

# Ryszard Waksmund

---

## Od Ezopa do eposu dziecięcego

---

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 11,  
75-96

---

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](http://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)

Ryszard Waksmund

## Od Ezopa do eposu dziecięcego

Początki beletrystyki dla dzieci wiąże się najczęściej z tradycją bajki ezopowej – miniaturowej formy prozatorskiej służącej prezentacji fabuły z udziałem bohaterów zwierzęcych, których antropomorfizacja, polegająca na przedstawianiu cech ich natury jako zwierciadła ludzkich postaw i charakterów, miała pełnić przede wszystkim funkcje dydaktyczne i wychowawcze. Z tego powodu za jedno ze źródeł tego gatunku uważa się antyczną szkołę, tam bowiem, jak dowodzą zachowane zapisy, do wątków bajkowych, dorabiali uczniowie, zapewne pod wpływem sugestii nauczyciela, stosowne morały. Opierając się na współczesnych sobie badaniach, Jerzy Cieślikowski twierdzi, że były one: „produktem nie jednego autora (legendarnego Ezopa), jak i nie ludowym, ale szkolnym”<sup>1</sup>. Z tego powodu jej walory artystyczne, jeśli o takich można mówić w przypadku zachowanych zapisów uczniowskich, nie odgrywały większej roli, dopóki nie zwróciły uwagi starożytnych poetów: Fedrusa (I w. n.e.), który nadał im formę wiersza epigramatycznego oraz Babriosa (II w. n.e.), uważanego za twórcę bardziej rozbudowanej konstrukcji poetyckiej, zwanej bajką narracyjną.

Od tej pory wierszowana bajka zwierzęca, włączona w system poetyki klasycznej, stała się polem gry literackiej, w której miejsce dydaktyzmu zajęła satyra o charakterze społecznym i politycznym. W tym kształcie nawiązywała z jednej strony do legendy Ezopa – przemyślnego niewolnika, który prawdę o rzeczywistości ubierał w kostium alegorii zwierzęcej, ale z drugiej strony, krytykując istniejący ład moralny i społeczny, podważała swą dydaktyczną funkcję na użytek szkoły. Romantycy potraktowali ją jako wyraz odwiecznej mądrości ludu, a Jakub Grimm za swego rodzaju pragmatunek, wyrastający z gleby przedpiśmiennego folkloru. Jak pisała Janina Abramowska:

Zdaniem Grimma człowiek pierwotny, podobnie jak dziecko, nie dostrzegał ostrej granicy między sobą a zwierzętami i przypisywał im podobne do własnych reakcje psy-

---

<sup>1</sup> J. Cieślikowski, *Wielka Zabawa. Folklor dziecięcy – wyobrażenia dziecka – wiersze dla dzieci*, Wrocław 1967, s. 33. Opinię tę wyraził wcześniej wybitny znawca literatury antycznej – Tadeusz Sinko: „Ezop był u Greków pierwszą lekturą szkolną”. Zob. tegoż, *Literatura grecka*, t. I, cz. 1, Kraków 1931, s. 193.

chiczne. Z takiego spojrzenia powstał praepos zwierzęcy, który stał się źródłem różnych gatunków objętych polem tzw. Tierliteratur, a przede wszystkim zwierzęcej epiki średniowiecznej<sup>2</sup>.

Radziecki badacz J.A. Kostiuchin łączył genezę tego gatunku z wierzeniami totemicznymi, utrwalonymi w mitach, których centralną postacią był trickster, pełniący rolę nie tylko oszusta, ale i demiurga. Tak rozumiana bajka łączyła się nie tylko z mitem, ale i rytuałem, zanim w późniejszych wiekach nie przekształciła się w dojrzały epos zwierzęcy, nacechowany bardziej konwencjonalną budową, amoralnością i komizmem, wysuwając na pierwszy plan łajdackie sprawy oszustów, wśród których prym na gruncie europejskim wiódł na ogół lis, mający za partnera głupszego od siebie drapieżnika. Na gruncie folkloru epos zwierzęcy mógł wchłaniać nawet elementy baśniowe (np. AT 123<sup>3</sup>: „Wilk i koźleta”), nowelistyczne (AT 160: „Wdzięczne zwierzęta i niewdzięczny człowiek”), frywolne (AT 152: „Chłop, wilk sroka i bąk”), nonsens i czarny humor, nie mówiąc już o tym, że wśród wielu tzw. bajek zwierzęcych można rozpoznać niemałą ilość podań, anegdot i legend. „Można zatem powiedzieć – twierdzi Kostiuchin, – że bajkowy epos zwierzęcy, jak i bajki w ogóle, stanowi konglomerat różnorodnych gatunków i jeśli w planie tematycznym jest to całość, to całość heterogeniczna”<sup>4</sup>. Wchodząc w obszar literatury pisanej, przyjmuje ona, jego zdaniem, bardziej intelektualny charakter, stając się instrumentem myślenia i nauczania.

Zanim powstała wyspecjalizowana beletrystyka dla niedorostłych, w kręgu lektur młodzieżowych w Niemczech znalazły się eposy zwierzęce o przebiegłym lisie (*Reinke de Vos*, 1498) i wojnie żabio-mysiej (*Froschmeuseler*, 1608) oraz bajki Lutra i Alberusa, nie mówiąc już o uwierszowionym żywocie Ezopa pióra Burkarda Waldisa (*Das Leben Esopi*, 1557)<sup>5</sup>. Można jednak wskazać na znacznie wcześniejsze przykłady średniowieczne, a zwłaszcza starofrancuską, liczącą ponad 100 000 wierszy *Powieść o lisie* (*Roman de Renart*), zaliczaną do literatury mieszczańskiej XIII wieku. W tym nierównym pod względem artystycznego opracowania utworze, wśród mnogości epizodów: „Arcydziełem jest przede wszystkim *Sąd nad Lisem*. Ileż prawdy w skardze jejmość Pinty, kury domagającej się, aby wymierzona została sprawiedliwość Lisowi, który pożarł jej siostrę Copée; czytelnik ma chwilami wrażenie, że wyjątkowo w tym fragmencie gorąca sympatia dla ofiar Lisa wchłania, osłabia i zaciera ironię”<sup>6</sup>. Jeszcze wcześniej funkcjonowały, tyle że w obiegu elitarnym, łacińskie poematy: *Ecbasis capitivi* (*Wyzwolenie niewolnika*) z 940 r. oraz *Yzengrimus* z około 1148, gdzie po raz pierwszy losy ludzkie zostały zaprezentowane w zwierzęcym kostiumie. Nie musiała też zresztą uwodzić czytelnika kunsztowną wersyfikacją, gdyż w czasach nowożytnych sankcjonowano również istnienie bajek prozą,

<sup>2</sup> J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991, s. 264.

<sup>3</sup> Skrót „AT” odnosi się do międzynarodowej systematyki Antti Aarnego i Stitha Thomasona, obejmującej najważniejsze wątki z bajek ludowych.

<sup>4</sup> J.A. Kostiuchin, *Typy i formy ziwotnego eposa*, Moskwa 1987, s. 79.

<sup>5</sup> Zob. *Abc und Abenteuer. Texte und Dokumente zur Geschichte des deutschen Kinder- und Jugendbuches*, Bd 1, hrsg. V.A.C. Baumgärtner und H. Pleticha, München 1985.

<sup>6</sup> G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1965, s. 40.

o czym świadczą utwory chociażby Marcina Lutra i Leonarda da Vinci. Kiedy jednak reformacja przywróciła bajce ezopowej rangę narzędzia wychowawczego, pojawiły się próby ponownego włączenia jej w obieg szkolny – już na prawach pełnowartościowego produktu literackiego.

Dopiero epoka francuskiego klasycyzmu nadaje bajkowym wątkom wysoki szlif, a to za sprawą Jeana de La Fontaine'a, który nie waha się kierować je nawet do dzieci, znajdując dla swej postawy następujące uzasadnienie:

Kiedy Prometeusz zapragnął ukształtować człowieka, wziął z każdego zwierzęcia jego zasadniczą cechę i komponując z owych jakże rozmaitych właściwości nasz gatunek, stworzył owo dzieło zwane mikrokosmosem. Tak więc nasze bajki są malowidłem, w którym każdy znajdzie swój wizerunek. Treść ich utwierdza osoby starsze w wiedzy nabytej doświadczeniem, dzieci zaś uczy tego, czego dowiedzieć się powinny. Dzieci są na tym świecie nowoprzybyłymi, nie znają tedy ani jego mieszkańców, ani samych siebie. Należy pozostawiać je jak najkrócej w owej niewiedzy: trzeba nauczyć je, czym jest lew, lis etc., dlaczego porównujemy czasem człowieka z owym lisem czy lwem. To właśnie rola bajek – od nich pochodzą najpierwsze pojęcia o świecie<sup>7</sup>.

Jako takie mogą konkurować pod względem dydaktycznym z dziełami starożytnych dziejopisów, upatrujących w czynach sławnych mężów wzorów postępowania dla młodych pokoleń. Do dziś bajki La Fontaine'a z 1665 r., dedykowane po części młodzietkiemu następcy tronu, księciu Burgundii, pojawiają się w edycjach dla dzieci raczej jako hołd złożony tradycji niż atrakcyjna lektura. Dopiero z biegiem czasu zostały zdystansowane przez specjalnie dla nich stworzone bajeczki, będące najczęściej wyrazem symplifikacji i infantylizacji klasycznego wzorca. Kierunek ten zapoczątkował wychowawca księcia – François Fénelon, którego *Fables* (1690), pisane prozą, nigdy nie osiągnęły rangi arcydzieła.

Ukoronowaniem estetycznych dokonań klasycyzmu w tym zakresie stał się słynny poemat Johanna Wolfganga Goethego *Reineke Fuchs* (1794), oparty na wspomnianym już renesansowym eposie zwierzęcym z 1498 r., a znany polskiemu czytelnikowi m.in. za sprawą przekładu Leopolda Staffa pt. *Lis Przechera*. Jego tytułowy bohater nie tylko manifestuje niebywały spryt i bezwzględność wobec ofiar, szukających sprawiedliwości u Lwa-króla, ale także w swej przewrotnej argumentacji rewiduje wymowę niektórych zdarzeń, które znamy pod postacią obiegowych wątków ezopowych („Lis i rybak”, „Łowienie ryb ogonem”, „Wilk, koń i baran”, „Lis, wąż i człowiek” itp.), chodzi bowiem o satyrę na stosunki polityczne w Niemczech u schyłku feudalizmu. Jak stwierdził jeden ze współczesnych badaczy: „Epos o Przecherze jest hołdem złożonym niemoralnemu sprawcy, nie dlatego wszakże, że jest niemoralny, lecz że jest odważniejszy niż cała obrośnięta tłuszczem banda dworskich lizusów i pochlebców”<sup>8</sup>. Sam Goethe odżegnywał się od nadania swemu utworowi miana eposu, a to z uwagi na jego „niehumaniczny” charakter i aluzje do teraźniejszości, ale cechą prawdziwie epicką jest tu świadome użycie heksametru, z czego nie zda-

<sup>7</sup> J. de La Fontaine, *Przedmowa*, przeł. J. Rogoziński, [w:] *Bajki*, przeł. F. Książnin i in., Warszawa 1986, s. 10.

<sup>8</sup> P. von Matt, *Intryga w literaturze. Teoria i praktyka podstępu*, przeł. I. Sellmer, A. Żychliński, Warszawa 2009, s. 228.

ją sobie sprawy czytelnicy polskiego przekładu autorstwa Leopolda Staffa, który posłużył się regularnym jedenastozgłoskowcem (5 + 6).

Dopiero dzieło Goethego uprzytomnia nam, czym staje się bajka ezopowa jako budulec epickiej opowieści wierszowanej a jednocześnie wzór fabuły i narracji epickiej wykraczającej poza ograniczenia treściowe i formalne wątków wyjściowych. Anonimowy epos zwierzęcy przeobraża się w poemat klasycystyczny, zdolny konkurować ze współczesnymi mu pseudoeposami historycznymi i batalistycznymi. Do tego oświeceniowego modelu nawiąże w XX wieku Jan Brzechwa, pisząc dwa słynne poematy dla dzieci: *Opowiedział dzięcioł sowie* (1946) i *Szelmostwa lisa Witalisa* (1948). W pierwszym utworze lis ustępuje pola silniejszym od siebie drapieżnikom – wilkowi i rysiowi, którzy zdominowali w lesie handel produktami powszedniego użytku, dopóki sejm zwierzęcy pod wodzą mądrego niedźwiedzia-prezydenta nie odebrał im tego monopolu na rzecz powołanej uchwałą wszystkich spółdzielni. Widać tu wyraźną niechęć autora do powojennych handlarzy bazarowych, nazywanych przez komunistyczną władzę „spekulantami”<sup>9</sup>. Jednak fakt, że w tej opowieści kierownictwo spółdzielczego sklepu przypada lisowi, nie szczędzącemu uprzejmości wobec klientów, świadczyć może o ironii bądź złudzeniach poety co do kierunku zachodzących w kraju przemian gospodarczo-ustrojowych. W późniejszych o dwa lata *Szelmostwach lisa Witalisa* Brzechwa już takich złudzeń nie wyraża, czyni bowiem tytułowego bohatera bezwzględny manipulatorem i autokratą. To Witalis namawia niedźwiedzia na nieudaną wyprawę do chłopskiej zagrody, ale tylko on sam odnosi z tego korzyść. Ponadto ludzi inne zwierzęta, że można zaspokoić ich głód plackami ze śniegu, co odbiorca dziecięcy może pojmować nie tyle w kategoriach ideologicznych, co ludycznych, podobnie jak motyw czarodziejskiego lusterka, w którym obserwował swe przyszłe ofiary. Kara, jaką wymierza mu społeczność zwierzęca, jest zapewne projekcją oczekiwań wszystkich obywateli PRL-u, zwiedzionych przez nową władzę hasłami uspołdzielczenia kraju. Pod tym względem wymowa poematu Brzechwy w pełni odpowiada satyrycznemu geniuszowi Goethego, objawionemu w *Lisie Przecherze*.

W okresie romantyzmu, na gruncie poezji epickiej jako przeciwwagę dla klasycyzmu, eksponuje się nie bajkę zwierzęcą, lecz baśń i fantastykę. Sympatia dla tradycji ezopowej przebija jeszcze z twórczości Ernesta Teodora Amedusza Hoffmanna jako autora *Mistrza Pchły* i *Kota Mruczysława poglądów na życie*, ale nad alegorią górę bierze upodobanie do ironii i gatunkowego synkretyzmu. Widać to także na przykładzie rosyjskiego poety – Piotra Jerszowa, który w *Koniku Garbusku* (1834), próbował włączyć do wielowątkowej fabuły baśniowej epizod stricte ezopowy. Chodzi mianowicie o sytuację, gdy „dziw-wieloryb” jako władca królestwa ryb domaga się obecności jazgarza, aby zlecić mu trudne zadanie, ten zaś toczy zawzięty bój z karasiem, który, jak twierdzi, go obraził. Jazgarz wszelako, doprowadzony siłą przed oblicze monarchy, musi się ukorzyć, nie jest jednak w stanie zapanować nad swą naturą, wyruszając bowiem w drogę: „W drodze stado płotek spłoszył,/ Kilku szprotkom rozbił nosy”<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Jak pisał Marcin Zaremba: „Obrazy powojennych bazarów układają się w metaforę kondycji społeczeństwa polskiego, a raczej tego, co z niego pozostało po wielkim kataklizmie”. Zob. M. Zaremba, *Najdłuższa wojna Polski Ludowej*, „Polityka” 2010, nr 7, s. 69.

<sup>10</sup> P. Jerszow, *Konik Garbusek*, przeł. I. Sikirycki, Kościan 1990, s. 90.

Pomijając kwestię, na ile imię rybiego szalały można potraktować jako swoistą sygnaturę autorską (jazgarz to po rosyjsku: jersz), na uwagę zasługuje fakt, że folklor rosyjski zna całą serię bajek (23 teksty) z jego udziałem, a *Skazka o Jerszu Jerszowiczu* trafiła nawet do literatury jarmarcznej jako arkuusz z obrazkami (łubok)<sup>11</sup>. Tytułowy bohater postawiony przed rybim sądem tłumaczy się ze swych niegodziwości (najczęściej chodzi o wyrugowanie z jeziora jego prawowitych mieszkańców) pokrętnymi argumentami, które zostają przyjęte, ośmieszając tym samym wymiar sprawiedliwości. Na tym jednak biografia Jersza się nie kończy, gdyż w innej bajce sprawiedliwość wymierzają mu rybacy, w których sieci się zaplątał i kończy swój żywot na patelni. Istnieje nawet licząca kilka stron wierszowana wersja jego perypetii, zakończona wyliczeniem działań rybaków-oprawców przygotowujących z niego danie<sup>12</sup>. Nietrudno się tu dopatrzeć analogii z biografią lisa Przechery i pod tym względem, że łatwowiernego lwa zastępuje Piotr-jesiotr, nieporadnego niedźwiedzia – sum, a borsuka – szczupak. Książkowa wersja z XVII wieku pt. *Opowieść o Jazgarzu Jazgarzewiczu* nie jest – zdaniem Władimira Proppa – bajką, lecz pamphletem politycznym<sup>13</sup>. Warto dopowiedzieć, że w prozatorskiej bajce M. Sałtykowa-Szczedrina z lat 80. XIX w. *Karaś idealista* tytułowy bohater toczy z jazgarzem agon słowny na tematy społeczne, ale jego idealizm przegrywa z żarłocznością cynicznego interlokutora.

Pozostaje jednak pytanie, na jakich zasadach wątek ezopowy zostaje wchłonięty przez fabułę baśniową. *Konik Garbusek* nie jest tu wcale przykładem odosobnionym, choć w jego obrębie pełni funkcję retardacyjną. Inny przykład z literatury romantycznej to baśń Clemensa Brentano *Gockel, Hinkel i Gackeleia* (1838), w której świat zwierzęcy miesza się z ludzkim, a proza z wierszem. Na uwagę zasługuje tu znana z eposu zwierzęcego scena sądu pana zamku nad kogutem, niesłusznie obwinionym o zamordowanie własnej żony i dzieci. Świadcami jego niewinności stają się wszystkie żyjące na swobodzie ptaki „od bociana po piegzę”, a oracje jaskółki i rudzika zostają wręcz przytoczone wierszem. Alektryjo zostaje skazany na śmierć, ale z pokorą przyjmuje ten wyrok, by zapewnić swym gospodarzom pozyskanie czarodziejskiego pierścienia, spełniającego każde życzenie, natomiast zbrodniczej kotce i jej małym, całkowicie pozbawionym daru mowy, karę wymierza, równie naturalistycznie potraktowana, sowa. Złożenie ciała ofiarnego koguta wraz ze szczątkami jego bliskich na płonącym stosie w niczym nie odbiega od zwyczajnego pogrzebowego przynależnego ludzkim herosom z *Iliady* czy *Pieśni o Nibelungach*.

Podobnie pośmiertnej apoteozy dostąpi koguci bohater późniejszej o ponad sto lat baśni Wojciecha Żukrowskiego *Porwanie w Tiutiurlistanie* (1946) – kapral Pypeć i wszelkie jego heroiczne zasługi wynikają ze współdziałania z paczką dobranych towarzyszy, do której należą ponadto Lisica Chytraska, ochraniająca w swym futrze zabiedzone pchły, oraz kot Mysibrat, wygnany przez młynarza za komitywę z mysią rodziną, będący moralnym przeciwieństwem hultajskiej pary z *Pinokia* Collodiego.

<sup>11</sup> Zob. *Russkij narodnyj lubok XVII–XIX wieku. Katalog wystawy odkrytoj w Wystawnom Zale S.Ch. SSSR oktriabr' – nojabr' 1958*, Moskwa 1958. We wprowadzeniu do tego katalogu S.A. Kletnikow nadmienienia o poświęconym Piotrowi I obrazku satyrycznym pt. *Myszy sprawiąją pogrzeb kotu*, co również należy do topiki eposu zwierzęcego.

<sup>12</sup> Tamże, s. 95–100.

<sup>13</sup> W. Propp, *Nie tylko bajka*, wybór i tłum. D. Ulicka, Warszawa 2000, s. 186.



Nie wyczerpuje to bynajmniej listy zwierzęcych postaci, włączonych w bieg fabuły, niechlubna rola zdrajcy przypada bowiem koziołkowi, a kataryniarza – baranowi o imieniu Baranello. Za sprawą zaklęcia Cygana Nagmiotka tropicielami dzielnych zwierząt stają się leśne grzyby pod wodzą muchomora i niewiele brakuje, by cały ten świat, niemal pozbawiony magii uznać bardziej za ezopowy niż baśniowy. Nawet metamorfoza porwanej przez Cyganów królowny Wiolinki to nie kwestia czarów, lecz ziołowej kąpieli. Brakuje jedynie jasnej wykładni alegorycznej, chyba że uznać za takową powojenną rzeczywistość roku 1945, gdy wielu ocalonych z dziejowego kataklizmu, jak weteran kapral Pypeć, biorący udział w batalii między zwaśnionymi monarchami, czy bezdomna bona do dzieci, jaką stała się lisica Chytraska, nie mówią już o bezrobotnym kocie Mysibracie, szukało bezpiecznego dachu nad głową.

Uważany, jak Brentano, za romantycznego baśniopisarza Hans Christian Andersen dostarcza nam wielu klarownych wręcz przykładów posługiwania się konwencją bajki ezopowej jako nośnikiem idei bliskich jego epoce. Wystarczy wskazać na *Brzydkie kaczątko*, gdzie sytuacja ptasiego odmienia, wyszydzanego przez kacze plemię, odczytywana bywa jako alegoria losów samego pisarza, który mimo trudnego dzieciństwa wybił się na artystę i był przyjmowany nawet na królewskich dworach. Jak napisano w jednej z jego biografii:

Motyw długonosego bociana, brzydkiego kaczątko, ołowianego żołnierza, połączanego bąka, małej syreny, dziewczynki z zapałkami, starego samotnika w pustym domu... Setki razy zidentyfikują go później z osobą samego autora. Z jego dziwaczną, chudą postacią i nadmiernie wrażliwą psychiką<sup>14</sup>.

Z kolei losy Calineczki, która zanim poślubi malutkiego elfa, musi poradzić sobie z niemiłymi jej epuzerami: synem ropuchy, chrabąszczem i kretem, stają się ob razem matrymonialnych obyczajów epoki.

Jednak wyjątkową rolę odgrywa w jego utworach świat zwykłych przedmiotów, obdarzonych – jak szyjka od butelki, igła do cerowania, skarbonka czy imbryk – typowo ludzkimi problemami i namiętnościami. Przez dobór tego typu postaci stara się Andersen odmalować obraz współczesnego społeczeństwa, co można uznać za ukłon w stronę tradycji ezopowej<sup>15</sup>. Szczególna rola przypada tu upersonifikowanym zabawkom, które, jak ołowiany żołnierz czy wycięta z papieru tancerka, nie przemawiają wprost, ale ich dramat jest wystarczająco czytelny dla narratora łączącego w sobie cechy wrażliwego poety i dziecka, stanowiącego przeto typ idealnego pośrednika między światem przedmiotów nieożywionych a czytelnikiem. Bajkopisarz jako romantyk nie zadawała się li tylko grą masek, ale zdolny jest przypisać każdemu bohaterowi-przedmiotowi osobną biografię, a nawet, jak w przypadku szyjki od butelki, pamięć o własnych narodzinach: „Przypomniała sobie płonący piec hutniczy w fabryce, gdzie wydmuchiowano ją do życia...”<sup>16</sup>. W ten sposób rodzi się bajka zwana andersenowską, której fabuła odnosi się nie tylko do makrokosmosu społecznego, ale również przestrzeni pokoju dzieciennego jako świata wielkiej zabawy.

<sup>14</sup> M. Kurecka, *Jan Chrystian Andersen*, Warszawa 1965, s. 162–163.

<sup>15</sup> *Ezop i inni. Wielka księga bajek greckich*, przeł., wstęp i komentarz M. Wojciechowski, Kraków 2006. Tu: *Rzeka i skóra* oraz *Mur i drąg*. Zob. też La Fontaine'a, *Garnek żelazny i garnek gliniany*.

<sup>16</sup> H.Ch. Andersen, *Baśnie*, przeł. S. Beylin i J. Iwaszkiewicz, Poznań 1988, s. 260.

Z tradycji eposu zwierzęcego wyprowadzić da się również zdarzenia z wydanego w 1883 roku *Pinokia* Collodiego. Tytułowy bohater, który imię dziedziczy po postaci służącego z komedii dell'arte, rodzi się na oczach czytelnika z kawałka drewna, by jako drewniany pajac przeżywać awanturnicze przygody na miarę baśni. Nas interesuje jednak epizod, gdy za namową hultajskiej pary – niby kulejącego Lisa i udającego ślepotę Kota – zamierza obsiać monetami Pole Cudów w nadziei, że przyniosą mu stokrotny plon. Nie czekając nawet na skutki swej intrygi, napadają zamaskowani na pajaca, a nawet posuwają się do zbrodni, wieszając go na drzewie. Naiwność Pinokia nie odbiega tu od postawy wielu protagonistów bajek La Fontaine'a, ryzykujących życie w starciu z bezwzględnyimi drapieżnikami. Za to zupełnie inny status mają w baśni Collodiego zwierzęta pozostające na usługach Wróżki: gadający Świerszcz, pudel Medor, Kruk-lekarsz, Ślimak-lokaj itp., stanowiąc swoisty odpowiednik zwierzyńca Baby Jagi z ludowej bajki magicznej. Estetyczną koncesją na rzecz bajki Ezopowej będzie u Collodiego przejmujący opis miasta Chwytajcymbałów, gdzie Pinokio

ujrzał całe gromady odartych z sierści psów, które ziewały z głodu, spotykał stada ostrzyżonych owiec, które drżały z zimna, kury bez grzebienia i bez podgardla, żebrzące o ziarno kukurydzy, widział też wielkie motyle, które nie mogły latać, ponieważ sprzedały swoje śliczne, barwne skrzydełka, widział pawie bez ogonów, wstydzące się pokazać, i bażanty szepczące cichuteńko i oplakujące swoje błyszczące złotosrebrne piórka, stracone na zawsze. Pośród tego tłumu nędzarzy i ubogich wstydzących się żebrać, przejeżdżały od czasu do czasu wielkopańskie karety, w których paradował to jakiś lis czy sroka, to jakieś drapieżne ptaszysko<sup>17</sup>.

Absorpcja bajki ezopowej przez baśń literacką stawia przed pisarzem trudne zadanie uzgodnienia ze sobą odmiennych kodów gatunkowych: alegorii, baśni, powiastki dydaktycznej, utopii, które w percepcji czytelniczej, zwłaszcza dziecięcej, za odmierne bynajmniej uchodzić nie muszą.

W zbliżonej do komedii dell'arte estetyce utrzymana jest *Opowieść o Cebulku* Gianniego Rodariego z 1951 roku, gdzie protagonistami zdarzeń stały się postacie ukształtowane podług wyglądu tudzież natury warzyw i owoców. Tytułowy bohater wyróżnia się zatem włosami, które nadszarpnięte wydzielają zapach cebuli, jego antagonistą księżę Cytryna ubiera się na żółto, Imć Panią Pomidor wyróżnia zielony ubiór oraz pucółowata, czerwona twarz, a profesor muzyki Grusza-Gruszkowski składa się w połowie z soczystej i aromatycznej gruszki. Imiona wszystkich bohaterów, jak baron Pomarańcza, hrabia Wiśnia, doktor Karczoch, adwokat Groszek, detektyw Marchewka, ogrodnik Por, pokojówka Poziomeczka etc., mają właśnie takie ajiologiczne uzasadnienie. U Rodariego bowiem, jak w manierystycznym malarstwie Arcimboldiego, ich fizjonomię i strój modelują roślinne płody ziemi. Owa parada groteskowych masek służy wyeksponowaniu konfliktu między biednymi, uczciwymi obywatelami a kapryśnymi i pozbawionymi wszelkich skrupułów feudałami, na usługach których pozostają policja, sądy i więzienia. Nie eliminuje to, rzecz jasna, obecności bohaterów zwierzęcych, opowiadających się, jak Kulawy Pająk, Kret, Niedźwiedź, a nawet Słoń z zoo po stronie biedoty czy występujących się, jak

<sup>17</sup> C. Collodi, *Pinokio. Przygody drewnianego pajaca*, przeł. Z. Jachimecka, Warszawa 1988, s. 76.



pies Mops, zniechęconemu establishmentowi. Zwycięstwo rewolucji oznacza tu kres monarchii, wprowadzenie republiki i przeznaczenie książęcego zamku na szkołę dla dzieci z salą ping-pongową, kinem i teatrem lalek. Alegoria roślinno-zwierzęca, jeśli można o takiej mówić, zostaje w tym utworze wprzęgnięta, zgodnie z politycznymi przekonaniem autora, w służbę programu lewicowego.

Inny, bliższy nam przykład oddziaływania stylu Ezopowego to sprawa chomika Wiechetka z baśni Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* (1896), zakończona uniewinnieniem tragicznego ojca, posuwającego się do kradzieży ziarna dla swych umierających z głodu dzieci. Cieślowski słusznie widzi w tym epizodzie trawestację *Ojca zadżumionych* Słowackiego, uznając zresztą całą baśń Konopnickiej za dzieło wielogatunkowe, synkretyczne<sup>18</sup>. Nie można też pominąć historii z pojedynkiem śpiewaczym między żabą Półpankiem i świerszczem Sarabandą, będącym być może zinfantylizowaną trawestacją wagnerowskiego *Tannhäusera*. Jeszcze bardziej wymowny przykład stanowi intryga lisa Sadełko, który wykorzystuje naiwnego Koszałka-Opalka do akcji skierowanej przeciwko stadku gęsi wyprowadzonemu na pastwisko przez wiejską sierotę. Ale jego intryga sprowadza się nie tylko do tego, gdyż mordując gąski, ale ich nie konsumując, zmusza Marysię do długotrwałej wędrówki, mającej na celu przywrócenie im życia, co udaje się za sprawą czarów królowej Tatry. Lis Sadełko wchodzi tutaj w rolę bohatera baśniowego – demonicznego przeciwnika, którym równie dobrze mógłby być smok, diabeł, Baba Jaga etc., ponieważ jego zbrodnia spotyka się z reakcją niewspółmiernie potężniejszej od niego mocy. Jak słusznie zauważono:

Lis posiada centrum. Bazuje ono na jego chytryści, inteligencji, niefrasobliwości względem prawa. Z tego centrum wyłania się jego funkcja w opowieściach stuleci. Trickster nie ma takiego centrum. Jest istotą poza jakimkolwiek wycentrowaniem. Stąd niczym archaiczna ingrediencja może tkwić w bardzo wielu mitach i historiach<sup>19</sup>.

We wszystkich tych trzech przypadkach obecność bohaterów zwierzęcych nadaje prezentowanym epizodom baśni Konopnickiej specyficzny klimat, ale mają one nierównorzędną wagę i wątek Półpanka – zadufanej we własne możliwości wokalne żaby – można by wyeliminować jako element przypadkowy, niełączliwy z wątkiem baśniowym, w którym to lis jako zwierzęcy trickster odgrywa kluczową rolę.

Odwrotna sytuacja to wprowadzenie do fabuły zwierzęcej elementów ze świata baśni, jak magiczne lustro w *Szelmostwach lisa Witalisa*. Analogiczny przykład znajdziemy w opowieści prozą Waldemara Bonselsa *Pszczółka Maja i jej przygody* (1912). Tu dla odmiany znajdujemy się w świecie upersonifikowanych owadów, gdzie królestwo pszczoł stanowi nie tyle odpowiednik zwierzęcej monarchii z utworu Goethego, ile społeczeństwa ludzkiego z właściwym mu sposobem produkowania, zarządzania i edukacji. Toteż na plan pierwszy wybija się postać Mai jako dorastającego dziecka, które po uzyskaniu niezbędnych nauk samo zdobywa wiedzę o otaczającym świecie. Jej przygody to w gruncie rzeczy seria spotkań z przedstawicielami innych niż ona sama gatunków: chrząszczem, bąkiem, konikiem polnym, muchą, pluskwą, motylem, biedronką etc., którzy jawią się najpierw

<sup>18</sup> J. Cieślowski, *Baśń synkretyczna*, [w:] *Literatura i podkultura dziecięca*, red. J. Cieślowski, Wrocław 1974, s. 38–71.

<sup>19</sup> P. v. Matt, *Intryga w literaturze...*, s. 241.

w jej oczach jako istoty dziwaczne, osobliwe, a dopiero w trakcie rozmowy ujawniają swą prawdziwą naturę. Jednak aspekt animalistyczny nie góruje tu bynajmniej nad alegorycznym, gdyż każde z tych stworzeń ujawnia jakąś część ludzkiej natury: chrząszcz cierpi na nerki, żuk zabiega o względy młodej wdowy, motyl rozmyśla nad przyszłością, biedronka popisuje się grafomańskimi wierszykami, a młody szerszeń zakochuje się w jętce. Niektóre noszą typowo ludzkie imiona bądź jak komar czy mucha przechwalają się komitywą z człowiekiem – jedyną istotą, którą Maja ceni i pragnie poznać ponad inne. Jej naturalnym wrogiem staje się pająk, z którego sieci wydostaje się dzięki pomocy zaprzyjaźnionego żuka. Jak w bajkach Lafontaine'a animalistyczna natura bierze górę nad skrupułami i Maja niejednokrotnie staje się świadkiem gorszących scen. To na jej oczach rozgrywa się dramat bąka pożeranego przez jętke, która w trakcie konwersacji z pszczołką rozrywa ciało Jana Krzysztofa. Nasuwa się tu analogia z Polifemem Homera, gdyż Maja, zanim wróci do swego roju, musi, jak Odyseusz, zaznać pełni istnienia w przypisanym jej świecie.

Owadzią *Iliadę* można nazwać w tym utworze batalię między pszczołami a szerszeniami, w której Maja wprawdzie nie bierze udziału, ale która kończy się, dzięki jej informacjom, zwycięstwem pszczelego plemienia. Typowo baśniową intruzją jest natomiast epizod spotkania pszczołki z elfem, co przypomina nam *Calineczkę* Andersena. Jednak elf Bonselsa, opuściwszy kielich kwiatu, musi niebawem zginąć, przeistaczając się w kroplę rosy, z której, wchłonięty przez roślinę, rodzi się ponownie, by spełnić kolejny dobry uczynek. Postać ta służy bowiem do teleologicznej wykładni świata Ezopowego: „Nikt nie zasługuje na dobro i piękno – rzekł elf – spływa na nas niezastuszenie jak promienie słońca”<sup>20</sup>. Można by zatem mówić nawet o nasyceniu tego utworu duchem protestanckim, tak znamienym dla niemieckiej literatury dziecięcej.

W tym samym czasie co *Pinokio* Collodiego rodzą się cykle opowiadań amerykańskiego pisarza Joela Chandlera Harrisa *Uncle Remus. His Songs and Sainags* (1880) oraz *Night with Uncle Remus* (1883). Uwidoczniony w tytule narrator – stary murzyński niewolnik – opowiada wieczorami synkowi właściciela plantacji historyjki o sprytnym Króliku, który potrafił przechytryć silniejsze od siebie zwierzęta: Starego Lisa, Wilka i Niedźwiedzia, sam jednak musiał ulec sprytniejszemu odeń Żółwiowi. Większość z zaprezentowanych tu wątków pochodzi z folkloru afroamerykańskiego, pozostałe z indiańskiego oraz europejskiego<sup>21</sup>. Postać Królika to *alter ego* czarnego niewolnika, wykorzystującego własną inteligencję i refleks w interesie własnej rodziny, kierującego się zasadą przetrwania za wszelką cenę. Styl narracji, uwypuklający bliską więź między Remusem a jego małoletnim słuchaczem, który swym postępowaniem daje okazję do dydaktycznych pouczeń zarówno wprost, jak i poprzez odpowiednio dobraną fabułę, porcjowaną niejednokrotnie na osobne sesanse bajkowe, przemienia owe cykle w strukturę równie spoiłą co poemat Goethego o Lisie Przecherze. A mamy tu do czynienia już nie z adresatem dorosłym, zdolnym do odczytywania alegorii politycznej, lecz typowo dziecięcym. Odbiorca dziecięcy ma bowiem rozpoznać w kostiumie zwierzęcym własne wady i relacje łączące go z innymi ludźmi, których powinien traktować z jednakowym szacunkiem. Stąd też każde z występujących tu zwierząt nosi ten sam epitet: Pan Lis, Pan Wilk, Pan Żółw,

<sup>20</sup> W. Bonsels, *Pszczółka Maja i jej przygody*, przeł. M. Kreczkowska, Katowice 1981, s. 75.

<sup>21</sup> Zob. F. Bear, *Sources and Analogues of the Uncle Remus Tales*, Helsinki 1980.

Pani Krowa, Pani Przepiórka etc., a to dodatkowo wzmacnia alegoryczną wykładnię fabuły.

Na gruncie folklorystyki rosyjskiej wszystkie bajki wywiedzione z tradycji ezopowej podpadają pod kategorię eposu zwierzęcego, rozumianego jako kategoria ponadrodzajowa, swoisty nadgatunek, mający u swej podstawy mity totemiczne, co tłumaczyłoby ich charakter alegoryczny. Wrażenie to wypływa niewątpliwie, jak stwierdził Propp, z ich dwojakiej kompozycji:

Jedne z nich tworzą zamknięte całości, mające określone zawiązanie, rozwinięcie oraz zakończenie i z reguły nie łączą się z innymi wątkami. Są to skończone utwory, czyli typy bajkowe w ogólnie przyjętym tego słowa znaczeniu. Należą tu na przykład *Baba, lis i wilk*, *Lis i żuraw*, *Żuraw i czapla* oraz wiele innych. Łatwo wszakże zauważyć, że pozostają one w wyraźnej mniejszości. Większość przekazów wykazuje fabularną niesamodzielność, ciężenie do innych bajek i skłonność do łączenia się z nimi. Pomimo że niekiedy można by je opowiadać samodzielnie, w praktyce prawie nigdy nie występują autonomicznie.

[...] Bajka o lisie kradnącym ryby spleta się na przykład z bajką o wilku łowiącym ryby ogonem, choć zewnętrznie zachowują one niezależność. Łączliwość ta jest cechą wewnętrzną eposu zwierzęcego, innym gatunkom nieznaną. Dzięki niej właśnie mogły powstawać powieści i epepeje, tak popularne, jak mogliśmy się przekonać, w zachodnioeuropejskim średniowieczu<sup>22</sup>.

To samo można powiedzieć i o bajkach Afryki Czarnej, które tworzą fabularne cykle oparte na identycznych epizodach, skoncentrowanych wokół postaci określonego trickstera: pająka, hieny, szakala, antylopy, żółwia, królika etc. Harris w opowieściach wujka Remusa usankcjonował jedynie literacko to, co z całą oczywistością funkcjonowało w folklorze afrykańskim jako mitologiczna i artystyczna całość, gdyż w praktyce opowiadania jedna historyjka tej kategorii pociągała za sobą kolejne jak współczesne dowcipy o blondynce. Wszystkie działania owego trickstera przedstawiane bez moralizatorskiego zadęcia i z dużą dozą humoru, sprowadzają się, jak łatwo stwierdzić, do zdobywania pożywienia i ten fakt uznaje się za najbardziej archaiczną cechę eposu zwierzęcego<sup>23</sup>.

Istnieją jednak w folklorze europejskim wątki, chętnie wykorzystywane przez literaturę dziecięcą, które takiej łączliwości z innymi nie wykazują, jak np. uwzględnione przez Kostiuchina AT 61B: „Kot, kogut i lisica”, AT 130: „Zwierzęta w chacie zbójckiej”, AT 212: „Kozucha-kłamczucha” i AT 297B: „Wojna grzybów”. Zwłaszcza ten ostatni wątek pod piórem Jana Brzechwy przekształca się w groteskowy utwór batalistyczny, czerpiący zapewne wzory z oświeceniowej parodii eposu, reprezentowanej na polskim gruncie przez *Myszeidę* Ignacego Krasickiego. Zaliczenie *Grzybów* Brzechwy do bajek zamiast poematów wynika z faktu, że opis mobilizacji armii króla Borowika na wojnę z muchami – mobilizacji udanej tylko częściowo, gdyż kolejne kategorie poddanych usiłują wykpić się od tego obowiązku – zajmuje aż 22 wersy, podczas gdy samej batalii, stoczonej przez niezawodny pułk muchomorów, zaled-

<sup>22</sup> W. Propp, *Nie tylko bajka...*, s. 199–200.

<sup>23</sup> Zob. J.S. Kotlar, *Piredistłowije*, [w:] *Skazki narodow Afriki. Pieriewod s afriikanskich i zapadnojewropiejskich jazykow*, sost. A.A. Żukow i J.S. Kotlar, Moskwa 1976, s. 18–25.

wie 2 linijki tekstu: „Wojowały grzybowe zuchy/ Pokonały aż cztery muchy”<sup>24</sup>. Ten wspaniale rozkwitający temat, zaczerpnięty zapewne z folkloru rosyjskiego, zdusił poeta w efektownej puencie.

Biedermeier jako kontynuacja oświeceniowego dydaktyzmu w literaturze dla dzieci faworyzować będzie formy miniaturowe: bajkę, powiastkę, komedijską. Spotykane u Stanisława Jachowicza zwierzęta uosabiają cechy dziecięce bądź pełnią funkcje mentorów. Jerzy Cieślowski określił je mianem „dzieciozwierzęta”, co podchwyciła Janina Abramowska, dając jako przykład m.in. *Chorego kotka*, którego komizm wypływa, jej zdaniem, „ze zmieszania realiów świata zwierzęcego i ludzkiego”<sup>25</sup>. Taki sam wniosek możemy wysnuć z niepozbowionego dydaktycznych akcentów poemaciku Marii Konopnickiej *Szkolne przygody Pimpusia Sadełko*, które od cyklu „kocięgo” tej poetki, powstałego na bazie importowanych z Niemiec książeczek obrazkowych, odróżnia, zdaniem Cieślowskiego, „zwarta kompozycja epicka”<sup>26</sup>. Przetworzenie cyklu w poemat pozostawiło konstrukcyjne bliźny w postaci wymieszania epizodów statycznych, obrazkowych (*Szkoła*, *Szczęście rodzinne*, *Rozstanie*) z dynamicznymi (*Lekcja tańca*, *Marsz z kuchni*, *Katastrofa*, *Bijatyka*), „liryczno-obrazkowych” (*Pimpus buty czyści*, *W noska*) z „retorycznymi” (*List*) oraz dydaktycznymi (*Pimpus-śmiałek*) i autodydaktycznymi (*Postanowienie*). Stylistyczny synkretyzm nie burzy bynajmniej spójności wizerunku bohatera, manifestującego na przekór szkolnym rygorom kocię-dziecięcy popęd do zabawy. Józef Zbigniew Białek nazwał ten utwór „epopeją szkolną”<sup>27</sup>, ale można by go nazwać równie dobrze „epopeją kocią”, czy też „eposem dziecięcym”.

Możliwość taką przeczuwała, jak się wydaje, sama Konopnicka, gdy w znanym liście do Piotra Stachewicza pisała:

Literatura dziecięca obracała się dotąd przeważnie w sferze dydaktycznego dramatu: bajki i w sferze dydaktycznego eposu: opowiadania fantastycznych lub istotnych wydarzeń. Z bajki dowiadywały się bardzo wcześnie o walce złego z dobrem, światła z ciemnością, prawdy z nieprawdą; z opowiadań dowiadywały się o całych szeregach faktów, zjawisk, stosunków życia, zdobywając i tym, i tamtym sposobem duży zapas doświadczenia życiowego, mądrości życiowej, gotowych reguł, schematów, sądów, pojęć, opinii, które od razu zapisywały się bardzo czarno i bardzo ściśle w to, co nazywano białą, pustą kartą duszy dziecięcej. I to było dobre. I jest dobre. I zawsze dobre będzie<sup>28</sup>.

Mówiąc o „dydaktycznym dramacie”, miała zapewne na myśli silnie zretoryzowane, udydaktycznione oraz kameralne bajki i powiastki biedermeieru, stanowiące, jak w przypadku utworów Stanisława Jachowicza, gotową kanwę dla domowych inscenizacji. Pojęcie „eposu dydaktycznego” ma dla niej nieco inny wymiar: jako-

<sup>24</sup> J. Brzechwa, *Wiersze wybrane*, wyd. 2 zmien. i rozszerz., Warszawa 1957, s. 363.

<sup>25</sup> J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa...*, s. 294.

<sup>26</sup> J. Cieślowski, *Marii Konopnickiej książki z obrazkami*, [w:] tegoż, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1986, s. 167.

<sup>27</sup> J.Z. Białek, *Postowie*, [w:] M. Konopnicka, *Utwory dla dzieci*, wybór i oprac. J.Z. Białek, Warszawa 1988, s. 309.

<sup>28</sup> K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny. Materiały*, Warszawa 1975, s. 313.

ściowy, ponieważ dopuszczalna jest fantastyka, a także – jak się wydaje – ilościowy, oznaczający większy rozmach epicki, gwarantujący nasycenie utworu bardziej zróżnicowaną treścią. A wszystko po to, aby ów model literatury dydaktycznej przeciwstawić modelowi lirycznemu, „poezji samej w sobie”.

Pojęcie „eposu dziecięcego” wprowadziła u nas dopiero Ewa Teodorowicz-Hellman, mając na myśli inny znany utwór Konopnickiej dla dzieci *Na jagody*, na równi z takimi określeniami, jak „epos dla dzieci”, „opowiadanie”, „opowieść”, „poemacik”, „baśń poetycka”<sup>29</sup>, dzięki czemu zatraciło ono swą genologiczną użyteczność. Jej postawa znajduje, gdyby odwołać się do tradycji Ezopowej, uzasadnienie w prezentacji świata animalistycznego, gdy mowa o zaludniających baśniowy las osach, szykujących się do boju, o stojącym „na widecie” ślimaku, który przybiera minę „straszego zawiadziaka”, o ukrytym w swej „fortecy” złośliwym pająku, następnie ciągnących za wojskiem gąsienicach-maruderach czy obdarzonych funkcją „adiutantów” motylach. Jednak nawet w oniryczno-fantastycznej rzeczywistości, prezentującej przygodę Janka w państwie króla Jagodowego, gdzie rolę podręcznej służby spełniają wiewiórki, pająk jest „nadwornym tkaczem”, mrówki – „stawiają mosty i chodniki”, a leśne myszy służą za wierzchowce. Tu również nie chodzi o dydaktyczną alegorię, lecz czystą zabawę, gdyż obowiązek zebrania jagód spadnie na panny Borówczanki – sierotki, pozostające pod opieką „Imci Pani Borówczyny”. W tym baśniowym świecie, jeśli o takim można mówić, jedynym elementem magicznym jest nieujawniony wprost fakt miniaturyzacji Janka po spotkaniu z królem-krasnoludkiem, skwitowany jedynie słowami: „Obaj z Jankiem się zmówili”<sup>30</sup>. Jak w dziecięcej zabawie.

Bardziej klarownie kwestia genologiczna przedstawia się w przypadku *Pimpusia Sadełko*, któremu już bez żadnych zastrzeżeń można nadać miano eposu dziecięcego. Tym bardziej że jak w przypadku średniowiecznej *Powieści o lisie* fabularną podstawą całości jest nie jeden przekaz, lecz cała seria utworów, zamieszczanych na kartach XIX-wiecznych książeczek z obrazkami. „Koci cykl” znaczony jest bowiem anonimowymi wydawnictwami w rodzaju: *Kizio i Mizio. Przygody dwóch figlarnych kotków* (1868), *Trzy kotki* (1875), *Kotki wesole* (1879), *Koty i kłopoty* (1894), *Kotki! Bacność pieszczołki* (1897), *A bodaj was! Wisuserie dziesięciu kotków* (1899)<sup>31</sup>. Anglicy określają świat przedstawiony tego rodzaju utworów wspólnym mianem *Pussyląd*, lokując w nim m.in. kocie tańce, orkiestry, umizgi, przyjęcia, zabawy, podróże, przyjaźnie (nawet z psami!), słabości etc. Kocich bohaterów spotkać można (okazjonalnie) i w takich działach tematycznych, jak *Schoolland* i *Sleep Land*, ale *Doggie Land* pozostaje dla nich zamknięty<sup>32</sup>.

To właśnie do tej tradycji nawiąże na przełomie XIX i XX wieku Beatrix Potter jako autorka tekstu i ilustracji do książeczek obrazkowych, które mimo zróżnicowanej chronologii, obejmującej lata 1893–1930, dadzą się porządkować w cykle „królicze”, „mysie”, „kocie” etc. Ich treść inspirowana była nie tylko tradycją Ezopową,

<sup>29</sup> E. Teodorowicz-Hellman, *Maria Konopnicka a Elsa Beskow, czyli o eposie dziecięcym „Na jagody”*, [w:] *Polsko-szwedzkie kontakty literackie. Studia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 2004, s. 54–63.

<sup>30</sup> M. Konopnicka, *Na jagody*, Warszawa 1969.

<sup>31</sup> K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia*, Kraków 1872–1900 passim.

<sup>32</sup> Zob. *Cole's Funny Picture Book No 2*, Melbourne 1909, s. 53–68.



ale i w znacznej mierze obserwacją zwierząt hodowanych przez pisarkę na jej farmie Hill Top we wsi Sawrey, gdzie spędziła większość swego życia. Królik Piotruś, mysz Gryzigruszka, kotka Tabita Raptusińska, kaczka Tekla Kałużyńska, wiewiórka Dobrosia Drybciowa, Tadek Borsuk i lis zwany Panem Rudzielcem to charakterystyczna dla owych „powiastek” galeria postaci noszących nie tylko typowo ludzkie imiona czy przezwiska, ale także nierzadko – co widać zwłaszcza na ilustracjach – przyzwoicie ubranych i pędzących życie „domowe” tudzież „towarzyskie” jak farmerzy. Uwypuklone zostają zwłaszcza więzi rodzinne i sąsiedzkie, a nade wszystko troska o dzieci. Dzieci, które nie tylko psocą, ale i lekkomyślnie narażają własne życie, nieobce są im bowiem przeżycia typowo awanturnicze, gdy oddalone od domu natrafiają na podstępnych i bezwzględnych przeciwników, do których należą również ludzie. Kaczka Tekla Kałużyńska zostaje zwabiona przez lisa-dżentelmena do jego szopy w tym samym celu, co prosiak Robinson, który ufając napotkanemu marynarzowi, udał się na statek, gdzie był intensywnie tuczony i tylko dzięki pomocy okrętowego kota uniknął najgorszego, a ostatecznie znalazł ocalenie na wyspie kulinarnych obfitości. Niektóre jej powiastki, jak *Lis i Bocian* czy *Jaś Wielkomięski* trudno uznać za oryginalne. „To nie panna Potter, to Ezop”<sup>33</sup> – stwierdził zdeglustowany wydawca. Niemniej jednak większość jej utworów znakomicie wpisuje się w estetykę późnowiktoriańskiego eposu dziecięcego.

To samo można powiedzieć o znanej opowieści Kennetha Grahame’a *O czym szumią wierzby* (1908), powstałej na bazie historyjek opowiadanych przed zaśnięciem chorowitemu chłopcu, a będących apoteozą wędrowni, uosabianą przez postać Ropucha, którego szalonym eskapadom przeciwstawiają się zatroskani, prowadzący osiadły tryb życia przyjaciele: Kret, Borsuk i Szczur Wodny. W świecie przedstawionym tego utworu pojawiają się także ludzie, którzy wprawdzie wiodą odrębne życie, ale gdy trzeba, ingerują w ekscesy Ropucha, stawiają przed sądem, zamykają w twierdzy i ścigają po odkryciu ucieczki, jakby nie dostrzegając jego animalnej natury. Jedynie córka więziennego dozorca widzi w nim „nieszczęśliwe zwierzątko”, co nie przeszkadza jej prowadzić konwersacji z tak osobliwym więźniem. Tak samo zachowuje się maszynista, któremu dziwny przebieraniec wyznał zgodnie z prawdą: „Jestem żabą – dobrze znanym i ogólnie lubianym panem Ropuchem, właścicielem ziemskim”<sup>34</sup>. Jednak, jak twierdzi Jolanta Hartwig-Sosnowska, zwierzęta tu przedstawione nie przypominają bohaterów z powiastek Beatrix Potter:

Kret, Szczur, Borsuk i Ropuch to ani nie przebrane za ludzi zwierzęta, ani ludzie w zwierzęcych maskach. Znajdują się pomiędzy tymi dwoma biegunami. Każdy z bohaterów zachowuje pewne cechy charakterystyczne swego gatunku: Szczur Wodny czuje się dobrze tylko w pobliżu rzeki i nie wyobraża sobie życia bez niej, Borsuk woli ciemne podziemne korytarze w środku lasu, daleko od wszelkich elementów cywilizacji. A jednocześnie każdy jest w pewnym sensie człowiekiem, lecz nie typem, a pełną indywidualnością<sup>35</sup>.

Wy tłumaczenie owych niekonsekwencji nie daje się sprowadzić żadną miarą do zjawisk charakterystycznych dla baśni, fantastyka baśniowa bowiem zwierzęta

<sup>33</sup> *Powiastki Beatrix Potter*, przeł. M. Musierowicz przy współpracy J.M. Stokłósy, Warszawa 2000, s. 393.

<sup>34</sup> K. Grahame, *O czym szumią wierzby*, przeł. M. Godlewska, Warszawa 1969.

<sup>35</sup> J. Hartwig-Sosnowska, *Wyobrażenia bez granic*, Warszawa 1987, s. 52.



albo nobilituje, np. do rangi magicznych pomocników, albo degraduje, gdy czyni je sługami zła, a zwierzęcą powłokę więzieniem dla człowieczych istot. Mamy tu niewątpliwie do czynienia z jakością całkiem odrębną, nieredukowalną do znanych już form gatunkowych, ale za to idealnie wpisującą się w ramy eposu dziecięcego. Nawet ekscesy Ropucha są nie tyle uosobieniem trybu życia złotej młodzieży epoki edwardiańskiej, ile wyrazem typowo dziecięcej impulsywności i lekkomyślności, która musi zostać ukarana oraz skwitowana wychowawczą ripostą ze strony dorosłych mentorów, usiłujących wpoić mu poczucie obowiązku i odpowiedzialności. Nie przekreśla to, rzecz jasna, możliwości bardziej dogłębnej lektury, dostępnej jedynie świadomości bardziej wyrobionego czytelnika, gdy chodzi np. o istotę zła, zagrażającego istniejącemu porządkowi (Mieszkańcy Puszczy), czy sakralizację Natury w osobie jej władcy – bożka Pana, przypominającego bardziej, zdaniem Hartwig-Sosnowskiej, miłosiernego Chrystusa niż greckiego boga. Ale w tych samych kategoriach próbowano odczytać losy Pinokia (uczłowieczenie jako „tajemnica eschatologii”)<sup>36</sup> oraz doktora Dolittle’a – przyjaciela zwierząt, nazywanego także „świętym Franciszkiem z Puddelby”<sup>37</sup>.

Przykład doktora Dolittle’a jest o tyle znamienny, że aby uzasadnić zdolność komunikowania się człowieka ze zwierzętami, wprowadził Lofting postać papugi Polinezji, pełniącej, z racji właściwych jej naturze zdolności językowych, rolę mediatora i nauczyciela. Owa próba racjonalizacji fantastyki jest tylko pretekstem do wprowadzenia człowieka w świat zwierząt, aby wraz z nimi mógł dzielić przeżycia właściwe rodzajowi ludzkiemu: niebezpieczne przygody, fascynacje sztuką, kłopoty finansowe, współczucie dla cierpiących etc. I w tym wypadku z historyjek wymyślonych przez pisarza na potrzeby własnych dzieci i ozdobionych na dodatek samodzielnie wykonanymi rysunkami zrodził się w latach dwudziestych XX wieku cykl książek, których bohaterowie łączą w sobie cechy natury zwierzęcej i dziecięcej, a niektórzy z nich obdarzeni zostali nawet imieniem utworzonym w etologii dziecka, np. małka Czi-Czi, kaczką Dab-Dab, prosię Geb-Geb, sowa Tu-Tu itp. Fakt, że w oczach osób trzecich uchodzą za zwykłe zwierzęta, nie osłabia bynajmniej naszego przekonania, że ich rodowód jest bardziej ezopowy niż baśniowy, gdyż magia i właściwa jej symbolika zostały tu zastąpione przez alegorię, odnoszącą się do różnych przejawów ludzkiej cywilizacji i kultury. Świadczą o tym także tytuły niektórych ogniw cyklu: *Poczta doktora Dolittle*, *Ogród Zoologiczny doktora Dolittle*, *Opera doktora Dolittle*, *Cyrk doktora Dolittle*.

Cykl ów podziałał inspirująco na Kornieja Czukowskiego, który na tej bazie stworzył historię o doktorze Oj-Boli (*Ajbolit*, 1929), będącym w istocie literackim sobowtórem Dolittle’a, tyle że całkowicie wyzbytym religijnych konotacji. Historia ta istnieje u tego pisarza w dwóch odmianach epickich: prozatorskiej (upowieściowionej) oraz wierszowanej – jako poemat, który radziecki badacz Pusowałow określił mianem „swoistego eposu zwierzęcego”<sup>38</sup>. Zresztą także epickie bajki wierszowane tego pisarza, jak *Krokodyl*, *Muszka Żłotobrzuszka*, *Karaluszysko* czy *Skradzione słońce*, należą do tej samej kategorii, na co zwrócił uwagę jeszcze w latach trzydziestych

<sup>36</sup> Zob. G. Biffi, *Pajacyk Pinokio i jego Pan. Komentarz teologiczny do książki Mistrza Collo-diego „Pinokio. Przygody drewnianego pajaca”*, przeł. J. Skoczyłaś, Poznań 2005.

<sup>37</sup> J. Hartwig-Sosnowska, *Wyobraźnia bez granic...*

<sup>38</sup> *Dietskaja literatura*, sost. J.J. Zubariewa, Z.P. Pachomowa, Moskwa 1976, s. 239.

Jurij Tynianow, posługując się przy tym terminem „dziecięcy epos komiczny” („diet-skij komiczeskij epos”): „Ich bohaterowie – hipopotam, słoń, karaluzysko – stali się obowiązującymi postaciami takiego eposu, charakterami”<sup>39</sup>.

Za polskiego ucznia Loftinga wypada uznać do pewnego stopnia Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego jako autora książki *Życie i przygody małpki. Pamiętnik szympansiczki Kaśki* (1928). Podtytuł tego utworu uzasadnia bowiem zdolnością zwierzęcej bohaterki do spisywania własnej biografii, którą na język ludzki przetłumaczył dopiero znający mowę małp pewien profesor z Wiednia. Charakterystyczne, że małpka potrafi porozumiewać się nie tylko z własnymi pobratymcami, ale także z innymi zwierzętami, z jakimi występowała w cyrku. Takiej wygodnej legitymacji „prawdziwości” opowiadanej historii mieć już nie będzie zawadiacki bocian z utworu Marii Kownackiej *Kajtkowe przygody* (1948). Czytelnik musi uwierzyć tu na słowo pisarzowi jako kreatorowi zwierzęcej *psyche*, będącej w istocie odwzorowaniem myśli i reakcji małego dziecka.

W ten sposób komiczny epos dziecięcy, jeśli przyjąć termin Tynianowa, znajduje swój wyraz zarówno na gruncie poezji, jak i prozy. Sprzyja mu zwłaszcza konwencja książeczki obrazkowej, o czym świadczy chociażby twórczość Beatrix Potter, mającej w swym dorobku także *Wierszyki Krysi Pstrysi* (1917) i *Wierszyki Trusi Pietrusi* (1922). U nas największą sławę zdobył cykl o Koziołku Matołku stworzony przez Kornela Makuszyńskiego (tekst) i Mariana Walentynowicza (obrazki) w latach 1932–1934. Miał on, podobnie jak cykl o małpce Fiki Miki z roku 1935, zdystansować funkcjonujące w okresie międzywojnia dzieła, jak w *Ucieszne figle osiołka wesołka* Stanisława Dobrzyńskiego czy importowane z USA tytuły *Felix the Cat (Fiki Miki kotka Kiki)* oraz *Pussycat Princess (Kiau Miau, król i królewski dwór)*, będący, zdaniem Adama Ruska: „landrynkową opowiadką o feudalnym świecie kotów”<sup>40</sup>. Już pierwsza księga cyklu pt. *120 przygód Koziołka Matołka* wskazywała zarówno na dziecięcy charakter bohatera, jak i przerastający, zdawałoby się, jego możliwości zakres doświadczeń życiowych, związany bardziej z tradycją pikarejską niż folklorem dziecięcym, który z coży uczynił postać godną politowania. Matołek jest naiwny i głuputki jak dziecko, gdyż sugerując się treścią znanego przysłowia, zmierzając do Pacanowa, aby dać się podkuć, a po drodze popada w niezliczone tarapaty na zasadzie „zabili go, uciekł”, co ponad miarę wydłuża jego wędrówkę. Jako bajkowy superzwierzęt może porozumiewać się z każdą żywą istotą, także ludźmi, najlepiej własnej nacji, którą ceni ponad wszystkie, gdyż jest, oczywiście, polskim patriotą... z Koziej Wólki. Można mu przyznać także miano globtrotera, gdyż swobodnie porusza się między krajami i kontynentami, a nawet trafia do Twardowskiego na Księżyc. W świecie przedstawionym owego cyklu znalazło się także miejsce na portrety jego twórców, naszkicowane z takim samym karykaturalnym humorem co pozostałe postaci. I ten autotematyczny akcent, wynikający po części z autoreklamarskich skłonności Makuszyńskiego, może uchodzić w oczach małego odbiorcy za gwarancję prawdziwości opowiedzianej historii. Tym bardziej że na ostatnim obrazku widnieje Matołek zabierający się do pisania pamiętników.

<sup>39</sup> J. Tynianow, *Korniej Czukowskij*, [w:] *Żizń i twórczestwo Kornieja Czukowskiego*, sost. W. Bierestow, Moskwa 1978, s. 14.

<sup>40</sup> A. Rusek, *Tarzan, Matołek i inni. Cykliczne historyjki obrazkowe w Polsce w latach 1918–1939*, Warszawa 2001, s. 93.

Do komicznego eposu dziecięcego wypadu zaliczyć także cykl Ludwika Jerzego Kerna o psie Ferdynandzie, który wkracza w społeczność ludzi jako pełnoprawna persona. Już w pierwszym ogniwie cyklu pt. *Ferdynand Wspaniały* (1963) stajemy się świadkami ucłowieczenia tytułowego bohatera, który samowolnie opuszcza dom pana i, przyjmując postawę pionową oraz sprawiając sobie eleganckie ubranie, przeistacza się w typowego mieszczaucha, nie wzbudzającego najmniejszych podejrzeń czy to w restauracji, czy w hotelu, pociągu, a nawet na wystawie psów, gdzie z ochotą pełni rolę jurora. Personifikacja bohatera nie jest jednak całkowita, ponieważ ulega on niekiedy swym naturalnym skłonnościom, gdy np. w restauracji wybiera jako potrawę kości, które normalny konsument odrzucił, nazywając je pogardliwie „gnatami”, albo gdy z trudem wyrzeka się chęci pogoni za kotami. Wejście w świat ludzi dokonuje się płynnie, niemal niezauważalnie już w scenie z krawcem, który nieprzypadkowo nazywa się z angielska Dogg (z podwójnym „g”), co siłą rzeczy ułatwia pierwszą w życiu bohatera typowo ludzką konwersację. Nawet gdy kolejni złodzieje pozbawią go garderoby, nadal uchodzić będzie w oczach innych za istotę ludzką, tyle że nie pozbawioną drobnych dziwactw, jak chociażby zdolność komunikowania się z psami językiem dla otoczenia niezrozumiałym. Pozostaje także w jakimś stopniu dzieckiem, a to z uwagi na nieprzepartą ciekawość (przygoda w windzie hotelowej) oraz dziecięcy sposób postrzegania rzeczywistości: „Kiedyś niechcący wylał cały talerz zupy ogórkowej na dywan. [...] Talerz zabił się na miejscu. Przed śmiercią zdążył tylko powiedzieć «Brzdęk!» i już nie żył. Zupa z rozpacz po nim rozlała się po całym dywanie”<sup>41</sup>. Nawet fakt, że jego przeżycia mają charakter oniryczny, nie osłabia w niczym naszego przekonania, że utwór ten jest prostą konsekwencją rozwoju tradycji ezopowej.

W następnym tomie tego cyklu, już o charakterze nowelistycznym (cykl w cyklu) pt. *Zbudź się, Ferdynandzie* (1965), nasz bohater znakomicie wypadu w roli współczesnego telewidza (*Telepajęczarz*), przyjmującego defiladę zwierzchnika sił zbrojnych (*Generał*), osoby sabotującej odstrzał zajęcy (*Mysliwy*) oraz klienta odwiedzającego pracownię parasolnika (*Właściciel parasola*). Jak trafnie zauważyła Halina Skrobiszewska:

Szczególnie urzekająca w tej fantazji jest wręcz elegancja języka i szlachetny umiar cechujący reakcję głównego bohatera. Ferdynand nie wypadu „ze złożonych ram dobrego wychowania” nawet wówczas, gdy spotykają go niezasłużone przykrości. Zachowuje niezmaconą pogodę i życzliwość dla otoczenia zarówno, gdy czuje się człowiekiem, jak i wtedy, gdy wraca do swojego psiego losu, a jego naiwność wynikająca z braku orientacji w rozmaitych ludzkich obyczajach nie jest pozbawiona godności<sup>42</sup>.

Podobnie zachowują się tytułowi bohaterowie Josefa Čapka z *Opowieści o psku i kotce. Jak razem gospodarzyli i jeszcze o różnych rzeczach* (1929). Ta mieszkająca wspólnie para robi pranie, piecze urodzinowy tort, obchodzi święta Bożego Narodzenia, rozmawia z dziećmi, a nawet urządza dla nich teatrzyk. Treść większości

<sup>41</sup> L.J. Kern, *Ferdynand Wspaniały*, wyd. 7, Warszawa 1979, s. 16.

<sup>42</sup> H. Skrobiszewska, *Książki naszych dzieci, czyli o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1971, s. 197.

opowiadań zrodziła się z potrzeby i przy współudziale małoletnich czytelników dodatku dziecięcego do „Lidových novin”, z którymi Čapek współpracował<sup>43</sup>. Do roli współpracowników aspirują także piesek z kotką i odwiedzają autora w redakcji, aby podsunąć mu pomysł opowiadania świątecznego, mającego skłonić dzieci do odpowiedniego traktowania zwierząt. W kontaktach z ludźmi zachowują się bardzo taktownie i odpowiedzialnie, stanowiąc pożądaną wzór wychowawczy, tym bardziej przekonujący, że sami dzielą z wirtualnymi odbiorcami ten sam sposób myślenia oraz te same wady i słabości, robią nawet ortograficzne błędy. W jednym z opowiadań partnerem zwierzęcej pary staje się także porzucona lalka, z którą rozmawiają i którą „adoptują”.

Stąd tylko krok do sytuacji, w której zwierzęcy bohaterowie sami staną się zabawkami, przejmując cechy upersonifikowanych przedmiotów z bajek Andersena: dla zwykłego, dorosłego obserwatora – martwych i banalnych, dla pisarza dziecięcego zaś – żywych i zachowujących się na sposób ludzki. Pisarz taki przyjmuje bowiem postawę wtajemniczonego w ich losy kronikarza, solidaryzując się tym samym z postawą i oczekiwaniami małoletnich czytelników, którzy chętnie animizują na użytek zabawy otaczające ich przedmioty oraz wymyślają dla nich awanturnicze scenariusze. Narrator najczęściej, mając na względzie sposób postrzegania świata przez dziecko, przyjmuje perspektywę bohatera-zabawki, co widać na przykładzie *Bohaterskiego misia* Bronisławy Ostrowskiej (1919), *Wędrówek Szyszkowego Dziadka* Marii Kędziorzyny (1951), *Przygód srebrnej piłki* Adama Bahdaja (1958) itp. Aby uzasadnić tę perspektywę, rolę narratora przejmuje niekiedy sam bohater, co widać na przykładzie utworów Marii Kownackiej (*Plastusiowy pamiętnik*, 1936), Janiny Porazińskiej (*Pamiętnik Czarnego Noska*, 1964) czy Geronima Stiltona (*Tajemniczy rękopis Nostramyszusa*, 2000).

W wieku XX najbardziej popularną zabawką dziecięcą stał się pluszowy miś jako zinfantylizowana i uludyczniona replika niedźwiedzia – negatywnego bohatera folkloru. W utworze Ostrowskiej nosi on imię Niedźwiedzki i jako zabawka lub maskotka dzieli losy ludzi w okresie pierwszej wojny światowej. Myśli i przeżycia bohatera znane są jedynie narratorowi, ale nie jego dziecięcym czy dorosłym opiekunom. Inaczej jest w przypadku znanej dylogii A.A. Milne’a: *Kubuś Puchatek* (1926) i *Chatka Puchatka* (1928). Badacze dawno już zauważyli, że występujące tam postaci stanowią gotowe typy ludzkie, ponieważ Sowa Przemądrzała uosabia rzekomy autorytet, Królik – energicznego i zapobiegliwego „człowieka czynu”, Kangurzyca – macierzyńską troskę, Kłapouchy – mizantropa i odludka, a cechy dziecięce Maleństwo, Prosiaczek, Tygrysek i tytułowy Kubuś Puchatek – Miś o Bardzo Małym Rozumku, co mówi samo za siebie. Większość z nich to, jak wiadomo, zabawki z dziecinnego pokoju syna pisarza – pięcioletniego Krzysia (Christophera) i to on właśnie jako dziecięcy Demiurg mocą swej wyobraźni ludycznej nadaje imiona i sens istnienia wszystkim elementom świata wielkiej zabawy, stając się dla zwierzę-

---

<sup>43</sup> Zob. *Čeští spisovatelé literatury pro děti a mládež*, vědecká redakce O. Chaloupka, Praha 1985, s. 57–60.

cych bohaterów rzeczywistym autorytetem<sup>44</sup>. Kiedy nawet usuwa się w cień, świat ten nadal rządzi się regułami stworzonymi przez dziecięcy scenariusz, w którym dialogi zwierzęcych bohaterów można traktować, za Jeanem Piagetem, jako przykład monologu zbiorowego<sup>45</sup>.

Polskim odpowiednikiem Kubusia Puchatka stał się Miś Uszatek, wykreowany przez Czesława Janczarskiego – pisarza i redaktora naczelnego czasopisma dla najmłodszych „Miś”. Historyjki z jego udziałem rodziły się na użytek owego pisemka i podobnie jak w przypadku opowiadań Josepha Čapka ułożyły się w cykl, tworzących serię książeczek: *Przygody i wędrówki Misia Uszatka* (1960), *Nowi przyjaciele Misia Uszatka* (1963), *Gromadka Misia Uszatka* (1964), *Bajki Misia Uszatka* (1967) i *Zaczarowane kółko Misia Uszatka* (1974). Tytułowy bohater, zachowując status zabawki, wchodzi jednak w kontakt nie tylko z innymi zabawkami: Pajacykiem, Pluszowym Króliczkiem, Gumowym Słoniem, i – co oczywiste – z dziećmi, ale również prawdziwymi zwierzętami: psem, kogutem, bocianem, zajączkiem, jeżem, sarenką, cyrkową małpką, które, podobnie jak śniegowy Bałwanek, Strach na Wróble, a nawet Krasnoludek i Księżycowy Promień, mają w świecie przedstawionym identyczną rangę przedmiotową, wyznaczaną, jak się można domyślać, poprzez metaprzestrzeń dziecięcej zabawy. Stąd zakres rzeczywistej przygody jest mocno ograniczony, jak chociażby w desperackiej decyzji ugaszenia pożaru na podstawie oznak widocznego dymu, który, jak się okazało, unosił się z dziadkowej fajki. Tylko w konwencji zabawowej można zrozumieć np. spotkanie Uszatka z prawdziwym niedźwiedziem czy żubrem z Puszczy Białowieskiej oraz wejście w rolę opowiadacza bajek, z których wiele to przykłady maksymalnie uproszczonej renarracji bądź przetworzenia klasycznych wątków, jak *Szklana Góra*, *Czerwony Kapturek*, *Koszałek Opałek i król Blystek*, *Baletniczka i Kominiarczyk*. W jego bajce nawet lis wyzbywa się chytryści i ostrzega zajączka przed zamierzonym atakiem. Pod tym względem Uszatek góruje nad Kubusiem Puchatkiem, a ponadto staje się wzorem dobrego zachowania, na co wskazują także tytuły opowiadań, np. *Czyja to zasługa?*, *Zaraz ci pomogę*, *Proszę wytrzeć nogi*, dzięki czemu urasta do roli dziecięcego mentora, autorytetu na użytek domowy i przedszkolny. W strukturze pisemka, gdzie jako „Przyjaciel Najmłodszych” pełni funkcję podmiotową, usprawiedliwia obecność bogatego zwierzyńca literackiego, pojawiającego się jako temat wierszy, seriali rysunkowych, wycinanek etc., a także treści edukacyjnych, służących harmonijnemu zbliżeniu cywilizacji i natury<sup>46</sup>.

W analogicznej do zabawek roli mogły wystąpić niby-baśniowe stworki, towarzyszące dziecięcym bohaterom w ich dniu powszednim (np. *Za żywoplotem* Kownackiej, *Cudaczek-Wyśmiewaczek* Julii Duszyńskiej) czy żyjące na własną rękę,

<sup>44</sup> Więcej na ten temat pisze Jolanta Hartwig-Sosnowska, *Wyobraźnia bez granic...*, s. 117–133.

<sup>45</sup> Chodzi tu o „mechanizm zabaw samotnych, podczas których dziecko naprzód myśli głośno o swojej czynności, aż wreszcie dochodzi do tego, że rozkazuje przedmiotom i osobom, ulegając zarówno impulsowi mówienia, jak i dobrowolnemu złudzeniu”. J. Piaget, *Mowa i myślenie u dziecka*, przeł. J. Kołodzka, Warszawa 1992, s. 47.

<sup>46</sup> Więcej na ten temat pisze Jerzy Cieślowski w *Literaturze i podkulturze dziecięcej...*, s. 191–194.



dzięki czemu mogą aktywnie poznawać świat niedostępny doświadczeniu małoletniego czytelnika (*Pyza na polskich drózkach* Hanny Januszewskiej, *Kosmatek ze Starej Wierzby* Hanny Zdzitowieckiej). W tym drugim wypadku pełnią funkcję analogiczną do mitycznego przewodnika z baśni literackiej, jak np. Dziadek do Orzechów czy Piotruś Pan<sup>47</sup>, ale nie posiadają równej tego typu postaciom charyzmy i mocy, nie są bowiem w stanie naruszyć reguł świata rzeczywistego. Pozostaje im tylko rola ucznia albo dziecięcego mentora, dzięki czemu dołączają do szeregu analogicznych postaci z bajki Ezopowej.

Nic zatem dziwnego, że *Bohaterskiego misia* i podobne im utwory nazwała Violetta Wróblewska „małymi baśniami”, uzasadniając swe określenie następująco:

Pojawiające się w nich problemy dotyczą drobnych spraw codziennych, z którymi potrafi sobie porazić każde dziecko. Aura spokoju, nauki i zabawy dominuje nad innymi składnikami obecnymi w utworze. Dlatego też te „małe baśnie” przeznaczone głównie dla dziecięcych czytelników sytuują się gdzieś na peryferiach baśniowego gatunku, co w żaden sposób nie umniejsza ich niejednokrotnie rzeczywiście bezdyskusyjnych walorów artystycznych. Mimo nikłej więzi z wzorcem baśni magicznej wydają się istotną grupą utworów „baśniopodobnych” tak ze względu na znaczną obfitość tego typu tekstów, jak i ich wpływ na kształtowanie się nowatorskiego modelu literackiej baśni faktycznie czarodziejskiej<sup>48</sup>.

Częściowo można zgodzić z takim stanowiskiem. Jest ono jednak słuszne tylko przy założeniu, że wszelka animizacja świata zwierząt czy zabawek wiąże się nieodłącznie z magią baśniową. Jednak z punktu widzenia poetyki historycznej warto wziąć pod uwagę także tradycję bajki Ezopowej, co uczyniliśmy w niniejszym szkicu, i idąc jej tropem, wprowadzić do nomenklatury genologicznej pojęcie „eposu dziecięcego” jako kategorii rodzajowej, obejmującej zarówno poezję, jak i prozę dla dzieci. Jeśli idzie o epikę wierszowaną, warto zastanowić się, czy nie wziąć pod uwagę i utwory tego rodzaju, co historyjka obrazkowa *Wronię* Wilhelma Buscha, gdzie tytułowy bohater staje się komiczny dopiero po wypiciu alkoholu, ale bynajmniej nie wyzbywa się najmniejszej nawet cząstki swej zwierzęcej natury, czy tej samej ręki dziełko o dwóch psotnych chłopcach *Maks i Moryc*, ukaranych za swe figle zmieleniem przez młynarza, który ich resztki rzucił na pożarcie kaczkom. A co powiedzieć o *Panu Maluśkiewicz* Juliana Tuwima, gdy zadufany we własne możliwości bohater rusza w podróż morską i bierze czubek nosa napotkanego wieloryba za zwykłą wyspę? Czy nie znajdziemy tu podobieństwa do mało u nas znanego poematu Lewisa Carrolla *Polowanie na żmirlacza*? W zakresie prozy podobne problemy rodzi słynny cykl Tove Jansson o Muminkach, ponieważ przedstawione przez nią trolle ani z wyglądu, ani ze sposobu życia nie przypominają istot znanych ze skandynawskiej mitologii ludowej; są po prostu typami społecznymi lub maskami przyjaciół i znajomych pisarki z kręgu artystycznej bohemy Helsinek – rodzinnego

---

<sup>47</sup> Zob. A. Baluch, *Archetypy literatury dziecięcej*, Wrocław 1993, tu: *O mitycznej roli przewodnika*.

<sup>48</sup> V. Wróblewska, *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Toruń 2003, s. 118.



miasta pisarki. Nazwanie jej utworów baśniami wydawałoby się z tego względu grubym nieporozumieniem.

Niewykluczone, że w polu semantycznym pojęcia „epos dziecięcy” znalazłyby się również utwory sceniczne, skoro w repertuarze teatru dla dzieci znalazły się i *Lis Przechera*, i *Trzy świnki*, i *Calineczka*, i *Kubuś Puchatek*, i *Ferdynand Wspaniały* etc. Nawet Plastuś trafił do *Teatru superków* Kownackiej, zaś królik zwany Chwalipiętą, literacki pobratymiec bohatera z bajek wujka Remusa, do sztuki Sergiusza Michałkowa, mając za przeciwników Rudą Lisicę i Szarego Wilka<sup>49</sup>. Niektóre oryginalne utwory sceniczne dla młodszych dzieci jakby z założenia prezentują perypetie bohaterów w konwencji bajki ezopowej, że wymienimy *Misie Pysie* Zbigniewa Poprawskiego czy *Tygrysa Pietrka* Hanny Januszewskiej. Oto dla przykładu treść często prezentowanego na scenach polskich *Czupurka* Benedykta Hertza:

Kwoka przeznaczyła swojego synka Czupurka dla lepszego niż podwórkowy losu: postanowiła przerobić jedynaka na bażanta. W tym celu posłała go na lekcje bażanciego szyku do panny Sroki, narażając się nie tylko na koszty, ale także plotki kaczej i indyczej hołoty. Wkrótce też namówiona przez dawnego dworskiego wyżała Murata, zdecydowała się ożenić Czupurka we właściwej dla niego sferze – ze starą, ale dystygowaną papugą Arą de Kakadu. Wynajęła żabią kapelę, sprosiła gości. Przybrała syna w świecidełka i żółtą miotełkę zastępującą złoty, bażanci ogon. Wszystko na próżno. Jak bowiem świecidełka i pozory nie mogą zamienić koguta w bażanta, a próżność nie popłaca<sup>50</sup>.

Mamy tu nie tylko motyw niedobranej pary, tak znamieny dla wierszowanej bajeczki w stylu Brzechwy, ale również postać zwierzęcego trickstera, który, aby osiągnąć swój cel, nie waha się posłużyć prostą manipulacją.

Niektóre sztuki lalkowe układają się nawet w osobne cykle, jak chociażby pióra Jana Wilkowskiego, który powołał do istnienia misia Rymcimci. W ślad bowiem za pierwszą sztuką pt. *Tymoteusz Rymcimci*, która odniosła niebywały sukces, posypały się dalsze: *Wiosenne kłopoty Tymoteusza*, *Tymoteusz i Mikołajki*, *Tymoteusz i łobuziaki*, *Jesienna przygoda Tymoteusza*, *Tymoteusz majsterklepka*.

Jak wykazano – pisze Jolanta Wiśniewska – cykl sztuk Wilkowskiego opiera się kompozycyjnie o zestawienie dobrego, samotnego na drodze osvajania świata dziecka z otoczeniem, nieznanym oraz dorosłym, często nie rozumiejącym, nie dzielającym potrzeb malca. Ta dwubiegunowość postaw nie rodzi jednak antagonizmu, bowiem dominującą kategorią estetyczną, łagodzącą skrajności, jest w sztukach o Tymoteuszu komizm skojarzony w szczęśliwy związek z kategorią *paidii*<sup>51</sup>.

Zmierzając do końca naszych wywodów, wypada stwierdzić, że pojęcie eposu dziecięcego, aczkolwiek nie istniejące do tej pory w terminologii genologicznej, może okazać się użyteczne przy klasyfikacji zjawisk literackich, których podstawą, jak staraliśmy się wykazać, jest jeden określony gatunek, a mianowicie bajka ezopowa,

<sup>49</sup> S. Michałkow, *Wiersze i bajki*, wybrała M. Kostrzewa, Warszawa 1978.

<sup>50</sup> K. Kostaszuk, *Teatr dziecięcy*, Warszawa 1986, s. 49–50.

<sup>51</sup> J. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego Klucza”. Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek (1945–1970)*, Łódź 1999, s. 154.

popularna zarówno na gruncie literatury klasycznej (wysokiej), gdzie służyła przeważnie satyrze i publicystyce, jak i w obrębie twórczości dla niedorosłych, stając się tym samym jednym z narzędzi wychowania. Romantyzm, mający skłonność do deprecjonowania gatunków klasycystycznych i tworzenia form synkretycznych nie naruszył jednak jej autonomii do tego stopnia, by przestała być wzorcem produktywnym także po przełamaniu modelu oświeceniowego, dydaktycznego i otwarciu się na cele ludyczne, pozwalające dziecku dostrzegać w bohaterze zwierzęcym nie tylko własne wady i cnoty, ale również skłonność do zabawy i przygody, co w znacznej mierze było efektem oddziaływania folkloru dziecięcego, w pełni docenionego dopiero na przełomie XIX i XX wieku. Odpowiednikiem ludowego eposu zwierzęcego, istniejącego jako zbiór wątków prezentujących tego samego bohatera (lisa, wilka, zająca etc.), stały się na gruncie twórczości dla najmłodszych nie tylko epickie formy wierszowane i prozatorskie, wpisane niejednokrotnie w strukturę książeczek obrazkowych, ale również bajki dramatyczne. W tym sensie epos dziecięcy, podobnie jak baśń dziecięca (*Kindermärchen*), stał się zjawiskiem jakby i subgatunkowym, pochodnym od bajki Ezopowej, i jednocześnie ponadgatunkowym, analogicznym do wprowadzonego przez Stefanię Skwarczyńską „rodzaju moralizatorcko-dydaktyczno-rozrywkowego”, który badaczka ta utożsamiała z wierszami dla dzieci<sup>52</sup>. Jego istotą gatunkową jest potraktowanie bohatera zwierzęcego jako paradygmatu figury dziecięcości, toteż w zależności od przyjętych założeń może być zaprezentowany jako: pożądany wzór wychowawczy (model dydaktyczny), uczestnik świata wielkiej zabawy czy antybohater, co staje się źródłem efektów komicznych (model ludyczny), a także w obu wymiarach jednocześnie (model ambiwalentny). Kwestią otwartą pozostaje sprawa rozmiaru tekstu: jeśli niedużego, to zyskującego pełną wartość dopiero w obrębie kompozycji cyklicznej, a jeśli obszerniejszego, to grawitującego najczęściej w stronę gatunkowego synkretyzmu. Jednak, jak w przypadku baśni, identyfikację gatunkową utworu umożliwiają zawarte w nim rudymenty fabuły i stylu, ukształtowane na gruncie tradycji ezopowej.

Jeśli idzie o temat zwierzęcy w twórczości dla dzieci, Niemcy mają na to zjawisko tyleż poręczny, co niejednoznaczny termin: *Tierbuch* (książka o zwierzętach), który odnosić się może równie dobrze do wydawnictw edukacyjnych z dużą ilością fotografii, tradycyjnej bajki ezopowej, utworów, gdzie zwierzę prezentowane jest jako istota dziecka obca (*Alicja w Krainie Czarów*) czy upostaciwienie pierwotnej hordy i siły (*Księga dżungli*) lub utraconej harmonii z naturą (*Cudowna podróż*), wreszcie jako zabawki, pozwalające dzieciom realizować własne marzenia (*Kubuś Puchatek*)<sup>53</sup>. Zwierzę może być więc prezentowane realistycznie bądź fantastycznie, ale w eposie dziecięcym, podobnie jak bajce ezopowej, fantastyka jest umowna i dziecko, nawet w wieku przedszkolnym, z łatwością rozszyfruje jej paraboliczny sens. Po co zatem owa literacka przebieranka, nieustanna zamiana masek, która absorbuje uwagę małoletniego czytelnika do czasu, gdy nie odkryje innych, bogatszych symbolicznie znaczeń, jakie zwierzę i jego natura wnosi do świata ludzkiej kultury?

<sup>52</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1965, s. 125–126.

<sup>53</sup> Zob. G. Haas, *Das Tierbuch*, [w:] *Kinder- und Jugendliteratur. Zur Typologie und Funktionen einer literarischen Gattung*, 2. Aufl., hrsg. V.G. Haas, Stuttgart 1976.

Odpowiedź wydaje się prosta: dzieci po prostu lubią zwierzęta, gdyż absorbują ich uwagę, intrygują i bawią, a oswojone dają złudzenie panowania nad rzeczywistością. Toteż epos dziecięcy nie jest niczym innym, jak artystycznym wyrazem tego stanu rzeczy, zarówno ich potrzeb poznawczych, jak ludycznych, a jednocześnie ważnym etapem na drodze edukacji literackiej, która doprowadzić może do zrozumienia dzieł tej miary, co *Lis Przechera* Goethego i *Folwark zwierzęcy* Orwella.

## **From Aesop to children epic poetry**

### **Abstract**

The article is an attempt to describe the genre evolution – from Aesop’s fable to children epic poetry. Under the term of children epic poetry the author classifies all epic forms addressed to children, both in verse and in prose, based on the animal fable schema. Using numerous examples from the European literature, from ancient times until modernity, Ryszard Waksmund shows the presence of certain motifs, plot patterns originating from Aesop’s fables. It allows the author of the article to corroborate the existence of so-called children epic poetry as a new genre.