

Anna Czabanowska-Wróbel

Michaela Endego przypowieści o pragnieniach, wyobraźni i granicach : "Szkoła Czarów"

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 11, 152-163

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XI (2011)

Anna Czabanowska-Wróbel

Michaela Endego przypowieści o pragnieniach, wyobraźni i granicach. *Szkoła Czarów*

*Wyszedł stary mistrz-czarodziej
dom opuścił. Dał mi pole!
Będę duchy za nos wodził,
Dziś poczują moją wolę.*

*Toć znam guseł słowa,
Mistrza każdy ruch.
Fraszka mi czarować,
Krzepki we mnie duch.*

J.W. Goethe, *Uczeń czarnoksiężnika*
(przeł. H. Januszewska)

*Nie powinien pan oddawać się pragnieniom, w które pan nie wierzy.
[...] Musi pan albo umieć z tych pragnień zrezygnować, albo pragnąć ich
całkowicie i prawdziwie. Jeśli zdoła pan raz prosić tak, że w samym sobie
będzie pan pewien spełnienia tej prośby, spełni się ona.*

Herman Hesse, *Demian* (przeł. Maria Kurecka)

Klasyczne książki dziecięce XX wieku stopniowo oddalają się w czasie. *Kuba Guzik* Michaela Endego obchodził niedawno jubileusz pięćdziesięciolecia¹, a jego twórca urodzony w 1929 roku, zmarły w 1995, miałby dziś z górą osiemdziesiąt lat. W roku 2010 ukazał się po raz pierwszy w polskim przekładzie zbiór Endego *Szkoła Czarów i inne opowieści*². Pierwodruk niemiecki zatytułowany *Die Zauberschule und andere Geschichten* został opublikowany w roku 1994, niedługo przed śmiercią pisarza, ale niektóre utwory były napisane i wydawane wcześniej, głównie w latach osiemdziesiątych jako osobne książeczki. Do 2010 roku zbiór jako całość został przetłumaczony na piętnaście języków³, przekład polski byłby więc szesnasty z kolei. Książka zawiera dziewiętnaście niepodobnych do siebie osobnych utworów. Małe formy wybitnego pisarza niemieckiego zasługują na uwagę choćby dlatego, że pozwalają lepiej poznać świat jego wyobraźni. Utwory zebrane w *Szkole Czarów* są

¹ Zob. *Jim Knopf feiert 50 jähriges Jubiläum*, <http://michaelende.de/> [dostęp 7.03.2011].

² M. Ende, *Szkoła Czarów i inne opowieści*, przeł. E. Bielicka, teksty poetyckie przeł. K. Schreyer, Kraków 2010. Wszystkie cytaty podaję za tym wydaniem. Cyfra w nawiasie oznacza stronę.

³ Por. strona internetowa pisarza: <http://michaelende.de/>.

niejednorodnie zarówno pod względem gatunkowym, jak i stopnia trudności, a co za tym idzie założonego odbiorcy. Pod jedną okładką znajdziemy zarówno bajeczkę dla najmłodszych o gałgankowym pajacyku, jak i filozoficzną baśń literacką grającą motywem teatru świata. Wszystkie utwory ze *Szkoły Czarów* są warte uwagi, choć nie wszystkie są tak interesujące jak najwybitniejsze dzieła pisarza, *Nie kończąca się historia* czy *Momo*. Sam Ende, coraz lepiej znany w Polsce, interpretowany przez polskich badaczy, wciąż pozostaje do końca nieodkryty jako autor nietłumaczonych jeszcze książek prozatorskich i dramatów⁴.

Pierwsza część tomu zatytułowana *Zamiast wstępu: Ściśle rzecz biorąc* (*Anstelle eines Vorworts: Genau genommen*) stanowi wielką pochwałę czytania a zarazem wprowadza w klimat całości, stawiając przed czytelnikiem zadanie zrozumienia reguł i zaakceptowania umowności zaproponowanej dalej konwencji. Po zaprezentowaniu wielopokoleniowej rodziny i należących do niej zwierząt, które jak wszyscy jej członkowie są zajęci „niekończącą się” lekturą (w tym domu nie czyta jedynie – mól książkowy!), narrator stwierdza:

Ktoś mógłby zapytać, w jakim stosunku pokrewieństwa z opisaną rodziną pozostają ja sam. Muszę przyznać, że nie zdaję sobie z tego całkiem jasno sprawy. To znaczy, ściśle rzecz biorąc, ja tych ludzi w ogóle nie znam, a szczerze powiem, że nawet nie wierzę w ich istnienie. (11)

Kunsztowny autotematyzm tego wprowadzenia powoduje, że czytelnik zostaje niejako „wciągnięty” w głąb książki prostym a zarazem przewrotnym gestem autorskiego narratora:

Niewykluczone, że cała ta historia, którą tu opowiedziałem, przybrała taką a nie inną postać, dlatego, że ja pisząc ją równocześnie czytam książkę, która leży oto przede mną. Radzę wam pójść w moje ślady. Zresztą, ściśle rzecz biorąc, już to zrobiliście, bo w przeciwnym wypadku nie przeczytalibyście tego wszystkiego, coście właśnie przeczytali. Więc dajmy sobie nawzajem święty spokój, bo ja też chciałbym bez przeszkód dalej czytać! (11)

Rozpoznamy tu twórcę *Fantazjany*, który czytanie „wciągającej” książki uczynił głównym wątkiem swojej najsławniejszej powieści. Sposób, w jaki Bastian został przeprowadzony z jednego świata do drugiego za pośrednictwem słowa drukowanego, jest tu aluzyjnie przywołany. Jednak intertekstualny kontekst stanowi cała biblioteka autora-erudyty, odwołania do której rozsiane będą w całym zbiorze. Ważne jest coś jeszcze: jawnie tekstowy charakter wstępu zawiera pochwałę prawdziwego kłamstwa fikcji literackiej. Wszyscy członkowie rodziny narratora czytają, czytanie jest dla nich najbardziej naturalne – czyta więc także niemowlę, które w jednej ręce trzyma dziecięcą książeczkę, w drugiej – zamiast butelki ze smoczkiem – kałamarnicę. Gdy atrament zalewa mu oczy, wykrzykuje słowa będące parafrazą okrzyku umierającego Goethego „Więcej światła”:

⁴ S. Vogel, *Michael Ende – pisarz znany i nieznan*, „Guliwer” 2004, nr 2, s. 23–28. Polscy germaniści wnoszą swój wkład w badania nad Endem. Por. *Zwischen Phantasie und Realität. Michael Ende Gedächtnisband*, hrsg. J. Rzeszotnik, Passau 2000.

gdy gruby atramentowy kleks ląduje na stronicy, którą właśnie czyta, dziecko zaczyna dziko wrzeszczeć (nikt chyba nie wątpi, że nasze czytające niemowlę potrafi już błędnie mówić): – Zapalcie wreszcie światło, zrobiło się przecież całkiem ciemno! (9)

Niewielki akcent autobiograficzny pojawia się z kolei w chwili prezentacji ojca czytającej rodziny – malarza, który, nie odrywając się od książki, tworzy portret damy z pieskiem, co powoduje znamienne komplikacje:

ojciec damie w kapelusiku ozdobionym kwiatkami nadał pyszczek mopsa, mopsa zaś na jej kolanach wyposażył w oblicze jego pani. To sprawiło, że dama odeszła, mocno urażona, i pięknego obrazu nie kupiła. (6)

Ojciec Michaela Endego, malarz surrealista Edgar (1901–1965), to postać, która wywarła wielki wpływ na życie pisarza; dziś jego twórczość przypomina jest na retrospektywnych wystawach razem ze wspomnieniami syna.

Twórczość oparta na niczym nieskrepowanej wyobraźni jest w całym tomie Endego uprzywilejowanym ludzkim działaniem. Sześćioletnia bohaterka opowiadania *Monika maluje arcydzieło* (*Moni malt ein Meisterwerk*) swoje rysowanie zamienia w twórczą zabawę wyrażającą wszystkie jej emocje, a dorosły, który jej towarzyszy, potrafi to zaakceptować i nie ingeruje w chwili, gdy dziewczynka „gasi światło” na dobranoc i zamalowuje całe swoje dzieło na czarno.

Przedmowa ustanawia reguły panujące w zbiorze Endego. Autotematyzm, intertekstualność wykraczająca znacznie poza kontekst literatury dziecięcej, groteskowo-ironiczny humor, pochwała marzenia, wyobraźni i szeroko pojętej kultury (malarstwo, literatura czy teatr to tylko najbardziej znaczące jej przejawy) przeciwstawionej chaosowi – to zasady organizujące całość. To właśnie starannie pielęgnowana kultura jest, zdaniem pisarza, zdolna dyktować reguły, które powinny być przestrzegane, by w relacjach międzyludzkich bliskość i wzajemność uczuć nie zostały zastąpione przez sprzeczne żądania egocentrycznych a zarazem słabych jednostek.

Wątki autotematyczne są dyskretnie obecne w całej książce i powracają w różnych tonacjach – od absurdałnego humoru w opowieści zatytułowanej *Gromkokichaj i Wnospocałuj* (*Nieselpiriem und Naselküs*) po nostalgiczną apologię teatralnej złudy w *Ofelii teatrze cieni*, najbardziej „dorosłym” utworze zamykającym całość. W opowiadaniu *Głodomorek nasenny* (*Das Traumfresserchen*) opowieść, która została zapisana, pomaga walczyć z dziecięcym lękiem przed ciemnością:

Żeby wszystkie pozostałe dzieci mogły też zapraszać Głodomorka Nasennego, król kazał całą tę historię, razem z zaklęciem, spisać i wydrukować w książce.
I teraz to się właśnie stało. (259)

Gra konwencją autotematyzmu sprawia, że to właśnie tom Endego staje się ową magiczną, terapeutyczną książką.

Tytułowa *Szkoła Czarów* to opowiadanie, korzystające swobodnie z tradycyjnego wątku literatury dziecięcej, jaki stanowi temat fantastycznej szkoły (by przypomnieć tylko naszą *Akademii Pana Kleksa* Jana Brzechwy), a zarazem odzwierciedla „realistycznie” strukturę kształcenia w jego klasycznym, odziedziczonym po XIX-wiecznych niemieckich systemach edukacyjnych, trójstopniowym modelu. Dla

dzieci występujących w tym utworze jest wręcz naturalne, że po szkole, którą ukończą, będą kształcić się dalej w gimnazjum i na uniwersytecie (i z zapewnieniem, że Mug i Mali są już studentami, pozostawia narrator swoich czytelników w zakończeniu). Najważniejszy literacki punkt odniesienia stanowi tu natomiast słynna ballada Goethego *Uczeń czarnoksiężnika*. Twórczość Goethego jest zresztą dla autora *Momo* wyjątkowo znacząca, nie tylko ze względu na jej rolę w tradycji literackiej, ale przede wszystkim z powodu związków idei filozoficznych poety z myślą antropozofa Rudolfa Steinera, budowniczego Goetheanum. Idee Steinera dotyczące sztuki i pedagogiki ukształtowały światopogląd Endego jeszcze w czasach młodości.

Dorosły narrator *Szkoły Czarów* przenosi czytelników do fantastycznej krainy i od razu kieruje uwagę odbiorcy na tamtejsze szkoły:

Ponieważ jestem przekonany, że moi młodzi czytelnicy pasjonują się wszystkim, co dotyczy szkoły (może się zresztą myłę?), opowiem im teraz, jak wygląda nauka w Krainie Marzeń. (12)

Dorosły metodycznie hospituje kolejne lekcje, siadając zgodnie ze zwyczajem w ostatniej ławce i tylko przyjęte zobowiązanie nakazuje mu utajnić część zdobytej w ten sposób wiedzy. Jesteśmy świadkami zajęć w tytułowej szkole, w której kilkuosobowa klasa pilnie i z powagą uczestniczy w eksperymentach. Dowiadujemy się przy tym, że zawsze ma to być nie mniej niż 3 osoby i nie więcej niż 9, w przypadku pojawienia się dziesięciorga uczniów zakłada się kolejną klasę. Główni dziecięcy bohaterowie, dziewięcioletnie rodzeństwo bliźniaków: chłopiec Mug i dziewczynka Mali (od żeńskiego „kwiatowego” imienia Amarylis), próbują swoich sił w czarowaniu, powtarzając historię ucznia czarnoksiężnika, gdy tylko wykraczą poza zalecenia nauczyciela – w dobrych zamiarach, chcąc pomóc dorosłemu bohaterowi i ułatwić mu pokonywanie dużych przestrzeni. Dzieci stworzyły nieforemną, groteskową hybrydę. Zwierzę było:

ogromne i ociążałe niby hipopotam wielkości słonia. Miało skórę w czarno-białą kratkę. Moi przyjaciele w pośpiechu zapomnieli o grzywie i ogonie. Oczy potwora świeciły w jego kanciastej czaszce niby dwa reflektory, z powodu braku źrenic wyglądały jak ogniste piłeczki. [...] Do jego grzbietu przyklepione były malutkie skrzydełka. (37)

Dalej wszystko toczy się zgodnie z logiką kabalistycznego mitu Golema, który od czasu przekazu Grimma⁵ stał się jedną z opowieści założycielskich niemieckiej fantastyki romantycznej, a później ekspresjonistycznej. Na małą skalę i bez uruchamiania całej aparatury literackiej grozy epizod wykreowania pokracznego tworu, który zamiast służyć swojemu stwórcy, wydostaje się spod jego kontroli wpisuje się w ludycznie przekształcony mit. Potwór musi więc zostać unicestwiony przez nauczyciela, by równowaga magicznej krainy została przywrócona.

Trzy zasady szkoły zapisane przez pana Srebrzystego stanowią najważniejsze przesłanie utworu i całego tomu, wykraczające znacznie poza krąg dziecięcego doświadczenia dziewięcioletków:

⁵ G. Scholem, *Wyobrażenie Golema w kontekście magicznym i tellurycznym*, [w:] tegoż, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1996, s. 173–218.

1. Możesz pragnąć tylko tego, co uważasz za wykonalne.
2. Możesz uważać za wykonalne tylko to, co należy do Twojej historii.
3. Do twojej historii należy tylko to, czego naprawdę pragniesz. (19)

Ukazana przez mentora idea poznania swoich prawdziwych pragnień to rozwinięcie koncepcji sygnowanych w kulturze europejskiej XX wieku różnymi nazwiskami – wydaje mi się, że najbliższej tu do Hermana Hessego i Carla Gustava Junga. Zarówno u pisarza, jak i u psychologa można znaleźć najbardziej rozbudowaną koncepcję uwewnętrznionego procesu *Bildung*, kształcenia i formowania. Samopoznanie stanowi klucz do wewnętrznego rozwoju – to dalekie od łatwej wiary w niemal automatyczną pozytywną moc postawy „chcieć to móc” znamiennej dla poppsychologii z przełomu XX i XXI wieku. Pan Srebrzysty mówi o ludziach, którym tylko wydaje się, że czegoś pragną, jako o tych, którzy nie znają samych siebie:

Ale fakt, że czegoś by chcieli, wcale nie znaczy, że tego właśnie naprawdę pragną. Ich autentyczne pragnienia idą często w zupełnie innym kierunku, czasem nawet wręcz przeciwnym. I z tego powodu nie są oni nigdy naprawdę w zgodzie ze sobą. Ponieważ ich rzekome pragnienia wynikają z historii cudzej, ludzie ci nigdy nie przeżywają swojej własnej historii. I właśnie dlatego nie potrafią czarować. (17)

Pobrzmiwają tu echa wielkiego traktatu inicjacyjnego, encyklopedycznego kompendium mitów i rytuałów przejścia, jakim jest *Nie kończąca się historia*, powieść zawierająca w sobie, według słów Alicji Baluch, „pełnię dziecięcej lektury”⁶.

Michael Ende opowiada równocześnie o nieograniczonej wyobraźni, ale też o nadmiarze wolności, który zamienia się w samowolę. Dwa opowiadania – *Sekret małej Lenki* (*Lenchens Geheimniss*) i niepokojąco dorosłe *Nic nie szkodzi* (*Macht nichts*) to wyraźny głos w dyskusji o wychowaniu (nie tylko dzieci), o wyznaczaniu granic i zdrowym rozsądku. Niepokojące i groteskowe „wielkie dziecko” („choć miał wygląd siedmio-, najwyżej ośmioletniego chłopca, był jednak przerażająco duży”, 111) powtarzające jak mantrę tytułowe „nic nie szkodzi”, to figura współczesnego społeczeństwa, którego członkowie nie przyjmują, że cokolwiek ich ogranicza, nawet niewygodna czy krzywda drugiego człowieka. Całkowita destrukcja, którą konsekwentnie krok po kroku wnosi absurdalna postać w życie bohatera-narratora, pokazuje w alegorycznym skrócie konsekwencje permissywizmu. Z kolei Lenka sportretowana jest na początku opowiadania z całą ironią narratora z jej subiektywnej perspektywy dziecka, które wszystkie swoje pragnienia traktuje jako „dobre”:

Lenka była niezwykle miłą i grzeczną dziewczynką, ale tylko wtedy, kiedy jej rodzice zachowywali się rozsądnie i posłusznie spełniali wszystkie jej życzenia. (58)

Bohaterka, która za pomocą daru wróżki spełniła swoje pragnienie „umniejszenia” rodziców, otrzymała bolesną lekcję – dowiedziała się o swojej bezradności i zależności od bliskich i kochających ją dorosłych. Utwór posiada jednak podwójny morał – na wypadek spłaszczającej i wypaczającej lektury. Będąc protestem przeciw

⁶ A. Baluch, *Sennik lektury na podstawie „Nie kończącej się historii” Michaela Endego*, [w:] tejsze, *Ceremonie literackie, a więc obrazy, zabawy i wzorce w utworach dla dzieci*, Kraków 1996, s. 61. J. Ługowska, *Bastiana Baltazara Buksa wstąpienie w baśń*, [w:] tejsze, *W Fantazjanie i gdzie indziej. Szkice o baśni literackiej*, Wrocław 2006.

całkowitemu brakowi granic i reguł, nie jest to w żadnej mierze pochwałą wychowania autorytarnego. Lenka, która zrozumiała swój błąd i zrezygnowała z anarchicznego spełniania życzeń, została zachęcona przez rodziców do budowania dojrzałej postawy, stawiania samej sobie ograniczeń i nauczenia się dobrze pojętej asertywności. Ojciec wręcz prosi odmienioną Lenkę, by nauczyła się, gdy jest to potrzebne i uzasadnione, mówić „nie”. Dopiero wtedy, gdy umie odmawiać, bohaterka jest wreszcie sobą:

od tej pory Lenka sprzeciwiała się rodzicom, a rodzice sprzeciwiali się jej, tylko wtedy, kiedy to było naprawdę potrzebne, a nie przez własne widzimisię. (89)

Zasada przyjemności walczy z zasadą rzeczywistości niemal we wszystkich utworach tomu. Freudowskie id i ego toczą walkę w psychice sześć-, ośmio- i dziecioletków (charakterystyczne, że podawany jest tu w miarę ściśle wiek bohaterów). Jedynie w psychice najmłodszych postaci dziecięcych u Endego ten konflikt się jeszcze nie uwidacznia. Tytułowy bohater prostego utworu stanowiącego dalekie echo ludowej bajki łańcuskowej *Galgankowy Pajacyk* (*Das kleine Lumpenkasperle*) miał tylko jeden cel:

rozweselać!
I kogóż to Pajacyk ma rozweselać?
Chłopczyka oczywiście! (57)

Ale już w wierszu *Opowieść o najważniejszym życzeniu* (*Die Geschichte von Wunsch aller Wünsche*) dzieci dowiadują się, że spełnianie wszystkich bez wyjątku życzeń i pragnień nie daje szczęścia. Bohaterowie zostają zasypani lawiną zabawek, zgodnie z mechanizmem znanym dobrze z *Króla Maciusia Pierwszego* Korczaka:

Ktoś pragnął samochodu, inny karuzeli...
Ach, czegoż to mali mieszkańcy nie chcieli!
A ty byś nie chciał? (92)

Autor *Momo* kolejny raz odsłania swoje antykonsumpcyjne poglądy, bliskie pedagogice szkół waldorfskich. Zależy mu na tym, by do dziecięcego odbiorcy dotarł jasny przekaz, że gromadzenie rzeczy nie może być źródłem prawdziwego szczęścia. Dlatego w wierszu to same dzieci wysyłają posłańców do czarodziejów, chcąc pozbyć się kłopotliwego daru:

Proście, by wycofali ów dar niepojęty,
Przez który nam podstępnie radość życia wzięli. (94)

Dziecięce lęki, problemy i kryzysy zostały odzwierciedlone w mniej lub bardziej zawołowanej formie w takich utworach jak wiersz *Straszna noc* (*Eine Schlimme Nacht*), wspomniana tu już baśń *Głodomorek Nasenny*, czy obszerniejsze opowiadanie *Długa droga do Santa Cruz*. Jego bohater to „Henryk (wiek: osiem lat i trzy miesiące, wzrost: sto dwadzieścia pięć centymetrów, waga: trzydzieści pięć kilogramów, włosy rude, nos piegowaty)” (186), który czuje się odrzucony przez rodziców, odkąd na świat przyszła jego młodsza siostra. Subiektywnie przeżywana detronizacja dotychczasowego jedynaka ukazana w mowie pozornie zależnej: „A on, Henryk,

był odtąd dla nich całkowicie skreślony, po prostu stał się nikim, jakby się wziął nie wiadomo skąd” (188). Bohater podejmuje – nie całkiem świadomy konsekwencji – wielką wyprawę na poły rzeczywistą, na poły wyobrażoną, która ma szczęśliwy finał – powrót do domu i odczucie prawdziwej miłości i bliskości ze strony rodziców (tu znów przypomina się relacja Bastiana z pogrążonym w depresji ojcem). Źródło kryzysu jest tu jednak znacznie płytsze – dlatego środki jego przewyżczenia są znacznie prostsze, a zamiast wielkich mitów Bastiana Henryk w szybko zmieniającym się tempie uruchamia szereg opowieści przynależących do „chłopięcej” i „męskiej” mitologii popularnej (ucieczka, włóczęga, strażacy, piraci, bandyci, szpieczy, Legia Cudzoziemska, wstąpienie do cyrku, Dziki Zachód i inne). Po powrocie do domu jednym z ważnych terapeutycznych działań ojca jest głośne przeczytanie opowieści zatytułowanej tak samo jak opowiadanie: *Długa droga do Santa Cruz*:

Kiedy tata skończył czytać, obaj milczeli przez chwilę, porządkując uczucia, jakie ta lektura w nich poruszyła. W końcu Henryk powiedział niemal szeptem:

– Wiesz, że ja miałem dzisiaj podobną przygodę.

Tata pokiwał głową z powagą.

– Chyba wiem, synku.

– Naprawdę? – zdziwił się Henryk.

– Tak – potwierdził tata. – Ja też galopowałem kiedyś do Santa Cruz. (225)

Osobną grupę utworów stanowią w tomie Endego napisane ze świadomością gatunku i ironicznym dystansem filozoficzne bajki zwierzęce, dla których doskonały kontekst stanowić mogą *Takie sobie bajeczki* Kiplinga z ich pozornie aitiologicznym charakterem (*Słoniątko, Jak nosorożec nabawił się swej skóry, Jak powstał garb wielbłąda czy O powstaniu żółwców*). Bohaterami Endego są żółwica (*Tranquilla Guzdrałła żółw nieugięty, Tranquilla Trampeltreu, die beharrliche Schildkrötte*), nosorożec (*Gustaw Gruboskórny albo nagi nosorożec, Norbert Nackendick oder das nackte Nashorn*) oraz słoń (*Filemon Fałdzisty, Filemon Faltenreich*). Jak widać, tylko nosorożec zmienił imię w polskim przekładzie, by ocalić aliterację z pierwszą literą przydomku, tracąc przy tym inną – z pierwszą literą nazwy gatunkowej. Wszyscy, którzy pamiętają żółwia o imieniu Kasjopea z powieści *Momo*, domyślą się z łatwością, że postać Tranquilli będzie powiązana z zagadnieniami czasu i jego względności. Bohaterka utworu niespiesznie podąża na ślub króla zwierząt – dotrze na wesele jego następcy. Z kolei słoń Endego jest filozofem i kontemplatykiem, całkowicie ignorującym to, że wokół niego toczą się małe gry mało wartych stworzeń:

kiedy aksamitnie granatowe indyjskie niebo przeglądało się w wodzie u jego stóp, Filemon Fałdzisty myślał, przejęty głęboką czcią: o, księżyc! I nic więcej, tylko po prostu: o, księżyc! I była to myśl naprawdę wielka. (234)

Opowieść o nosorożcu ma bodaj największy ciężar gatunkowy i dotyczy zagadnień władzy i jej alienacji, mechanizmów zniewolenia i odzyskiwania wolności. Nosorożec-tyran, namówiony do tego podstępnie przez maleńkiego ptaszka, zastyga na cokole we własny żywy pomnik, stając się niewolnikiem swojego pragnienia wielkości. Pułapka, w którą wpadł, prowadzi go do następującego absurdalnego dylematu:

Gdyby zszedł z cokołu, to obaliby sam siebie, tak czy inaczej. Gdyby obalił swój pomnik, musiałyby, jako panujący władca, siebie samego uwięzić i skazać na śmierć. (Chyba żeby zdążył uciec, zanim sam, jako władca, by to zauważył). (108)

W zakończeniu utworu tyran nie tyle obala samego siebie, co ucieka przed własnym budzącym lęk wizerunkiem, „wypadając” (niemal po Gombrowiczowsku) ze zbyt obszernej dla niego formy, a pozostałe zwierzęta – jak emigranci polityczni – powracają do swojej krainy (opowiadanie opublikowano po raz pierwszy w 1984 roku, gdyby je wówczas przetłumaczono, byłoby w Polsce czytane jako przypowieść o mechanizmach wyradzania się władzy i ważny głos w walce o wolność):

Na zakończenie trzeba jeszcze powiedzieć, że pozostałe zwierzęta zaczęły kolejno wracać, kiedy rozniosła się wiadomość, że pomnik jest w środku pusty. Nie obalono go zresztą, pozostawiono dla przyszłych pokoleń ku przestrodze. (110)

Natomiast w lekturze z początku XXI wieku można dostrzec silny europocentryzm Endego, który jest widoczny w sposobie, w jaki pisarz nasycy te właśnie baśnie konwencjonalnym ornamentem innych kultur. Egzotyzacja jest niezwykle umowna, a Indie słońca czy Afryka nosorożca są wycięte z oświeceniowej europejskiej bajki literackiej.

Z historiami „prawdziwych”, tyle że alegorycznych, zwierząt korespondują losy misia o wdzięcznym imieniu *Możnaprac* (taki bowiem napis widniał na metce wszytej w jego ucho) z opowiadania *Pluszowy miś i zwierzęta* (*Der Teddy und die Tiere*). Jak w Andersenowskiej baśni literackiej, takiej jak *Pięć ziarenek grochu*, chodzi tu o poszukiwanie sensu egzystencji – a sądy innych stanowią ironiczny kontrapunkt dla prostego, ale głębokiego przesłania. Stary zniszczony miś zdobywa nową dziecięcą właścicielkę, której może dać radość. Nim dojdzie do szczęśliwego zakończenia, bohater odbywa wędrówkę w poszukiwaniu prawdy o sobie, zadając wciąż to samo pytanie kolejnym zwierzętom, reprezentującym (zgodnie z najstarszą, ezopową tradycją) różnorodne postawy życiowe. Klamrę stanowi tu wypowiedź muchy, która na początku wytrąciła bohatera z równowagi, sugerując mu, że jest niepotrzebny – w zakończeniu ta destrukcyjna, niszcząca myśl zostaje zanegowana jako fałszywa. Na pytanie „po co tu jesteś?”, ktoś, kto czuje się kochany i potrzebny, może tylko lekceważąco machnąć ręką czy raczej łapą...

– Po co tu jesteś? Masz przecież w głowie tylko fiu-bździuuu...
Tym razem miś znał już właściwą odpowiedź.
Prask! – i mucha znikła. (185)

Symetria i rozmaite groteskowe paralogizmy występują w całym tomie Endego w dużym nagromadzeniu. Paradoks kłamcy jest podstawą opowieści o Gromkovichaju i Wnospocałuju, do których (do którego?) prowadzą dwa drogowskazy, ale tylko jedna ścieżka na wyspie, na którą trafia uczony – bzdurolog poszukujący tajemniczego Nonsensibaru. Pierwszy z bliźniaczych braci znika, gdy pojawia się drugi, a ściślej... a może nie trzeba już tego dalej zbyt gruntownie wyjaśniać...

Absurdalnie konsekwentna symetria i zasada powtórzenia godna Gombrowiczowskiego Filidora i Filberta panuje również w baśni literackiej o zupełnie innym klimacie i proveniencji zatytułowanej *Opowieść o wazie do zupy i wazowej łyżce*

(*Geschichte von der Schüssel und vom Löffel*), utworze, który równie wiele zawdzięcza europejskim baśniom o darach dobrych i złych wróżek, co słynnej powieści Thackeraya'a *Pierścień i róża*. Długi wobec literackiego poprzednika widoczne są zwłaszcza w typie imion nadawanych postaciom. Władca jednego z symetrycznych królestw to Kamufel, drugiego – Pantofel. Ich żony to z kolei Kamelia i Pantyna. Dzieci obu par – Safian i Pralina – otrzymują przy chrzcie jako dary pominiętej przy zaproszeniu wróżki tytułową wazę i łyżkę, które tylko razem zamieniają się w samonapełniające się jedzeniem naczynie. Jest też minister spraw zagranicznych a zarazem spraw wewnętrznych, który nosi dwustronny wzorzysty surdut i odwraca go na właściwą stronę, w zależności od funkcji, jakiej się podejmuje. Łatwo przewidzieć schemat fabularny – wojna królestw i pogodzenie rodziców przez interwencję dzieci, które złączyły oba magiczne przedmioty, wreszcie matrymonialny finał całości. Ende piętrzy ad absurdum schematy symetrii i nieskończoności lustrzanych odbić. Wystarczy jeden znamieny przykład: na magicznej wazie narysowana jest łyżka, na której z kolei narysowana jest waza, na której przedstawiona jest łyżka... I odwrotnie – ornament łyżki stanowi waza z narysowaną na niej łyżką...

Upodobanie do podwojeń i nieskończonych zwielokrotnień to zasada rządząca całym tomem. Ourobouros z okładki słynnej powieści może w książce dla młodszych czytelników przybrać postać absurdalnego wiersza przeznaczonego do czytania w kółko. Ende zasługuje na tłumacza, a następnie czytelnika, który będzie chciał podążyć za nim w świat mitycznego uniwersum i któremu nie będzie obojętne, jakie imiona noszą stworzone przez pisarza postaci⁷. W *Szkole Czarów...* jest nawet osobna wierszowana historia na ten temat: *Smok i motyl albo niezwykła zamiana (Der Lindwurm und der Schmeterling oder der seltsame Tausch)* – tu bohaterowie zamieniają się przydomkami w obrębie swoich nazw, gdyż dopiero po zamianie określają one ich naturę.

Zagadnieniem wartym osobnego namysłu, tu tylko zasygnalizowanym, jest sprawa relacji: niemiecki oryginał – polski przekład. Sławomir Błaut, tłumacz współczesnych pisarzy niemieckich, w tym Grassa, jest autorem doskonałego przekładu *Nie kończącej się historii*. Momo ma obecnie dwie godne porównania odmienne wersje przekładowe, których autorami są Teresa Jętkiewicz i Ryszard Wojnakowski. Ten ostatni jest również autorem tłumaczenia *Kuby Guzika* oraz równie znanej powieści pod długim tytułem *Wunschpunsch albo szatananachistorygenialkoholimpijski eliksir*. Emilia Bielicka, tłumaczka niemieckich książek dziecięcych (Janosch), a także klasyki niemieckiego romantyzmu, świetnie poradziła sobie z zadaniem przetłumaczenia prozatorskiej części *Szkoły Czarów...* Wiersze w tłumaczeniu Krzysztofa Schreyera nie bronią się już tak dobrze, a niektóre decyzje tłumacza budzą wątpliwości, jak choćby tytuł *Wilus Pytek Pytalski* (oryginalny tytuł to *Lirum Larum Willi Warum*). Wprawdzie w wierszu Jana Brzechwy czytamy „na ulicy Trybunalskiej mieszka sobie Staś Pytalski”, ale chyba w tym wypadku imię bohatera mogłoby po polsku brzmieć inaczej.

Zamykający książkę *Ofelii teatr cieni (Ofelias Schattentheater)* to najgłębszy i najbardziej „dorosły” utwór tomu i to nie tylko dlatego, że mówi o śmierci. Jak w innych opowiadaniach elementy autotematyczne, tak tu pojawia się wątek

⁷ Por. J. Ługowska, *W świecie imion własnych. O funkcji imienia w „Nie kończącej się historii” Michaela Ende’go*, „Etnolingwistyka” 2001, t. 13.

metateatralny. Ende – człowiek teatru, autor dramatów, dał wyraz swojej wiary w moc sztuki teatralnej, a ponieważ świat to teatr, a teatr to świat – wprowadził również wątki metafizyczne. Nie jest to jedyny utwór dziecięcy Endego, który był adaptowany na scenę. Na długo przed publikacją książki, w maju 2004 roku w Lublinie w Teatrze Andersena odbyła się premiera spektaklu *Teatr cieni Ofelii* w reżyserii Włodzimierza Fełenczaka i scenografii Jarosława Koziary z docenioną i nagrodzoną rolą tytułową Marii Perkowskię. W tym samym teatrze wystawiono również *Momo*. Rzeczywiście teatr lalek jest doskonałym miejscem, w którym można ukazać melancholijny dramat starej teatralnej suflerki, która stała się zbędna, gdy publiczność w małym mieście odwróciła się od teatru. Ende – krytyk przemian kulturowych późnej nowoczesności, przeciwnik popkultury – przemycił swoją obronę kultury wysokiej w formie baśni literackiej zarazem dla dzieci i dorosłych.

Coraz mniej widzów przychodziło do miejskiego teatru, żeby oglądać teatralne dramaty, bo przybyło kino, telewizja i wiele innych rozrywek. Większość mieszkańców małego miasta miała samochody i jeśli przyszła im ochota pójść do teatru, to woleli udać się do najbliższego dużego miasta, gdzie występowali o wiele sławniejsi aktorzy i gdzie, co najważniejsze, można się było samemu publicznie pokazać. (261)

Takiej właśnie diagnozie służyła baśń literacka od czasu jej największych romantycznych osiągnięć. I jak w dziełach romantyków jest to diagnoza tylko w tym sensie „konserwatywna”, że czas teraźniejszy jest traktowany jako czas upadku wartości. W opowieści o Momo zgodnie z innym romantycznym mitem tylko dzieci zachowały zarówno wyobraźnię, jak i zdrowy rozsądek. W historii Ofelii odnajdujemy także znamienne dla modernistycznej wizji sztuki wyobrażenie o jej zbawczej, wyzwalającej roli. Ende wychowany w rodzinie malarza uwewnętrznił modernistyczny mit sztuki, w ramach którego między nonkonformistycznym artystą a „starym” mieszczaństwem zawarty zostaje swoisty pakt rezerwujący dla artystów szczególne miejsce chronione przez „zwykłych” przedstawicieli społeczeństwa. Pakt ten został zerwany przez faszyzm, za co Edgar Ende zapłacił cenę szykan i utraty swoich prac malarskich. W swojej nostalgicznej wizji Michael Ende, krytykując kulturę z końca XX wieku, nie może być naiwnym apologetą przeszłości – chroni go także jego ironia najlepszej, bo romantycznej próby.

Budząca sympatię, naszkicowana z ciepłym uśmiechem postać panny Ofelii, która bezinteresownie i pokornie służyła sztuce teatralnej w budce suflera, instytucji, którą znał tylko teatr mieszczański, reprezentuje cichy dramat niespełnienia:

Kiedy przyszła na świat [...] – jej rodzice tak sobie powiedzieli: – Nasze dziecko musi zostać wielką, przez wszystkich podziwianą aktorką. – Z tego powodu nadali jej imię słynnej bohaterki pewnej sztuki teatralnej. (260)

Niezrealizowane pragnienia rodziców napiętnowały bohaterkę Szekspirowskim imieniem, ale – znamy już tytułową *Szkołę Czarów!* – nie były jej własnymi pragnieniami. Ona sama odkryła w późnym wieku swój twórczy talent i powołanie, do którego była stworzona.

Małutka panna Ofelia odziedziczyła wprawdzie po rodzicach podziw dla języka wielkich poetów, ale nic więcej. Słynną aktorką też nie mogła zostać. Miała bowiem zbyt słaby głos. Pragnęła jednak służyć sztuce, chociaż w całkiem skromnym zakresie. (260)

Duchowy – najdosłowniej – dar Ofelii ujawnia się w chwili, gdy jest stara i samotna, ale zdolna do miłości i współczucia. Jeśli w którymś z utworów antropozoficzny rys światopoglądu pisarza dochodzi do głosu – to właśnie w opowieści o pannie Ofelii.

Pewnego dnia, kiedy panna Ofelia siedziała w kościele i gawędziła sobie z Panem Bogiem w nadziei, że jej głos, chociaż taki cichy, do niego dociera (całkiem pewna tego jednak nie była) [podkreślenie – A.Cz.-W.]. (262)

W jej pobliżu pojawiły się wówczas osamotnione dusze, które poprosiły o jej opiekę. Wraz z nimi bohaterka zakłada niezwykły teatr cieni, ucząc je ról z wielkiego repertuaru. Wreszcie przed bohaterką staje ostatni cień, który nie należy już do jej teatru i który przeprowadzi ją przez granicę świata i zaświatów. Śmierć zostaje przez Ofelię zaakceptowana w taki sam sposób, jak przyjęte zostały poprzednie bezpańskie i bezdomne cienie. Eschatologia Endego ma tu jasny wymiar – pałac w zaświatach, do których trafiła odmłodzona, cudownie przemieniona bohaterka, okazał się:

najpiękniejszym i najcudowniejszym teatrem, jaki można sobie wyobrazić. Nad wejściem widniał napis wykonany wielkimi złotymi literami:
OFELII SCENA ŚWIATŁA. (269)

To na niej wyzwolone dzięki skromnej teatralnej suflerce i przemienione cienie stały się świetlistymi postaciami w barwnych szatach:

I tam wszyscy oni odgrywają odtąd przed aniołami ludzkie losy, wyrażone cudownym językiem wielkich poetów, który nawet anioły rozumieją, ucząc się od nich, jak żałośnie i wspaniale, jak smutno i zabawnie jest być człowiekiem i mieszkać na ziemi.
A panna Ofelia podszeptuje swoim aktorom odpowiednie słowa, żeby zapobiec wpadkom. Podobno i Pan Bóg tam czasem zagląda, żeby ich posłuchać. Ale z pewnością tego nikt nie wie. (269)

Baśniowe przypowieści Endego układają się w wielowątkową całość o zadziwiająco spójnym przesłaniu. Michael Ende konsekwentnie ukazuje wartość i moc wyobraźni, a także siłę ludzkich (bo nie tylko dziecięcych) pragnień, a zarazem podkreśla konieczność wyznaczania im granic. Głosi pochwałę wszelkiej twórczości i sztuki, która stanowi istotę kultury, przede wszystkim jednak literatury jako prawdziwego zmyślenia, głębszej prawdy przekazywanej za sprawą fikcji. Wierzy, że czytania nie da się zastąpić przez inne aktywności intelektualne. Ukazuje szanse wewnętrznego rozwoju, a także (obwarowaną ostrożną ironiczną ramą) nadzieję, choć nie pewność, transcendencji. Umieszcza swoje utwory w tradycji europejskich dwóch wielkich stuleci, romantyzmu i modernizmu z ich kunsztownymi baśniami literackimi, a zwłaszcza wybiera sobie szereg patronów w obrębie literatury niemieckiej, od Goethego z jego bajką o wężu i lilii, którą interpretował Steiner, poprzez manifest Kleista *O teatrze marionetek*, opowiadania fantastyczne Hoffmanna i „dorosłe” powieści inicjacyjne Hessego czy gnostyckie dzieła Junga. Tak mocno sygnalizowana erudycja pisarza i mnogość nawiązań intertekstualnych, stała cechą jego pisarstwa, stanowi zarazem jego siłę i słabość. Subtelne wycieniowanie, ironiczny humor, niezliczone gry literackie i wszechobecny autotematyzm czynią z *Szkoły*

Czarów książkę świadomie zaprojektowaną jako pomost do dalszych literackich i kulturowych wtajemniczeń.

**Michael Ende's parables about desires, imagination and boundaries.
*The School of Magic***

Abstract

Michael Ende's (1929–1995) collection *The School of Magic and other stories* (*Die Zauberschule und andere Geschichten*) was published for the first time in Polish in 2010. The book comprises nineteen pieces which differ as far as their genre and target reader are concerned. Ende's poems and short stories form a multi-layered entity with a consistent message. The writer presents the value of imagination and creativity as well as the power of human desires and the necessity of limiting them.