej jednak – swoje początki fascynacji mitologią Północy opisuje, zestawiając ze sobą wierzenia Słowian i tradycję jaćwieską:

Od zawsze interesowałem się mitologią słowiańską. Ale dopiero w liceum uświadomiłem sobie, że to lokalne dziedzictwo Suwalszczyzny. Kumpel wciągnął mnie do Bractwa Jaćwieskiego. Ganialiśmy w lnianych giezlach, z kosturami¹¹.

I nie ma w tym nic dziwnego. Już w jednym z ważniejszych, dziewiętnastowiecznych naukowych opracowań na temat mitologii słowiańskiej Aleksander Brückner wskazuje na pierwotną bliskość Słowian i Bałtów, których wierzenia zaczęły się nawzajem przenikać¹². Podobnie dzieje się na poziomie recepcji czytelniczej. Dla przeciętnego odbiorcy to, czy Łojma (inne imię Łaумы) pierwotnie była wiedźmą słowiańską, czy jaćwieską lub czy bóg grzmotów nazywa się Perun, czy Perkun, nie ma większego znaczenia. Przedstawione w komiksie leśne demony żyjące w głębinach suwalsko-augustowskich kniei i jezior u polskiego odbiorcy wywołują wrażenie swojskości i bliskości. Czytając historię o tajemniczych, mitycznych stworach zamieszkujących Suwalski Park Krajobrazowy, rodzimy czytelnik automatycznie postrzega je jako własne, a zatem należące do tradycji słowiańskiej, z którą prędkiej jest w stanie się utożsamić (niezależnie od intencji autora, dostrzegającego wyjątkowość ziem i tradycji dawnej Jaćwieży). Ma to jednak również swoje uzasadnienie, nawet jeśli w tradycji badawczej pojawiają

się głosy o bałtosłowiańskiej wspólnocie. Zresztą leśne demony przedstawione w komiksie nie posługują się gwara suwalską (jak robi to choćby jedna z postaci pobocznych), ani nawet którymś z języków bałtyckich. Mówią czystą współczesną polszczyzną, co może tylko utwierdzać w przekonaniu o ich nawet jeśli nie słowiańskiej proveniencji, to przynajmniej asymilacji. Dlatego, mimo że Jaćwingowie Słowianami nie byli, to *Łaumę* można postrzegać jako swoistą, współczesną baśń słowiańską.

baśń słowiańska

Słowiańska baśń to gatunek literatury ludowej, o którym Adam Mickiewicz wspominał już w swoich wykładach z literatury słowiańskiej. Zdaniem wieszcza „baśnie o upiorach mają wspólny początek”⁴³, a „wiara w upiory wyszła z łona ludu słowiańskiego”⁴⁴. W owym czasie (tj. w latach czterdziestych XIX wieku, kiedy to nowogródzki poeta wykladał na Collège de France) nie doszło jednak do literackiego przetworzenia tych gminnych podań, ponieważ jak zauważa Maria Janion, zdaniem Mickiewicza: „wiara i towarzysząca jej trwoga uniemożliwiają słowiańskim twórcom [...] przekształcenie rodzimej baśni ludowej w sztuczność, w literaturę, w poezję”⁴⁵.

Tego, czemu nie stawili czoła romantyczni poeci, nie lękał się podjąć suwalski rysownik komiksowy. Zarówno *Łauma*, jak i *Kościsko* są bowiem postmodernistycznym przetworzeniem ludowych baśni słowiańskich lub bałtosłowiańskich. Pierwszy z tych utworów to opowieść osnuta wokół podania o tytułowej boginie, drugi – wokół historii o Leszym.

Z tych dwóch komiksów szczególne znaczenia ma *Łauma*, dlatego że jest to opowieść, którą można odczytywać jako wyraz tęsknoty za utraconym, nigdy niepoznanym światem – za czymś, co bezpowrotnie minęło, co kiedyś było częścią ziemi, po której stąpamy, a teraz zniknęło na zawsze. Karol Kalinowski, osobiście związany z Suwalszczyzną, w jednym z wywiadów wyznaje, że on sam Łaumą nigdy straszony nie był, ale jego rodzice owszem⁴⁶.

Uważa on, że ślady tej dawno wyrugowanej przeszłości tkwią jednak jeszcze głęboko skryte w przypadkowo rzuconym słowie, przekleństwie czy przestrodze. Wyparte z codziennej świadomości, potrafią mimochodem wypłynąć w zwykłej rozmowie. Zdaniem Kalinowskiego zwłaszcza starsi Suwałczanie, choć sobie tego nie uświadamiają, noszą w sobie jeszcze odcisk minionego bezpowrotnie świata:

Mój brat jest historykiem, pisał pracę o miejscowych zabobonach i wyruszył w trasę po suwalskich wsiach. Oczywiście nikt z miejscowych żadnych zabobonów rzekomo nie pamiętał, ale gdy pewnego razu spytał jednego faceta, czy sąsiad będzie może coś wiedział, to usłyszał, żeby do sąsiada nie iść, bo w tym domu mieszka szeptucha. Albo żeby nie iść jakąś drogą, bo w pobliżu grasuje utopiec¹⁷.

Z tego poczucia braku i tęsknoty powstaje tekst, który stara się ów świat przywrócić, wskrzesić go choćby na chwilę, choćby na czas obcowania czytelnika z lekturą. Kalinowski próbuje wiernie odtworzyć magiczną wizję świata pogańskich Jaćwingów żyjących niegdyś na tych ziemiach, pokazać nić łączącą dawno wymarły lud ze współczesnymi mieszkańcami regionu. Stąd poprzedzająca powstanie opowieści praca autora z materiałami źródłowymi, a także rozmowy i wywiady z rodziną na temat lokalnych legend.

słowiańszczyzna jako *terra felix*

W wyobrażeniu Kalinowskiego przedstawionym na stronach *Laumy*, tą nicią łączącą przeszłość z teraźniejszością miałyby być suwalska ziemia nieskażona cywilizacją. Jego mała ojczyzna otoczona wiekowymi puszczeniami jest bowiem dla niego miejscem magicznym. W jednym ze swoich wspomnień z wizyt w Lipniaku mówi: „Jakieś trzysta metrów od domu zaczynał się las i ten las był granicą wszystkiego”¹⁸.

Dlatego, gdy mowa o cudowności i niesamowitości tych ziem, nie chodzi tylko o bożki zamieszkujące okolice jaćwieskie i pojawiające się w opowieści. Z pewnością nie chodzi też o tutejszych ludzi (ci potrafią być nie lepsi od mieszkańców wielkich miast, np. mający fizjonomię szwarczarakterów cyniczny, pazerny ksiądz żądający specjalnej ceny za pochówek babci-samobójczyni, czy obgadujące zmarłą „baby ze wsi”¹⁹). Najprawdopodobniej byłaby to zasługa idyllicznych krajobrazów, gdyż – jak zwierza się zachwycona Dorotka – „okolice przypominały krainę hobbitów, a takich falujących pagórków nie widziałam nawet w kreskówkach”²⁰, jednak to też nie wszystko. Suwalszczyzna staje się po prostu *terra felix*, ziemią szczęśliwą dla wszystkich członków rodziny, którzy w nowym miejscu odżywają, a nawet – można by rzec – narodzą się na nowo. Pracujący dotąd w nieprzerwanym stresie dla agencji reklamowej ojciec odkryje radość, jaką sprawia mu praca fizyczna na wsi, a mama zatrudniona dotychczas jako nauczycielka, która „kiedy wracała z pracy, kładła się w łóżku i płakała”²¹, odnajdzie zasłużony spokój jako bibliotekarka, w wolnych chwilach poświęcająca się swojej dawnej pasji, jaką jest pisanie opowiadań dla dzieci. Jak ujmuje to w epilogu tata Dorotki, „wystarczą te pagórki, zimne piwko, dobry skręt i od razu człowiekowi chce się żyć”²². Kontakt z krainą przodków pozwala lepiej odkryć samych siebie, a także okazuje się, że posiada jakąś magiczną, uzdrawiającą, odmieniającą moc – tak jakby to ta ziemia, z której wywodzą się antenaci bohaterów, chciała, by ci ostatni byli tu szczęśliwi.

Podobnie wygląda sytuacja Karola i Maksa, czyli ojca i syna z komiksu *Kościsko*, którzy – by uciec od miejskiej, betonowej ohydy – przenoszą się do tytułowego, otoczonego zielenią pól i lasów prowincjonalnego miasteczka²³. Z czasem okazuje się, że jest to osada zamieszkaana całkowicie przez stwory wywodzące się z mitologii słowiańskiej, które od przeszło dwustu lat żyją tu spokojnie z dala od problemów wielkiego świata. Motyw sielskości i idylliczności – tak Łojm, jak i Kościska – koresponduje z jednym z najgłębiej zakorzenionych mitów na temat Słowiańszczyzny. Jak

pisze Janion, do jego rozpowszechnienia przyczynił się przede wszystkim *Rozdział słowiański* z *Myśli o filozofii dziejów* Herdera, w którym autor opisuje prezentowany lud jako ochoczo uprawiający rolę, nienawidzący wojen i marzący jedynie o domowym zaciszu²⁴. Należy jednak pamiętać, że choć jako Słowianie „my lubim sielanki” (jak wyraził to w III części *Dziadów* jeden z literatów w scenie warszawskiego salonu), to funkcjonuje jeszcze całkowicie odmienna tradycja Słowiańszczyzny – Słowiańszczyzny niesamowitej, jak nazywa ją Janion, tej związanej z pradawnymi wierzeniami i tradycją demonicznej mitologii.

słowiańszczyzna wyparta

Dla Janion jest coś swojskiego i bliskiego w tej groźnej Słowiańszczyźnie, coś, co daje siłę, aby przeciwstawić się kulturowemu kolonializmowi Zachodu, aby powiedzieć „nie” skazaniu na cudzość i obcość. Autorka *Gorączki romantycznej* postrzega bowiem Słowiańszczyznę w duchu badań postkolonialnych jako mniejszość kulturową w Europie. Chce przesunąć marginalizowaną tradycję słowiańskiej mitologii bliżej centrum dyskursu i pokazać, że współczesna Europa opiera się nie tylko na tradycji judeochrześcijańskiej czy grecko-rzymskiej, lecz także na tradycji pogańskich mitów dawnych Słowian.

Zdaniem Janion przez to, że Polsce przypadł w udziale chrzest nie w obrządku wschodnim, „słowiańskim”, a w zachodnim, łacińskim, doznaliśmy potężnego, kulturowego zubożenia oraz silnego rozdarcia w podświadomości narodowej. Łacińska chrystianizacja zamiast próbować rozsypać gordyjski węzeł pogańskich wierzeń, zrozumieć je i przystosować do przykazań nowej religii (jak uczyniła to chociażby w przypadku irlandzkich Celtów²⁵) postanowiła go przeciąć. W efekcie zostaliśmy okaleczeni, pozbawieni jednego z „dwu płuc dawnej kultury polskiej”²⁶. Ponadto sami skazaliśmy się na schizofreniczne balansowanie między poczuciem „gorszości” i „lepszości”. Z jednej strony chcemy być częścią Zachodu, a z drugiej dystansujemy się od niego, ponieważ on sam patrzy na

nas z góry z powodu swojej uprzywilejowanej pozycji cywilizacyjno-ekonomicznej, a my nie pozostajemy mu dłużni, uważając się za lepszych moralnie. Jednocześnie z pogardą zerkamy na prawosławny Wschód, mimo że ze względu na słowiańskie korzenie również i z nim czujemy się związani (choć woliśmy się do tego nie przyznawać, aspirując ku okcydentalności).

W efekcie z powodu wyniszczenia przez represyjną chrystianizację zabytków kultury słowiańskiej również w dyskursie naukowym długo pokutowało przekonanie, jakoby Słowianie nigdy nie stworzyli własnej religii czy mitologii. Dopiero badania Aleksandra Gieysztorą mające miejsce na przełomie lat 70. i 80. XX wieku, wsparte dokonaniem Mircei Eliadego na polu fenomenologii religii²⁷, zadały kłom tym przeświadczeniom i pozwoliły ukazać bogactwo wierzeń ludów słowiańskich²⁸.

Podczas cyklu spotkań na temat tabu w Polsce, organizowanego przez warszawski Teatr Rozmaitości we współpracy z „Krytyką Polityczną”, Janion była jednym z prelegentów i opowiedziała własnie o Słowiańszczyźnie²⁹. Według badaczki Słowiańszczyzna dla polskiego społeczeństwa to tabu, ponieważ została wyparta z polskiego dyskursu i z polskiej świadomości. Z jednej strony przez chrystianizację w obrządku łacińskim, a z drugiej – przez nasze kilkusetletnie pragnienie upodobnienia się do Zachodu, ponadto – przez zdystansowanie się wobec Rosji, często utożsamianej ze słowiańskością. Prelekcja Janion miała miejsce niedługo po wydaniu jej *Niesamowitej Słowiańszczyzny*, nominowanej w 2007 roku do literackiej Nagrody Nike. Dziś jednak, przeszło dekadę później, Słowiańszczyzna nie jest tematem tabu i coraz śmielej wyłania się ze swojego peryferyjnego obszaru zapomnienia i wyparcia. Jak do tego doszło?

słowiańszczyzna w kulturze popularnej

Przebudzenie mitologii słowiańskiej w szerokiej świadomości odbiorców kultury przyszło z dość nieoczekiwanej strony. W 2007 roku

polski producent gier wideo CD Projekt Red wypuścił na rynek *Wiedźmina*, pierwszą część komputerowej trylogii opartej na motywach z twórczości Andrzeja Sapkowskiego. Oczywiście trudno sądzić, że jest to wyłącznie zasługa tego jednego tytułu, jednak olbrzymi sukces rynkowy *Wiedźmina* i uznanie wśród tzw. społeczności gamingowej z pewnością przyczynił się do spopularyzowania „słowiańskości” – tak u polskiego, jak i światowego odbiorcy. Jeden z pięciu rozdziałów, na które została podzielona produkcja studia CD Projekt, jest zresztą przykładem inteligentnie poprowadzonej, intertekstualnej gry z tradycją polskiego romantyzmu, zwłaszcza przedpowstaniowego (co oczywiście nie jest czytelne dla zagranicznego odbiorcy, który mimo to pozostaje zafascynowany światem przedstawionym; z kolei każdy, kto skończył polską szkołę średnią, powinien dostrzec liczne – mniej lub bardziej oczywiste – nawiązania do twórczości naszych narodowych wieszczów, np. do *Baladyny* czy *Upiory*).

Jednocześnie nie wolno zapominać, że drogę do sukcesu gry uitorowały wydane w latach 90. powieści Sapkowskiego, które nie tylko cieszyły się dużą popularnością wśród fanów utworów fantasy, ale spotkały się także z pozytywną krytyką profesjonalnych recenzentów spoza kręgu fanów tego gatunku. Z czasem nawet nauczyciele języka polskiego, zwłaszcza ci młodszy, zaczęli sięgać po utwory z sagi wiedźmińskiej i wprowadzać je jako lektury omawiane na szkolnych lekcjach (najczęściej przypadło to na czas pierwszej klasy gimnazjum, gdzie prozę Sapkowskiego przedstawiano w kontekście epoki średniowiecza i literackiej tradycji etosu rycerskiego). W efekcie książki Sapkowskiego znalazły się w podstawie programowej z 2012 roku na liście tekstów kultury proponowanych przez Ministerstwo Edukacji Narodowej³⁰.

Coraz większą popularność zaczęły zyskiwać również folkmetalowe zespoły, które chętnie nawiązują do tradycji słowiańskiej (np. Żywiolak nagrywający utwory o takich tytułach jak *Noc Kupały* czy *Wily*). W efekcie w 2013 roku w Brennej po raz pierwszy odbył się cykliczny już festiwal muzyczny znany jako Słowiańska Noc

Folkmetalowa, a swoją pozycję na rynku muzycznym zaznaczyła wytwórnia Sztuka Nocy – Art of the Night Productions – specjalizująca się w tym gatunku muzyki. Warto na marginesie wspomnieć, że jednym z pierwszych bardziej rozpoznawalnych zespołów folk-metalowych w Polsce, przecierających szlak grupom muzycznym tworzącym już po sukcesie komputerowego *Wiedźmina*, był założony jeszcze w 1999 roku Percival Schuttenbach (notabene zespół za nazwę obrał sobie imię jednej z postaci powieściowego cyklu Andrzeja Sapkowskiego).

Jeszcze jednym istotnym czynnikiem, który w pewnym stopniu przyczynił się do renesansu zainteresowania Słowiańszczyzną i o którym nie należy zapominać, był sukces filmowej adaptacji *Władcy Pierścieni* w reżyserii Petera Jacksona, na co zwraca uwagę Janion³⁴. Oczywiście Tolkienowska trylogia ze Słowiańszczyzną nie ma nic wspólnego, swoje fundamenty opiera bowiem na podaniach celtyckich, ale polscy odbiorcy kultury coraz częściej zaczęli zadawać pytania o mityczną, pogańską przeszłość swoich własnych ziem.

W przypadku urodzonego w 1982 roku Karola Kalinowskiego zainteresowanie Słowiańszczyzną sięga okresu dojrzewania, a zatem zrodziło się na długo przed pojawieniem się gry o wiedźminie. Niemniej jednak rynek wydawniczy rządzi się swoimi prawami i często liczą się nie tylko pomysły autora czy umiejętności snucia przezeń opowieści, lecz także panująca moda. Kto wie, czy bez wcześniejszego sukcesu (zwłaszcza komercyjnego) gry *Wiedźmin* „słowiańskie” komiksy Kalinowskiego trafiłyby na półki księgarń? A nawet jeśli, to czy spotkałyby się z takim uznaniem i zainteresowaniem ze strony pozakomiksowych środowisk (*Lauma* doczekała się teatralnej adaptacji, a *Kościśko* zdobyło nagrodę im. Ferdynanda Wspaniałego dla najlepszej polskiej książki dla dzieci 2016 roku)?

Wątpliwości może budzić jednak głębia tej popkulturowej Słowiańszczyzny. Jak pisze etnograf Bartłomiej Sala w zakończeniu swojej książki *W górach przeklętych*, będącej kompendium wiedzy na temat europejskich wampirów, te demoniczne istoty zostały wykorzystane przez popkulturę i wyzute ze swojej tajemniczości

oraz głębi zawierającej się w ich religijno-aksjologicznym statusie ontologicznym:

„Świeckie” pop-wampiroidy [...] już nie straszą, nie hipnotyzują wzrokiem i nie uwodzą, a jeśli nawet, to nieudolnie. Pozbawione związków z siłami nieczystymi i wokółchrześcijańską demonologią po prostu nie mogą straszyć [...]. Właściwie niepodobna wskazać dziedziny, w której dotąd nie pojawił się jego [wampira – dop. M.H.] wizerunek. W rzeczywistości jest to jednak triumf istot „wampiropodobnych”, pozostających bez związku z tradycją kulturową, istot stanowiących karykaturę postaci z autentycznych ludowych wyobrażeń oraz karykaturę oryginalnych kreacji utalentowanych artystów pióra i ekranu. Wiele współczesnych odniesień do wampirycznej tematyki to banalne i trywialne próby komercyjnego wykorzystania wybranych elementów nośnego mitu abstrahujące od jego podstawowych założeń³².

Czy w twórczości Karola Kalinowskiego tak samo możemy mówić, parafrazując określenie Sali, o słowiańskich pop-demonoidach? O ile *Lauma* wydaje się jeszcze zanurzona w mistycyzmie i romantyczno-gotycystycznej grozie, o tyle późniejsze o siedem lat *Kościsko* jest już tego zupełnie pozbawione, o czym świadczy chociażby przykład zmory wyżywającej się na Xboksowych grach karate w celu stłumienia morderczych popędów do duszenia przedstawicieli gatunku *homo sapiens*. W dodatku adoptuje ona głównego bohatera Maksa po tym, jak jego ojciec zostaje przemieniony w latawca (słowiańskiego demona wiatru). Dzięki temu Karol nie umiera z powodu agresywnego glejaka i może dalej, już jako nieśmiertelny byt z pogranicza świata żywych i umarłych, mieć oko na dorastającego syna.

Niemniej jednak to zaadoptowanie Słowiańszczyzny przez kulturę popularną – komiksy, gry komputerowe czy zespoły muzyczne – tak negatywnie oceniane przez Salę, okazuje się mieć wartość dodatnią.

Przede wszystkim nie należy bagatelizować wymiaru popularyzatorskiego, dzięki któremu tematyka słowiańska pojawia się w świadomości współczesnych Polaków (za czym tęskniła Janion), a nawet Europejczyków i mieszkańców odległych części globu. Ponadto współczesna kultura popularna wydaje się przynajmniej w pewnym stopniu opierać znanym z przeszłości zagrożeniom. Mity etniczne mają bowiem tendencję do stawiania się podniętą dla ruchów nacjonalistycznych i faszystowskich, a współczesne, popkulturowe przetworzenie mitów słowiańskich – zarówno Herderowskiego mitu o idyllicznej, arkadyjskiej Słowiańszczyźnie, jak i romantycznego mitu o Słowiańszczyźnie demonicznej (ujęte w *Wiedźminie*, w opowieściach graficznych Kalinowskiego oraz w utworach folk-metalowych) – są od tego dalekie; raczej łączą, niż dzielą. Dzisiejsza kultura popularna ma wymiar globalny – Polacy oglądają anime o yōkai (japońskich duchach i demonach), a Azjaci zanurzają się w słowiański świat *Wiedźmina*. Jedni i drudzy akceptują te obce kulturowo twory, nie mając problemów z tym, by się z nimi identyfikować (o ile okażą się one wystarczająco interesującą opowieścią, by wywrzeć na odbiorcach odpowiednie wrażenie). Zresztą zespoły Żywiołak, Percival czy Radogost, czerpiąc inspiracje ze Słowiańszczyzny, nie tworzą swojej muzyki w kontrze do zachodnich zespołów inspirowanych się kulturą celtycką, a raczej „w dodatku” do nich lub „obok” nich, a fabuła gier i powieści o Geralcie pokazuje i podkreśla, jak bardzo rasizm i ksenofobia wyniszczają społeczeństwo oraz jednostki³³. Ponadto wszystkie te utwory (podobnie jak *Laumę* oraz *Kościsko*) cechuje zanurzenie nie tylko w tradycji słowiańskiej, ale i w tradycji globalnej popkultury XX wieku.

słowiańszczyzna zrehabilitowana

Nie sądzę, żeby Janion tak wyobrażała sobie spełnienie swojego snu o odrodzeniu Słowiańszczyzny (tj. w tekstach kultury popularnej). Niemniej postulowała ona uczynienie z tego położenia Polski na granicy światów siły, a nie słabości – a Kalinowskiemu udaje się to

osiągnąć i co ważne, czyni to w opowieści czytanej i lubianej przez dzieci. Jak zauważa Clémentine Beauvais, dziecko jest zawsze *thrown-forward*, wrzucone nie tylko w świat, jak mówią egzystencjaliści, ale i w przeszłość tego świata. Egzystencja dziecka jest nośnikiem tego, co będzie – nośnikiem przyszłości świata, któremu to my sami przecież nadajemy sens³⁴. W mojej opinii obszar literatury dziecięcej wydaje się odpowiednim gruntem dla realizowania postulatów zmian kulturowego paradygmatu czy przepracowywania dawnych narodowych traum (tak jak chciałaby tego Janion). Trudno oczekiwać, by dorosły, ukształtowany na innej narracji człowiek tak łatwo wykonał tę trudną intelektualnie i emocjonalnie pracę. Natomiast można sycić młodego odbiorcę opowieściami nowymi, budować inny, lepszy mit, na którym wychowa się dorastające pokolenie.

Gdy w 2004 roku Polska (wraz z kilkoma innymi państwami o słowiańskich korzeniach: Czechami, Słowacją, Słowenią i Bułgarią) dołączała do grona państw członkowskich Unii Europejskiej, można było usłyszeć głosy, jakoby „wchodziła do Europy”. Oczywiście Polska zawsze w tej Europie była – i to wraz ze swoją specyfiką państwa rozdartego między Wschodem a Zachodem. Jak słusznie zauważa Janion, słowiańskość również jest częścią europejskiej kultury – czy to się Europejczykom (w tym Polakom) podoba, czy nie, co zresztą Kalinowski usiłuje pokazać temu młodemu pokoleniu, będącemu przyszłością tejże Europy. Ale posuwa się on jeszcze o krok dalej: o ile bowiem w ujęciu Janion Słowiańszczyzna jest mniejszością kulturową Europy, to przecież tak samo można stwierdzić, że Suwalszczyzna jest mniejszością kulturową Polski. Pokazane w *Laumie* suwalsko-jaćwieskie tradycje promieniają nie tylko w obliczu tradycji europejskich, lecz także powszechnego w naszym kraju polskocentrycznego dyskursu narodowego.

Karol Kalinowski ujmuje kwestię słowiańskości zarówno bez kompleksów wobec Zachodu, jak i bez mesjanistycznej, fantazmatycznej pretensjonalności względem jego „moralnej zgnilizny”. W dodatku twórczo przetwarza legendy nie tylko Słowian, ale i Jaćwingów, których pradawne ziemie znajdują się obecnie gdzieś na wschodnich

rubieżach Unii Europejskiej, w niewielkiej, idyllicznej krainie jezior i lasów – i robi to z naturalną swobodą, tak jakby chciał nie tyle udowodnić, co wręcz unaocznic odbiorcom, że nie tylko słowiańska, ale nawet jaćwieska tradycja jest częścią europejskiej kultury (wymowny w tym kontekście jest tytuł pierwszego rozdziału *Laumy: Wąż, szeptucha i stary kredens*, parafrazujący tytuł słynnego cyklu powieściowego Clive’a Staplesa Lewisa oraz nawiązujący do tradycji wierzeń bałtyckich [vide przypis 9. niniejszego artykułu – dop. M.H.]), częścią nowej, wielonarodowej wspólnoty. Owszem, jest to tradycja zapomniana, pogrzebana, wyparta z powszechnej świadomości (nawet tata Dorotki, syn szeptuchy i ostatniego kapłana jaćwieskich bogów, ma tylko mgliste pojęcie o swojej kulturowej spuściźnie i nie jest w stanie odpowiedzieć na pytania córki o Łojmę³⁵), ale wciąż istniejąca, skrytą tylko pod kurzem wielowiekowego wyparcia.

Jednocześnie autor *Kościska* pokazuje, że dziś również na odległej prowincji jest miejsce na „globalną wioskę”. Nie tylko Suwalszczyzna ma coś do zaoferowania światowej i europejskiej kulturze – globalna kultura popularna również ma coś do zaoferowania Suwalszczyźnie. Dlatego wnuczka jaćwieskiego kapłana może nie tylko być fanką muzyki country, ale także przy jej pomocy godzić ze sobą zwaśnione od wieków pradawne słowiańskie bóstwa.

Karol Kalinowski udowadnia swoją twórczością, że można być jednocześnie nie tylko Europejczykiem i Polakiem, ale nawet i suwałczaninem. I wcale nie musi to wywoływać schizofrenicznego rozdarcia. W komiksach Kalinowskiego absolutnie nie widać tej polskosłowiańskiej traumy czy poczucia niższości, o których tyle pisze Janion. Czy należy zatem powiedzieć, że temu komiksowemu rysownikowi udało się to, co przez tyle czasu było dla polskich artystów nieosiągalne? Pokazuje on bowiem, że można z dumą nosić na piersi swoje prowincjonalne, słowiańskie pochodzenie – bez kompleksów, ale jednocześnie i bez wywyższania się typowego dla mesjanistycznych fantazmatów; co więcej, że można opowiedzieć mit plemiennej tożsamości tak, aby nie stał się łatwą „pożywką nacjonalizmów i żerem faszystów”³⁶. Inna opowieść jest możliwa³⁷.

odwołania

1. C.K. Norwid, *Pieśń od ziemi naszej*, Wolne Lektury, <https://wolne-lektury.pl/media/book/pdf/piesn-od-ziemi-naszej.pdf> [dostęp: 18.02.2018], s. 5; wersja cyfrowa opracowana przez Fundację Nowoczesna Polska na podstawie: C.K. Norwid, *Dzieła Cypriana Norwida (drobne utwory poetyckie – poematy – utwory dramatyczne – legendy – nowele – gawędy – przekłady – rozprawy wierszem i prozą)*, oprac. T. Pini, Warszawa 1934.
2. K. Kalinowski, *Łauma*, Warszawa 2009, s. 8.
3. Tenże, „Uparłem się, że będę rysować *non stop*”, rozm. przep. K. Sus, <http://szuflada.net/34373-2/> [dostęp: 10.02.2017].
4. Tenże, *Łauma*, dz. cyt., s. 9.
5. Jaćwingowie byli wojowniczym ludem bałtyckim zamieszkującym niegdyś Jaćwież, której obszar w większości pokrywa się z terenami dzisiejszej Suwalszczyzny. Na skutek walk prowadzonych z Polakami, Krzyżakami i Rusinami terytorium jaćwieskie kurczyło się, a w 1422 roku, na mocy pokoju mėlneńskiego, zostało podzielone między okoliczne byty państwowe: zakon krzyżacki, Królestwo Polskie i Wielkie Księstwo Litewskie. Ostateczny kres istnienia Jaćwinów jako oddzielnej formacji plemiennej nastąpił prawdopodobnie ok. XVI wieku (wskutek walk oraz asymilacji z ludnością chrześcijańską). Zob. A. Nowak, *Dzieje Polski*, t. 3 (1340–1468), *Królestwo zwycięskiego orła*, Kraków 2017; G. Białusiński, *Studia z dziejów plemion pruskich i jaćwieskich*, Olsztyn 1999.
6. K. Kalinowski, *Łauma*, dz. cyt., s. 11.
7. Tamże.
8. Zob. np. S. Young, *Balto-Slavic Languages* [w:] *Concise Encyclopedia of Languages of the World*, red. K. Brown, S. Ogilvie, Amsterdam 2009, s. 135–136.
9. Prawdopodobnie jednym z nich jest praca Janusza Kopciała z 1997 roku: *Legendy, podania i baśnie Suwalszczyzny*. W trakcie poszukiwania informacji na temat Łaumy Dorotka sięga po książkę *Baśnie i legendy Suwalszczyzny*, której próżno szukać w katalogu zbiorów polskich bibliotek naukowych Nukat. Można zatem założyć, że jest to książka zmyślona przez autora, zwłaszcza, że tytuł nie jest szczególnie oryginalny. Co ciekawe, taki tytuł widnieje w jednym z przypisów bibliograficznych w wydanej pod redakcją Krystyny Heskiej-Kwaśniewicz pracy *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*. Warto jednak zwrócić uwagę, że wszystkie podane w tym przypisie dane bibliograficzne (autor, miejsce i rok wydania) są tożsame z danymi bibliograficznymi *Legend, podań i baśni Suwalszczyzny*. Trudno jest mi podejrzewać, że Janusz Kopciał wydał w tym samym miejscu i roku książki o tak podobnych tytułach – zakładam raczej pomyłkę przy tworzeniu przypisu bibliograficznego w pracy pod redakcją Heskiej-Kwaśniewicz.

Niemniej podobieństwo tytułów pracy Kopciała i książki, z której korzysta Dorotka, wydaje się nieprzypadkowe. Kalinowski korzystał też zapewne z rozdziału dotyczącego wierzeń ludów bałtyckich z *Mitologii słowiańskiej i polskiej* A. Brücknera. Możemy znaleźć tam m.in. ustęp o węzach domowych żywionych przez ludzi kozim mlekiem – a jest to jeden z motywów *Łaumy*. Pod starym kredensem mieszka bowiem zaskroniec, którego babcia Rozalia poleca w liście karmić raz na jakiś czas, gdyż ten jest starym przyjacielem rodziny („hodowany wąż zapewniał dobrobyt, skalsę, gospodarstwa”, jak pisze Brückner). Ponadto w pracy Brücknera pojawiają się imiona wszystkich bogów i bożków będących bohaterami komiksu: Łauma, Perkuna, Ajtwara i Kurkego. Zob. A. Brückner, *Ludy Bałtyckie. Pierwotna wiara i kulty* [w:] tenże, *Mitologia słowiańska i polska*, Warszawa 1985.

10. K. Kalinowski, „Uparłem się...”, dz. cyt.
11. Cyt. za: J. Olech, *KaeReL: komiksiarz w bibliotece*, „Książki” 2016, nr 4, s. 87.
12. Zob. A. Brückner, *Ludy Bałtyckie*, dz. cyt.
13. A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 8, tłum. L. Płoszowski, Warszawa 1995, s. 189.
14. Tamże.
15. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, Kraków 2016, s. 136.
16. K. Kalinowski, *Pogańskie duchy z podświadomości*, rozm. przep. S. Frąckiewicz, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/523-poganske-duchy-z-podswiadomosci.html> [dostęp: 2.02.2018].
17. Tamże.
18. K. Kalinowski, „Uparłem się...”, dz. cyt.
19. Zob. tenże, *Łauma*, dz. cyt., s. 9–10.
20. Tamże, s. 8.
21. Tamże, s. 13.
22. Tamże, s. 72.
23. Zob. K. Kalinowski, *Kościsko*, Warszawa 2016, s. 23 i 169.
24. Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 24–25; oraz J.G. Herder, *Myśl o filozofii dziejów*, tłum. J. Gałęcki [w:] tenże, *Wybór pism*, wyb. i oprac. T. Naumowicz, Wrocław 1987, s. 489–496.
25. Zob. np. P. Macmillan, *The Celtic and Roman Traditions: Conflict and Consensus in the Early Medieval Church*, Nowy Jork 2006, s. 1.
26. M. Janion, dz. cyt., s. 185.
27. Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J.W. Kowalski, Warszawa 2009; oraz M. Eliade, *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1999.
28. Zob. A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, oprac. na podstawie rękopisu A. Pieniądz, Warszawa 2006.
29. Zob. M. Janion, *Sami sobie cudzy*, „Gazeta Wyborcza” 2007, rozm. przepr. K. Bielas, <http://wyborcza.pl/1,75410,4500366.html> [dostęp: 10.02.2017].
30. Zob. Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 27 sierpnia 2012 r. w sprawie podstawy programowej wychowania przed-

- szkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół (Dz.U. z 2012 r. poz. 977), s. 82.
31. W nowej podstawie programowej zabrakło jednak miejsca dla Sapkowskiego nawet na liście proponowanych przez Ministerstwo Edukacji Narodowej lektur uzupełniających dla klas VII–VIII (wcześniej omawiano je najczęściej w I klasie gimnazjum, której odpowiada obecna klasa VII).
32. Zob. M. Janion, *Sami sobie cudzy*, dz. cyt.
33. B.G. Sala, *Zakończenie* [w:] tenże, *W górach przeklętych. Wampiry Alp, Rudaw, Sudetów, Karpat i Bałkanów*, Olszanica 2016, s. 230.
34. Tu jednak należy zaznaczyć, że saga o wiedźminie doczekała się też seksistowskiego, rasistowskiego i ksenofobicznego fandumu, mimo absolutnie przeciwnego przesłania zawartego w opowieściach Sapkowskiego. Niemniej jednak nie sądzę, żeby ta część miłośników przygód Geralta z Rivii podbudowywała swój system wartości przykładami z cyklu wiedźmińskiego. Raczej te niedemokratyczne przekonania poprzedzały zachwyt nad hipnotyzująco snutą opowieścią, a mechanizm wyparcia pozwala ignorować oczywisty dysonans.
35. Zob. C. Beauvais, *The Mighty Child: Time and Power in Children's Literature*, Amsterdam 2015, s. 15–41.
36. Zob. K. Kalinowski, *Łauma*, dz. cyt., s. 36.
37. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, dz. cyt., s. 22.
38. Nawiązanie do myśli Marii Janion: „Nowa narracja humanistyki może opowiedzieć inaczej dzieje naszej kultury” [taż, *Niesamowita Słowiańszczyzna*, dz. cyt., s. 20].



varia

Milena Mileva Blažić

Slovenian Picturebook (1917–2017)

Uniwersytet w Lublanie

summary

The article presents development of picturebook in Slovenia between 1917 and 2017. The author notices that this kind of books was created in a multicultural context and that picturebook (in Slovene: *slikanica*) has antique roots. This paper contains also the presentation of the Slovenian scientific reflection on these books and their recent situation.

keywords

illustration, picturebook, Slovenia, Slovene literature

biogram

Prof. dr Milena Mileva Blažić – works at the University of Ljubljana as the lecturer of preschool pedagogy and the Slovene literature. In 2001 she defended her PhD thesis *Vloga in pomen ustvarjalnega*

pisanja pri pouku književnosti v osnovni šoli. Between 2006 and 2008 she was a secretary of Slovene Slavistic Association. She is the member of Nordic Network for Children's Literature and International Research Society for Children's Literature. She is author of multiple articles and books, including *Zgodovinski oris prostega spisja na Slovenskem*, *Mladinski klasiki: izbor člankov in razprav*, *Branja mladinske književnosti: izbor člankov in razprav*. She coworks with the Croatian journal „Libri&Liberi”.

streszczenie

Celem artykułu jest przedstawienie rozwoju książki obrazkowej w Słowenii w latach 1917–2017. Autorka zwraca uwagę na wielokulturowy kontekst tego rodzaju twórczości oraz na antyczne źródła samego zjawiska, jakim jest książka obrazkowa (po słoweńsku: *slikanica*). W artykule zaprezentowane zostały również słoweńska refleksja naukowa nad tymi książkami i ich sytuacja w ostatnich latach.

słowa kluczowe

ilustracja, książka obrazkowa, literatura słoweńska, Słowenia

biogram

Prof. dr Milena Mileva Blažić – prof. dr, pracuje na Uniwersytecie w Lublanie jako wykładowca pedagogiki przedszkolnej i literatury słoweńskiej. W 2001 roku obroniła swoją pracę doktorską pt. *Vloga in pomen ustvarjalnega pisanja pri pouku književnosti v osnovni šoli*. W latach 2006–2008 była sekretarzem Słoweńskiego Towarzystwa Slawistycznego. Jest członkinią Nordic Network for Children's Literature oraz International Research Society for Children's Literature. Autorka licznych artykułów i monografii, w tym *Zgodovinski oris prostega spisja na Slovenskem*, *Mladinski klasiki: izbor člankov in razprav*, *Branja mladinske književnosti: izbor člankov in razprav*. Współpracuje z chorwackim czasopismem „Libri&Liberi”.



słoweńska książka obrazkowa (1917–2017)

wprowadzenie

Wąska definicja książki obrazkowej głosi, iż jest to rodzaj książki dla dzieci i młodzieży¹, w której tekst i ilustracja uzupełniają się. Szersza z kolei utrzymuje, że książka obrazkowa jest to utwór (nie)literacki, czyli złożony z obrazów. W słoweńskich książkach obrazkowych, które są określane jako „książeczki dla dzieci i młodzieży”, i które są przeznaczone dla bardzo młodych czytelników, spotykają się język, literatura i kultura. Książka obrazkowa to artefakt *per se*, dziedzictwo kulturowe, które jest bardzo ważne dla

ochrony i rozwoju własnej tożsamości w międzynarodowej przestrzeni, zrodzone w rozmaitych, wielokulturowych kontekstach oraz rozwijające się w latach 1917–2017.

przed książką obrazkową

waza z Vač

Na brązowej wazie z miejscowości Vače pri Litiji znajduje się ujęta w obrazy opowieść o życiu i pracy ludzi z V w. p.n.e.². Na wazie, którą można określić na podstawie bardziej rozległej definicji mianem „książki bez tekstu”, w trzech pasach (fryzach) została namalowana historia w obrazach przedstawiająca sceny z życia codziennego w epoce żelaza (postacie ludzkie i zwierzęce), widoczne jest także podobieństwo do książki obrazkowej pt. *Chłopiec z czerwoną czapeczką* (oryg. *Fant z rdečo kapico*, 2005) autorstwa Andreji Peklar.



Ilustracja 1. Okładka książki *Fant z rdečo kapico*

słoweńscy „mężowie języka”³

Początki grafiki (ilustracji, rysunków, winiet) dla młodego odbiorcy możemy znaleźć także na stronach tytułowych, w podtytułach i tytułach, np. w *Katechizmie* (oryg. *Katekizem*, 1550) oraz *Elementarzu* (oryg. *Abeceđnik*, 1550) Primoža Trubara. Także dzieło *Biblia dziecięca* (oryg. *Otrozhia biblia*, 1566) Sebastijana Krelja można określić mianem prototypu książki obrazkowej. Podobnie jest w przypadku książki Adama Bohoriča pt. *Tablica dziecięca* (oryg. *Otročja tabla*, 1580), gdzie można zauważyć ozdoby, rysunki, winiety, charakterystyczne dla późniejszej książki ilustrowanej (Kozma Ahačič, *Trubar.doc*, 2008).

ilustrowana książka o Krainie (1689)

Chwała Księstwa Krainy Slava vojvodine Kranjske (oryg. *Slava vojvodine Kranjske*), dzieło Janeza Valvasora, jest przykładem ilustrowanej książki dla dorosłych, z licznymi miedziorytami, rysunkami itp., w której ilustracje i tekst uzupełniają się nawzajem (528 obrazów, 24 dodatki). Ilustracje z tego dzieła w późniejszym okresie znalazły się w książce obrazkowej Nika Grafenauera pt. *Stara Lubljana* (1983).

książki obrazkowe na drewnie

*Panjske končnice*⁴ są unikalne dla słoweńskiego dziedzictwa kulturowego⁵, można na nich zobaczyć sceny z życia religijnego i świeckiego oraz znane na całym świecie motywy baśniowe, wymieniane w klasyfikacji Aarne-Thompsona⁶. *Panjske končnice* najczęściej są malowane tylko na jednej stronie drewnianej płytki. Niektóre zajmują całą powierzchnię tego prostopadłościanu, przy czym na każdej ścianie znajduje się osobny rysunek. *Panjske končnice* stały się inspiracją dla niektórych twórców literatury, np. u Lojzeta Kovačiča, *Zgodbe s panjskih končnic* (1993), czy w formie dziesięciu osobnych komiksów umieszczonych na ścianach pudełka (*Honey Talks*, 2007).

w epoce obrazów (druga połowa XIX wieku)

Przełomem w dziejach słoweńskiej literatury dla dzieci było pojawienie się czasopisma „Vedež: revia za mladost sploh” (1848–1850)⁷,

które założyła Rozalija Eger (1788–1871). Na łamach tego periodyku można zauważyć ilustracje o charakterze edukacyjnym oraz winiety. W drugiej połowie XIX wieku pojawiły się książki ilustrowane, z ozdobami, rysunkami i winietami, czego przykładem może być książka Frana Erjavca *Zwierzęta z naszych i obcych stron w obrazach* (oryg. *Domače in tuje živali v podobah*, 1868)⁵. Tomik poezji Luizy Pesjak pt. *Fiolki. Wiersze dla młodzieży* (oryg. *Vijolice. Pesmi za mladost*, 1889) stanowi zapowiedź właściwej książki obrazkowej. W 1895 roku ukazał się podobny w formie zbiór wierszy autorstwa Josipa Stritara, noszący tytuł *Pod lipą. Książka dla młodzieży z ilustracjami* (oryg. *Pod lipo. Knjiga za mladino s podobami*).

Interesujący w tym kontekście jest zbiór poezji dla dorosłych Otona Župančiča pt. *Kielich upojenia* (oryg. *Čaša opojnosti*, 1899), w którym opublikowano także cykl wierszy dla dzieci. Rok później został wydany tomik tego samego autora, zatytułowany *Pisanki: wiersze dla młodzieży* (oryg. *Pisanice: pesmi za mladino*, 1900⁹). W tej książce można zobaczyć początki osobnej sztuki ilustratorskiej skierowanej do dziecięcego odbiorcy, grafikę służącą podkreśleniu treści oraz ozdobną stronę tytułową. Początki profesjonalnej grafiki dla dzieci i młodzieży można zaobserwować również w czasopiśmie „Zvonček: list s podobami za slovensko mladino” (1900–1939).

epoka książki obrazkowej

książki obrazkowe Schwentnera

Wydawca Lavoslav Schwentner (1865–1952) opublikował liczne (ok. 16) książki obrazkowe dla dzieci o edukacyjnych treściach oraz przekłady poezji autorstwa Golara Cvetka¹⁰: *Pavluša in Nuša, dva škrata in druga nemarna jata* (1911) czy *Blažek in Tomažek* (1911). W roku 1912 ukazała się książka adaptowana do potrzeb słoweńskich czytelników z tłumaczeniami Župančiča pt. *Lahkih nog naokrog*, ilustrowana przez Gertrudę Caspari (14 wierszy z ilustracjami)¹¹. Wszystkie książki¹² Schwentnera zostały wydane po słoweńsku¹³.

Martin Krpan (1917)

Za pierwszą słoweńską książkę obrazkową w wąskim znaczeniu tego słowa⁴⁴ uznawany jest *Martin Krpan z Vrha* (1917, drugie wydanie: 1937) Frana Levstika, autorem ilustracji był Hinko Smrekar. Ta książka była przeznaczona dla młodych odbiorców, gdyż ukazała się w serii pt. *Biblioteka dla dzieci* (oryg. *Knjižnica za otroke*). *Martin Krpan* to opowieść o bohaterze narodowym, która w procesie recepcji literackiej stała się lekturą dla najmłodszych, czytana przez dzieci przede wszystkim w formie książki obrazkowej (z ilustracjami Toneta Kralja z 1954 roku), a także komiksu autorstwa Miki Muster, który to komiks był obecny na rynku w licznych wydaniach. Publiczność po raz pierwszy poznała pierwszą część *Martina Krpana* w 1858 roku na łamach czasopisma „Slovenski glasnik”. Istnieje też kontynuacja tego dzieła, która nie ma tak państwowotwórczego charakteru, lecz nawiązuje do baśni Hansa Christiana Andersena pt. *Krzesiwo*, która była tłumaczona przez Levstika. Cykl o Martinie Krpanie stanowi niezwykle interesującą serię, opublikowaną w *Dzielach zebranych* (*Zbrana dela*, 1931, 1956) Levstika. Według Slodnjaka całość powstała w latach 1855–1857. O związkach Levstika i Andersena pisał Janko Kos na łamach periodyku „Slavistična revija” w 1982 roku⁴⁵. Z kolei w roku 1850 w czasopiśmie „Vedež” pojawił się przekład Frana Jerišy z języka niemieckiego innej baśni Andersena pt. *Słowik*. Janko Kos przypuszcza, że Levstik czytał baśnie Andersena po niemiecku. Wpływ *Krzesiwa* na drugą część *Krpana z Vrha* jest dość wyraźny (motyw uwięzienia, czarodziejskiej piły i czarodziejskiej włóczki)⁴⁶.

epoka 1918–1941

baśniowe godzinki na urodziny króla Aleksandra (1931)

Do rozwoju literatury dziecięcej w okresie międzywojennym przyczyniła się także aktywność pisarek, które nie tylko przyniosły ze sobą nową wrażliwość, ale także nowe gatunki (np. baśnie literackie), nowe rodzaje książek (w tym obrazkowe), co więcej one same ozdabiały swoje dzieła i tworzyły własne utwory⁴⁷.

Książka z obrazkami bez obrazków

W rękopiśmiennym spadku po Srečku Kosovelu (1904–1926) znajduje się przekład baśni Andersena o intrygującym tytule *Książka z obrazkami bez obrazków* (słow. *Slikanica brez slik*). Kosovel przetłumaczył ją na słoweński z niemieckiego.

krótka rozmowa z autorem książki obrazkowej (1939)

Wyrażenie „książka obrazkowa” pojawiło się również w artykule Alberta Široka pt. *Kratek pogovor z avtorjem slikanice* (*Krótką rozmową z autorem książki obrazkowej*). Artykuł ten ukazał się na łamach periodyku „Učiteljski tovariš” w roku 1939⁴⁵. Tytułowym autorem jest Radovan Klopčič, który już w 1936 roku „wypełnił rysunkami” *Elementarz* (słoweńskie: *Začetni čitalni in pisalni pouk*), a później „wykonał ilustracje” w powieści dla młodzieży pt. *Beli dvor* autorstwa Gustava Šiliha z roku 1938. Później, w 1946 roku dla zbioru *Pionerska slikanica* „ilustracje wykonał” Janez Vidic, a stronę tytułową – Henrik Beranek.

Makalonca

Fran Saleški Finžgar czerpał inspiracje do swojej autorskiej baśni pt. *Makalonca* (1944, oprac. graf. Jože Plečnik) z opowiadania pasterzy, które usłyszał w okresie studiów. *Makalonca* to zbiór złożony z czterech baśni (bajek ludowych): *Makalonca*, *Hudobin Potepin*, *Kvartopirčev sin* i *Kačja dolina*. Mniej znanym faktem jest to, że słoweński architekt Jože Plečnik (1872–1957) opracował tę książkę pod względem graficznym, stworzył ozdoby, czerwone inicjały, litery wzorowane na tych z rękopisu, winiety oraz wprowadzenia w kolorze czarnym⁴⁹.

epoka 1945–1991

czasopismo „Ciciban”

Najistotniejszą rolę we wspieraniu rozwoju słoweńskiej literatury dziecięcej i ilustracji, a także książki obrazkowej, odegrały cza-

pisma o tematyce literackiej, przede wszystkim „Ciciban” (od 1945 do dziś), „Cicido” (od 1998 do dziś), a także „Kurirček” (1960–1990); ten ostatni magazyn od 1991 roku ukazuje się pod tytułem „Kekec”.

Akademia Sztuk Pięknych

Szczególnym momentem zwrotnym w dziejach słoweńskiej literatury dla dzieci było utworzenie Akademii Sztuk Pięknych w Lublanie, na której powstał kurs malarstwa i rzeźby – tam zaczęli kształcić się ilustratorzy i ilustratorki.

szczęście jest w baśniach

Słoweńskie ilustratorki: Marlenka Stupica²⁰, Marjanca Jemec Božič²¹, Ančka Gošnik Godec²² i Jelka Reichman²³ szczególnie przyczyniły się do rozwoju lokalnej książki obrazkowej, a ich dzieła posiadają znaczną wartość artystyczną.

seria *Čebelica*

Powstały w 1953 roku Zbiór pt. *Pszczółka* (oryg. *Čebelica*) stanowi reprezentatywny tom, w którym znalazły się najlepiej znane słoweńskie i pochodzące z literatury powszechnej teksty przeznaczone dla dziecięcego odbiorcy. Były one wielokrotnie przedrukowywane i stały się częścią zbioru pt. *Wielkie książki z obrazkami* (1967, format A4, tekst i ilustracje), który odnosi się do wąsko pojmowanej książki obrazkowej.

włoski symbol w słoweńskim klubie czytelników²⁴

W latach 1917–2017 niektórzy bohaterowie literaccy, obecni w książkach obrazkowych, stali się nieodzowną częścią folkloru i literatury słoweńskiej, np. *Butalci*, *Ciciban*, *Cvilimož*, *Juri Muri*, *Kosovirja*, *Maček Muri*, *Martin Krpan*, *Miškolin*, *Mížek Figa*, *Muca Copatarica*, *Pedenjped*, *Piki Jakob*, *Sapramiška*, *Šivilja in škarjice*, *Zverinice iz Rezije*, *Zvezdica Zaspanka* i in. W przypadku dorosłych, którzy wspominają swoje dzieciństwo, baśnie i książki obrazkowe mają status świętości (ang. *childhood memorabilia*). Ze wszystkich bohaterów książek obrazkowych, którzy zyskali popularność w Słowenii, do rangi symbolu

urósł tytułowy protagonista *Pinokia* (słow. *Ostržek*) Carla Collodiego, który w oryginale ukazał się w 1883 roku i zyskał u nas negatywne konotacje.

tom *Wielkie książki z obrazkami* (*Velike slikanice*, 1967)

Najistotniejszą rolę w rozwoju wąsko pojętej książki obrazkowej spełnił tom *Wielkie książki z obrazkami* (*Velike slikanice*) z 1967 roku, który przyczynił się do rozwoju grafiki i samego dzieła literackiego. Bibliografią i krytyką książki obrazkowej w latach 1950–1980 (w czasie gdy rozwijała się słoweńska twórczość) zajmowały się wybitne europejskie specjalistki, np. Bettina Hurliman. Na słoweńską refleksję naukową trzeba było czekać całe pokolenie. Z perspektywy literaturoznawczej na ten temat wypowiadała się Marjana Kobe (*Pogledi na mladinsko književnost*, 1987); również w *Encyklopedii Slovenii* (*Enciklopedija Slovenije*) pojawiło się hasło „slikanica” („książka obrazkowa”) z ilustracjami przedstawiającymi okładki. W książce pt. *Poetyka książki obrazkowej* (oryg. *Poetika slikanice*, 2013) cztery autorki – Marjana Kobe, Maruša Avguštin, Dragica Haramija i Janja Batič – zawarły refleksję teoretyczną o takich utworach.

epoka 1991–2017

teorie książek obrazkowych (1987–2017)

Słoweńska literatura dla dzieci w miarę upływu czasu ulegała stopniowej depedagogizacji, poczynwszy od jej fazy czasopiśmienniczej („Vedež”, „Vrtec”, „Angeljček” i „Zvonček”), epoki Župančiča, baśni literackich, a skończywszy na właściwych książkach obrazkowych. Od celów religijnych i dydaktycznych przeszła do pełnej autonomii. W fazie tworzenia ram instytucjonalnych konieczne było stworzenie infrastruktury czytelniczej („Vedež”, 1848–1850) i czasopism literackich („Vrtec”, 1871–1941), co kontynuują periodyk „Ciciban” (od roku 1945), seria *Čebelica*, Akademia Sztuk Pięknych w Lublanie, Pionirska knjižnica, czasopismo „Otrok in knjiga” (1972) oraz umię-

dzynarodowienie organizacji IBBY²⁵ (1992), sprzyjającej rozwojowi literaturoznawczej refleksji nad twórczością dla najmłodszych.

Naukowa refleksja dotycząca tego tematu opóźniła się co najmniej o jedną generację. W okresie międzywojennym powstały pojedyncze artykuły o książce obrazkowej, jednak prawdziwy rozkwit samej książki obrazkowej nastąpił po II wojnie światowej, szczególnie po roku 1970. Jest to widoczne właśnie w naukowym piśmiennictwie dotyczącym literatury dziecięcej, a zwłaszcza jej najbardziej reprezentatywnego gatunku, właśnie książki obrazkowej. Jednakże literatura dla dzieci musiała sama przejść proces instytucjonalizacji na wszystkich czterech słoweńskich uniwersytetach i stać się przedmiotem nauczania akademickiego (literatura dla dzieci i młodzieży); zaczęto badać książki obrazkowe – czyli najbardziej lubiany przez dzieci rodzaj książek, który większość zapamiętuje już w przedszkolu, w szkołach podstawowych i średnich, a później w dorosłości ma dobre wspomnienia dotyczące ulubionych książek z obrazkami.

W badaniach nad literaturą dziecięcą można wyodrębnić różne teorie książki obrazkowej (M. Kobe, *Pogledi na mladinsko književnost*, 1987; M. Nikolajeva, *How Picturebook Works*, 2001; D. Haramija, J. Batič, *Poetika slikanice*, 2013; S. Beckett, *Crossover Picturebook*, 2013; B. Kummerling Meibauer, *Picturebooks: Representation and Narration*, 2014). Z uwagi na nowe trendy obecne we współczesnej grafice w odniesieniu do słoweńskiego kontekstu kulturowego najbardziej adekwatna wydaje się teoria Sandry Beckett, która definiuje książkę obrazkową jako dzieło zróżnicowane wewnętrznie i dokonuje podziału tego zjawiska na: książkę bez tekstu²⁶, popularną²⁷, artystyczną²⁸, literacką²⁹, ponadpokoleniową³⁰ oraz synkretyczną pod względem gatunkowym³¹.

komercyjne książki obrazkowe po 1991 roku

Jednym z konsumpcyjnych, pustych gestów współczesności jest prymat zysku i merkantylizacji. Wydawnictwa publikują książki obrazkowe, często wykonują również ilustracje, prezentują je

w przedszkolach i szkołach, sędzę jednak, że wielu autorów pisze głównie dla siebie³². Cechą charakterystyczną naszych czasów jest ukierunkowanie na klienta i promocja sprzedaży książek pod pretekstem „promocji czytelnictwa”. Ale podobnie jak ten, kto nie czyta, nie może nikogo zachęcić do czytania, tak samo za pomocą popkultury nie możemy rozwijać kultury jako całości.

nagroda za Oryginalną Słoweńską Książkę Obrazkową

Związek Wydawców i Księgarzy ustanowił Nagrodę za Oryginalną Słoweńską Książkę Obrazkową, która nie jest nagrodą literacką, lecz księgarską, jednak zyskała renomę i dlatego w 2011 roku została przemianowana na Nagrodę im. Kristiny Brenk. Jako autorka, tłumaczka i redaktorka Brenk podpierала wszystkie trzy filary systemu literackiego³³. Ta nagroda stała się prestiżowa i obecnie stanowi istotną część nie tylko słoweńskiego, ale także międzynarodowego życia literackiego.

klasyka dla dorosłych jako książki obrazkowe dla dzieci

Klasyczne dzieła dla dorosłych, które posiadają teksty przeznaczone dla szerokiego grona odbiorców, stały się kanonem literatury dla dzieci i młodzieży, np. *Kozlovska sodba v Višnji gori* (pol. *Sąd kozła w Wiśniowej Górze*), *Martin Krpan*, *Pesem od Lepe Vide*, *Povodni mož*, *Turjaška Rozmanuda*. Są to utwory klasyczne, które z obszaru literatury dla dorosłych przeszły do kręgu lektur dla młodych czytelników. Książki obrazkowe są także przestrzenią autocenzury i zarazem wolności, przede wszystkim jednak stanowią komplementarne jednostki wyrazu graficznego i literackiego.



Ilustracija 2. Okładka książki pt. *Pepelka*

nowe rodzaje książek obrazkowych

W ostatnich latach pojawiają się nowe rodzaje książek obrazkowych, np. książka dotykowa – książka dla dzieci niewidomych i słabowidzących (*Snežna roža*, 2004), książki obrazkowe dla głuchych i niedosłyszących (*Juri Muri v Afriki*, 2002), książki obrazkowe przyjazne dla czytelników z dysleksją (*Radi štejemo*, 2017), książki bez tekstu (*Dvanajst mesecev*, pol. *Dwanaście miesięcy*, 1983; *Deček in hiša*, 2015), interaktywne książki obrazkowe (*Maček Muri*, 2001) i takie, które są dostosowane do iPada (1001 *Pravljica*).

książka z obrazkami bez obrazków

Z koncepcjami Andersena i Kosovela – *Książki z obrazkami bez obrazków* (oryg. *Slikanica brez slik*, 1845, 1926) – korespondują akwarele zatytułowane *Obrazki bez książki* – Alan (oryg. *Slike brez slikanice* – Alan), w których można zauważyć, że książki obrazkowe przedstawiają nie tylko baśniowy, ale również sprawiedliwy świat³⁴.

Książki obrazkowe mogą także zaistnieć w nieliterackich mediach, poczynawszy od utworu pt. *Maček Muri*, który początkowo był spektaklem radiowym (1974), następnie książką obrazkową (1975), kaseta, płytą CD, książką interaktywną, a w końcu stał się książką dostępną na iPadzie oraz przyjął nowe formy książki: dostępnej dla osób niepełnosprawnych (np. książki obrazkowe dla dzieci niewidomych i słabowidzących), książki bez tekstu, książki bez ilustracji, cyfrowej książki obrazkowej, książki muzycznej, książki multimedialnej, książki w formacie 3D.

książka obrazkowa – cała nuta czy półnuta?

Książki obrazkowe nie są bliżej nieokreślonym, nieskończonym zbiorem tekstów (odnotowano 30000 tego rodzaju książek i 3000 dzieł tego rodzaju w języku słoweńskim), lecz stanowią część literackiego kontinuum, wyrażonego w języku, literaturze i kulturze, posiadają takie wartości, które aż nadto wyrażają w sposób literacki i artystyczny ducha czasów oraz humanistyczną wiarę w dobrostan człowieka. Na wystawie, która odbyła się w Narodowej

i Uniwersyteckiej Bibliotece w Lublanie, przedstawiono zaledwie 1% wszystkich książek obrazkowych, zawierających jakąkolwiek wartość artystyczno-literacką, ideały humanizmu i jednocześnie będących częścią dziedzictwa kulturowego.

Wystawa w Narodowej i Uniwersyteckiej Bibliotece w Lublanie jest pierwszą częścią serii wydarzeń literackich zaplanowanych na lata 2017–2021, wśród których przewidziane jest też sympozjum na dzień św. Grzegorza w 2018 roku³⁵, a potem cykl spotkań poświęconych książce obrazkowej i rozmów przy kawie z autorkami książek dla dzieci.

Zaproszenie na wielką wystawę z okazji stulecia słoweńskiej książki obrazkowej było tak naprawdę zaproszeniem na wystawę jedynie części tego rodzaju twórczości, wyciągniętej z pewnego kontekstu³⁶, bez względu na to, co zostało ujęte w siódmym artykule Ustawy o planowaniu działalności wydawniczej (2016). Tak się dzieje, gdy kaprys staje się prawem, na podstawie którego na wystawie pojawiły się „jednostki publikacji monograficznej z kodem bibliograficznym jako książka obrazkowa lub komiks, liczące do 47 stron lub 0,5 arkusza wydawniczego”. To świetny antyprzykład postępowania z literaturą.

książka obrazkowa i pamięć kulturowa

Książki obrazkowe oraz ilustrowane stanowią wysublimowany wyraz pamięci jednostkowej i kolektywnej, pełnią również funkcję tożsamościową oraz narodowo-ogólnoludzką dla rozwoju osobistego i kulturowego. Słoweńska książka obrazkowa (1917–2017) znajduje się na wysokim poziomie artystycznym i literackim, zawiera humanistyczne wartości, co sprawia, że jest równoprawnym elementem w mozaice europejskich książek obrazkowych.

Bohaterowie w książkach obrazkowych są szlachetni, odważni, uczciwi, są też wśród nich bohaterowie-odkrywczy i ci, którzy są aktywni, w których zostały uzewnętrznione konflikty i pragnienia dzieci, ale również dorosłych. Postacie z tych książek są jednocześnie abstrakcyjne i zindywidualizowane, lokalne i uniwersalne, przede

wszystkim zaś – nieśmiertelne. To wiecznie młodzi ludzie, którzy stanowią stałe punkty odniesienia w życiu czytelnika. Często jest tak, że tekst książek obrazkowych dla dzieci stanowi kontekst dla dorosłych (np. *Pajaček in punčka*, 1985) lub porusza trudne tematy bez ilustracji (*Ptički brez gnezda*, 1917).

Książki obrazkowe są naczyniem pamięci indywidualnej i zbiorowej³⁷, tak samo jak wielka wystawa, która odbyła się z okazji Radosnego Dnia Kultury³⁸ w Narodowej i Uniwersyteckiej Bibliotece w Lublanie (3 grudnia 2017 roku). Słoweńska książka obrazkowa jest obszarem demokratycznym, tworzą ją klasycy oraz autorzy współcześni. Książka obrazkowa jest przestrzenią autocenzury i wolności, o czym była mowa na międzynarodowym sympozjum dotyczącym tego rodzaju twórczości (11 marca 2018 roku). Książka obrazkowa jest dynamiczna, żywa i otwarta na rozmaite interpretacje, przeróbki czy adaptacje.

szczęście jest w książkach

Podczas ubiegłorocznej digitalizacji *Katechizmu* Jurija Japlja z 1789 roku znaleziono szczęśliwie zachowaną, wysuszoną między okładkami, czterolistną koniczynę.

Baśnie zazwyczaj kończą się słowami: „A potem żyli długo i szczęśliwie do końca swoich dni”. Bohaterowie literaccy są z kolei wiecznie młodzi, uczciwi i działają dla dobra ludzkości (*Ciciban*, *Juri Muri*, *Kokoš Velikanka*, *Kosovirji*, *Lepa Vida*, *Maček Muri*, *Martin Krpan*, *Mížek Figa*³⁹, *Mojca Pokrajculja*, *Muca Copatarica*, *Pedenjped*, *Piki Jakob*, *Sapramiška*, *Šivilja in škarjice*, *Škrat Kuzma*, *Zvezdica Zaspanka*, *Zverinice iz Rezije*), a także mają swoje krainy i miasta (*Butale*, *Cicibanija*, *Hiša iz besed*, *Klobučarija*, *Kosovirija*, *Mesto Rič Rač*, *Pedenjcarstvo*, *Rezija*, *Smejale*, *Stara Ljubljana*, *Šamponija*, *Tisočera mesta* itd.).

W książkach obrazkowych w istocie znajduje się szczęście, żyją w nich motywy obecne w dziedzictwie kulturowym (*Aleksandrinke*, *Argonavti*, *Barbara Celjska*, *Človeška ribica*, *Hallerstein*, *Lepa Vida*, *Makalonca*, *Martin Krpan*, *Pegam in Lambergar*, *Povodni mož*⁴⁰, *Rdeče jabolko*, *Trubar*, *Situla iz Vač* itd.).

W książkach obrazkowych żyją szanowani mieszkańcy Lublany⁴¹, np. w utworach takich jak *Cefizelj*, *Ciciban*, *Deklica Delfina*, *Juri Muri*, *Makalonca*, *Maček Muri*, *Sapramiška*. Wraz z książkami obrazkowymi wśród dzieci propaguje się demokrację⁴², a także sławni ludzie mają swoje ulubione dzieła⁴³.

szczęście jest w książkach – obrazkowych

Na koniec mogę tylko sparafrazować Ivana Cankara tymi słowami: „Każdy człowiek ma w domu swojego życia szczególny pokoi, w którym przechowuje swoją książkę obrazkową...” i tym samym zaprosić wszystkich na kolejną wystawę książek obrazkowych, która odbędzie się podczas najbliższych obchodów urodzin France’a Prešerna.

Z języka słoweńskiego przetłumaczyła Alicja Fidowicz
Konsultacja: Tina Jugovič

odwołania

1. Słoweński termin „mladinska književnost” ma bardziej inkluzywny charakter niż polskie określenia „literatura dziecięca” lub „literatura młodzieżowa”, lub nawet (pisane ze spójnikiem!) „literatura dla dzieci i młodzieży”. W słoweńskim literaturoznawstwie nie funkcjonuje tak silne oddzielenie literatury dla dzieci i nastolatków, niekiedy nawet włącza się w zakres twórczości określanej mianem „mladinska književnost” dzieła tworzone przez młodych autorów (przyp. tłumaczki).
2. Situla z Vač, http://www.nms.si/index.php?option=com_content&view=article&id=2084%3Asitula-z-va&catid=18%3Aznameniti-predmeti&Itemid=33&lang=sl [dostęp: 13.06.2018].
3. K. Ahačič, *Jezični možje: zgodba o slovenskem jeziku*, Lublana, 2015, s. 47.
4. Są to malowane na drewnianych, sześciokątnych, używanych w pszczelich ulach płytkach (*panj*) sceny z życia codziennego, Biblii oraz lokalnego folkloru, w tym baśni ludowych (przyp. tłumaczki).
5. W Karyntii są one określane jako „čelnice”. Zob. H. Kropej, *Poslikane panjske končnice*, Celovec 1990.
6. Najczęściej znajdują się na nich jeden–dwa obrazy (*Pegam in Lambergar in konjenika*), kilka motywów zostało przedstawionych na jednej ścianie płytki (*Živali plešejo s kmeti*), w innych wypadkach na

dwóch (*Gostičniški prizor, Jezdeca, Pegam in Lambergar in konjenika, Ženska vzame čebelni panj*), trzech (*Kristus izganja trgovce iz templja, Spoved pravičnika in spoved grešnice, Sv. Lucija*), czterech (*Babji mlin*), pięciu (*Kristusovo posmrtno delovanje v petih zaporednih slikah*), sześciu (*Vrnitev izgubljenega, Vsta prizorov o začetku človeštva*), innym razem było to siedem różnych narracji (*Sedem zakramentov, Zgodba o izgubljenem sinu, Zgodba, v kateri kmet opehari hudiča*), jedna narracja w obrębie innej (*Job na gnoju*). Istnieją także obrazy z napisami (*Hudič vzame Napoleona czy Slaba lovca*, składająca się z pięciu odrębnych narracji). Na niektórych *panjskih končnicah* można zauważyć narracje o podwójnym stopniu złożoności, w których pojawiają się warstwy o charakterze realistycznym i nadrealnym, np. *Godba pred peklom, Hudič izkuša Jezusa v puščavi, Marijino kronanje, Vesoljni potop, Ženski dvoboj na petelinih*.

7. [https://www.dlib.si/results/?euapi=1&query=%27keywords%3dvede%c5%be+\(1848\)%27&pageSize=25&fUDC=Knji%c5%beevnost&sortDir=ASC&sort=date&relation=Vede%c5%be+\(1848\)](https://www.dlib.si/results/?euapi=1&query=%27keywords%3dvede%c5%be+(1848)%27&pageSize=25&fUDC=Knji%c5%beevnost&sortDir=ASC&sort=date&relation=Vede%c5%be+(1848)) [dostęp: 13.06.2018].
8. *Náša slikarica Kobilica* [brak autora] [w:] „Ljubljanski zvon” 1899, t. 19, nr 8.
9. Tomik Župančiča był inspirowany książką pt. *Pisanicami od lepeh umetnosti* (1781). Później powstały również inne książki, sięgające do tradycji *panjskih končnic*: *V šolo*, 1900; *Živali naše prijateljice*, 1900; *Dobri otroci*, 1901; *Noetova barka*, 1901; *Otročičem v zabavo*, 1901; *Sladki orehi: drobenaj jih in uživajo naši mladi računariji*, 1901; *Metulji v podobah*, książka ze 129 kolorowymi ilustracjami, treść w języku słoweńskim, niemieckim i łacińskim (1907); *Palčki Poljanci*, 1908; *Hroški in žuželke v podobah* – książka ze 137 ilustracjami, z wyrazami słoweńskimi, chorwackimi i niemieckimi (1908); *Planinske cvetke v podobah*, książka zawierająca 97 ilustracji kolorowych, w języku słoweńskim, niemieckim i łacińskim (1909); *Deca roma okrog doma*, 1910; *Drobiž v podobah*, 1910; *Delo in zabava*, 1910.
10. C. Golar przerobił książkę W. Bucha pt. *Max und Moritz*.
11. Ciekawostką jest to, że w zbiorze pt. *Lahkih nog naokrog* (wiersze A. Holsta i O. Župančiča, ilustracje G. Kaspari) pojawiła się zagadka z książki pt. *Mehurčki*.
12. J. Šlebinger, *Slovenska bibliografija za l. 1907–1912* [w:] <https://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-X7Q8UOPo> [dostęp: 14.06.2018].
13. Jak sam wspominał, chodzi o „dzieła słoweńskich wydawców, bez względu na język i kraj wydania, a także dzieła o Słowenii i Słoweńcach” (*Bibliotekarski terminološki slovar*, s. 303). E. Kodrič-Dačić, „Knjižnica” 2002, t. 46, nr 4, s. 65–85. Jest to szczególnie istotna uwaga ze względu na kontekst historyczny ziem słoweńskich, gdzie inteligencja posługiwała się językiem niemieckim (przyp. tłumaczkii).
14. A. Arko, P. Koželj, *Slikanica – moja prva knjiga* [w:] D. Haramija, J. Batič, *Poetika slikanice*, Murska Sobota, 2013, s. 44–47.

15. J. Kos, *Levstik in Andersen* [w:] „Slavistična revia: časopis za jezikoslovje in literarne vede” 1982, nr 3, s. 241–266.
16. M. Blažič, *Motivi soli v pravljicah – študij primera Krpan z Vrha* [w:] *Socialna in kulturna zgodovina hrane*, red. D. Čeč, B. Šuštar, Lublana 2016, s. 177–193.
17. Literackie kontinuum, które motywowało słoweńskie autorki, ciągało się między dwoma modelami: baśni literackiej i oralnej, co było obecne zarówno u pisarzy, jak i pisarek. Przełomem okazało się utworzenie przez Wydawnictwo Belo-modra knjižnica Towarzystwa Wychowania Fizycznego i Kulturalnego „Atena” (1927–1941), a także „Sekcji baśni”, która od 17 grudnia 1931 roku zaczęła organizować tzw. baśniowe godziny w „damskim salonie” lub białej sali hotelu Union w Lublanie. Pierwszy taki wieczorek odbył się właśnie 17 grudnia 1931, a jego organizatorką była Minka Krofta wraz z grupą intelektualistek, które zaczęły opowiadać baśnie młodym odbiorcom: „Panie bajarki już same zdecydowały, że nasza młodzież zasługuje na prawdziwe perły literatury rodzimej i światowej. Recytatorkami będą w większej części nasze artystki lub pisarki. W czwartek, z okazji urodzin Jego Wysokości Króla Aleksandra, panna Maša Slavčeva, członkini towarzystwa, zabierze młodych słuchaczy w fantastyczną krainę baśni”. Zob. Zgodovinski arhiv Ljubljana. Arhivsko gradivo II, državna realna gimnazija v Ljubljani, št. 1823, v Ljubljani, dne 16. 12. 1931. Zgodovinski arhiv Ljubljana. Arhivsko gradivo II, državna realna gimnazija v Ljubljani, št. 398, V Ljubljani, dne 12.05.1932.1931/1932.
18. A. Širok, *Kratek pogovor z avtorjem slikanice* [w:] „Učiteljski tovariš” 1939, nr 79(43), s. 2.
19. K. Možina, *Mikrotipografija arhitekta Jožeta Plečnika* [w:] „Knjižnica”, nr 55(4)/2011, 147–161.
20. *Drevo pravljic : pravljice in pesmi s podobami Marlenke Stupica*, red. A. Ilc, P. Učakar i I. Matko Lukan, tłum. Fran Albreht, wstęp J. Krivec Dragan i M. Komelj, oprac. bibliografii P. Koršič, Lublana 2010.
21. *Pravljčni cvet : zgodbe in pesmi s podobami Marjance Jemec Božič*, wybór M. Jemec Božič i I. Matko Lukan, red. I. Matko Lukan, A. Ilc i P. Učakar, Lublana 2013.
22. F. Bevk i in., *Zlata ptica: zgodbe in pesmi s podobami Ančke Gošnik Godec*, wybór I. Matko Lukan, red. I. Matko Lukan, A. Ilc i P. Učakar, wstęp A. Štefan i J. Krivec Dragan, Lublana 2013.
23. *Čudežni vrt: zgodbe in pesmi s podobami Jelke Reichman*, wybór i red. A. Ilc, P. Učakar, I. Matko Lukan, Lublana 2009.
24. W Słowenii istnieje ruch Bralna značka, który zachęca uczniów do czytania: każde dziecko ma przeczytać pewną liczbę książek, za co w nagrodę otrzymuje medal. Kontrowersje wzbudza fakt, że na tym medalu umieszczono podobiznę Pinokia, zamiast jednego z wielu słoweńskich bohaterów literatury dla dzieci i młodzieży, w dodatku wybrano postać, która w kulturze słoweńskiej jest odbierana negatywnie (przyp. tłumaczki).

25. Slovenska sekcija IBBY, <http://www.ibby.si> [dostęp: 30.11.2018].
26. Słoweńskie przykłady to: M. Amalietti, *Maruška Potepuška*, Ljubljana, 1987; M.L. Stupica *Dvanajst mesecev*, Ljubljana, 1983; M. Manček *Brundo se igra*, Ljubljana, 1978; D. Stepančič, *Zgodba o sidru*, Ljubljana 2010; M. Kastelic, *Deček in hiša*, Ljubljana, 2015.
27. Również w Słowenii istnieje interesujący fenomen, dla którego istotne znaczenie ma popkultura. Osoby, które są mniej lub bardziej popularne, piszą swoje książki dla dzieci, ilustrują je, a nawet same przyznają sobie nagrody. Przez system jednoosobowych wydawnictw dosłownie same wydają własne książki obrazkowe, o których sądzą, że są „wspaniałą lekturą dla dzieci”, piszą też dla dzieci o sobie samych.
28. Jak np.: G. Burger, F. Prešeren, M.L. Stupica, *Lenora*, Ljubljana 1991; J. Grimm, W. Grimm, *Pepelka*, Ljubljana, 2010 (i wydania późniejsze).
29. S. Makarovič, K. Gatnik, *Gal v Galeriji*, Ljubljana, 1981; S. Makarovič, K. Gatnik, *Strahec v Galeriji*, Ljubljana, 1991.
30. S. Makarovič, K. Kosmač, *Rdeče jabolko*, Ljubljana, 2008.
31. H. Wang, *Hallerstein*, b.m.w., 2014.
32. Jeśli tworzą je dla siebie, niech zatrzymują je dla siebie.
33. 1949–1973.
34. ALMA – Astrid Lindgren Memorial Award (od 2002 do dziś) jest najbardziej prestiżową nagrodą dla literatury dziecięcej na świecie, przyznaje się ją za całokształt twórczości. Istnieje wiele kryteriów o charakterze literackim i artystycznym, oprócz tego osoby nominowane i nagrodzone, jak również ich literatura, muszą „oddawać ducha” Konwencji Praw Dziecka ONZ, zob. <http://www.alma.se/en/About-the-award/> oraz <http://www.varuh-rs.si/pravni-okvir-in-pri-stojnosti/mednarodni-pravni-akti-s-podrocja-clovekovih-pravic/organizacija-zdruzenih-narodov/konvencija-o-otrokovih-pravicah-ozn> [dostęp: 30.11.2018].
35. Dzień św. Grzegorza (Gregorjevo) – słoweńskie święto zakochanych, odpowiednik Walentynek, przypada zazwyczaj w marcu, w niektórych regionach Słowenii także w innych miesiącach (przyp. tłumaczki).
36. Zostało to podpisane przez pełniącego obowiązki ministra kultury Gorazda Žmavca: Ustawa o planowaniu działalności księgarskiej: <http://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=PRAV12747> [dostęp: 12.05.2016].
37. Juvan, M. *Kulturni spomin in literarni žanri: primer slovenskega soneta*, „Slavica litteraria”, nr 9/2006, s. 195–205.
38. Dzień Kultury Słoweńskiej – w oryginale *Ta veseli dan kulture* – jest nieformalnym słoweńskim świętem narodowym, obchodzonym 3 grudnia, w rocznicę narodzin poety France’a Prešerna. Tego dnia słoweńskie instytucje kultury umożliwiają odwiedzającym bezpłatny wstęp (przyp. tłumaczki).

39. Cykl pt. *Mižek Figa gre po svetu* napisał w 1950 roku Janez Menart.
40. J. Grimm, W. Grimm, *Deutsche Sagen*. Kassel 1816–1818, <http://www.sagen.at/texte/sagen/grimm/tanzmitdemwassermann.html> [dostęp: 14.06.2018].
41. Burmistrz Lublany Etbin Henryk Costa (1832–1875) korespondował z Jacobem Grimmem, który był członkiem honorowym Towarzystwa Historycznego Krainy (Mitteilungen des historisches Vereins für Krain), mającego siedzibę w tym mieście. Dwa oryginalne listy znajdują się w Narodowej i Uniwersyteckiej Bibliotece w Lublanie, zob. K. Bedenk, *Visokorodni gospod dvorni svetnik!: dopisovanje Jacoba Grimma s Slovenci* [w:] *V labirintu jezika = Im Labyrinth der Sprache (Slovenske germanistične študije)*, red. U. Valenčič Arh, D. Čuden, Lublana 2015, s. 13–30, 402–403.
42. M. Cerar, *Kako sem otrokom razložil demokracijo*, Ljubljana 2014.
43. Zob. A. Arko, P. Koželj, *Slikanica – moja prva knjiga* [w:] D. Haramija, J. Batič, *Poetika slikanice*, „Murska Sobota” 2013, s. 44–47.

Oleksandr Kyryliuk

Poterchata. The Infernal Children as
the Personages of Folk Demonology
in Literary Processing
of Vasilij Koroliv-Stary

Ukraińska Akademia Nauk

summary

Vasilij Koroliv-Stary set himself the task of transforming traditionally infernal characters of *poterchata* (children who died unbaptized) into positive heroes. The author of the following paper deals with the adequacy of these demonological characters' transposition into a modern fairy tale literature for children. However, while looking for an answer to the question: is there really a certain semantic dissonance between traditional and innovative images of *poterchata* in this tale, it should be stated that their harmful nature in the fairy tale was not changed into positive. Despite the fact

that they were acting with good intentions, the priest on his way home through the swamps, almost died because of them. That is why there is no semantic dissonance in the tale – the ghosts of dead children performed here their “usual” harmful function. This role is determined by the fact that structurally-typologically this fairy-tale has a deep universal-cultural invariant, which is expressed in the formula „life – threat to life – salvation”, with *poterchata* occupying the second place.

keywords

folk demonology, folklore and children's literature, text structure, universals of culture, Vasiliy Koroliv-Stary

biogram

Prof dr Oleksandr Kyryliuk – author works at the Ukrainian Academy of Science, in its branch in Odessa, his research interest is philosophy of culture, he is the author of conception of the existential semiotics. He is interested in border experiences in literature (death, birth). He is an author of the book entitled *Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд* (Odessa 2005), *Ой, кум до куми залицявся...: Походження та універсально-культурний зміст звичаю кумівства: культурологічна розвідка* (Odessa 2011) and *Універсалія безсмертя у дискурсі Доли: Г. Сковорода, О. Пушкін, Т. Шевченко, Л. Толстой, М. Кириєнко-Волошин* (Odessa 2014).

streszczenie

W artykule autor próbuje odpowiedzieć na pytanie dotyczące adekwatności transpozycji demonicznych charakterów – *poterczqt*, dzieci, które umarły niechrzczone – we współczesną literaturę baśni dla dzieci. Wasilij Koroliw-Stary postawił sobie zadanie transformacji tradycyjnie piekielnych charakterów w bohaterów pozytywnych. Szukając odpowiedzi na pytanie, czy naprawdę w tej baśni obecny jest pewien semantyczny dysonans między tradycyjnymi i innowacyjnymi obrazami *poterczqt*, wyjaśniono, że ich

szkodliwa natura w baśni nie zmieniła się w pozytywną. Mimo że działały one w dobrych intencjach, właśnie z ich winy diak, który powracał do domu przez błota, omal nie zginął, dlatego nie ma żadnego pojęciowego dysonansu w baśni – fantazmaty martwych dzieci wykonywały tu swoją „zwyyczajową”, szkodliwą funkcję. Strukturalnie i typologicznie ich rola w baśni polega na tym, że ucieleśniają głęboko zakorzenione kulturowe uniwersalium, które można wyrazić w formule „życie – zagrożenie życia – ratunek”, a *poterczeta* posiadają tu miejsce drugie.

słowa kluczowe

demonologia ludowa, folklor i literatura dziecięca, struktura tekstu, uniwersalia kultury, Wasylj Koroliw-Stary

biogram

Prof. dr Ołeksandr Kyryliuk – autor pracuje w odeskiej filii Ukraińskiej Akademii Nauk, specjalizuje się w filozofii kultury, jest autorem koncepcji semiotyki egzystencjalnej. Interesują go doświadczenia graniczne w literaturze (śmierć, narodziny). Autor monografii pt. *Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд* (Odessa 2005). *Ой, кум до куми залицявся...: Походження та універсально-культурний зміст звичаю кумівства: культурологічна розвідка* (Odessa 2011) oraz *Універсалія безсмертя у дискурсі Долі: Г. Сковорода, О. Пушкін, Т. Шевченко, Л. Толстой, М. Кириєнко-Волошин* (Odessa 2014).



Poterczeta

Dzieci z zaświatów jako przykład demonologii ludowej w przeróbce literackiej Wasylija Koroliwa-Starego

Jedną z dróg „westernizacji” literatury fantasy w krajach Europy Wschodniej (problem, który wydaje się teraz aktualny) jest włączanie we współczesne baśnie tradycyjnych postaci demonologii ludowej, a dokładnie – zwulgaryzowanej wersji mitologii.

Pierwszą udaną próbą wprowadzenia do literatury dziecięcej bohaterów z folkloru są baśnie ukraińskiego pisarza i polityka, jednego z założycieli Ukraińskiej Centralnej Rady, Wasyla Kostiwycza Koroliwa-Starego (1879–1943), zebrane w tomie *Nieczysta siła*, który ostatnio został przedrukowany na Ukrainie⁴ – wiele dziesięcioleci po pierwszym wydaniu (1923) w Czechosłowacji, gdzie pisarz przebywał na emigracji od 1919 roku. Wiadomo, że demony z ludowej „niskiej mitologii” to istoty dla ludzi nieprzyjazne. Dołączenie więc tych postaci do grona bohaterów literatury dla najmłodszych napotyka

pewien wewnętrzny opór i sprzeciw ze strony zdrowego rozsądku: czy warto wypełniać dziecięcy świat tłumem odpychających istot ze świata zmarłych?

Podjmując dialog ze zwolennikami tego typu zabiegów, autor w przedmowie do edycji książki stawia przed sobą zadanie nadania postaciom demonów pozytywnych znaczeń, jak w sytuacji, kiedy opowieść o „czarcie” ma stać się opowieścią o „personifikowanych siłach przyrody”, możliwie pozbawionych w opowieści o nich elementów zła i wrogich człowiekowi sił. Podejście to jest umotywowane pragnieniem zachowania ukraińskiego folkloru jako źródła rekonstrukcji ukraińskiej tożsamości narodowej, której zagrożenia pisarz był świadomy. W książce, jak twierdzi, zachował „dla dzieci najpierw naszą, ukraińską «nieczystą siłę», która według niego jest „często mniej niebezpieczna, aniżeli niektóre inne «moce»” – tu ma zapewne na myśli Moskwę. Jak zaznacza Włodzimierz Puzij, jawne przeciwstawienie ukraińskich postaci moskiewskim podkreśla okoliczność, że

Akcja zdecydowanej większości opowiadań rozgrywa się właśnie na wsi czy w lesie, gdzie nieczysta siła dotychczas poczuwała się komfortowo, podczas gdy miasto – główna lokalizacja polityki asymilacyjnej – ukazano u pisarza jako terytorium pokusy (*Nędza*), niemądrego, nieharmonijnego życia (*Pieprzniczka diabła*) i nadmiernej szorstkości (*Potercza Chrypka*)².

Poza tym kontekstem politycznym powstaje pytanie o zasadność wpisywania demonicznych bohaterów z ukraińskiego folkloru w kanwę najnowszych dzieł literackich dla dzieci, ale w sposób odmienny od sztucznej przemiany utrwalonych stereotypów.

W baśni *Poterczeta* powyższe pytanie pojawia się wskutek dysonansu między zwykłym wyobrażeniem o zmarłych niechrzczonych dzieciach jak o przedstawicielach wrogich dla ludzi mrocznych sił i pozytywną rolę, którą pragnął nadać im w swojej baśni pisarz

(w scenie, kiedy ratują diaka od śmierci). Występuje więc pewien konflikt znaczeń, kiedy działania *poterczqt* w baśni przedstawione są jako dobre, co przeczy ogólnie uznanemu przeświadczeniu o nich jako złych i pogańskich stworzeniach.

Celem artykułu jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie, czy naprawdę w tej baśni obecny jest dysonans semantyczny. Aby to osiągnąć, konieczne jest omówienie pewnych kwestii, a mianowicie: po pierwsze, czy pozytywna transpozycja obrazu *poterczqt* (jeżeli jest on naprawdę pozytywny) do dziecięcej baśni literackiej była właściwa z punktu widzenia ustalonych znaczeń, tradycyjnych właściwości, cech i funkcji tych demonicznych postaci? Po drugie: jakie jest strukturalno-funkcjonalne miejsce *poterczqt* w autorskiej kompozycji baśni z punktu widzenia semiotyki egzystencjalnej, według której wszystkie skończone teksty kultury mają w swojej podstawie kulturowo-światopoglądowy schemat „życie – zagrożenie życia – ratunek”?

Na pierwszy rzut oka, jednym z wyjaśnień sprzecznej roli *poterczqt* może być uznanie literackiej przeróbki materiału folklorystycznego Koroliwego-Starego za zbliżone do parafrazy baśni pt. *Na zewnątrz* Gianniego Rodariego³, w której pozytywnym bohaterom przypisywano negatywne działania i odwrotnie. Lecz wątpliwe jest, czy autor stawiał przed sobą takie zadanie, tym bardziej że bohaterowie wywodzący się z folkloru często są ukazywani jako postaci ambiwalentne. Na przykład Vodianik i Leśny przeważnie szkodzą ludziom, ale czasami także pomagają. Taka ambiwalencja bywa również wyjaśniana działaniem wzorców archetypowych, które sprowadzić można do antytezy życia i śmierci, odpowiednio do witalno-immortalnej funkcji charakterów. Dobrze to widać na przykładzie tłumaczenia przez Carla Gustava Junga snów zapisanych w dzienniczku pewnej nastolatki⁴. Według niego paradoksalne pojednanie destruktywnych i odtwórczych motywów w snach dziewczynki jest przejawem kolektywnego, nieświadomego funkcjonowania archetypów pod postacią paradoksalnego pojednania śmierci i życia. Ma to miejsce w drugim śnie dziewczynki, gdy konstituuje się podstawa

motywu wartości, reprezentowanych w obrazie „świata na opak”, kiedy na niebiosach, w raju, możliwe są pogańskie tańce, a anioły w piekle są zdolne do dobrych uczynków. Ten symboliczny obraz, jak uważa Jung, przewiduje względność moralnych wartości, a sam pomysł jest godny geniuszu Fryderyka Nietzschego.

W taki sposób, w razie ujawnienia decydującej ambiwalentnej pozytywno-negatywnej natury *poterczqt*, powinniśmy tylko konstatować, że Koroliw-Stary nie zaprzeczył ugruntowanej reprezentacji tych postaci jako szkodliwych, piekielnych istot. On jedynie wykorzystał w swojej baśni tradycyjne, właściwe tym istotom cechy pozytywne. Wtedy przymusowa i „nienaturalna” zmiana negatywnych znaczeń demonicznych charakterów istot na pozytywne będzie miała miejsce tylko w przypadku, gdy piekielna istota żadnych pozytywnych cech nie ma, jak to było np. w opowiadaniu o wiedźmie w utworze Tarasa Szewczenki czy o Wiju w powieści Nikołaja Gogola. Niemniej, ze względu na specyfikę wolnej twórczej fantazji na podstawie archetypów można przypuszczać, że autor jest zdolny do nadawania swoim bohaterom cech szczególnych. Właśnie w celu wyjaśnienia tych okoliczności przejdziemy do charakterystyki *poterczqt* w twórczości ludowej.

Koncept *poterczqt* – dzieci, które umarły niechrzczone – występuje w twórczości ludowej wielu narodów. Jak wspomina Ljubinko Radenković⁵, u Słowian funkcjonuje około stu określeń dzieci, które umarły niechrzczone, i nazwy te można kategoryzować według przypisywanych im cech – na podstawie przynależności do diabelskich sił (*дѣволче* u Bułgarów) – albo na podstawie uosobienia chorób, które są niebezpieczne dla kobiet w czasie porodu i dla ich dzieci (*унаѣ* u Macedonii), ze względu na ich latającą, ptasią naturę („latawiec” u Polaków) czy zdolność przemiany w związanego z grobami lub zaświatami ptaka – bociana, kukułkę albo puchacza (u Ukraińców) bądź też w zależności od tego, czy dzieci są ochrzczone (*некрштеник* w Chorwacji i Serbii).

Ukraińcy i Polacy⁶ dosyć często dzieci te, z powodu ich losu, określają mianem *poterczeta* albo *poterczuki*, od *потерпати*, co oznacza

„biedować”, a także „cierpieć”. Najbardziej rozpowszechnione jest ich miano z użyciem rdzenia wyrazu (jeśli chodzi o rodzaje złych istot): *nav* (*naw*) – *навку* czy *мавку*, rusałki u Ukraińców, Serbów i Rosjan na rosyjsko-ukraińskim obszarze, *навляк* u Bułgarów, *навјак* w Macedonii, *mavje* u Słoweńców i tym podobne. I jeśli regionalne nazwy tych demonów, razem z piekielnymi znaczeniami, dopuszczają semantycznie neutralne czy nawet umiarkowanie pozytywne sensory, to takie „nawskie” określenie świadczy o ich jednoznacznie związanej ze śmiercią semantyce. Ukraińskie słowo *навь* jest spokrewnione ze starożytnym indyjskim terminem *na-hu* (rodzaj obrządku pogrzebowego) i innymi indoeuropejskimi pojęciami o tzw. winie kości nieboszczyka, która rzekomo nie żarzy się w grobie. U Ukraińców również istniał szczególny zaduszny *Nawij dzień*. Pozostał po nim ślad w postaci ostatniego czwartku Wielkiego postu, który otrzymał nazwę *Nawska wielkanoc*, *Mawska wielkanoc*, *Nieboszczycka wielkanoc*. Tę semantykę niesie w sobie angielska nazwa nieochrzczonych zmarłych dzieci, które zmieniają się w śmiertelnie niebezpieczne istoty – *dead-child being*.

W nazwach tych folklorystycznych postaci nie ma więc niczego, co świadczyłoby o obecności dobrych cech. Czy jednak dobro przejawia się w ich uczynkach?

Wskazanie na to, co leży w mocy „piekielnych dzieci”, uprzątnia nam, że w ich działaniach pierwiastek dobra jest nieobecny. Sednem tych działań, według cytowanego powyżej autora⁷, jest prześladowanie własnej matki, innych kobiet i ich dzieci. Ponieważ zmarłe dzieci są pozbawione matczynego pokarmu, uważa się, że przemieniają się w ptaki szukające nocą kobiety, która przed chwilą urodziła, żeby ssać jej mleko, lecz jednocześnie mogą wypijać jej krew (*potynaty*). Może to być przyczyną śmierci kobiety, na której zsiniałej skórze występują czerwone i żółte plamy. *Poterczeta* są bardzo niebezpieczne także dla żywych niemowląt, którym również mogą wysysać krew. Warto wspomnieć o zdolności *Poterczt* do wywoływania gradu. *Poterczeta* są uważane za zdecydowanie niebezpieczne istoty i w celu neutralizacji tego

niebezpieczeństwa powinny być użyte odpowiednie środki ochronne. U Inuitów dziecko, które zmarło z powodu ciężkiej zimy przekształca się w *angjaka* – pokrytą burymi włosami małą złośliwą istotę, która ma ostre pazury i kły, przed którymi nie ma ratunku. One również żywią się mlekiem swojej matki, wysysając całe jej siły vitalne, wskutek czego matka ginie. Norweski fantazmat zabitego niemowlęcia – *utburd* („dziecko wyniesione z domu”) – tak samo niszczy swoich rodziców, lecz może wyrządzić szkody także tym, którzy przechodzą obok miejsca jego śmierci. Czy w stosunku do ludzi *poterczeta* mają jakieś właściwości, które odróżniają je od innych istot demonicznych, a które świadczą o pozytywnym charakterze tych duchów? W istocie taka różnica istnieje – zmarłe niechrzczone dzieci były pozbawione nie tylko ziemskiego, ale i wiecznego bytowania z Bogiem. Ponieważ demonami są dzieci zmarłe z winy rodziców, czy wręcz przez nich zamordowane zaraz po urodzeniu, ludowa wyobraźnia wnioskowała, że nie na dzieciach ciąży wina za demoniczny status, tak jak nie ma jej i u tych dzieci, których nie zdążono przed śmiercią ochrzcić – o to powinni zadbać dorośli. Z powyższych powodów członkowie społeczności mieli pewne obowiązki wobec *poterczt* – jeśli zaistniały takie możliwości, trzeba było je natychmiast „ochrzcić”, ale nie w sposób kanoniczny.

Jak pisałem w swojej pracy „«Ой, кум до куми залицявся...»»: Походження та універсально-культурний зміст звичаю кумівства: культурологічна розвідка”⁵

według przekazów ludowych, zmarłe nieochrzczone dzieci nie zaznają odpoczynku, latają wokół swoich grobów pod postacią ptaków i krzyczą, prosząc, by je ochrzcić. Kto usłyszy ten krzyk, powinien rzucić chustę albo element stroju (jak *krzyżmo* – białe prześcieradło albo ręcznik, w które owijają przy chrzcie dziecko od razu po trzykrotnym zanurzeniu w wodzie) w tę stronę, z której dochodzi krzyk, ochrzcić go i powiedzieć: „Jeśli ty pan, to bądź Iwan, a jeśli ty panna, to

bądź Anna”. Przy chrzcie w taki sposób zmarłe przed chrztem dzieci często określano mianem Adama i Ewy. Taki chrzest był konieczny, nawet w tej uproszczonej procedurze z wymową odpowiedniej formuły i wymienieniem imienia⁹.

Niektórzy autorzy zaznaczają¹⁰, że obyczaj nadawania *poterczõt* imion jest znacznie starszy, aniżeli chrześcijański obrządek chrztu. Według mitologii stworzenie, astralnych luminarzy, nieba i ziemi, istot i całego świata odbyło się przez ich nazywanie. Nadanie imienia oznacza danie życia. W odniesieniu do *poterczõt* nadanie imienia oznacza danie im życia wiecznego, włączenie ich w poczet aniołów. Uratować duszę nieochrzczonego dziecięcia w celu poprawy jego losu można było w *Trojickiem tygodniu* albo w *Semyk* – w czwartek w siódmym tygodniu po Wielkanocy. Wówczas dziecko można było „ochrzcić” przez rozdanie krzyżyków. Można było także przygotować poczęstunek dla dzieci na stypie niechrzczonej duszy w postaci jajek wielkanocnych i pączków albo w nocy zostawić dla niechrzczonych dusz na skrzyżowaniu dróg¹¹ (czyli w miejscu ich pochówku) miód.

Co więcej, uważano, że zmarłe dzieci nie stają się demonami od razu. Według danych Oksany Szalak¹², *poterczõt*, jak jeszcze do niedawna sądzono na Ukrainie, mogą przekształcać się w *mawki* czy *rusalki* pod warunkiem, że siedem lat po śmierci nikt ich nie ochrzcił, w takim wypadku dusza zmarłego dziecka stawała się własnością czarta i odtąd władała nią nieczysta siła. Oprócz tego złe duchy mogą wykradać *poterczõt* i męczyć je, tylko w Zielone Świątki pozostają one wolne od strasznych tortur. Ich matki upamiętniały swoje niechrzczone potomstwo w *Rusalczaną Wielkanoc* (czwartek w *Trojickiem tygodniu*) poczęstunkiem dzieci na ulicy.

Wynika z tego jasno, że ochrzcenie *poterczõt* było pewnym aktem miłosierdzia, który bazował na pobłażliwym stosunku do małych nieboszczyków cierpiących nie ze swojej winy. Dlatego posługiwanie się obrazem *poterczõt* w baśni literackiej dla dzieci i nadawanie im pozytywnych cech, nie może odbywać się bez

pewnego oporu wobec znaczeń wewnętrznych, co jest spowodowane ich nazwą i przypisywanym jej znaczeniem. Jeśli w słowie „*poterczeta*” zawarty jest pewien współczujący stosunek do nich, to określenia *дяволче* czy *навьяк* w pozytywnym sensie nie mogą być wykorzystane bez uczucia sprzeczności w dziele literackim. Na przykład, gdy diakowi w błocie pomagają *дяволче*, od razu powstaje podejrzenie, że pomoc od podstępного diabła jest pułapką. Oczywiście jest, że w baśni Koroliwa-Starego *poterczeta* posiadające takie cechy figurować nie mogą.

Nie może niewątpliwie być wykorzystany jako pozytywny również główny motyw, związany z działaniami piekielnych dzieci – *potynanie*, ponieważ śmiertelnie niebezpieczny krwiopijca żadnych cech pozytywnych mieć nie może.

Postawić można jeszcze jedno pytanie: czy *poterczeta* otrzymują pozytywne cechy dzięki obrzędowi chrztu? Niewątpliwie przekształcenie *poterczqt* z demonicznych, szkodliwych istot w boską duszę samo w sobie jest dobrym zjawiskiem, ponieważ dzięki temu kończą się ich możliwości wyrządzania szkód ludziom, a zgubiona kiedyś dusza nieszczęśliwego dziecka potencjalnie może pomagać. Jednak po pierwsze, nie znalazłem w ludowych wyobrażeniach żadnych wiadomości, na temat późniejszych dobrych działań „ochrzczonych” *poterczqt*, być może przez to, że zagubione dusze zostają na ziemi, a nie wznoszą się ku Niebu. Po drugie, w literackich obrazach demonów z ludowych wierzeń u Koroliwa-Starego chodzi o *poterczeta*, które nie są chrzczone nawet w umowny sposób, z czego jasno wynika, że ich szkodliwe funkcje nie zanikły. W folklorze ludowym istnieją źródła, które wskazują na możliwe dobre cechy *poterczqt*, lecz ujawnić je można tylko przez rekonstrukcyjne odtworzenie paraleli z innymi demonicznymi postaciami i przez wprowadzenie ich w kontekst motywów folklorystycznych. Chodzi o miejsca pogrzebu zmarłych, nieochrzczonych dzieci, które z czasem przekształcają się w *poterczeta*: pod progiem, pod podłogą chaty, pod drzewami, na skrzyżowaniach dróg. Gdyby chciano się od nich odseparować, urządzać pochówek poza cmentarzem, to

w żadnym razie nie czyniono by pogrzebów przy chatach. O co więc chodzi?

Rzecz w tym, że – jak już pisałem:

Wskazane miejsca pogrzebu nie były przypadkowe. Pogrzeby pod podłogą albo pod progiem chaty były miejscami, gdzie zagrzebywano pępowinę nowonarodzonego dziecka (na znak ustalenia związku z rodzinnym kulturowym obszarem). Pogrzeb pod drzewami typologicznie zbiega się z obrządkiem „pochówku kukulki”, której laleczkę też chowano pod drzewem, co zbliża nas do pojęciowych horyzontów mitologicznego „Światowego Drzewa” czy „Drzewa Życia”), a zakopywanie zmarłego dziecka na skrzyżowaniach dróg (gdzie chowano również samobójców) wiązało się z sakralnymi znaczeniami skrzyżowań jako „portali”, jednoczących ten i tamten świat, którym symbol w kształcie krzyża nadawał już postpogańskie, chrześcijańskie znaczenia⁴³.

Pierwsze wspomniane tu miejsce pogrzebu, próg, szczególnie jasno wskazuje na odbieranie niechrzczonego dziecka jako tego, które przez swoją przedwczesną śmierć nie mogło być włączone do świata ludzi, lecz przez swoje ludzkie, ziemskie urodzenie nie należało też do zaświatów. Próg tradycyjnie postrzegano jako symboliczną granicę między domem i światem zewnętrznym, prywatnym i obcym obszarem. Ponieważ narodziny dziecka rozumiano jako przyjście do ludzkiego świata, to próg jako pewna symboliczna rubież włączał się do położniczej obrzędowości i ludowych form towarzyszenia chrztom. Pochowane pod progiem dziecię „chrzcilo się”, kiedy przenoszono go nad progiem ze skrzyżowanymi nogami. W regionie Połtawy zakopane pod progiem dziecko było uważane za ochrzczone, kiedy próg przestępowała osoba duchowna z krzyżem w ręce⁴⁴.

Jak już wyżej wspomniałem, drzewo w ogrodzie, pod którym chowano dziecko, postrzegano jako „Światowe drzewo”, jednoczące

świat żywych ze światem zmarłych. Oprócz tego sakralne drzewa często utożsamiano z boskimi rodzicami, co świadczy o trwałej pojęciowej paraleli między założycielami rodu i zmarłymi niechrzczonymi dziećmi. Rytualno-sakralne drzewo u Słowian, zazwyczaj brzoza, w wiosennych agrarnych obrządkach było plantomorficznym bóstwem. Dołączenie nieboszczyka-niemowlęcia rozumiano jako utożsamienie go z przodkami. W takim samym duchu powstało znaczenie skrzyżowania dróg – ze względu na kształt krzyża – a pogrzeb na nich rozpatrywano jak swoisty chrzest.

Z wyżej podanych przykładów wynika, że w tym wypadku postaci *poterczqt* nie są jednoznacznie negatywne, one po prostu, jak przodkowie, otrzymują ambiwalentne znaczenie – do nich na wiosnę zwracano się z prośbami o dobry urodzaj, odtwarzano ich odrodzenie w staroruskich obrządkach Kostromy-Jaryła-Czuryła, związanych z porami roku, lecz potem chciano na różne sposoby się ich pozbyć – przez palenie strachów na wróble jako bóstw urodzaju, przez ich podpalenie albo utopienie. Jednak w utworze Koroliwa-Starego nie ma nawet aluzji do tematu przynależności potercząt do przodków, chociaż w folklorze w paralelach „*Poterczeta – Kukułka – Laleczka – Strach na wróble- Przodkowie*” taka przynależność jest możliwa do zaobserwowania⁴⁵.

Zdaje się, że względu na podobną i naprawdę piekielną naturę *poterczqt*, że rozwiązanie postawionego powyżej pierwszego pytania będzie polegało na tym, że nie patrząc na całkiem wrogi stosunek *poterczqt* do ludzi, pisarz w swojej literackiej baśni przypisał im dobre uczynki, jak np. ratunek zaginionej osoby duchownej, i dokonał tym samym pewnego odwrócenia tradycyjnych pojęć o postaciach demonicznych z potocznej wersji mitologii.

Słuszność tego wniosku wykazać będzie można ostatecznie tylko po udzieleniu odpowiedzi na drugie pytanie – po wyznaczeniu funkcjonalnego miejsca *poterczqt* w strukturze jednorodnej baśni Koroliwa-Starego. Przede wszystkim trzeba wyjaśnić: czy naprawdę działania *poterczqt* były dobre? Rozmowa nie dotyczy zamiarów – tu wątpliwości nie ma, chodzi bowiem o treść i wyniki

ich działań, a one, jeśli przeczytać baśń bez uprzedzeń, wcale nie są pozytywne.

Dydaktyczna interpretacja tej baśni polega na tym, że należąc do sfery pozaziemskiej, te piekielne dzieci razem z Chochlikiem ratują od śmierci w lesie diaka Owerka, który omal nie zginął w błocie. W planach lekcji z czytania lektur dodatkowych, do którego włączono również te baśnie, dzieciom proponuje się postrzegać uczynek *poterczqt* jako przejaw humanizmu, dobra i miłości, podczas gdy zło wiąże się z alkoholem, przez który diak trafił w tarapaty¹⁶.

Innymi słowy, *poterczeta* jako „pas-czarci” (pasierbowie czarta) zamiast dokonywać mordu na osobie, która służy Bogu, nie pozwalają jej zginąć. W istocie rola *poterczqt* jest trochę inna. Potem, gdy diak wyrusza ze wsi, zauważyła go malutka lewada Huha (literacki obraz dobrej demonologicznej istoty u Koroliwa-Starego). Zobaczywszy, że Owerko jest „trochę pijany”, uprzedziła „*poterczeta*, żeby zawczasu oświeciły drogę”, ponieważ tylko one „mogły pokazać diakowi Owerkowi prawdziwą drogę w tym niedobrym miejscu, inaczej pijany diak mógł bardzo łatwo potknąć się na drodze i ugrzęznąć w błocie”.

Jak widzimy, najpierw *poterczeta* w ogóle nie myślały o tym, że diakowi trzeba pomóc – gdyby nie Huha, prawdopodobnie by tego nie zrobiły. Ich działania opierały się jednak na dobrym zamiarze – pokazać dobrą drogę wśród błota diakowi, który wracał z cerkiewnego święta w sąsiedniej wsi „z prezentami i czarką”. Mimo dobrych zamiarów, wskazane działania zmarłych dzieci, kiedy błyszcząc ognikami, powoli przesuwwały się po błocie z miejsca na miejsce, miały odwrotny efekt: Owerko zobaczył w ognikach nieczystą siłę, która prowadzi go w zgubne torfowisko. *Poterczeta* zagroziły mu drogę i zaśpiewały piosenkę, żeby im zaufał i obiecały pokazać drogę do domu. To jeszcze bardziej przestraszyło diaka. Nazwawszy je „demonicznym potomstwem”, które go zwiedzie, zboczył z drogi i torfowisko, gdzie ugrzązł w błocie w taki sposób, że samodzielnie już nie mógł z niego wyjść. Na wezwanie o pomoc szybko przybiegł Chochlik ze swojej chaty i uratował

diaka. Dostawszy się nareszcie do domu, pijany diak „umył się i przeprowadził się, jeszcze przez długi czas opowiadał «wścieklej żonie», która za wszystkie przygody obwiniała wódkę”, jak go mamiła zielonymi ognikami nieczysta siła, jak chciała utopić w błocie i złąkla się jego szczerych modłów”¹⁷.

Innymi słowy zachowanie *potercząt* charakteryzuje się dobrymi zamiarami, lecz te różnią się od realnych działań i ich wyniku, ponieważ po spotkaniu z diakiem i zasłonięciu mu drogi przestraszyły go, wskutek czego dla diaka powstała realna, śmiertelnie niebezpieczna sytuacja, której nie dostrzegają szkolni interpretatorzy tej baśni dla dzieci:

[...] rzucając się to w jedną, to w drugą stronę, już całkiem zgubił w tej ciemności właściwy kierunek i podążył w błoto. Tylko jedna noga utknęła w bagnie i poleciał w zamarzniętą wodę czubkiem głowy. Czapka mu spadła, szalik na szyi rozwinął się. Diak zaczął szamotać się, ale długi, namokły watowy kaftan stał się ciężki, oblepiał mu nogi i nie pozwolił wyleźć z bagna¹⁸.

Chcąc więc skierować diaka w dobrym kierunku, ponieważ stracił już grunt pod nogami, *poterczęta* całkiem zmyliły mu drogę, przez co znalazł się zanurzony w zimnym bagnie.

Teraz należy zaznaczyć, że formalny zapis struktury baśni bardzo często jest ograniczony przez działania bohaterów:

bez uwzględnienia różnicy między subiektywnymi zamiarami i zrealizowanymi działaniami bohaterów, ich pragnieniami i możliwościami, determinizmem ich uczynków i wolnością woli i tym podobne [...]. Chodzi o różnicę między czynami, które opierają się na wyraźnym, refleksyjnym uświadomieniu sobie przez aktorów swoich pragnień i działań, że pobudza ich nieuświadomiany popęd, dalej, czynami, wskutek których pożądaný wynik zostaje osiągnięty, wreszcie, takimi czynami,

gdy bohaterowie mają błędne oczekiwania i tym podobne (intencyjne, celowe, ewentualne, modalne, apodyktyczne, apercepcyjne i inne aspekty funkcji postaci)¹⁹.

Dlatego przy formalnym zapisie struktury baśni trzeba uwzględnić tę różnicę między zamiarami i konkretnymi wynikami działań, zwłaszcza że były one wynikiem realizacji tych pierwszych. Oprócz tego w tej sformalizowanej strukturze konieczne należy uwzględnić pewne warunki i okoliczności, które przyczyniły się do rozwoju fabuły. Głównym problemem pozostaje znalezienie i utrwalenie opartej na bazie światopoglądowej kulturalnej formuły, która leży w strukturze tekstów kultury.

Biorąc pod uwagę powyższe, można wyciągnąć wniosek, że baśń Koroliwa-Starego *Poterczeta* to opowieść o tym, jak w życiu głównego bohatera pojawiło się śmiertelne zagrożenie i jak się przed nim uratował. O tym świadczy chociażby wezwanie Owerka po tym, jak wpadł w kłopoty: „Ratunku! Ratunku! Kto wierzy w Boga!!! Tonę w błocie, jak faraon Prześladowca!”²⁰. Innymi słowy, ta baśń stanowi strukturalnie typologiczną uniwersalną strukturę „Życie – śmierć – nieśmiertelność” (w osłabionej wersji ostatniego – jako wydłużenie życia).

W rozszerzonym wariacie tę formułę można przedstawić następująco: „Życie – powstanie śmiertelnego niebezpieczeństwa dla życia – rozwiązanie śmiertelnego zagrożenia i ratunek życia”. Odnośnie do baśni formalny zapis wymaga personifikacji i uściślenia, o które chodziło powyżej. Życie w tym kontekście to życie głównego bohatera baśni – diaka Owerka – warunki śmiertelnego zagrożenia dla niego to droga przez błoto, obciążającą okolicznością jest nietrzeźwość, możliwym bezpośrednim niebezpieczeństwem jest bagno, okoliczności upadku w bagno. Zgubienie drogi na moczarach, a także strata i aktualizacja niebezpieczeństwa powstają przez lęk diaka, którego przestraszyły *poterczeta*, mimo że ich zamiary, zainicjowane przez Huhę, były dobre. Znając więc rolę *poterczt* w pogorszeniu (ros. *уцугублению*) sytuacji diaka, można

dać odpowiedź na pytanie, które postawiono jako pierwsze zadanie badawcze. Nie patrząc na subiektywne wskazówki odnośnie do powrotnego obiegu semantyki nieczystej siły w ogóle i konkretnie – *poterczqt*, zmiany ich roli, mówiąc funkcjonalnym i faktycznym językiem opisu baśni przez Władimira Proppa w literackiej obróbce, stwierdzam, że transformacja z Szkodnika w Pomocnika nie odbyła się, ponieważ ich działania występują jako główne czynniki stworzenia śmiertelnie niebezpiecznej sytuacji dla głównego bohatera. Odpowiednio funkcję pozytywnego bohatera, który udziela pomocy, jednoznacznie przypisano Chochlikowi – tradycyjnie dobrej demonicznej istocie. Dlatego można mówić o paradoksie – mimo autorskiego pragnienia, szkodliwa demoniczna istota pozostała w zwykłym systemie jej negatywnych znaczeń, wskutek czego literacką transpozycję folklorystycznego bohatera można uważać za zrealizowaną bez gwałtu na jej ustalonych cechach. Przez to dochodzimy do niniejszego wniosku: żaden pojęciowy dysonans w baśni nie istnieje. Niebezpieczne martwe stworzenia dokonały złych czynów, prawie zabijając człowieka. Przyczyna tego działania kryje się w intencjach autorskich, które są zdeterminowane przez ogólne „prawidła gatunku”, gdzie punktem kulminacyjnym jest powstanie zagrożenia dla życia bohatera (kogo zainteresowałaby historia o pijanym diaku, który po prostu poszedł z innej wsi do domu?), jak i w nastawieniu czytelników, zwłaszcza dziecięcego audytorium, dla którego odgrywanie motywu „zagrożenie życia – ratunek” jest ważnym, chociaż nierzeczywistym doświadczeniem.

Konsultacja: Iwona Boruszkowska

odwołania

1. В. Королів-Старий, *Нечиста сила: казки*, Kijów 1990. http://shron1.chtyvo.org.ua/Koroliv_Staryi/Nechysta_syla_zbirka.pdf [dostęp: 28.01.2018].
2. В. Пузій, *Ця дружня нечиста сила. Рецензія на книгу В. Короліва-Старого "Нечиста сила". Буковід*, <http://bukvoid.com.ua/digest/2014/05/07/141208.html> [dostęp: 28.01.2018].

3. Дж. Родари. *Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй*. Moskwa 1990.
4. К.Г. Юнг. *Архетип и символ*. Moskwa 1991.
5. Л. Раденкович. *Названия демонов, вудуищие происхождение от детей, умерших до крещения у славян*. „Balcanica” 2004, t. XXXIV, s. 203–221, <http://www.balcanica.rs/balcanica/uploaded/balcanica/balcanica%2034/13%20Ljubinko.pdf> [dostęp: 28.01.2018].
6. Zob. A. Szyjewski, *Religia Słowian*, Kraków 2003, s. 169.
7. Tamże, a. 209.
8. О. Кирилук. „Ой, кум до куми залицявся...”: Походження та універсально-культурний зміст звичаю кумівства: культурологічна розвідка. Odessa 2011, s. 45.
9. О. Кирилук. „Ой, кум до куми залицявся...”: Походження та універсально-культурний зміст звичаю кумівства: культурологічна розвідка. Odessa 2011, s. 45.
10. Г.И. Кабакова. *Дети, умершие до крещения. Проблемы сучасної ареалогії*. Kijów 1994, s. 312–317.
11. Е.Е. Левкиевская. *Дети некрещеные* [w:] tenże, *Мифы и легенды восточных славян*. Moskwa 2010, s. 23, <https://unotices.com/book.php?id=135020&page=23> [dostęp: 28.01.2018].
12. О. Шалак. *Потерчата* [w:] В. Завадська, Я. Музиченко, О. Таланчук, О. Шалак, *100 найвідоміших образів української міфології*. Kijów 2002, s. 191–195.
13. О. Кирилук, dz. cyt., s. 44–47.
14. А.Л. Топорков. *Порог* [w:] *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*, Moskwa 2002, s. 318–319.
15. О. Кирилук, dz. cyt., s. 23–33.
16. План уроку з позакласного читання казки В. Короліва-Старого «Потерчата». *Студбіржа*, <http://www.studbirga.info/vasil-koroliv-starij-poterchata/> [dostęp: 28.01.2018].
17. В. Королів-Старий. *Потерчата* [w:] tenże, *Нечиста сила: казки*. Kijów 1990, s. 42–43, http://shron1.chtyvo.org.ua/Koroliv_Staryi/Ne-chysta_syla_zbirka.pdf [dostęp: 28.01.2018].
18. Tamże, s. 40.
19. О. Кирилук. *Універсалії культури і семіотика дискурсу. Казка та обряд*. Odessa 2005, s. 7.
20. В. Королів-Старий. *Потерчата* [w:] dz. cyt., s. 40.

Ira Saxena

Baśnie ludowe. Fundament literatury dla dzieci w Indiach

Indian Section of International
Board on Books for Young People

streszczenie

Świadomość istnienia pewnego systemu wartości dominowała w indyjskiej kulturze od starożytności, każdy aspekt nauczania podkreśla dydaktyczny punkt widzenia, i nie uległo to zmianie również w ekspresji literackiej. To właśnie ten element perswazji wyróżnia literaturę indyjską, a wszystkie jej dzieła kładą nacisk na swoisty kodeks postępowania i system wartości kulturalnego człowieka. Szacunek dla starszych, niekwestionowany autorytet nauczyciela, wyjątkowa gościnność, ostrożność w wypowiedzaniu się, odwaga, troska o innych, prawdomówność i zdolność do przebaczenia wielokrotnie pojawiają się w tych historiach, co więcej, znajdują swoje zastosowanie w życiu codziennym. Pomimo stałego projektowania psychologicznej metodologii nauczania, bez głoszenia kazań

oraz unikania natrętnego dydaktyzmu, zorientowanie na wartości znajduje swoje ujście w literaturze nowoczesnej, jakkolwiek nie jest ono wyrażane wprost, raczej stanowi podtekst współczesnych dzieł literatury dziecięcej. Po osiągnięciu przez Indie niepodległości w 1947 roku wydawcy i autorzy zaczęli ze sobą współpracować w duchu budowania tożsamości narodu przez koncentrację na nowo powstającej tożsamości dziecka. Współczesna literatura dla dzieci rozwinęła filozofię bardziej uniwersalną w swoim charakterze, nawiązującą do obecnych tendencji w rozwoju społeczeństwa.

słowa kluczowe

Indie, baśnie ludowe, psychologia, tradycja, wartości

biogram

Dr Ira Saxena – po ukończeniu studiów z psychologii badała zachowania dzieci i pracowała nad swoją dysertacją. Obroniła pracę doktorską z psychologii dziecięcej w 1983 roku. Wtedy zaczęła pracować jako wykładowca psychologii. Jej hobby to czytanie literatury w języku angielskim i hindi oraz malowanie krajobrazów farbami olejnymi. Zaczęła pisać jeszcze podczas studiów, gdy wysyłała swoje prace do magazynów studenckich, a lokalne czasopisma zainteresowały się jej opowiadaniem dla dzieci. Zajmuje się terapią dzieci i dorosłych, pisze opowiadania, powieści i prozę niefikcyjną w hindi i angielskim. Wiele z jej utworów zostało opublikowanych w zbiorach, czasopismach, podręcznikach oraz jej własnym tomie. Została wybrana do Komitetu Wykonawczego International Board on Books for Young People (IBBY), jest też założycielką Secretary of Association of Writers and Illustrators for Children.

summary

Since the ancient times consciousness of a value system has dominated the Indian mind, every aspect of learning emphasizes the educative role and its appeal has not diminished in the literary expression. Primarily, the purposive element in the story sets

apart the Indian literature as all stress upon a code of conduct and a set of values for a civilised human being. Respect for elders, unquestionable reverence for the teacher, and extreme regard for visiting guest, honouring the word, valour, nurturing esteem, truth and forgiveness find utterance frequently in the stories and do not fail to relate its fundamental place in life. Despite the constant projection of a psychological methodology of teaching without sermons and refraining from manifest didacticism, the value orientation, though not its flagrant format, finds expression in modern literature, it flows like an undercurrent in the writing of modern children's fiction. After India's Independence in 1947 there was a concentrated effort of publishers and authors to build a nation by focusing upon the newly emerging identity of the child. Modern children's literature developed a more universal philosophy, strictly adhering to the current social developments.

keywords

India, folk tales, psychology, tradition, values

biography

Dr Ira Saxena – after her graduation in Psychology Ira Saxena studied child-behaviour and worked for her doctoral degree. She completed her doctorate in Child Psychology in 1983. She began her career as a lecturer in Psychology. Reading English and Hindi literature has always been her interest and she indulged in painting landscapes in oil, as a hobby. Her writing which started with articles in college magazines and local papers took a professional turn as she began to writing stories for children. She gave counselling to children and parents and wrote stories, novels, non-fiction in Hindi and English. Many of her stories have been published in various story-collections, magazines, text books and her own story collection. She has been elected to the Executive Committee of International Board on Books for Young People (IBBY) and is the founding member and Secretary of Association of Writers and Illustrators for Children.



folktales

the foundation of children's literature in India

There have been four major cultural revolutions in India. The first came with the invasion of Aryans. Having merged with the local tribes, Aryans created a social structure which constituted the fundamentals of Indian culture. The second major change occurred within the country around 4th century B.C. with the preaching of Gautama Buddha and Mahavir – the precursors of Buddhism and Jainism. They rejuvenated the culture by weeding out the undesirable elements which had begun to tarnish the basic value system and gave a new perspective to the philosophy of life. The third upheaval came with the entry of Islam to the country. In contact with Hinduism the Islamic ideas brought changes in the social thinking. Having merged with the existing ideas, they evolved into a more tolerant creed. Finally the emergence of the European thought, with coming of the British and the French, influenced the Indian culture with its pragmatism and scientific approach. The synthesis thereby created permeates in all cultures

throughout the country – all speaking different languages and practising their distinctive social customs. Enriched by every synthesis each time, the fundamental groundwork of Indian culture emerged stronger, even richer.

The phenomena found expression in the under-current of the solid oral tradition which unites the varied provinces and its people. Philosophy and religion are the soul of Indian culture. Its entire *raison d'être* is the knowledge of the spirit, its experience and the right way to spiritual existence. The ancient civilization of India founded itself very expressly upon four human interests; first, desire and enjoyment, next material needs of the mind and body; thirdly, social life and lastly spiritual liberation, namely, *karma*, *arth*, *dharma* and *moksha* or effectively action, material goods, religion and salvation.

Panchtantra – the Five Stories

Stories, especially for the young people, belong to the age of print. Whereas the history of children's literature in India is closely entwined with the oral tradition, folk tales, rich in wisdom and content have been passed through generations. The *Panchtantra*¹, dated 200 B.C., the most ancient and creative of all marked the beginnings of literary fiction. Very few books in the world literature have been so popular to pierce through all literatures of the world. The book is known to exist in over 200 versions and translations in about 60 languages from Java in the southeast to Iceland in the northwest of the world map.

In the *Panchtantra* or *The Five Stories*, the frame narrative is of the King *Amarshakti* (en. *Immortal Power*) He is worried about passing his empire to the hands of an able ruler before he retires for spiritual salvation². None of his three sons, *Bahushakti* (en. *Immense Power*), *Ugrashakti* (en. *Fierce Power*) and *Anekshakti* (en. *Abundant Power*) demonstrated any spark of intelligence or competence. They had no knowledge of the universe around them nor could they dictate

appropriate decisions in matters of justice and rule. Desperate for a good teacher, the King announced suitable riches to the one who could train the princes in good governance. As the word spread around in the kingdom, a venerable Brahmin in his eighties, Vishnu Sarma took the challenge to teach the King's sons *niti* or the art of succeeding in life.

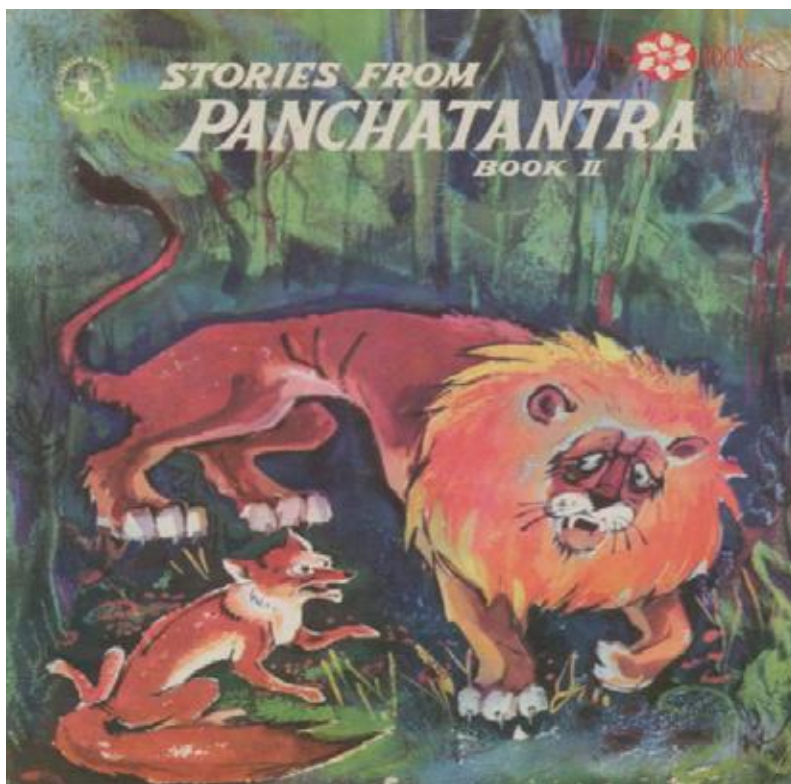


Figure. 1. Cover of the *Stories from Panchatantra*

For their pupils Vishnu Sarma created stories to teach wit and wisdom which have travelled through generations and centuries as *Panchatantra*. The first book – *Mitra Bhed (Loss of Friends)* – deals with alienation of friends, where the creator admonishes his pupils to prevent false advice from creating enmity between friends.

The second – *Mitra Samprati* (*Winning of Friends*) – talks about the art of friendship or alliances and the third – *Kakulkiya* (*Crows and Owls*) – treats matters of war and peace. The fourth, which has the ubiquitous monkey and the crocodile stories – *Labdha Prashna* (*Loss of Gains*), are cautious tales on various means by which one should save and guard one's possessions. The fifth book *Aparikshit Karak* "Ill Considered" deals with the repercussions of ill-considered actions.

In all, there are 84 stories in *Panchtantra*, but many more stories emerge in the process of telling the main tale and the original story finds its culmination only at the end of the narration. However, each story stands alone firmly in its structure, dealing with diverse themes such as love and marriage, diplomacy, happiness and making money. The use of animal characters has lent a universal appeal to these tales which crossed the boundaries of the country, far and wide.

The lesson drawn is that in a world where everyone is out to get the other, using one's wits and wisdom is the only lasting solution. The relevance of the idea to this day accounts for the enduring appeal of these tales.

Storytelling is as old as the stories themselves, the classical children's literature evolved in oral tradition and various storytelling styles developed through the ages. The flow of the story cultivates curiosity credited to the mental and physical experience of enjoyment. In a shroud of mystery, unravelling slowly, layer by layer, it involves intrinsically the passion of yet another creative faculty, so obscure but natural – our ability to imagine consciously and create images which are not existent. It is a verbal art whereby the narrative content outlines the aesthetic dimension and strikes upon sentiment and sensuousness. It stimulates imagination in two ways: one is by the beauty of thought and the other by the beauty of form. The story becomes a creative endeavour of deeply rooted striving of the soul for the unattainable, expressed symbolically, just like sparkling dust of a fairy's magic wand, as pictured by the great Indian poet – Rabindranath Tagore in his poem *Fairyland*:

If people come to know where my King's palace is,
It would vanish into the air.
But let me tell you, mother, in a whisper,
where my King's palace is,
It is at the corner on our terrace where the pot of
tulsi stands³.



Figure 2. *Ramayana* – the Vulture King fights the Demon King, Ravana, to save Sita

the epics

The two great epics, *Ramayana*⁴ (*The Story of Rama*) written by Valmiki and *Mahabharat* (*The Great War*) written by the learned sage, Vyaas – are the vestiges of a rich and hoary Indian tradition. These mythological stories are a part of traditional life of every Indian child. In short, the story of Ramayan follows the travails of Prince Rama who, pressed by his stepmother, is sent into exile by his father for 14 years. He is accompanied by his newly wedded

wife, Sita, and brother, Laxman. His adventures in the forest lead him into combats with demon forces culminating in the abduction of Sita by the demon King, Ravana. The exciting encounters with the animal kingdom during his search and adventures finish in a final battle with the demon forces. The result is victory of good over evil, highlighting the ideals in relationships and a value system.

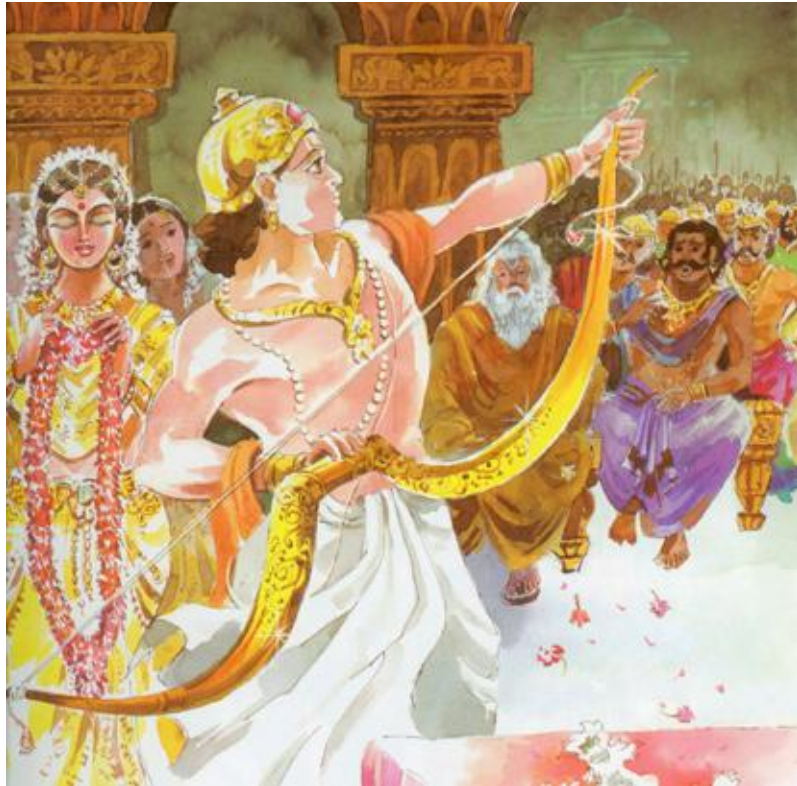


Figure 3. *Ramayana* – Rama marries Sita. Rama wields the charmed bow to win Sita's hand in marriage

*Mahabharat*⁵, on the other hand, is the story of the Great War. The Pandavas and Kauravas descend from a great dynasty of rulers. Locked in perpetual acrimony over succession, the cousins get embroiled in bitter confrontations which intensify enmity and,

eventually, lead to the battle ground. The battleground symbolizes the turmoil and tribulations of the material world and human relationships, where the voice of God through Lord Krishna in *Gita*, the holy book of Hindu, dictating the philosophy of *Karma*, guides the victory of good over evil. The epic runs into many volumes of enchanting fiction and a depth of thought to those who search the truth.

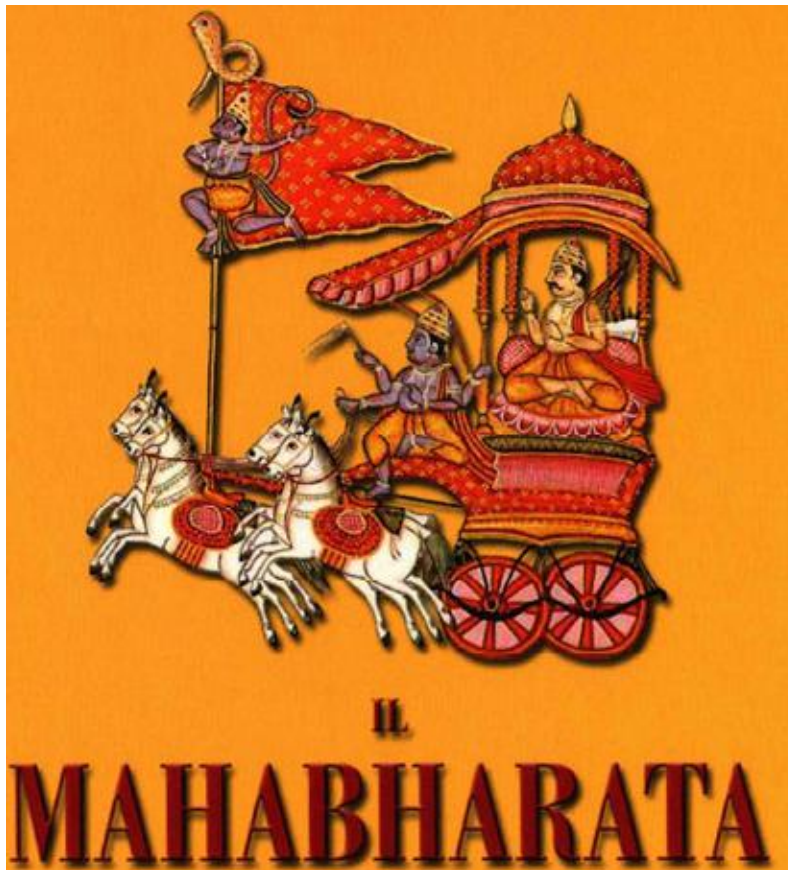


Figure 4. Cover of *Mahabharata*

In its vast structures, both epics accumulate the essential pulse of life and relationships, even the activity of a philosophic mind. They

are the voice of youth of a people that is not just fresh but greatly accomplished, wise and noble. As a philosopher and a freedom fighter Aurobindo wrote:

[...] with a certain measure of truth that whatever is in India is in *Mahabharat*. The *Mahabharat* is an expression not of a single individual mind, but of the mind of a nation; it is a poem of itself written by a whole people.

The epics have become a national tradition, revealing itself generation after generation, and year after year, in different art forms, literature and even folklore.

folktales and oral tradition

Indian folklore created centuries ago in *Katha Sarit Saga*⁶ or “*The Ocean of Stories*” by Somdeva, *Brihatkatha Shlokasangraha* (*The Great Story*) by Gunadhya (5th century) narrated exciting tales of people from different walks of life and lively adventures of amusing characters. It is worth emphasizing that the form of storytelling which characterizes the Indian folktale tradition is unique: the foremost story generates many more tales of related characters rolling in from the main plot, dominating the following, and so on, and then more ensuing plots appear with more characters, finalizing in the end when the initial story culminates to full circle.

Hitopadesh or (*Tales of Well-Being*) by Narayan Bhatt had its origin around a thousand years ago. In the vein of *Panchatantra*, the *Hitopadesa* was also written in Sanskrit. It follows the pattern of prose and verse, primarily didactic in content, it emphasizes the normative structure of society and the importance of morality.

The *Jataka* tales (300 B.C.) recounting the births of Buddha used by Buddhist monks to preach the essence of Buddhism, are both enjoyable as well as knowledgeable. Originally written in Pali language, Jataka Buddhist tales have been translated into different

languages around the world. The luminous fables of *Jataka* are intended to impart values of self-sacrifice, morality, honesty and other values to people. Later in the 6th century, along with the creation of *Katha Sarit Sagar*, the stirring discourse between the ghost and the valiant King Vikramaditya, reeling with adventure and curiosity, which manifest in *Vetaal Pachisi* (*Twenty Five Ghost Stories*), grips the human intellect.

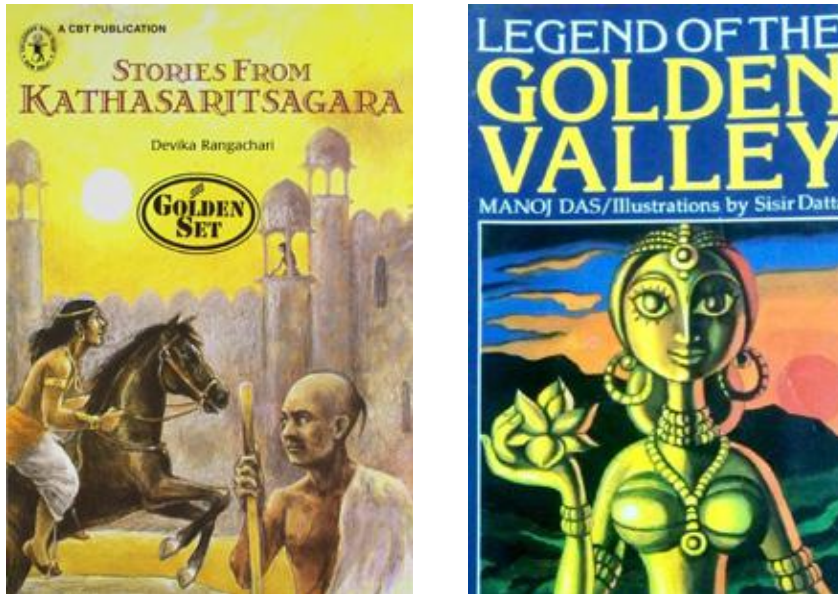


Figure 5. Covers of *Stories from Kathasaritsagara* and *Legend of the Golden Valley*

In the later part of 15th century the *Akbar-Birbal* tales of the two characters from Indian history – Emperor Akbar and his witty minister, Birbal – circulated as folklore orally, ringing with wit and humour germinating the seeds of Indian ethos and culture. To sum up, all these ancient stories have been passed from generation to generation, generating bondage of traditional values within a diverse Indian cultural set up; and so they travelled through the length and breadth of the country to the present-day generation.

distinctive features

For hundreds of years the folk tales and epics played a role which no other literature had exercised in the history of any nation. It satisfied the people's need for *rasas* – the juices for the uplift of the mind bequeathing sublime poetic satisfaction. Archetypal ideas had ingrained in the myth patterns like the protagonist; the quest, the spiritual object, the wisdom of age, the sacredness of hierarchy and the importance of a just order that may, as well account for the popularity of the genre. Mythology, epics and folklore can be studied as the encyclopaedia of Indian civilization. History, legend, religion, ethical codes, art and culture manifest in the incredible narration restoring the eternal charm of the story.

The consciousness of a value system has dominated the Indian culture since the ancient times, every aspect of learning emphasizes the educational aspect and its appeal has not diminished in the literary expression. Primarily the purposive element in the story sets the Indian literature apart. From the *Panchtantra* stories meant to teach the foolish princes, the folk tales, the twenty five stories of the valiant King Vikramaditya, epics, all stress upon a code of conduct and a set of values for a civilised society. Respect for the elderly, unquestionable reverence for the teacher, extreme regard for visiting guests, honouring the word, valour, nurturing esteem, truth and forgiveness: they all find utterance frequently in the stories and do not fail to relate its fundamental place in life. They have given a moral eminence and an identity to the society from which it cannot escape. Despite the constant projection of a psychological methodology of teaching without sermons and refraining from manifest didacticism, the value orientation finds its expression in modern literature, though not its flagrant format; it flows like an undercurrent in the writing of modern children's fiction. The effect has trickled down through generations like the permanent flow of the river Ganges down the ages.

It is possible to understand the mind of a people through understanding of their mythology. Myths provide a framework for getting

to the essence of everyday occurrence in the life of a given society. The traditional Indian literature draws no separate demarcation for the adult and children, the plots and lessons were meant for all, as the village folk settled in the village square for their daily dose of stimulation in the storytelling session; each selected the interpretation of the story, deriving meaning from it, according to their comprehension level and experience.



Figure 6. Covers of *Tales of Vishnu* and *Tales of Shiva*

The formula of myths has been comprehensible to the masses and children alike, since the story objective is mainly on the physical not psychological dilemmas, conflicts with barriers to overcome are outside rather than inside, and with significantly greater emphasis on the more obvious virtues such as bravery and loyalty. Most folk tales carried cultural symbols and codes of behavioral expectations intelligible to every listener in those days and passed on through the ages on the strength of the plot, action, humane virtues and the forces of the story element. The situations and characters of the tales fit into the lifestyle of each generation,

delivering solutions to suit different locales and language groups. The young and the old, alike, could relate to the pace of the story, straightforward conflicts, and the amazing actions flowing like a stream with the enchanting narrative. Further enchantment is contained in the sequences of drama and the characters who live in the real world and act in the real world, where both, the narrator and the listener, lived. No supernatural structures are created; no make-belief canvas is painted for the story to unfold. No parallel worlds exist. There is, however, heaven, the abode of godly people living in luxury and golden glamour who are constantly molested by the demon kingdom of the nether giant-like creatures possessing a repulsive appetite.



Figure 7. Covers of *Once upon a time in India* and *Fascinating Folk Tales*

In between lived the ordinary “earth people”, sorting out their problems and frequently suffering the oppression from the demons. Of a more supernatural nature are the sky-rovers – the *vidyadhars*. Thanks to special learning these people have acquired an ability to fly in air and transport them from one place to another, yet they remain human to core and live by the established ethical stand-

ards of the society. On the earth, in the forests and the cities there is complete communication between the animals and humans; the talking animals of *Panchtantra* stories or the monkey brigade of Prince Ram, which builds the bridge on the sea for Ram's army to get across to fight the demon king in *Ramayan*. The element of disbelief is overcome in the constant intermingling of animals, humans and the divine; fantasy does not take off in a strange world with strange laws. The dividing line between the natural and supernatural is blurred, ensuing from the basic principles of Indian philosophy. All forms of life are animated by the same principles and humans merely exist on a higher level of evolution.



Figure 8. From *Once Upon a Time in India*⁷: (A) *A Matter of Honour*, (B) *Prince Monkey and Prince Owl*

Finally, Indian folklore pulls itself apart in stylization. The flow of Sanskrit poetry in the text strikes a profound impact of metaphorical beauty and linguistic excellence. Most collections of fables and folk tales follow similar format of story presentation. The tale begins with a frame story which stands alone by itself. Then its outcome and characters woven into succeeding stories, also exclusively complete, each with fresh conflicts and more characters rounding off in the end to complete the whole story. Although it sounds

complex the style is, nevertheless, fascinating. The later renderings of these tales have not ever repeated the original style in children's books since not all stories are suitable for children according to the present day ethos. The psychological shift of modern prose and separation of adult and children's stories led the creators of modern prose to focusing on the main plot of the tales and its outcome in a rather simplistic fashion.



Figure 9. From *Fascinating Folktales*^S

Children's literature really prospered after India's independence in 1950's, even though the literary masters of creative writing for adults produced some outstanding works of fiction for children in the beginning years of 20th century. After the Independence there was a concentrated effort of publishers and authors, united in the true spirit, to build a new nation by focusing on the newly emerging identity of the child. The modern children's literature developed a more universal philosophy, strictly adhering to the current social developments. As a result of socio-political consciousness, rise of democratic values, the change in attitude towards the money-lender, the collapse of the feudal system, the social changes in the caste and class consciousness, the spread of Gandhian principles and, above all, the changing role of the women in the society, a new framework of standards concurrent with the changing society emerged. The preceding superiors were cast aside as symbols of exploitation and the role of the monarch as a super-human agent of God was belied. The current fiction reflects a major shift to more modern values: it sets children firmly in a real world and it treats them as determined by psychological principles.

Even today a large section of children's literature is aimed at developing pride and in our heritage, resulting in resurgence of roots again and again; hence, a large part of modern children's literature consists of retelling folktales, the *Ramayan* and *Mahabharat*.

At the helm are the *Panchtantra* stories and the storehouse of folk tales absorbing the societal complexes portraying eternal human characteristics. In its vast structure the epics accumulate the essential pulse of life and relationships, even the activity of a philosophic mind. Every generation has related to it and found meaning within the framework of every social situation and age. The publishing industry does not tire of producing new presentations of these stories with emphasis on design, art and production quality. Each rewritten book on the epics or stories from epics, even folktales, presents a fresh approach to the tale, stylistically and aesthetically. *Fascinating Folktales* stand apart as a brilliant

example of enduring folklore from different regions, illustrated in folk art styles of the particular region. The combination of the folktale and the folk-art styles, such as, Madhubani from Bihar State, the Phad from Rajasthan State, Saura from Odisha State, Kalamkari from Southern India depicted in the collection, completes the enchantment of the tale lending a cultural flair to it.

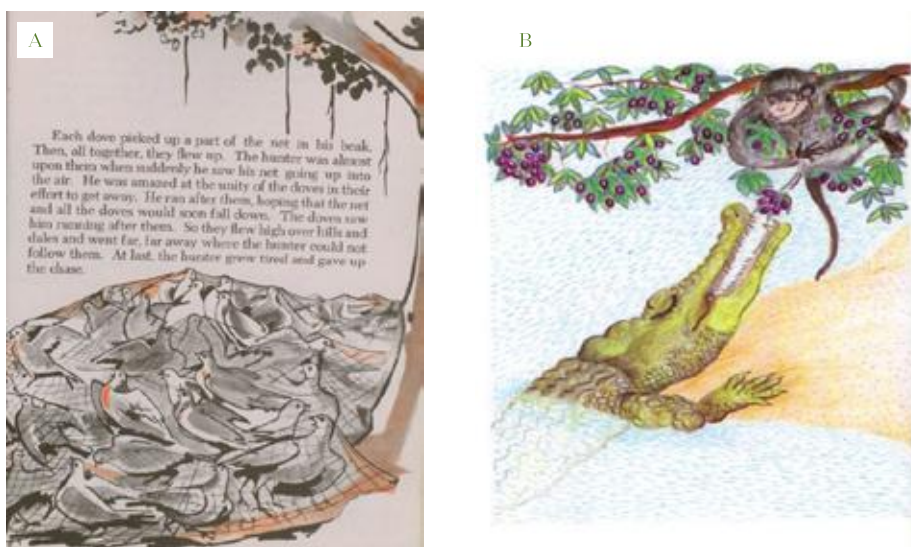


Figure 10. Panchtantra – (A) Unity is Strength, (B) The Monkey and the Crocodile

The influence of Persian tradition in 11th to 14th century spread stories from *Gule Bakavali* – the adventures involved in fetching the rare flower from Bakavali, *Tilisme-hoshruha* – the world's first magical fantasy epic where the word magic is interchangeable with science (magic slave is a robot and magic claw similar to a flying machine resembles a modern drone), *Bustane Hikmat* – tales of magical cures, *One Thousand and One Nights* of Alladin and his Magic Lamp, Sindbad the Sailor fame and *Aesop's Fables* (including many animal stories adapted from *Panchtantra* and *Jataka*) which have been soaked up along with the existing oral literature.

The great treasure house of folklore has been visited by most creative writers again and again, selecting and portraying these eternal stories in a format relevant to the present in order to make it more fascinating to the young reader – *Once Upon a Time in India*. The pictorial book of *Fascinating Folktales* combines interesting folktales from different states of India presented in the aesthetic traditions of the folk art from the respective regions. The stories and the illustrations both are reminiscent of the cultural richness and the historical antecedents of Indian art and they create a compelling study for the reader as well as the art students.



Figure 11. (A) (B) Rajasthani Folkart – Paar Sun painted in Madhubani Folkart

There seems to be an undying demand for folk tales to be brought out as picturebooks, rapid readers or story collections. It is really interesting to note how the characters, relationships and plots travelling down the generations still find meaning in the modern times and their message being absorbed, perhaps, in the same spirit as it had been originally intended. Like a blazing star,

the story of *Babban Hajjam and the King* heard from my grandfather never ceases to tickle me to this day I couldn't resist the temptation of narrating the story myself; to my joy, it has been recently published by Karaditales⁹.



Figure 12. The cover (A) and illustration (B) – *The Tale of Babban Hajjam*

Every generation has related to the rich tradition of storytelling and found meaning within the framework of every social situation and age. The age-old oral tradition has found expression in art forms, dramas, musical ballet and classic theatre. The Children's Book Trust, a leading publisher of books for children, began with churning the folk tradition before filling the demand of children's literature with creative modern fiction and adventures. National Book Trust, a government venture, has produced colourful folk tales for the younger and older readers.

The epics, for example are rendered by professional storytellers in regional folk performances, which became the chief instruments of popular education and culture. These folk traditions that travelled down in history with the epics and tales are preserved in modern times like an ancient relic. Even today the storytelling styles such as *Chitrakathi* (from Maharashtra State) using a painted canvas to

tell a story, *Phad* (from Rajasthan State) employing magnificent folk art and *Dastangoi* (Urdu tradition of telling a tale) re-live the oral tradition. The renditions of *Mahabharat* in storytelling like *Pandvani* and *Yakshagan* are energetic and high-pitched, accompanied with basic string and percussion instruments, bringing the saga alive with the force of rhyme and action and offering, even to the illiterate, a dose of philosophy, ethics, social and political ideas, emotion and romance.



Figure 13. *Yakshagan* – storytelling with drama and dance [source: <https://www.yakshaganakeremane.com/about>]

Ramayan on the other hand has a wider appeal. It is read with a religious fervour in homes by family members, as well as in public functions, or by expert storytellers on a very musical note. The poetry lends a rhythmic simplicity to the couplets and even an untrained person can sing them without obvious ostentation. Each year the story of Rama manifests in verbal art and enacted in the form of a ballet called *Ramlila*, absorbing different artistic styles and creative presentations. Every village and city comes alive with *Ramlila*, enacting the trials of Rama, rounding off with the burst of

crackers as the paper effigies of the three demon brothers go up in flames, symbolizing the victory of good over evil. The strength of the story inspires the flow of narrative in well-crafted performances. Together they ignite imagination and generates a sublime experience. These renditions of the epic, again, are historical traditions evolving fresh approaches in art and aesthetic substance.



Figure 14. Ramlila (<http://www.pinterest.com/pin/119134352622495831/>)

Myths are stories that originate in folk belief of nations and races which present the supernatural as a dominant element. Some myths explain natural phenomena through a story, which constitutes human perception of the universe. The essence of folklore rooted into the psyche of India entreats over issues in children's literature – varied and spread over different genres and readership delivering a healing spirit for today's stresses. Newer and imaginative expressions of folktales never cease to gratify in every art form. An entire range of graphic paperbacks popularly known as *Amar Chitra Katha* has, now, thrived through two generations like a cultural treat. Many publishers of children's literature continue

to uphold the magic of unreal realism of the timeless folktales in picturebook format, abundantly illustrated hardbacks, graded school readers, even pricy table top artistic publications. The relentless flow is consistently disseminating enchantment for generations to come¹⁰.



Figure 15. Effigy of Ravan, the demon King, burnt at the end of *Ramlila* (<http://techfactslive.com/Latest/india/>)

odwołania

1. A.W. Ryder, *Panchtantra*, Mumbai 1949.
2. *Panchtantra Stories, Vol. I–IV*, ed. Children's Book Trust, New Delhi 1969.
3. R. Tagore, *The Crescent Moon*, New York 1913.
4. M. Dayal, *Ramayan*, New Delhi 2010.
5. D. Sen, *Mahabharat*, New Delhi 2014.
6. D. Rangahari, *Katha Sarit Sagar*, New Delhi 2007.
7. *Once Upon a Time in India*, ed. Members of Association of Writers and Illustrators for Children, New Delhi 2015.
8. I. Saxena, B. Sonali, *Fascinating Folktales*, Noida 2007.
9. I. Saxena, *The Tale of Babban Hajjam*, Chennai 2018.
10. P. Srinivasan, *Children's Fiction in English in India. Trends and Motifs*, Chennai 1998.

Marta Kotkowska

Polish and Foreign Colors. Interview with Elżbieta Wasiuczyńska

Uniwersytet Jagielloński

biograms

Elżbieta Wasiuczyńska – graduated from the Krakow ASP in the painting studio of Juliusz Joniak in 1991 and in the Roman Banaszewski's book and typography studio in 1994. She is engaged in graphics and illustration. She illustrated over thirty books. Her works have been presented many times during individual and collective exhibitions, both in Poland and abroad. Wasiuczyńska has special gift which is not very frequent among artists – she can reconcile the tastes of readers with polar different tastes. "Both the audience with a very sophisticated taste, as well as the one who don't aspire to be the art experts, everyone agrees to appreciate the imagination and color sophistication of Elżbieta Wasiuczyńska's illustration. There is serenity, wit and a friendly atmosphere in them".

Marta Kotkowska – MA in Polish philology, specialization in Editorship, last year PhD candidate at the Faculty of Polish Studies at the Jagiellonian University. Her research interests include: children's book and literature, art of illustration, picturebooks, design and typography, issues of visual perception and visual literacy. She is the secretary and co-founder of the online semiannual journal of the Faculty of Polish "Czy/tam/czy/tu" (Read/here/read/there) Children's literature and its contexts. Publisher and editor of picturebooks created by Sibylle von Olfers – the German artist from the beginning of 20th century. Propagator of a beautiful book, proofreader, graphic designer and DTP specialist. Constantly cooperates with the Center for Research of Children's and Youth Literature at the Jagiellonian University and publishing house Przygotowalnia.

biogramy

Elżbieta Wasiuczyńska – ukończyła studia w krakowskiej ASP w pracowni malarstwa Juliusza Joniaka – dyplom obroniła w 1991 roku – oraz w pracowni książki i typografii Romana Banaszewskiego – dyplom obroniła w 1994 roku. Zajmuje się grafiką użytkową i ilustracją. Zilustrowała ponad trzydzieści książek. Jej prace były wielokrotnie prezentowane w trakcie indywidualnych i zbiorowych wystaw, w kraju i za granicą. Wasiuczyńska ma szczególny dar, nieczęsto obecny u ilustratorów – a mianowicie potrafi pogodzić upodobania czytelników o biegunowo różnych gustach. „Zarówno publiczność o bardzo wyrafinowanym smaku, jak i ta niemająca pretensji do tytułu znawców sztuki – wszyscy zgodnie doceniają wyobraźnię i kolorystyczną finezję ilustracji Elżbiety Wasiuczyńskiej. Jest w nich pogoda ducha, dowcip i przyjazna aura”¹.

Marta Kotkowska – magister filologii polskiej, specjalność edytorstwo, doktorantka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Przygotowuje rozprawę doktorską pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Czabanowskiej-Wróbel pod tytułem *To, co pomiędzy*

słowem a obrazem. Współczesna dziecięca książka ilustrowana i obrazkowa w Polsce 2000–2017. Jej zainteresowania badawcze obejmują: książkę i literaturę dziecięcą, sztukę ilustracji, picturebooki, edytorstwo, typografię i grafikę książki dziecięcej, preferencje estetyczne i czytelnicze dzieci i dorosłych, problematykę percepcji wzrokowej i alfabetyzacji wizualnej. Redaktorka i współzałożycielka półrocznika naukowego Wydziału Polonistyki „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty”. Autorka artykułów w tomach zbiorowych oraz m.in. w czasopismach: „Wielogłos”, „Nowa Dekada Krakowska”. Propagatorka pięknej książki, prowadząca warsztaty z dziećmi. Korektorka, redaktorka, grafik i operator DTP. Stale współpracuje z Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej i wydawnictwem Przygotowalnia. Wydawczyni i edytor książek obrazkowych niemieckiej artystki z początku XIX wieku Sibylle von Olfers.



kolory polskie i zagraniczne

Wywiad z Elżbietą Wasiuczyńską

Elżbieta Wasiuczyńska – malarka, graficzka, projektantka, „mama Pana Kuleczki”², znana również jako Ultramaryna, Hodowca Smoków i Mistrzyni Nożyczek³. Zilustrowała wiele książek dla dzieci⁴ – od edukacyjnych i prasowych, przez zbiory baśni, opowiadań, poezji i wierszy dla dzieci, po dzieła autorskie. Sama od dziecka chciała malować i ostatecznie wybrała właśnie ilustrację książkową:

Mogłam godzinami rysować, ciapać farbami, lepić do niczego niepodobne bulwy z plasteliny, wydzierać tajemnicze obiekty z kolorowego papieru i robić wiele innych uroczo niepraktycznych rzeczy. Więcej było w tym entuzjazmu niż talentu, ale rodzice, widząc mojego fisia, zapisali mnie – pięciolatkę – do Ogniska Plastycznego w rodzinnym Radomiu⁵.

Nie tylko w dawnym wywiadzie dla „Guliwera”⁶, ale i innych rozmowach⁷ wspominała o artystach (Stanisławie Wyspiańskim, Janie Stanisławskim, Wojciechu Weissie, Julianie Fałacie, Konradzie Krzyżanowskim), „przez których” postanowiła studiować na ASP w Krakowie. Zapytana o ukochanego ilustratora, choć mistrzów ma wielu – Jana Marcina Szancera, Józefa Wilkonía, Janusza Stannego, Bohdana Butenkę, Zbigniewa Rychlickiego, Stasysa Eidrigevičia – „po dłuższej męce wybrałaby Janusza Grabiańskiego”⁸. Jako ulubione narzędzie pracy wymieniła „precyzyjny giętki pędzel”⁹. Odnosi się wrażenie, że właśnie z takim pędzlem prezentuje się postać na grafice wielkanocnej zaprojektowanej na zlecenie Galerii Plakatu i Designu, która działa przy Muzeum Narodowym w Poznaniu¹⁰. Czy to nie swojego rodzaju autoportret artystki na wycinankowym jaju? Interesujące, spoglądające uważnie i tajemniczo, jak w obrazach wielu malarzy, w stronę czytelnika postaci bardzo często pojawiają się w obrazach ilustratorki, o czym Elżbieta Wasiuczyńska wspomniała w jednym z wywiadów¹¹:

I owszem, świadomie i bezwiednie maluję swoje autoportrety, choć nie zawsze pod postacią ekstatycznej brunecicy. Czasem jest to z lekka szalona staruszczenka, czasem bardzo z siebie zadowolony kot, czasem pies-pierdoła.

Choć niemalże we wszystkich tekstach o sztuce Wasiuczyńskiej, w związku z wymienianym pędzlem, pojawiają się określenia: malarza, malarstwo, odnoszę wrażenie, że w jej pracach zaczynają dominować ilustracje przedmiotowe: wyszywanki, wycinanki, wylepianki. Wydawałoby się, że to malarstwo, że farby są ulubionym medium, ale to właśnie niesamowite postaci i przedmioty z cekinów, polaru, nitek, pomponów, modeliny robią ogromne wrażenie. Tkanin, koralików i nitek jest mnóstwo w pracowni Wasiuczyńskiej, o czym pisze Joanna Olech:

Jej pracownia jest spełnionym dziewczęcym marzeniem: wokół piętrzą się pudełka z kolorową włóczką, kordonkiem,

gałgankami, pękate słoje wypełnione guzikami we wszystkich kolorach tęczy i paciorkami posegregowanymi wedle kształtu i koloru. [...] Wszystko to sprawia wrażenie, jakby artystka nigdy nie wychodziła z rajskiego skansenu⁴².

W jednym z wywiadów artystka opowiedziała, skąd wzięły się te wszystkie nitki i szycie:

Czasem książka zaczyna się wręcz od guzika. Patrzy taki na mnie, łypie lśniącem oczkiem, pręży się, prowokuje, wystarczy tylko ot – dodać mu polarowego ciała, zmierzwić czuprynę, uformować uśmiech... i już! Z rosnących wokół stert materiałów wychodzą kolejne indywidua. Z pudełka z mulinami wysnuwa się nić przewodnia i zanim się człowiek zorientuje, ocknie, opamięta – powstaje książka⁴³.

Jednak to, co mnie najbardziej fascynuje w pracach artystki i co też podkreślają, i o co pytają inni, to kolor. Podobnie jak Joanna Olech uważam, że jest to znak rozpoznawczy Wasiuczyńskiej. Olech, także przecież ilustratorka, słusznie napisała, że „mama Pana Kuleczki” ma „rzadki kolorystyczny dar – obstając przy kolorach czystych, łączy je w tak wyrafinowane kombinacje, że dają efekt świetlistości, bez pstrokacizny”⁴⁴. Wszystko to – kolorystyka, ale i styl – przywodzi na myśl obrazy Wassilego Kandinskiego, Paula Klee i Tona Schultena. Czyste, świetliste barwy towarzyszą też Wasiuczyńskiej w domu⁴⁵. Ilustratorka wspominała również, że niebieski i jego wszystkie odcienie to właśnie jej ulubiony kolor⁴⁶, oraz że przechodzi kolejne fazy kolorystyczne⁴⁷, miewa także momenty ze spokojną szarością⁴⁸. I choć wiele miejsca należałoby poświęcić niepodważalnemu pierwiastkowi humorystycznemu w pracach artystki⁴⁹, to bezpośrednio z kolorem i z tematem wiodącym numeru czasopisma wiąże się folklor, którego echa dostrzegam w pracach ilustratorki Anita Wincencjusz-Patyna⁵⁰. Wydaje mi się, że to nie tylko echa, ale jeden z głównych wyznaczników tej twórczości, dlatego w poniższym wywiadzie, który powstał na przełomie zimy i wiosny 2018 roku, duża

część uwagi zostanie poświęcona folklorowi i *Cudownej studziencie*²¹. Zostaną w nim poruszone kwestie pracy nad tym bogatym zbiorem, a także inne dotyczące powstawania autorskiego bloga, który opanowały motywy roślinne i niezwykle „wyszywane” i wyklejane smoki. I choć ilustratorka, tak jak w innych wywiadach, nie chciała i nie mogła zdradzić szczegółów na temat tego, nad czym wówczas pracowała, właśnie ukazała się najnowsza książka z jej malarskimi ilustracjami pt. *Ambaras* autorstwa Tomasza Samojlika²².

Odpowiadając na pytanie: wymien swoich ulubionych ilustratorów, wymieniała pani wiele znanych, wielkich nazwisk. Ale którzy twórcy, malarze, ilustratorzy, polscy, ale i zagraniczni, urzekli panią najbardziej? Którzy mogli mieć wpływ na pani pracę, ilustracje? Nic na to nie poradzę, na pytanie o ulubionych autorów, ilustratorów, malarzy tryskam litanią nazwisk niczym fontanna. I jeśli mamy pozostać przy tym strzelistym, hydraulicznym porównaniu, skupienie na jednej kropelce może być ciekawe poznawczo, ale nie oddaje charakteru całości.

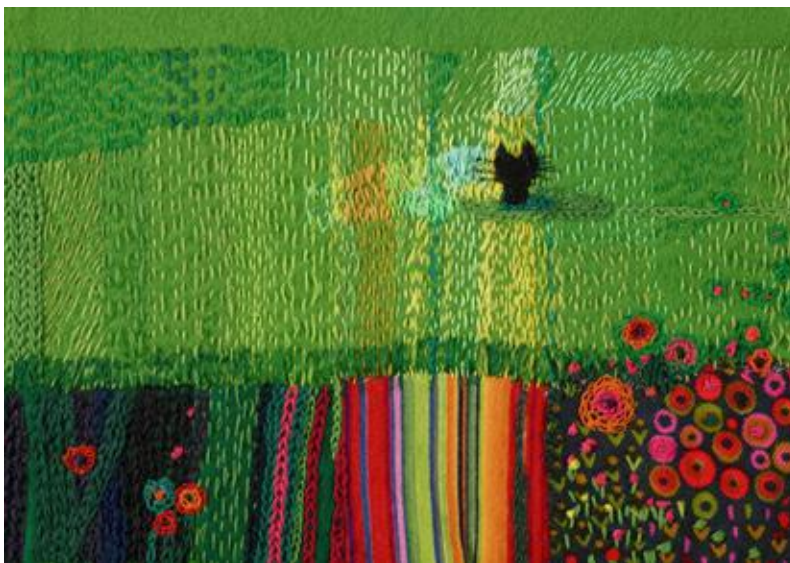
Wspomniała pani też, że wybiera daną technikę w zależności od tekstu/tematu? Zatem dlaczego *Kot ty jesteś?* i *Drzewka szczęścia* są wyszywane, zaś *Za plotem z ostów* i *Chichotnik* wycinane itd.? Czy to wyszywanie, wycinanie, komponowanie elementów w jedną całość jest większym wyzwaniem niż np. malowanie? Bardziej eksperymentem? Jak pani podchodzi do każdej techniki, jaki ma pani do nich stosunek i dlaczego?

Lubię zmieniać techniki, uczyć się czegoś nowego, poznawać technologię, eksperymentować – z jednego ważnego powodu – dobrze się wtedy bawię.

Natomiast bez względu na to, czy używam papieru i nożyczek, koralików, farb, czy innej plasteliny, budulcem jest kolor. On służy mi do stworzenia nastroju książki i co arcyważne, pokazania emocji bohaterów.

Kolega malarz powiedział o moich ilustracjach, że są *światłoczułe*. I rzeczywiście, bardzo często konstruuje obraz światłem, ono jest

najistotniejsze. A technikę wybieram zupełnie intuicyjnie, często na zasadzie płodozmianu. Rutyna bardzo wyjąławia.



Ilustracja 1. M. Brykczyński, *Kot ty jesteś?*, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2016, ilustracja do wiersza *Świat i ja*, s. 24–25

W historii literatury i książki dla dzieci niezwykle bogato prezentuje się nie tylko zjawisko ilustrowania, ale także pisanie do obrazów. Dlatego chciałam zapytać o ciekawy przypadek książki *Kot ty jesteś?*, który powstał właśnie w ten sposób. Najpierw powstały koty, a dopiero potem Marcin Brykczyński napisał do nich teksty²³. Jak pani czuła się w takiej sytuacji? Czy pisarz dobrze opisał obrazy, a może nadał im nowe życie? Czy koty, same ilustracje, istniały odrębnie, czy układały się w cykl? No i dlaczego są to koty, a nie psy, ptaki czy inne zwierzęki? Kto wpadł na pomysł tej książki i jak przebiegały prace nad nią?

Moja koleżanka, historyczka sztuki, ma talent literacki. Chce pisać dla dzieci. Ale jeszcze bardziej niż chce, boi się tych Parnasów. Opowiadała mi kiedyś o swojej Kropce, małej czarnej koteczce ciągle zdziwionej światem. W ramach artystycznej podpuchy wyszłam



Ilustracja 2. M. Brykczyński, *Kot ty jesteś?*, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2016, ilustracja do wiersza *Wiosenny kot*, s. 26. Tzw. autoportret wiosenny.

kilka szmatek z Kropką, licząc na to, że Magda napisze do nich opowiadania i zaniemiemy to jakiemuś wydawcy, ale rękawica nie została podjęta.

Do pierwszych sierściuchów dołączyły następne. Profesor Janusz Stanny namawiał mnie do robienia książek autorskich. Przekonywał – nie marudź, tylko spróbuj. Zaczynij od ilustracji, jeśli one nie przyniosą ze sobą historii, pokaż je Marcinowi Brykczyńskiemu. Ten skubaniec (że tak sobie pozwolę zacytować Mistrza) potrafi wszystko i na każdy temat.

No i rzeczywiście. Marcin skroił wiersze ściśle na miarę, do obrazków. Wydawca – Media Rodzina – zaprosił na moją prośbę do współpracy znakomitą projektantkę Dorotę Nowacką i powstała książka. To odwrócenie kolejności – najpierw obraz potem tekst – przytrafia mi się od czasu do czasu, bo wielu autorów lubi taką pożywkę dla wyobraźni.

O krasnoludkach i sierotce Marysi Maria Konopnicka napisała przecież do kompletu gotowych ilustracji, kupionych za granicą przez wydawcę.

Przygotowując się do wywiadu i przeglądając opracowane przez panią książki, mogłam zauważyć, że oprócz powstałych wcześniej publikacji edukacyjnych zilustrowała pani przede wszystkim zbiory wierszy, poezję i wiersze dla dzieci – Agnieszki Osieckiej, Małgorzaty Strzałkowskiej, Agnieszki Frączek oraz bajki i baśnie. Obok obyczajowego *Pana Kuleczki* pojawił się też *Duch starej kamienicy*²⁴. Kiedyś mówiła pani, że potrzebuje „ilustracji fabularnych”²⁵. Oczywiście, że bardzo wiele zależy od wydawców i samych zamówień, ale w jakiej tematyce, z jakim gatunkiem literackim czuje się pani najlepiej? Czy ta cudowność, baśniowość do pani pasuje?

Bardzo lubię ilustrować baśnie, bo w nich absolutnie wszystkie chwytły są dozwolone, każde skojarzenie, natrętna wizja, metafora mogą być pożywką dla obrazu. To trochę jak opowiadanie pędzlem snów.

To, co mnie chyba najbardziej fascynuje w pani pracach i co też podkreślają inni, to kolor. Jak z nim jest? Jak wspomina pani „swoje początki” z kolorem? Jakie były początki zamięłowania, przygody z kolorem?

W buroszarym, PRL-owskim dzieciństwie dzieliłam kolory na polskie i zagraniczne. Głód czystych, dźwięcznych tonów jest zrozumiały dla wszystkich, którzy zetknęli się ze zjawiskiem ówczesnej poligrafii, uroków wielkopłytkowej architektury, opakowań zastępczych i plastikowych ohydek ze sklepu z zabawkami.

Koleżeństwo kolekcjonowało lśniące i kolorowe opakowania po zagranicznych produktach. Były cepeliowskie słomiane maty z przyszpilonymi pustymi, „ślicznusimi” pudełkami, na paździerzowych meblościanakach pyszniły się ekspozycje puszek po deodorantach czy napojach.



Ilustracje 3. i 4. *Cudowna studzienka. Baśnie polskie*, wybór i oprac. J. Papużyńska, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2013

Kolekcje podziwiane były z szacunkiem i zadumą, niczym odpryski meteorytów z innych światów.

I ja nie byłam wolna od nałogu, zbierałam namiętnie na przykościelnym żwirowym placu okruchy witrażowych szkiełek. Można było zobaczyć przez nie zaczarowany świat – płomiennie czerwony, radośnie żółty albo tajemniczo ultramarynowy. Pół dzieciństwa spędziłam, przytykając do oka kalejdoskop.

*Czy związek z folklorem, wiejskością czy swojskością w pani pracach jest świadomie kreowany? Czy przede wszystkim uwydatnił się w *Cudownej studzience*?*

Bardzo lubię autentyczną sztukę ludową. Nie tylko naszą. Mam słabość i do prymitywistów, malarzy naiwnych, i do twórczości dzieci. Wydaje mi się, że to sama esencja. Jądro. Bez zasłon dymnych, artystostwa, popisów rzemiosła, mętnych teorii. Sztuka bez sztuczności – czysty „spontan” i radość, wewnętrzny przymus tworzenia.



Ilustracje 5. i 6. *Cudowna studzienka. Baśnie polskie*, wybór i oprac. J. Papuzińska, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2013

Właśnie ilustracje z *Cudownej studzienki* wybrałam do zaprezentowania w czasopiśmie, ze względu na kolory i motywy. *Baśnie polskie* to jedna z najobszerniejszych książek, najbogatszych w pani ilustracje. Chciałabym, aby opisała Pani jak wyglądała praca nad tym zbiorem. Czy na początku robiła pani research, przeglądała inne zbiory baśni (niekoniecznie polskich)? Bo przecież *Cudowna studzienka* należy do serii „Baśnie świata” Wydawnictwa Media Rodzina. Czy w związku z tym miała pani jakieś ograniczenia? Przygotowując się do pracy nad tą książką, przekopałam masę materiału. Ale nie były to tomy baśni (łatwo się zapatrzyć i bezwiednie wykorzystać czyjś pomysł), tylko albumy, stareńkie kwartalniki poświęcone sztuce ludowej, romańskiej. Oglądałam wystawy w Muzeum Etnograficznym, odwiedzałam skanseny. Tropiłam na serwisie Pinterest obiekty z muzeów sztuki prymitywnej. Zarysowałam górę papieru, kopiując jakieś motywy haftów, makatek, kilimów, malunków na szkłe czy metaloplastyki, starych drzeworytów. Nie korzystałam z nich bezpośrednio, ale pomogło mi się to rozpędzić, „rozbrykać” w temacie.



Ilustracje 7. i 8. *Cudowna studzienka. Baśnie polskie*, wybór i oprac. J. Papużyńska, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2013

Wydawca nie stawiał mi właściwie żadnych warunków, ani co do konwencji, ani techniki. Wiadomo tylko, że z racji serii trzeba się było trzymać formatu.



Ilustracje 9 i 10. *Cudowna studzienka. Baśnie polskie*, wybór i oprac. J. Papużyńska, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2013

Jak wyglądała praca z tekstem i wybór fragmentów/motywów, które miały być zilustrowane?

Właściwie sporo ilustracji do tej książki opatrzonych było na rewersie dopiskiem „między bajki włożyć”. Nie towarzyszyły równolegle konkretnej opowieści, ale nadawały koloryt, ton.

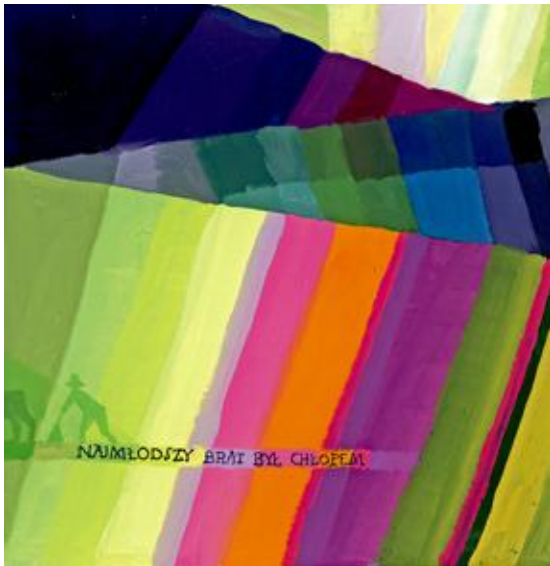
Czy miała pani wpływ na rozmieszczenie ilustracji i opracowanie graficzne książki?

Układ ilustracji powierzyłam Dorocie Nowackiej. Ufam jej absolutnie, jeśli chodzi o konstruowanie layoutu, wybór kroju pisma, kompozycję. Nawet jeśli odrzuca część przygotowanego przeze mnie materiału, prędzej czy później stwierdzam, że miała rację. Zrobiłyśmy razem osiem książek. Bardzo sobie cenię tę współpracę, bo sama nie jestem dobrą projektantką. Jej opracowania

są nowoczesne, ale bardzo przyjazne, „przezroczyste” w czytaniu, nie powydziewane.

Jaka jest geneza, rola krótkich o(pod)pisów na niektórych ilustracjach, które też pojawiają się w innych książkach? Dlaczego niektóre je mają, a inne nie? Czy gdy na obrazie pojawia się krótki tekst, dzieło ma coś wspólnego z emblematem?

Podpisy na obrazkach... Cóż, niczym Molierowski pan Jourdain dziwuję się, że piszę prozą, i to jeszcze badacze literatury skłania do pytań o „emblematy”. Łączenie rysunku i podpisu to dla mnie najnaturalniejsza rzecz na świecie. Moje szkicowniki, chudziutki zeszyty szkolne są pół na pół zabazgrane i popisane. Część tych krótkich tekstów przesiąkła i do ilustracji.



Ilustracje 11. i 12. *Cudowna studzienka. Baśnie polskie*, wybór i oprac. J. Papużyńska, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2013

Pani nazwisko pojawiło się w obu przekrojowych zestawieniach poświęconych polskiej ilustracji: w *Almanachu Polskiej Sekcji IBBY*²⁶ i *Polskiej Szkole Książki Obrazkowej*²⁷. Bardziej „malarski” portret stworzyła Joanna Olech do katalogu wystawy podczas poznańskich targów książki i na łamach „Magazynu Książki”. Udzieliła pani

wielu wywiadów. Jednak zastanawia mnie, co sądzi pani o dość obszernych opracowaniach, w których o sobie, zwykle według ustalonej listy pytań/zagadnień, mówią różni twórcy – graficy, ilustratorzy, projektanci. Mam tutaj na myśli: *Miliard rzeczy dookoła* Agaty Szydłowskiej²⁸, *Praktyczny poradnik młodego projektanta* Magdaleny Rolki²⁹, *Nie ma co się obrażać* Patryka Mogilnickiego³⁰ czy książkę *Ten łokieć źle się zgina* Sebastiana Frąckiewicza³¹. Czy w takich wywiadach, opracowaniach pani zdaniem udaje się opisać sposób tworzenia, podzielić się z czytelnikami swoimi doświadczeniami? Czy woli pani, gdy o pani ilustracjach piszą inni, czy gdy sama pani o nich opowiada, przedstawia swoje „artystyczne perypetie”, tak jak na blogu?

Najciekawsze wydają mi się te wywiady, które jak najdalej odbiegają od schematu ankiety. Teoretycznie te same pytania postawione różnym osobom powinny generować różne odpowiedzi, ale w praktyce, w czytaniu, jest to nużące. Lubię indywidualne pytania „skrojone na miarę”.



Ilustracje 13, i 14. *Cudowna studzienka. Baśnie polskie*, wybór i oprac. J. Papużyńska, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2013

A to, co kręci mnie najbardziej, to nie tyle wypowiedzi grafików, a oglądanie ich pracowni. Na znakomitej stronie Polska ilustracja dla dzieci³² jest zakładka „przez dziurkę od klucza”, gdzie możemy zobaczyć, że Ewa Poklewska-Koziełło tańczy ze swoimi krasnoludkami na dachu starej sopockiej kamienicy, że Piotr Socha potrzebuje do szalów twórczych jeno komputera i kubka z herbatą, a pracownia Maestra Józefa Wilkonia wygląda jak po eksplozji w Fabryce Farb i Pasteli. Te zdjęcia mówią mi znacznie więcej o charakterze, metodzie i temperamencie artysty niż słowa³³.



Ilustracja 15. Cudowna studzienka. Baśnie polskie, wybór i oprac. J. Papuzińska, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2013

Na moim blogu³⁴ właściwie nie piszę o ilustracjach. Sądzę, że obrazki powinny tłumaczyć się same. Najciekawsze według mnie

są fotki z etapów pracy. Kartka z kilkoma zupełnie nieczytelnymi plamami, podmalówka, modelowanie bryły, cyzelowanie szczegółów, poprawki, zmiany i finał.

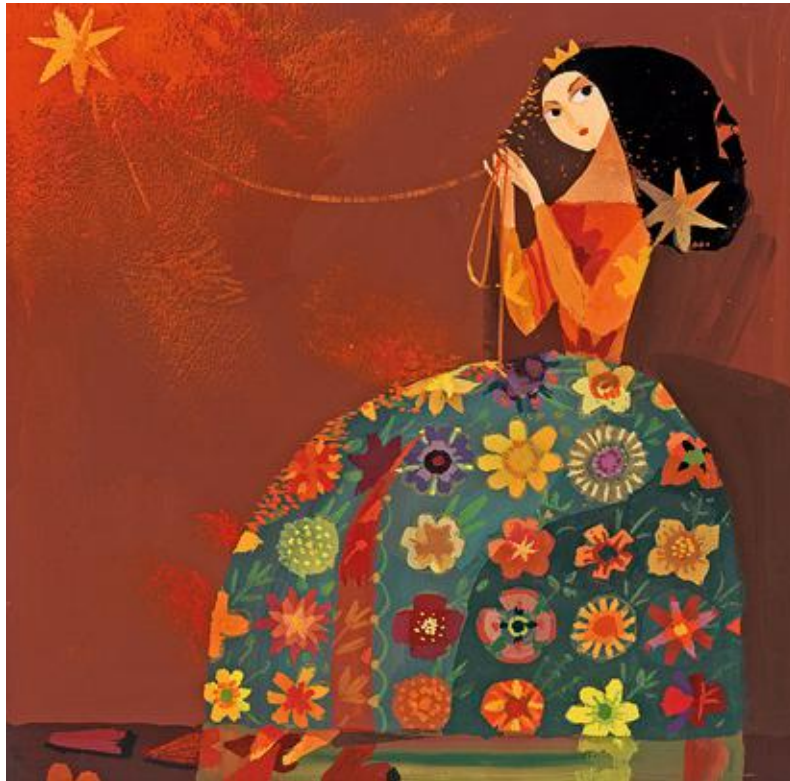
Swój cykl na blogu musiałam ostatnio przerwać, bo „zbiesił” mi się iPhone i padł stary aparat fotograficzny. Ale mam nadzieję do tego wrócić. Lubię kontakt z czytelnikami, dlatego jako formę elektronicznej wizytówki wybrałam blog, a nie statyczną stronę WWW. Na zakończenie pytanie o najbliższą przyszłość. Czy uchyli pani rąbka tajemnicy, coś to za „Wielka Pardubicka”, nad którą pani teraz pracuje? Na blogu zauważyłam z jednej strony nowe, fantastyczne smoki, zaś z drugiej rośliny, kwiaty i jakby wiosnę – o co chodzi?



Ilustracja 16. *Cudowna studzienka*. *Baśnie polskie*, wybór i oprac. J. Papu-
zińska, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2013

Te obrazki na blogu to troszkę światło gwiazd już dawno minionych, obrazki zamknięte, skończone, takie, do których mam już dystans. Poza tym po pierwsze, nie lubię mówić o tym, nad czym aktualnie pracuję, bo część energii potrzebnej do pracy idzie wtedy „w gadane”, po drugie, nie chcę się sugerować opinią czytelników, po trzecie – wydawcy często sobie tego nie życzą i formułują to wyraźnie w umowie.

A smoki i roślinki to dwa cykle, które jak na razie robię, ot tak z radości życia, bez specjalnego planu. Lubię sobie od czasu do czasu tak „fiknąć” jedynie dla przyjemności. Bez trzystronicowej umowy o piętnastu paragrafach. Na wewnętrzne zamówienie...



Ilustracja 17. *Cudowna studzienka. Baśnie polskie*, wybór i oprac. J. Papuzińska, il. E. Wasiuczyńska, Poznań 2013

odwołania

1. Fragment z laudacji napisanej przez Joannę Olech do I edycji Nagrody Pary Prezydenckiej za wybitne osiągnięcia w twórczości dla dzieci i młodzieży 2014. Cytat ten znalazł się w nocie biograficznej towarzyszącej wystawie „Rzeczy Wesole. Ilustracja dla dzieci z lat 1995–2015”, którą można było oglądać w Nowohuckim Centrum Kultury w Krakowie w dniach 13.01–3.02.2016 roku, <https://nck.krakow.pl/elzbieta-wasiuczynska-rzeczy-wesole/> [tu i dalej dostęp: 10.02.2018].
2. Tak nazwała ją Joanna Olech w swoim artykule: *Elżbieta Wasiuczyńska. Portret ilustratorki*, „Książki. Magazyn do Czytania”, <http://wyborcza.pl/ksiazki/7,154165,21979450,elzbieta-wasiuczynska-portret-ilustratorki.html> O genezie powstania *Pana Kuleczki* można przeczytać w wywiadzie z Wojciechem Widłakiem na blogu Mały Pokój z Książkami: <http://poczytajmi.blox.pl/2008/12/Wojciech-Widlak-wywiad.html>.
3. *Pora na ilustratora - cz. 9* – Elżbieta Wasiuczyńska, rozmawiała Kasia Warpas, Ryms wortal o książkach dla dzieci i młodzieży, http://ryms.pl/artukul_szczegoly/291/index.html.
4. Seria książek o Panu Kuleczce autorstwa Wojciecha Widłaka, którą wydaje Media Rodzina; M. Skrabska, *Wawel. Zamek tajemnic*, Kraków 2011; E. Wasiuczyńska, *Mój pierwszy alfabet*, Warszawa 2011; B. Ostrowicka, *Dzikoludek*, Łódź 2010; M.E. Letki, *Zaczarowane historie*, Warszawa 2010; M. Strzałkowska, *Spacerkiem przez rok*, Poznań 2016; A. Frączek, *Za płotem z ostów*, Katowice 2017; *Chichotnik, czyli Księga śmiechu i uśmiechu*, Chotomska, Wawilow, Kern, Przewoźniak, Tuwim, Brzechwa, Fredro, Konopnicka, Frączek, *Najśmieszniejsze wiersze wybrała Barbara Gawryluk*, Kraków 2016 i inne. A pełniejsza lista znajduje się na blogu ilustratorki: <http://ojdanadana.blogspot.com/2014/03/lista-zilustrowanych-ksiazek.html>.
5. Fragment wywiadu w związku z projektem „Złap bakcyła” (sztuki), <http://ojdanadana.blogspot.com/2014/07/zap-bakcyła.html>.
6. *Malować dla dzieci*, z Elżbietą Wasiuczyńską-Łątkowską rozmawia Katarzyna Kotowska, „Guliwer” 2004, nr 4, s. 33–36.
7. Wiele linków do wywiadów i ich treść ilustratorka podaje na swoim blogu: <http://ojdanadana.blogspot.com/search/label/wywiad>.
8. Wywiad w związku z projektem „Złap bakcyła” (sztuki), dz. cyt.
9. *Pora na ilustratora – cz. 9*, dz. cyt.
10. <http://wasiuczynska.blogspot.com/2017/04/niech-wam-kwitnie-to-co-kochacie.html>.
11. *Pora na ilustratora – cz. 9* – Elżbieta Wasiuczyńska, dz. cyt.
12. J. Olech, dz. cyt.
13. *Czasem książka zaczyna się wręcz od guzika*, z Elżbietą Wasiuczyńską rozmawiała Monika Nawrocka-Leśnik, <http://kultura.poznan.pl/mim/kultura/news/wystawy,c5/czasem-ksiazka-zaczyna-sie-wrecz-od-guzika,107354.html>.

14. Tekst Joanny Olech do katalogu wystawy Mistrzowie Ilustracji podczas xvi Poznańskich Spotkań Targowych – Książka dla Dzieci i Młodzieży, <http://wasiuczynska.blogspot.com/2017/03/tekst-joanny-olech.html>.
15. J. Olech, dz. cyt.
16. Wywiad dla bloga Cud Miód i Orzeszki, <http://cudmiodiorzeszki.blogspot.com/2009/06/wasiuczynska-elzbieta-wasiuczynska.html>.
17. *Malować dla dzieci*, dz. cyt., s. 37.
18. Tamże, s. 36.
19. Tekst Joanny Olech do katalogu wystawy Mistrzowie Ilustracji podczas xvi Poznańskich Spotkań Targowych – Książka dla Dzieci i Młodzieży, dz. cyt.
20. M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna, *Polska szkoła książki obrazkowej*, Gdańsk 2017, s. 109.
21. *Cudowna studzienka. Baśnie polskie*, wybór i oprac. J. Papużyńska, Poznań 2013.
22. Jest to drugie wydanie autorskiej książki Tomasza Samojlika, którą po raz pierwszy wydała w 2012 roku Fundacja WWF Polska. Najnowsze wydanie z ilustracjami Elżbiety Wasiuczyńskiej wydało Wydawnictwo Agora.
23. M. Brykczyński, *Kot ty jesteś?*, Poznań 2016.
24. A. Onichimowska, *Duch starej kamienicy*, Warszawa 2017.
25. *Malować dla dzieci*, dz. cyt., s. 35.
26. *Twórcy dzieciom 1990–2005. Almanach Polskiej Sekcji IBBY*, K. Lipka-Sztarbałło, M. Bieńkowska, M. Kulik, E. Gruda, J. Olech, Warszawa 2006.
27. M. Cackowska, A. Wincencjusz-Patyna, dz. cyt.
28. A. Szydłowska, *Miliard rzeczy dookoła. Rozmowy z polskimi projektantami graficznymi*, Kraków 2013.
29. M. Rolka, *Praktyczny poradnik młodego projektanta. Wywiady z polskimi projektantami graficznymi*, Katowice 2014.
30. P. Mogilnicki, *Nie ma co się obrażać. Nowa polska ilustracja*, Kraków 2017.
31. S. Frąckiewicz, *Ten łokieć źle się zgina. Rozmowy o ilustracji*, Wołowiec 2017.
32. <http://www.polskailustracjadladzieci.pl/>.
33. <https://www.flickr.com/photos/64679171@No3/albums/72157627099370044..>
34. <http://wasiuczynska.blogspot.com/search/label/jak%20powstaje%20ilustracja%3F>.

Krzysztof Rybak

Conference Report “All Ahead of Us? Future in Children’s, Young Adult, and Fantasy Literature”

Uniwersytet Warszawski

summary

The report is a summary of the conference entitled “All Ahead of Us? Future in Children’s, Young Adult, and Fantasy Literature”, which took place on 13–14 April 2018 in Warsaw. The text indicates goals of the debate, briefly describes all the papers, emphasising the most interesting and innovative ones, and, finally, presents the conclusions which emerged in the debate.

keywords

conference, Warsaw, future, children’s literature, youth literature, fantastic literature

biogram

Krzysztof Rybak – PhD student at the Faculty of “Artes Liberales” at the University of Warsaw, where he works on the research project “Oczami dziecka. Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej po roku 1989” [Through the Eyes of a Child. The Holocaust in Polish Children’s and Young Adult Literature after 1989] (2016–2020) carried under the supervision of Prof. Grzegorz Leszczyński (Faculty of Polish Studies, UW) and funded by the Ministry of Science and Higher Education of Poland within the “Diamantowy Grant” programme. He is a member of the Laboratory for Research on Literature for Children and Youth (at the Institute of Polish Literature, Faculty of Polish Studies UW), the IRSCL and the Polish Section of IBBY. In 2018 he was the Internationale Jugendbibliothek in Munich fellow and the IRSCL Mentoring Programme mentee (mentor: Dr Mateusz Świetlicki). His master thesis was honourably mentioned in the 8th Majer Bałaban Contest for the best MA and PhD thesis on the Jews and Israel organised by the Emanuel Ringelblum Jewish Historical Institute.

streszczenie

Sprawozdanie stanowi prezentację referatów wygłoszonych podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej „Wszystko przed nami? Przyszłość w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej”, która odbyła się w dniach 13–14 kwietnia 2018 roku w Warszawie. Na tekst składają się przedstawienie celu obrad, krótka prezentacja wszystkich wygłoszonych referatów ze wskazaniem najbardziej interesujących i innowacyjnych oraz próba podsumowania podjętych w ramach sesji problemów i zaprezentowanych wniosków.

słowa kluczowe

konferencja naukowa, Warszawa, przyszłość, literatura dziecięca, literatura młodzieżowa, literatura fantastyczna

biogram

Krzysztof Rybak – doktorant na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie pod opieką prof. Grzegorza Leszczyńskiego (Wydział Polonistyki UW) kieruje projektem „Oczami dziecka. Zagłada w polskiej literaturze dziecięcej i młodzieżowej po roku 1989” (2016–2020) finansowanym przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach programu „Diamentowy Grant”. Członek Pracowni Badań nad Literaturą dla Dzieci i Młodzieży (przy Instytucie Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki UW), Koła Naukowego Baśni, Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej i Fantastyki UW, IRSL i Polskiej Sekcji IBBY. W 2018 roku był stypendystą Internationale Jugendbibliothek w Monachium i uczestnikiem IRSL Mentoring Programme (mentor: dr Mateusz Świetlicki). Jego praca magisterska została wyróżniona w VIII Konkursie im. Majera Bałabana na najlepsze prace magisterskie i doktorskie o Żydach i Izraelu organizowanym przez Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma.



sprawozdanie

z konferencji „Wszystko przed nami? Przyszłość w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej”

W dniach 13–14 kwietnia 2018 roku odbyła się zorganizowana przez Koło Naukowe Baśni, Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej i Fantastyki Uniwersytetu Warszawskiego oraz Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie ogólnopolska konferencja naukowa „Wszystko przed nami? Przyszłość w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej”. Jej celem było podjęcie refleksji nad motywem, który – jak się wydaje – nie został do tej pory przeanalizowany na większą skalę przez polskich badaczy. O ile w ostatnich latach, zarówno wśród tekstów literatury dla młodego odbiorcy, jak i w pracy akademickiej, dominują tematy związane z przeszłością i (post)pamięcią¹, to wizje tego, co nastąpi, pozostawały na marginesie rozważań literaturoznawców zajmujących się twórczością

dla młodych². Równocześnie rodzimi i zagraniczni badacze publikowali opracowania dotyczące wybranych zagadnień, takich jak marzenia i wyobrażenia bohaterów³ czy futurystyczne wizje w literaturze dystopijnej⁴, zaproponowanych przez organizatorów. Wielość ujęć i przykładów zaprezentowanych przez prelegentów udowodniła, że refleksja nad szeroko rozumianym zagadnieniem przyszłości została słusznie zaproponowana i przyniosła wiele interesujących spostrzeżeń.

Odpowiedni ton obradom nadało otwierające konferencję wystąpienie prof. dra hab. Grzegorza Leszczyńskiego (Uniwersytet Warszawski). Badacz podkreślał niezwykle znaczenie przyszłości w wielu aspektach twórczości dla młodego odbiorcy, zwracając uwagę z jednej strony na jej nieuchronność, z drugiej – na jej niezwykle wagę, choć często literackie wizje przyszłości bywają nieatrakcyjne, wręcz groźne dla bohaterów, szczególnie w najnowszych tekstach młodzieżowych i *young adult*.

Pierwsza sesja referatów skupiała się na dzieciństwie jako procesie „stawania się”. dr hab. Justyna Deszcz-Tryhubczak (Uniwersytet Wrocławski/Anglia Ruskin University) opowiadała o swojej pracy z brytyjskimi dziećmi w ramach projektu „ChildAct – Shaping a Preferable Future: Children Reading, Thinking and Talking about Alternative Communities and Times”⁵ i aktywnym udziale młodych czytelników w badaniach nad literaturą dziecięcą. Ta jeszcze mało popularna w Polsce metoda badawcza wzbudziła szczególne zainteresowanie publiczności. Joanna Żygowska (Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu) jako jedyna przyjrzała się utworom poetyckim, poddając namysłowi twórczość Danuty Wawiłow i zwracając uwagę na wielość perspektyw mówienia o przyszłości w utworach pisarki. Mariusz Hałuszka (Uniwersytet Warszawski) przedstawił interesującą analizę cyklu komiksów *Calvin i Hobbes* Billa Wattersona w oparciu o rozpoznania Clémentine Beauvais (zawarte w jej monografii *The Mighty Child* i dotyczące m.in. figur *puer aeternus* i *puer existens*⁶), przykładając literaturoznawcze rozpoznania do medium komiksowego.

Kolejne wystąpienia dotyczyły przyszłości w strukturze narracyjnej utworów. Michał Czajkowski (Uniwersytet Warszawski), analizując *Czerwone wilczątka* Amélie Fléchais, wskazywał na możliwe inspiracje wieloma wariantami baśni o Czerwonym Kapturku i podkreślił nowatorskie rozwiązania na poziomie struktury utworu i jego otwartego zakończenia. Następnie Krzysztof Rybak, autor niniejszego sprawozdania, przedstawił sposoby mówienia o przyszłości bohaterów polskiej prozy dziecięcej dotyczącej Zagłady i wskazał zdecydowaną przewagę szczęśliwych – a przynajmniej zamkniętych – zakończeń; podkreślił również tendencję twórców do unikania dosłowności w opisywaniu śmierci i Zagłady. Sesję zwieńczył referat Macieja Skowery (Uniwersytet Warszawski) poświęcony współczesnym sequelom klasycznych tekstów literatury dziecięcej (m.in. *Alicji w Krainie Czarów* i *Piotrusia Pana*), uwaga badacza skupiła się na procesie „adultyzacji” (udoroślenia) tych utworów.

Na kolejny panel, poświęcony marzeniom i wizjom przyszłości dziecięcych bohaterów, złożyły się trzy studia przypadków. Dr hab. Alicja Mazan-Mazurkiewicz (Uniwersytet Łódzki) przyjrzała się *Niezłemu ziółku* Barbary Kosmowskiej, Dorota Powieśnik (Uniwersytet Jagielloński) omówiła fantazmaty głównej bohaterki *Ani z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery, a Karolina Stępień (Uniwersytet Warszawski) dogłębnie zanalizowała nieprzetłumaczoną na język polski argentyńską książkę obrazkową *Los indomables pensamientos del señor O* Amalii Boselli i Vero Gatti. Ostatnie wystąpienie było wyjątkowo interesujące ze względu na „egzotyczny”, nieznany jeszcze w Polsce tekst, choć wszystkie referaty łączyła konstatacja, iż marzenia i wyobrażenia bohaterów zostają zderzone z twardą, często brutalną rzeczywistością otaczającego ich świata.

Ostatnia sesja pierwszego dnia ogniskowała się wokół nowych trendów badawczych literatury dla niedorosłego czytelnika: krytyce feministycznej, ekokrytyce i *animal studies*. Wyjątkowo interesujące było wystąpienie Natalii Kuc (Uniwersytet Warszawski), która – omawiając dorastanie do kobiecości w *Lekkiej księżniczce*

George'a MacDonalda (1864)⁷ i jej adaptacji na musical – wskazała na, co paradoksalne, większą liberalność w podejściu do ról płciowych w literackim pierwowzorze, niż we współczesnym przedstawieniu scenicznym. Referat Natalii Kuc można uznać za jedno z wyraźniejszych, a zarazem świetnie przemyślanych wystąpień całej konferencji. Alicja Fidowicz (Uniwersytet Jagielloński) przedstawiła ambiwalentne wizje przyszłości ekologicznej w *Za niebieskimi drzwiami* Marcina Szczygielskiego i dramacie *Alica v nori deželi* słoweńskiego twórcy Evalda Flisara, natomiast Ewelina Rąbkowska (Uniwersytet Warszawski) na przykładzie współczesnej polskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej wskazywała na możliwe w przyszłości sposoby interpretacji włączające w pole literackie również zwierzęta.

Od wyjątkowo interesujących referatów dotyczących „baśniowej” przyszłości rozpoczął się drugi dzień obrad. O tym wymiarze bajki ludowej opowiedziała dr hab. prof. UMK Violetta Wróblewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu), natomiast o przyszłości w postmodernistycznych baśniach polskich – na przykładzie m.in. książek Marcina Szczygielskiego i antologii *Legendy Polskie Allegro* – mówiła Marta Niewieczerał (Uniwersytet Warszawski). Oba referaty świetnie się uzupełniały, wskazując na wagę postawionego przez organizatorów problemu zarówno w folklorze, jak i współczesnej twórczości dla młodego odbiorcy. Zwieńczeniem sesji był referat dr Weroniki Kosteckiej (Uniwersytet Warszawski) wskazującej na obecność schematu baśniowego we współczesnych polskich tekstach dla dzieci o uchodźcach i możliwym wpływie tychże na młodego odbiorcę.

Kolejne referaty poświęcone były tematyce związanej z prezentacją zaświatów i śmierci. Joanna Mikołajczuk (Uniwersytet Warszawski) omówiła przyszłość w twórczości niesłusznie zapomnianego polskiego pioniera fantastyki Teodora Triplina, czym wywołała niezwykle zainteresowanie słuchaczy, zafascynowanych powstałymi w XIX wieku wizjami przyszłości⁸. Następnie Anna Gwadera (Uniwersytet Śląski) przedstawiła wizje „przyszłości ostatecznej”

w cyklu narnijskim Clive'a Staplesa Lewisa oraz *Nad rzeką i tam dalej* Williama Horwooda, a dr Katarzyna Slany (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie) opowiedziała o współczesnych zagranicznych książkach obrazkowych prezentujących dziecięcę apokalipsy zombie, których autorzy często posługują się groteską i absurdalnym humorem.

W ostatniej sesji znalazły się zarówno wizje przyszłości w powieściach dystopijnych, o czym mówiła Monika Jasek (Uniwersytet Warszawski), jak i nieatrakcyjnej, wręcz niechcianej dorosłości w obyczajowej literaturze *young adult* – to zagadnienie poruszał referat Kamili Rogowicz (Uniwersytet Śląski). Ostatnim prelegentem sesji był Łukasz Kraj (Uniwersytet Jagielloński), który przyjrzał się *Ruchomemu zamkowi Hauru* Diany Wynne Jones z perspektywy antropologicznej, zwracając uwagę na problem kobiecej starości i konsekwencje społecznej prezentacji takich wizji w literaturze.

Dwa dni obrad pozwoliły uczestnikom na wymianę poglądów na temat sposobów prezentacji przyszłości w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej. Za cenne należy uznać przedstawienie i analizę wielu aspektów, w tym dzieciństwa jako procesu „stawania się”, wizji dorosłości i starości, przyszłości niepewnej i stanowiącej zagrożenie, ale też funkcji przyszłości na poziomie struktury utworów literackich, zarówno dawnych, tradycyjnych (bajka ludowa), jak i współczesnych. Konferencja potwierdziła również niezaprzeczalne korzyści wynikające ze współpracy Uniwersytetu Warszawskiego z Muzeum Książki Dziecięcej w Warszawie, które staje się nie tylko celem kwerend wielu badaczy i organizatorem spotkań oraz wydarzeń kulturalnych, ale też aktywnie angażuje się w prowadzone w naszym kraju badania naukowe⁹.

odwołania

1. Zob. np. M. Wójcik-Dudek, *W(y)czytać Zagładę. Praktyki postpamięci w polskiej literaturze XXI wieku dla dzieci i młodzieży*, Katowice 2016; K. Slany, Rutka *Joanny Fabickiej jako przykład postpamięciowej literatury dla dzieci*, „MASKA” 2017, nr 3 (35), s. 81–94.

2. Dopiero niedawno ukazała się zbiorowa publikacja poświęcona śmierci w literaturze dla młodego odbiorcy, zob. *Śmierć w literaturze dziecięcej i młodzieżowej*, red. K. Slany, Warszawa 2018.
3. Zob. *Wolność i wyobrażenia w literaturze dziecięcej*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Kotkowska, Kraków 2017.
4. Zob. m.in. *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Adults*, red. B. Basu, K.R. Broad, C. Hintz, Londyn 2015; S. Hentges, *Girls on Fire. Transformative Heroines in Young Adult Dystopian Literature*, Jefferson 2018.
5. Projekt „ChildAct – Shaping a Preferable Future: Children Reading, Thinking and Talking about Alternative Communities and Times” jest prowadzony przez dr hab. Justynę Deszcz-Tryhubczak na Anglia Ruskin University w ramach grantu Marie Skłodowska-Curie Individual Fellowship (program Horyzont 2020 Unii Europejskiej).
6. C. Beauvais, *The Mighty Child. Time and Power in Children's Literature*, Amsterdam 2015.
7. Pierwsze polskie tłumaczenie tekstu miało premierę dopiero pod koniec 2017 roku, zob. G. MacDonald, *Lekka księżniczka i inne baśnie*, tłum. E. Kiereś, Poznań 2017. Pozostała twórczość MacDonalda, stanowiąca inspirację dla takich klasyków fantasy jak C.S. Lewis czy J.R.R. Tolkien, wydaje się mało popularna w Polsce, na co również zwracała uwagę badaczka. Poza *Lekką księżniczką i innymi baśniami* na polskim rynku dostępne są dwa utwory tego autora, zob. tenże, *Królewna i goblin*, tłum. M. Sobolewska, Warszawa 2012; tenże, *Królewna i Curdie*, tłum. M. Sobolewska, Warszawa 2013.
8. Nieocenioną zasługą badaczki jest współczesne wydanie utworów Triplina, zob. T. Triplin, *Lunatyka podróż po księżycu*, oprac., wstęp i przyp. J. Mikołajczuk, Warszawa 2017.
9. Warto zaznaczyć, że nie był to pierwszy raz, kiedy grupa badaczy literatury dziecięcej i młodzieżowej związana z Uniwersytetem Warszawskim zorganizowała konferencję naukową wraz z Muzeum Książki Dziecięcej. W dniach 11–12 stycznia 2017 roku wspólnymi siłami Pracowni Badań Literatury dla Dzieci i Młodzieży UW oraz MKD została zorganizowana ogólnopolska konferencja naukowa „O czym mówią rzeczy? Przedmioty w literaturze dziecięcej, młodzieżowej i fantastycznej”.

**CZY/tam
tu**
Literatura dziecięca i jej konteksty



NR 1-2/2018