



UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Aleksandra Wieczorkiewicz

ZŁOTE PIÓRA

Twórczość George'a MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego
oraz Cicely Mary Barker, jej polska recepcja
i nowe przekłady

*The Golden Pens. Works of George MacDonald, James Matthew Barrie
and Cicely Mary Barker in Polish Reception and a New Translations*

Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem
prof. UAM dr hab. Ewy Rajewskiej

POZNAŃ 2022

Dla Huberta

SPIS TREŚCI

Słowem wstępu DROGA W ZŁOTY WIEK	7
Nota	25
Wykaz skrótów	26
Część I ZŁOTY WIEK	27
Rozdział I (Krótka) historia dzieciństwa	29
Rozdział II Wiktoriański i edwardiański romans z dzieciństwem	45
Rozdział III Angielski „złoty wiek”: od literatury „dla dzieci” do literatury „dziecięcej”	73
Bibliografia	106
Część II ZŁOTE PIÓRA	113
Rozdział I Wiatr i jej chłopiec. George MacDonald – <i>At the Back of the North Wind</i> ...	115
Rozdział II Odlot w (bez)troskę. James Matthew Barrie – <i>Peter Pan</i>	157
Rozdział III Dziewczynka z łabędziem. Cicely Mary Barker – <i>Flower Fairies</i> , <i>The Lord of the Rushie River</i>	233
Rozdział IV Podniebne dzieci. Żywioł powietrza i topos lotu w klasyce literatury dziecięcej	251
Bibliografia	307
Część III POLSKA RECEPCJA PRZEKLADOWA „ZŁOTEGO WIEKU”	317
Rozdział I „Złoty wiek” w polskich przekładach – zarys recepcji, nawiązania, kontynuacje	319
Rozdział II <i>At the Back of the North Wind</i> w spolszczeniu Ireny Tuwim	361
Rozdział III Polskie serie translatorskie utworów dla dzieci Jamesa Matthew Barriego	397
Rozdział IV Nowe przekłady	455
Bibliografia	468
Ilustracje	477
Nota bibliograficzna	521
Podziękowania	
Aneks (w tomie drugim)	

SŁOWEM WSTĘPU DROGA W ŻŁOTY WIEK

*Wtopiona w złote popołudnie
Łódka leniwie sunie,
Dziecięce ramię trzyma wiosła
I dłoń, co mało umie,
Na próżno stara się i trudzi,
Bo ster jej nie rozumie.*

*Ach! Bezlitosna Trójko! W porze,
Gdy sennie świat omdlewa,
Gdy dech nie rusza nawet puchu,
Wam bajki się zachciewa! [...] ¹*

Łódka płaskodenka sunie przez złote popołudnie. Lekko pluskają wiosła, miarowo zanurzone w falach Tamizy. W wodzie odbijają się drzewa, z nadrzecznych łąk przesącza się popołudniowe światło i upał – w oddali, być może, słysząc dzwony Christ Church Cathedral, wybijające się z przytłumionego gwaru uniwersyteckiego miasta. Jest początek lipca 1862 roku – nikt jeszcze nie wie, że łódka wioząca trzy małe dziewczynki i dwóch dorosłych mężczyzn wpływa właśnie na szerokie wody epoki, która później zostanie nazwana „złotym wiekiem” angielskiej literatury dziecięcej.

Słynna przejażdżka łódką w górę Tamizy odbyła się 4 lipca 1862 roku, gdy trzydziestoletni wówczas Charles Lutwidge Dodgson, wykładowca na Uniwersytecie Oksfordzkim, oraz jego przyjaciel, wielbny Robinson Duckworth, zabrali w rzeczny rejs trzy siostry Liddell: trzynastoletnią Lorinę Charlotte, dziesięcioletnią Alice Pleasance i najmłodszą, ośmioletnią Edith. Przejażdżka rozpoczęła się przy Folly Bridge w pobliżu centrum Oksfordu (kamienny most istnieje do dziś), zaś zakończyła trzy mile dalej, w wiosce Godstow. „Urządziliśmy herbatkę na brzegu rzeki – zanotował Dodgson w swoim dzienniku – i wróciliśmy do Christ Church dopiero na

¹ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów. Po drugiej stronie lustra*, przeł. B. Kaniewska, il. J. Tenniel, Poznań 2010, s. 8.

kwadrans po ósmej, po czym zabraliśmy dziewczynki do mojej kwatery, by pokazać im kolekcję mikrofotografii, a następnie odprowadziliśmy je do domu”. Siedem miesięcy później Dodgson dopisał następującą notatkę „Przy tej okazji opowiedziałem im baśń o Alicji pod ziemią”².

O tym, jak doniosłe znaczenie w dziejach literatury dziecięcej będzie miała owa przejażdżka, nie wiedział zapewne również sam Dodgson, znany dziś światu jako Lewis Carroll, gdy jesienią 1864 roku kreślił brązowym atramentem pierwsze słowa opowieści o przygodach Alicji pod ziemią – *Alice’s Adventures Under Ground* – i wyrysowywał niezgrabne ilustracje wewnątrz manuskryptu. Opowieść, podarowana na Boże Narodzenie tego samego roku dwunastoletniej wówczas Alice Liddell, córce dziekana Christ Church College, gdzie Carroll wykładał matematykę, opatrzona dedykacją „Drogiemu Dziecku, na pamiątkę Letniego Dnia”³, wydana została rok później z ilustracjami Johna Tenniela przez wydawnictwo Macmillana – publikujące dotąd przede wszystkim literaturę dla dorosłych – jako *Alice’s Adventures in Wonderland*.

Opowieść o przygodach w Krainie Czarów „obramowują” w późniejszych wydaniach dwa wiersze odwołujące się do wspomnień esencji dzieciństwa – momentów letniej, beztroskiej zabawy i zanurzenia w świecie fantazji oraz gwiazdkowej magii, w której prawdziwą moc posiada Dobro⁴; oba utwory utrwalają popularne przekonanie o zawartej w dziełach Carrolla nostalgicznej konstrukcji dzieciństwa, głoszącej ideał piękna, czaru, czystości i niewinności dziecka⁵. Pierwszy wiersz, związany organicznie z samym początkiem opowieści – lipcową przejażdżką po Tamizie – wydaje się pod tym względem szczególnie ciekawy: wprowadza w świat harmonii dzieciństwa, opisuje swego rodzaju Arkadię, która zawieszona jest pomiędzy fantazją a rzeczywistością, wyobrażeniem a realnością, i która – przede wszystkim – jest „złota”.

„Wtopione w złote popołudnie” są początki *Alicji w Krainie Czarów*, ale złoty blask kończącego się dnia – zapowiedziany w ostatniej strofie wiersza („Lśni zachód,

² *Idem, The Annotated Alice*, ed. M. Gardner, expanded and updated by M. Burstein, New York – London 2015, s. 7.

³ Zob. *Idem, Alice’s Adventures Under Ground*, manuskrypt w zbiorach Biblioteki Brytyjskiej w Londynie (Add MS 46700), karta trzecia: <https://www.bl.uk/collection-items/alices-adventures-under-ground-the-original-manuscript-version-of-alices-adventures-in-wonderland> (data dostępu: 28 października 2020). W opublikowanym dwadzieścia trzy lata później artykule „*Alice on the Stage*”, Carroll tak wspomina początki powstawania opowieści: „Niejeden raz wioskowaliśmy razem wzdłuż cichej rzecznej strugi – trzy dziewczynki i ja – i niejedna opowieść została zaimprovizowana ku ich uciechu [...], jednak żadna nie została spisana: żyły one i umierały, jak jętki, każda istniejąca tylko przez jedno złote popołudnie, aż nadszedł dzień, w którym jedna z moich słuchaczek poprosiła, bym spisał dla niej którąś z opowieści. Było to wiele lat temu, lecz gdy to piszę, przypominam sobie wyraźnie, że w desperackim usiłowaniu, by uderzyć w jakąś nową baśniową strunę, wysłałem mą bohaterkę w głąb króliczej nory, nie mając przy tym zielonego pojęcia, co ma się z nią dalej dziać. I tak, by sprawić przyjemność dziecku, które kochałem (żadnego innego powodu nie pamiętam), spisałem tę opowieść i własnoręcznie ją zilustrowałem za pomocą nieudolnych grafik, które były jawnym urąganiem wszelkim parowom Sztuki i Anatomii [...]” Por. *Idem, The Annotated Alice...*, s. 7.

⁴ Wiersz zatytułowany *Christmas Greetings (From a Fairy to a Child)* i podpisany przez Carrolla datą „Christmas, 1867” został po raz pierwszy opublikowany jako broszurka w 1884 roku, a następnie włączony do wydania *Alice’s Adventures in Wonderland* z 1887 roku (tzw. *People’s Edition*). Jako integralna część książki zaczął pojawiać w wydaniach od roku 1897. Por. *ibidem*, s. XLV.

⁵ Por. R. Hemmings, *A Taste of Nostalgia: Children’s Books of the Golden Age – Carroll, Grahame, Milne*. „Children’s Literature” 2007, no. 35, s. 60–61.

czas do domu wracać”⁶) – zamyka również powieść: starsza siostra Alicji obserwująca zachodzące słońce, na pół we śnie i w pół na jawie widzi najpierw Alicję jako małą dziewczynkę zasłuchaną w opowieść o Krainie Czarów, a później jako „dorosłą kobietę, która przez całe życie zachowa proste, kochające serce dziecka”⁷. Dzieciństwo spleta się ściśle z dorosłością, podobnie jak intensywność upalnego lata zawiera w sobie zapowiedź jesieni⁸, a później zimy, których osłoda są wspomnienia ciepłych, pogodnych dni. Podobnie wspomnienia dzieciństwa stają się osłoda dorosłości w debiutanckim wierszu Carrolla zatytułowanym *Solitude*, opublikowanym w magazynie „The Train” w marcu 1856 roku – są jednak osłoda niejednoznaczna, bo tyleż pocieszają, ile świadczą o dręczącej niemożności powrotu:

O wy, wiosniane Życia złote godziny,
Niewinne, prawdziwe i pełne miłości!
Jaśniejsze nad wszystko, cokolwiek wyżnime,
Wy cudne, jak z baśni, marzenia młodości!

Bogactwa, co lata objęły swym skarbcem,
Gdy Życie w rozkładzie konało powoli,
Z rozkoszą bym oddał, by znów stać się malcem –
Jasnego dnia lata kosztować do woli.⁹

Ponownie dzieciństwo skojarzone jest tu ze złotą barwą – to przerastająca sny jasność „wiosny Życia” i „jasnego dnia lata”, skarb „złotych godzin”, który okazuje się jednak utracony – nie można go odzyskać nawet za cenę bogactw zgromadzonych w dorosłym życiu, które zmierza ku rozkładowi. Nic dziwnego, że *Alicja w Krainie Czarów* rozpoczyna się nad rzeką – i to w podwójnym sensie, zarówno w planie realnym, podczas przejażdżki łódką po Tamizie w „złote popołudnie”, jak i w planie fikcyjnym, w którym Alicja i jej siostra spędzają letni dzień na łące nad brzegiem rzeki. Rzeką – stała jedynie w swej zmienności – to heraklitejski symbol upływającego czasu: nurtu, do którego nie sposób wejść dwa razy. I choć w dolnym biegu oraz u ujścia zdaje się tracić siłę żywotną, u źródeł – leżących w niedostępnych górach – jest to bezsprzecznie rzeka złota niczym samo dzieciństwo.

⁶ L. Carroll, *Alicja w Krainie Czarów...*, s. 9.

⁷ *Ibidem*, s. 171.

⁸ Motyw ten pojawia się również w samej opowieści Carrolla: pierwsze zdania *Alicji w Krainie Czarów* mówią o upalnym letnim dniu spędzonym nad rzeką, podczas którego znużona bohaterka zastanawia się, czy „chce jej się wstać, żeby nazbierać stokrotek i upleść z nich wianek”, gdy przebiega obok niej Biały Królik. Zamknięcie historii – przebudzenie ze snu o Krainie Czarów – to z kolei wizja rozsypanej talii kart, która w realnym planie opowieści okazuje się tylko suchymi liśćmi opadającymi na twarz dziewczynki. Warto zauważyć, że jesienne liście oraz wiosenne czy letnie stokrotki właściwie współlistnieją ze sobą w powieściowym świecie – czas, który Alicja spędza w Krainie Czarów, jest w rzeczywistości bardzo krótki (od popołudnia do zachodu słońca). *Ibidem*, s. 13.

⁹ „Ye golden hours of Life’s young spring, / Of innocence, of love and truth! / Bright, beyond all imagining, / Thou fairy-dream of youth! // I’d give all wealth that years have piled, / The slow result of Life’s decay, / To be once more a little child / For one bright summer-day.” L. Carroll, *Solitude*. „The Train. A First Class Magazine”, Vol. 1 From January to June, 1856, s. 154–155.

W 1851 roku, jedenaście lat przed pamiętnym lipcowym popołudniem na Tamizie, ukazała się książka uznawana później za jedną z pierwszych angielskich baśni literackich: *The King of the Golden River or The Black Brothers: A Legend of Stiria*, napisana przez Johna Ruskina około roku 1841 z myślą o jego trzynastoletniej wówczas przyjaciółce, Effie Gray. W czasie, gdy baśń wydana została w formie książkowej, Ruskin był już uznanym krytykiem sztuki, autorem wysoko ocenianych rozpraw *Modern Painters* (1843) oraz *The Stones of Venice* (1851), zaś Effie – jego żoną, Euphemią Ruskin. Utwór rozpoczyna się od widoku Doliny Skarbów należącej do trzech braci – Szwarca, Hansa i Glucka – oraz otaczających ją gór, w których początek bierze Złota Rzeka:

Dawno temu, w odosobnionej górzystej części Styrii, znajdowała się żyzna, urodzajna dolina. Ze wszystkich stron otaczały ją góry strome i skaliste, z pokrytymi wiecznym śniegiem szczytami, z których bezustannie spływały potoki tworzące liczne wodospady. Jeden z potoków płynął na zachód, ale po skale tak wysokiej, że kiedy słońce już zaszło i wszystkie niższe góry stały pogrążone w mroku, promienie słoneczne wciąż jeszcze lśniły na tym potoku, a on wyglądał wówczas jak płynne złoto. Toteż ludność nazywała go Złotą Rzeką.¹⁰

Dwaj starsi bracia, okrutni i bezwzględni, nazywani Czarnymi Braćmi, nie chcą się jednak dzielić dobrodziejstwami Doliny Skarbów z nikim, nawet z łagodnym, złotowłosym Gluckiem (imię dziecięcego bohatera jest tu znaczące: *das Glück* to z niemieckiego „szczęście”). Gnębią najmłodszego brata, każąc mu wykonywać najcięższe domowe obowiązki, są skąpi i nieużyteczni względem mieszkańców okolic, a w końcu niegościnni wobec tajemniczego przybysza, starego jegomościa w szpiczastym kapeluszu i obszernej, powiewnej pelerynie, którym – na nieszczęście Braci – okazuje się Wiatr Południowo-Zachodni. Źle potraktowany gość mści się na Czarnych Braciach za okazane mu lekceważenie: rujnuje Dolinę Skarbów, zamieniając ją w jałowe pustkowia i zmuszając Braci, by razem z Gluckiem przeprowadzili się do pobliskiego miasta. Nauczka nie zmienia charakterów Czarnych Braci, którzy w mieście trudnią się wyrabianiem fałszywego złota – przetapiają resztki własnego bogactwa, dodając miedzi do prawdziwego kruszcu. Jednak gdy przychodzi dzień, gdy Gluck musi wrzucić do złotniczego pieca swój ulubiony złoty kubek, ostatnią pamiątkę z Doliny Skarbów, okazuje się, że w kubku zaklęty jest karzełek, Król Złotej Rzeki, który zdradza Gluckowi jej tajemnicę: „kto wdrapie się na szczyt tej góry, z której wypływa Złota Rzeka, i u źródeł pokropi jej fale trzema kropelkami święconej wody, dla tego, i tylko dla tego, rzeka zamieni się w szczerę złoto”¹¹. Czarni Bracia dowiadują się o wszystkim i po kolei wyruszają, by zdobyć nieprzebrane bogactwa, żadnemu z nich się to jednak nie udaje – brak miłosierdzia, współczucia i zdolności do poświęceń nie pozwala im przejść pomyślnie trzech prób przygotowanych przez Króla dla śmiałków zdążających ku rzece; obaj zostają zamienieni w Czarne Kamienie, które odtąd na zawsze mają tkwić u jej źródeł. W końcu Gluck udaje się śladem swoich braci, przechodzi pomyślnie

¹⁰ J. Ruskin, *Król Złotej Rzeki albo Czarni Bracia. Legenda Styryjska*, przeł. W. Peszke, il. J. Karwowska, Warszawa 1969, s. 5.

¹¹ *Ibidem*, s. 26–27.

przez wszystkie próby, a w nagrodę Król Złotej Rzeki kieruje jej nurt w wyschniętą Dolinę Skarbów, która na oczach chłopca pokrywa się zielenią, znów staje się żyzna i urodzajna, przynosząc mu szczęście oraz bogactwo.

The King of the Golden River – w oczywisty sposób inspirowany „baśniami dla dzieci i dla domu” braci Grimm, w szczególności opowieścią o Złotej Gęsi, którą Ruskin pamiętał z własnych młodzieńczych lektur¹² – opowiada o odzyskanych skarbach dzieciństwa: Gluck wraca do ukochanej doliny, która dzięki spełnionej obietnicy Króla jest dokładnie tak piękna, jak była na początku opowieści. Jednocześnie nie zmienia się sam Gluck: pozostaje równie czysty, niewinny i szlachetny – złotowłosy chłopiec o złotym sercu. Pisząc o baśni Ruskina, Ulrich C. Knoepfelmacher nazywa ją swoistą pochwałą zatrzymanego rozwoju i odmowy dorastania, które wiąże się z utratą dziecięcej niewinności. Badacz zwraca uwagę na całkowite niemal wyzucie baśni Ruskina z „elementu żeńskiego”. Opowieść napisana „dla młodej damy”, Effie Gray, pozbawiona jest postaci kobiecych oraz jakiegokolwiek wzmianki o relacjach między mężczyznami a kobietami – jedynie dziewczęcą urodę i łagodność małego Glucka można uznać za swego rodzaju substytut kobiecości. Od baśni Grimmów, takich jak *Złota Gęś* czy *Złoty Ptak* – ale także innych tradycyjnych fabuł baśniowych – *Król Złotej Rzeki* różni się przede wszystkim brakiem finalnego zdobycia ręki księżniczki, która stanowi nagrodę dla głównego bohatera i jednocześnie jest potwierdzeniem osiągniętej przez niego dojrzałości – zarówno do małżeństwa, jak i do podjęcia odpowiedzialności za siebie i innych, z „ręką księżniczki” wiąże się bowiem zazwyczaj „połowa królestwa”, nad którym w domyśle władzę będzie sprawował odtąd baśniowy bohater. W *Królu Złotej Rzeki* brak nie tylko kobiet (choć baśń adresowana jest do „młodej damy”), lecz także rodziców (i znów, paradoksalnie, manuskrypt baśni jej autor ofiarował swoim rodzicom, którzy byli jej pierwszymi czytelnikami). Brak tych dwóch elementów istotnych w świecie dziecka wiąże się z jednej strony z trudną relacją Ruskina z własnymi rodzicami oraz samą ideą rodzicielstwa i kobiecości, z drugiej zaś z pragnieniem, by baśń – którą uważał za gatunek organicznie doskonały *ad usum Delphini* – uczynić całkowicie niewinną oraz pozbawioną jakichkolwiek elementów

¹² Drugie wydanie *Kinder- und Hausmärchen* (1819) – *Baśni dla dzieci i dla domu*, zebranych i opracowanych przez Jacoba i Wilhelma Grimmów, przetłumaczone zostało na język angielski przez Edgara Taylora, a następnie wydane jako *German Popular Stories* z ilustracjami George’a Cruikshanka w roku 1823. O wpływie Grimmów na utwór Ruskina świadczy podobieństwo motywów oraz wątków *The King of the Golden River* do niemieckich baśni – motyw trzech braci (*nota bene*, u Ruskina noszących germańskie imiona), z których tylko najmłodszy okazuje się szlachetny i prawy, pojawia się m.in. w *Baśni o Złotym Ptaku*, *Szklanej Górze* czy *Baśni o Złotej Gęsi*; z tej ostatniej zaczerpnięty jest również motyw swego rodzaju „próby ofiarności” (tajemniczy karzeł prosi po kolei trzech braci o to, by podzielili się z nim jadem i napojem – podobną próbę muszą przejść również bohaterowie *The King of the Golden River* w drodze na szczyt góry). Sam Gluck – delikatny, dziewczęcy, o niemal androgynicznej urodzie (na ilustracjach Richarda Doyle’a przypominający wręcz Alicję z późniejszych grafik Tenniela) – pełni natomiast w baśni rolę Kopciuszka. W swojej autobiografii Ruskin wspomina, jak w wieku dziesięciu czy jedenastu lat kopiował ilustracje Cruikshanka z pierwszego wydania *German Popular Stories* „z wielką i zadziwiającą dziś niektórymi dokładnością”; w roku 1868 wznowił także tłumaczenie Taylora, poprzedzając je napisanym przez siebie wstępem zatytułowanym *Fairy Stories*. Por. U.C. Knoepfelmacher, *Resisting Growth: Ruskin's „The King of the Golden River”*, w: *idem, Ventures into Childland. Victorians, Fairy Tales, and Femininity*, Chicago – London 1998, s. 47. O *The King of the Golden River* w kontekście gatunku *Märchen* pisał również Wiesław Krajka: por. W. Krajka, *Angielska baśń literacka epoki wiktoriańskiej*, Warszawa – Łódź 1981, s. 25–29.

erotycznych, mogących zmącić zarówno czystości dziecięcego umysłu, jak i proklamowaną czystość samej baśni¹³. W *Królu Złotej Rzeki* obserwować możemy zatem po raz pierwszy – lecz nie po raz ostatni – ważny w twórczości pisarzy i pisarek „złotego wieku” splot biografii z literaturą, ale także działanie mechanizmu wyparcia seksualności, który w sposób istotny ukształtował wiktoriańską i edwardiańską literaturę dziecięcą. Rzeka życia jest bowiem „złota” i niezmacona jedynie u swoich źródeł, w dziecięcej Dolinie Skarbów, w której rosną wszystkie drzewa, prócz Drzewa Poznania Dobra i Zła.

Ten rajski obraz dzieciństwa jako epoki „sprzed grzechu pierworodnego”, swoistego „złotego wieku” ludzkości – czasu pozbawionego trosk, dylematów, napięć oraz pokus dorosłości, wbrew temu, jak wyglądał rzeczywisty obraz dzieciństwa przełomu wieków, gdy ów idealizowany okres życia podlegał częstokroć krańcowemu sponiewieraniu – pojawia się również w najsłynniejszym utworze dla dzieci autora piszącego u progu XX stulecia, a więc kilka dekad po Carrollu i Ruskinie. Pierwsze wydanie *The Wind in the Willows* Kennetha Grahame’a otwiera umieszczony na karcie przedtytułowej frontysepis Grahama Robertsona, na którym przedstawione zostało źródło opadające kaskadą wśród niskich krzewów i kwiatów lilii, a nad nim troje bawiących się, nagich dzieci, przypominających renesansowe *putta*. Poniżej, nad niewielkim basenem utworzonym przez strumień, widać wydrę i szczura wodnego – przyszłych bohaterów powieści Grahame’a. Frontysepis został przez artystę opatrzony inskrypcją „And a River went out form Eden”, a zatem cytatem z Księgi Rodzaju („Z Edenu zaś wypływała rzeka”, Rdz 2,10¹⁴), wskazującym bezpośrednio na rajską naturę świata przedstawionego, którego główną osią i jednocześnie centrum jest właśnie Rzeka – dla zwierzęcych bohaterów opowieści karmicielka, towarzyszka i przyjaciółka, która zimą podmywa brzegi ich domostw, a latem odkrywa „spłachetki mułu pachnące jak placek ze śliwkami”¹⁵ – wpisana jednocześnie w porządek symboliczny i archetypiczny, jako rzeka wypływająca z samego Raju¹⁶. Wydana w 1908 roku opowieść o przygodach Kreta, Szczura i Ropucha w nadrzecznej idylli, uznawana dziś za jedno kluczowych z dzieł „złotego wieku” angielskiej klasyki dziecięcej, nie była jednak pierwszym arkadyjskim tekstem, który wyszedł spod pióra Grahame’a. W roku 1895 ukazał się zbiór opowiadań zatytułowany *The Golden Age*, a trzy lata później jego kontynuacja – *Dream Days*. Opisany w nich świat przypomina sielskie krajobrazy z *The Wind in the Willows*, choć zamiast mówiących zwierząt pojawiają się w nim „prawdziwe” dzieci; płynie też przezeń jak gdyby ta sama rzeka i mieszają się te same żywioły: w jednym realność i fantazja, w drugim rzeczywistość i dziecięca wyobraźnia.

Złoty wiek i Wyśnione dni napisane zostały u progu wieku, który Ellen Key, szwedzka pisarka oraz prekursorka ruchu reformy pedagogicznej, obwołała „stuleciem

¹³ Zob. U.C. Knoepflmacher, *op. cit.*, s. 54–56.

¹⁴ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych – Biblia Tysiąclecia*, wyd. IV, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań 1991, s. 558. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z Pisma Świętego podaję za powyższym wydaniem.

¹⁵ K. Grahame, *O czym szumią wierzby*, przeł. M. Płaza, il. E.H. Shepard, Poznań 2014, s. 16.

¹⁶ Por. S. Lerer, *Illustration and Illusion*, w: K. Grahame, *The Wind in the Willows. An Annotated Edition*, ed. S. Lerer, London 2009, s. 262; K. Grahame, *The Wind in The Willows*, New York 1921.

dziecka”¹⁷. Wiktoriański *fin de siècle* był doskonałym momentem na to, by zanurzyć pióro w złotej rzece dzieciństwa – trzydzieści lat wcześniej, wraz z ukazaniem się opowieści o przygodach Alicji w Krainie Czarów, nastąpił symboliczny początek epoki określanej dziś jako „złoty wiek” angielskiej literatury dziecięcej¹⁸, który swój punkt kulminacyjny osiągnął na początku kolejnego stulecia, w epoce edwardiańskiej, w dziełach takich jak *The Secret Garden* Frances Hodgson Burnett, *Peter and Wendy* Jamesa Matthew Barriego czy *The Wind in the Willows* Grahame’a. W ciągu tych kilku dziesięcioleci dzieciństwo zaczęło stopniowo zajmować pozycję centralną w zainteresowaniu wielu artystów, pisarzy i malarzy, z których coraz liczniejsi stawali się wyznawcami swoistego „kultu dziecka” – choć zaznaczyć należy od razu, że było to dzieciństwo nie tyle realne, ile stanowiące konstrukcję artystyczną i pewien mit, oparty przede wszystkim na doświadczeniach wyższych warstw społecznych, w których dzieciństwo upływało wśród wygod i dobrobytu. Dzieci stanowiły inspirację dla twórców, a niekiedy same stawały się twórcami, współtwórcami i krytykami sztuki: uznawano je za pełnoprawnych obywateli dorosłego świata, przy jednoczesnym przekonaniu, że samo dzieciństwo – konstruowane jako beztroskie, swobodne, cieszące się wolnością przygody i wyobraźni – jest światem osobnym, do którego dorosły nie ma wstępu, nawet jeśli bardzo go pragnie. „My też tam byliśmy – napisał Barrie w opowieści o Piotrusiu Panie, chłopcu, który nie chciał dorosnąć – ale już nigdy tam nie wrócimy”¹⁹.

Złotym kluczem, który otworzył drzwi do Krainy Czarów – a jednocześnie buteleczką z napisem „Wypij mnie”, której zawartość zmniejsza wszystko, co urosło i jest za duże – okazała się literatura. W niej dorosłość mogła znowu zanurzyć się w dzieciństwie, odnajdując drogę do krainy uważanej od dawna za utraconą. Stąd właśnie ów charakterystyczny dla epoki „złotego wieku” amalgamat literatury dziecięcej i dorosłej – książki dla dzieci czytane przez dorosłych oraz książki dla dorosłych pisane o dzieciństwie – w którym trudno określić wiek projektowanego adresata oraz odgadnąć, czy jest on pojedynczy czy podwójny, i czy swoje lektury pochłania w dostojnej bibliotece, czy też przy oknie pokoju dziecinnego. Podobnie dzieje się w pisarstwie Grahame’a, którego najsłynniejsza powieść, dziś uznawana za „klasykę dziecięcą”, wydana została najpierw bez ilustracji i przez wydawnictwo publikujące wyłącznie książki dla dorosłych²⁰ – dopiero kolejne edycje zostały zaopatrzone w ilustracje (na

¹⁷ Swoją pracę Key opatrzyła dedykacją „Rodzicom, którzy wierzą, że w nowym stuleciu nowego człowieka stworzą” oraz mottem z Zaratustry: „Kochajcie kraj dzieci waszych! Miłość ta niechaj będzie waszym szlachectwem – nieodkrytą krainą poza najdalszymi morzami! Niechaj do niej zmiierzają wasze żagle i niech jej szukają!”. Por. E. Key, *Stulecie dziecka*, przeł. I. Moszczeńska, Warszawa 1904.

¹⁸ Termin ów zastosował po raz pierwszy Roger Lancelyn Green. Por. R.L. Green, *The Golden Age of Children's Books*, w: *Essays and Studies*, ed. B. White, London 1962, s. 59–73. Kwestie terminologii, chronologii oraz kanonów „złotego wieku” omawiam pod koniec pierwszej części niniejszej rozprawy.

¹⁹ J.M. Barrie, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. M. Rusinek, il. J. Rusinek, Kraków 2006, s. 12.

²⁰ „*The Wind in the Willows* to być może najpoważniejszy przypadek błędnego utożsamienia w literaturze – książka powszechnie uważana za zwierzęcą opowiastkę dla dzieci, gdy w rzeczywistości nie jest to ani książka o zwierzętach, ani tym bardziej dla dzieci” – napisał Peter Hunt, autor wstępu do wydania *The Wind in the Willows* w serii Oxford World's Classics (warto podkreślić, że jest to seria klasyki światowej – a więc literatury ogólnej, „dorosłej”, nie „dziecięcej” – w której wydawane są dzieła m.in. Virginii Wolf czy T.S. Eliota). Na dorosłego adresata powieści Grahame’a wskazywałaby również notka wydawcy zamieszczona w pierwszej edycji, która nazywa książkę „fantastyczną i kapryśną satyrą o życiu

przykład Ernesta H. Sheparda, ilustratora *Winnie-the-Pooh* A.A. Milne'a). Z kolei opowiadania zawarte w *Złotym wieku* i *Wyśnionych dniach* to wspomnienia dzieciństwa przefiltrowane przez świadomość dorosłego pisarza, barwnie opisane epizody „zwyčajnego” dziecięcego życia, które staje się niezwykle przez to, że jest minione – jak przerwany sen czy mityczny Złoty Wiek, opiewany przez Hezjoda w *Pracach i dniach*, zakończony otwarciem puszek z wszystkimi plagami i nieszczęściami, wśród których, jak można przypuszczać, nie zabrakło tragedii dorastania. Splot dzieciństwa i dorosłości w opowiadaniach Grahame'a objawia się w samej narracji, prowadzonej z perspektywy dziesięcioletniego chłopca, jednak nie językiem właściwym dziecku, a takim, w którym znać wysoką kulturę literacką oraz klasyczne wykształcenie opowiadającego²¹. Jednocześnie narracja ta ma niewiele wspólnego z Proustowską magdalenką – to nie pieczołowite badanie mechanizmów pamięci, nad którym od czasu do czasu górę bierze nostalgia za minionymi dniami; opowiadania Grahame'a zanurzają w żywiole dzieciństwa, pozwalają przeżyć jego przygody, smutki i radości na nowo, ale bez perspektywy utraty – wszystko tu jest żywe, jaskrawe i dzieje się „teraz”, choć jednocześnie ma się pewność, że owo „teraz” istnieje jedynie w opowieści. Znać również głębokie przeświadczenie dziecięcego narratora (za którym kryje się jednakowoż doświadczenie i odczuwanie dorosłego), że dorosłość nie zawiera w sobie żadnego uroku, gdyż pozbawiona jest radości, beztróski i uroków wyobraźni:

Ci dorośli, jakimś niepojętym zrzędzeniem losu sprawujący nad nami władzę, nie wzbudzali szacunku, lecz raczej mieszaninę zazdrości – z powodu ich szczęścia – oraz politowania – ponieważ całkowicie nie potrafili z niego skorzystać. Jedną z ich najbardziej beznadziejnych właściwości [...] było to, że choć mogli z całkowitą swobodą cieszyć się przyjemnościami życia, nie umieli wyciągnąć z niego żadnych pożytków. Mogli przecież taplać się całymi dniami w stawie, urządzać polowania na kurczaki i łązić po drzewach w najsztynniejszych niedzielnych ubraniach; mogli bez przeszkód kupować proch strzelniczy, ile tylko dusza zapagnie, a potem strzelać z armat i wysadzać miny na trawniku – a jednak nigdy tego nie robili. [...] Dla nich sad (miejsce cudowne, nawiedzane przez elfy!) dawał po prostu taką a taką ilość jabłek i wiśni – lub nie dawał, a wtedy to nam przypisywano winę za te niedociągnięcia Natury. Oni nigdy nie zachodzili do jodłowego boru czy leszczynowego zagajnika i nie marzyli o cudach, które się tam kryją. A tajemnicze źródła zasilające kaczy staw niczym źródłiska Nilu, nie niosły dla nich żadnej magii czy uroku.²²

– czy też alegorią życia”. Z drugiej strony należy pamiętać, że historię o Ropuchu, Krecie i Szczerze Wodnym Grahame opowiedział po raz pierwszy swojemu synowi Alistairowi, gdy ten był małym chłopcem. Por. K. Grahame, *The Wind in the Willows*, ed. with an Introduction and Notes by P. Hunt, Oxford 2010, s. VII–XXXII.

²¹ Grahame przez jakiś czas uczęszczał do St. Edward's School na Uniwersytecie Oksfordzkim. Sam tytuł pierwszego zbioru nawiązuje do mitycznej epoki szczęśliwości opisanej w *Pracach i dniach* Hezjoda oraz *Metamorfozach* Owidiusza, zaś wiele opowiadań nosi łacińskie tytuły („*Exit Tyrannus*” – opowiadanie, w którym wyjeżdża guwernantka; inne, gdzie mowa o dziewczęcej zmienności – *Mutabile semper*: „Zmienna zawsze [i nie stała kobieta]” to odwołanie do IV księgi *Eneidy* Wergiliusza). Tych klasycznych odwołań – pod koniec XIX wieku dostępnych przede wszystkim dorosłym oraz starszej (męskiej) młodzieży szkolnej – jest w tekstach Grahame'a więcej.

²² K. Grahame, *Prologue: The Olympians*, w: *idem, The Golden Age*, London 1912, s. 2–3. Przekłady wszystkich cytatów z dzieł literackich oraz opracowań naukowych – o ile nie zaznaczono inaczej – pochodzą od autorki pracy.

W opowiadaniach Grahame'a dorośli rzadko wkraczają do świata dzieci – chyba że są to jednostki wyjątkowe, obdarzone wrażliwością i wyobraźnią, jak malarz, który potrafi wczuć się w chłopięce marzenia o niewidzialnym mieście, ale pastor traktujący dzieci poważnie i bez lekceważenia, lecz przez innych uważany za ekscentryka. Najważniejszą cechą dzieciństwa jest u Grahame'a zdolność życia wyobraźnią, która potrafi przemienić zwykłą przejażdżkę łódką w mityczną wyprawę Argonautów po Złote Runo (opowiadanie *Argonaucci*), a spacer opatrzonym do znudzenia fragmentem wiejskiej drogi w podróż do przedziwnego Pałacu, w którym wszystko jest możliwe, gdyż wszystko zależy od dziecięcej wyobraźni (*Mutabile semper*). Tego, jak dokonuje się przejście ze świata realnego do dziedziny fantazji, nie wie nikt, nawet ten, który do niej wstępuje: dla Grahame'a – i dla wielu innych pisarzy angielskiego „złotego wieku” – być dzieckiem to „leżeć spokojnie wśród złotych i zielonych marzeń, i jak beztrudny włóczykij wędrować, pozbywszy się zewnętrznej powłoki, przez senny, złotozielony świat wyobraźni”²³.

Ostatnie przyrównanie dzieciństwa do złota i Złotego Wieku, które chciałabym tu przytoczyć, pochodzi nie od pisarza, lecz do pisarki, i nie z kart literatury dziecięcej, lecz ze szkicu krytycznego, który o niej traktuje. W 1870 roku Dinah Maria Mulock Craik, autorka poczytnych „przypowieści dla młodych i starych”, takich jak *The Little Lambe Prince and His Travelling Cloak. A Parable for Young and Old*, wydała zbiór tekstów prozatorskich i esejów, wśród których znalazł się również szkic zatytułowany *The Age of Gold*. Czym jest ów „wiek złota” oraz sam tytułowy kruszec, wyjaśnia autorka w pierwszym akapicie:

To nie cenny metal z wytłoczoną podobizną królowej, który ty, *Paterfamilias* o niespokojnym wejrzeniu, zagarniasz miedzianą szufelką z bankowego kontuaru; lub ty, obwieszona biżuterią *Materfamilias* przypinasz gdzieś do swej wieczorowej sukni z odkrytymi ramionami, spiesząc od drzwi pokoju dziecinnego do drzwiczek czekającego powozu. Złoto, o którym tu mowa, nie należy do was. Zapomnieliście już, że kiedykolwiek byliście w jego posiadaniu lub też nie posiadaliście go nigdy, ponieważ nie każdemu przypada ono w udziale, nawet w dzieciństwie. Lecz wasz mały, milkliwy synek o białych policzkach, przycupnięty w niszy okiennej, z kolanami podciągniętymi pod brodę i z rozłożoną na nich książką, lub też wasza bystrooka, mądra córka, Dynarzada pokoju dziecinnego, siedząca w blasku kominka, otoczona wianuszkami dzieci i bez końca snująca opowieści – oni wiedzą o nim wszystko. Znajdują się w samym sercu skarbcza, a nieprzebrane bogactwa piętrzą się dookoła nich rano, we dnie i w nocy. Jedzą z nich, piją, odziewają się weń i nimi bawią, są one bowiem ich prawowitą własnością i przynależnym dziedzictwem – i jako takie będą przekazywane w spadku kolejnym pokoleniom, aż do ostatniego dziecka, które narodzi się na tym świecie. Jest to zarazem skarb niezbywalny, bo choć on sam, a nawet jego wspomnienie, może zniknąć, to wpływ, który podświadomie wywierał, pozostaje na zawsze. Każda dobra myśl i szlachetny czyn późniejszego życia może – nie! wręcz musi – brać swoje źródła w Wieku Złota.²⁴

²³ *Idem, Złoty wiek. Wyśnione dni*, przeł. E. Horodyska, Wrocław 1991, s. 24.

²⁴ D.M.M. Craik, *The Unkind Word and Other Stories*, New York 1870, s. 96. Wzmiankowana przez Craik Dynarzada była młodszą siostrą Szeherazady z *Baśni tysiąca i jednej nocy*. Por. J. Rudnicka,

Craik pisze o skarbcu dziecięcej wyobraźni, którego drogocenny kruszec przekuwa się na bogactwo opowieści – a zatem także literatury. W dalszych partiach szkicu złotem wieku dziecięcego autorka nazywa wprost zdolność „Imaginacji”, „która rozwija się u niemal każdego dziecka i trwa przez całe dzieciństwo oraz okres dojrzewania: już to w sposób pasywny, objawiany w powszechnej rozkoszy z jaką dziecko – począwszy od najwcześniejszych przeblysków świadomości – przysłuchuje się «histolyjkom» [w oryginale *a'tory*; Craik celowo naśladuje tu język dziecięcy – dopisek A.W.], już to w formie aktywnej, gdy samo zaczyna je wymyślać”²⁵. Warto zwrócić uwagę, że moralizatorskie ostrze tyrady skierowane jest tu w kierunku odwrotnym niż zwykle: napominani są dorośli, którzy mogliby wręczy czerpać przykład z dzieci, postawionych niejako na wyższym poziomie moralnym. Negatywni bohaterowie tego opisu – „ojciec rodziny” myślący jedynie o zysku oraz wystrojona „matka rodziny”, dbająca bardziej o wieczorne rozrywki niż o czas spędzony w dzieciennym pokoju – przywodzą na myśl początek *Piotrusia Pana i Wendy*, w którym „znający się na akcjach i obligacjach” pan Darling przelicza, czy kolejne dzieci „zmieszczą się” w rodzinnym budżecie, zaś ucieczka Wendy, Johna i Michaela do Nibylandii następuje tego wieczoru, gdy ich rodzice udają się na prośzoną kolację (choć panią Darling zdecydowanie trudno przyrównać do piętnowanej przez Craik *materfamilias*). Gdy wracają, zaalarmowani szczekaniem psiej niani, zastają pusty pokój z otwartym na oścież oknem – tę scenę Barrie kwituje zdaniem krótkim jak machnięcie skrzydeł: „Ptaszki wyfrunęły”²⁶. Dziecięcy bohaterowie opowieści odlatują do krainy wyobraźni w ślad za Piotrusiem Panem.

Podobny motyw dziecięcego lotu znajdziemy zresztą również w „przypowieści dla młodych i starych” samej Craik: bohater jej powieści *The Little Lame Prince and His Travelling Cloak*, chromy książę o znaczącym imieniu Dolor, który spędza dzieciństwo w samotności i na czytaniu książek, otrzymuje pewnego dnia od swojej matki chrzestnej-wróżki czarodziejską pelerynę, dzięki której może latać. Nietrudno się domyślić, że magiczna peleryna jest również symbolem siły imaginacji. Opowieść o chromym księciu zdaje się wiele zawdzięczać opublikowanemu osiem lat wcześniej zbiorowi baśni zaprzyjaźnionego z Craik George’a MacDonalda *Dealings with the Fairies* (1867), w której znalazła się również baśń o księżniczce pozbawionej ciężaru, lekkiej zarówno na ciele, jak i na duszy. Temat dychotomii lekkości i ciężaru pisarz podjął następnie w powieści *At the Back of the North Wind*, która opowiada o chłopcu wyruszającym nocami w podniebne wędrówki w ramionach Wiatru Północy, od której z kolei niedaleko już do latających dzieci z *Piotrusia Pana* Barriego czy opowieści o dziewczynce żyjącej wśród łabędzi z *The Lord of the Rushie River* Cicely Mary Barker.

„Tysiąc nocy i jedna” w kulturze literackiej polskiego Oświecenia. „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 3, s. 155–182.

²⁵ D.M.M. Craik, *op. cit.*, s. 98–99.

²⁶ J.M. Barrie, *op. cit.*, s. 51.

Dziecięca lekkość, lot na złotych skrzydłach wyobraźni, to motyw, który niejednokrotnie pojawia się w utworach angielskiego „złotego wieku” i jednocześnie miejsce wspólne dzieł trojga autorów – George’a MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego i Cicely Mary Barker – którzy znajdują się w polu mojego zainteresowania w niniejszej pracy. Powyższa pierwsza część wstępu – w której starałam się zaznaczyć wynikające z samych tekstów literackich symboliczne powiązanie angielskiej twórczości dla dzieci ze złotem i kolorem złotym, a także wszystkim, co wiąże się z antyczną ideą „złotego wieku”, a więc szczęściem, beztroską, mitem arkadyjskim – posłużyć miała jako zarysowanie obszaru interpretacyjnego, który będę eksplorować w niniejszej rozprawie doktorskiej. Stawia ona przed sobą trzy cele naukowe: pierwszym jest stworzenie przekrojowego studium angielskiej klasyki literackiej dla dzieci „złotego wieku”, które obejmowałyby analizowany okres w całej jego złożoności i rozciągłości, a także zarysowywałyby długotrwały proces historycznoliteracki, który finalnie doprowadził do krystalizacji tej twórczości. Ambicją rozprawy jest również przedstawienie, wprowadzenie i utrwalenie pojęcia „złotego wieku” na gruncie polskich badań nad literaturą dziecięcą oraz studiów nad jej przekładem. „Złoty wiek” zaprezentowany zostanie zatem jako *sui generis* szkoła literacka, łącząca nie tylko twórczość zakorzenioną we wspólnej tradycji i powstającą w określonym miejscu i czasie, ale także podejmującą równoległe problemy i połączoną siecią wpływów, wspólnych celów i podobnych jakości literackich. Przyjęta tu perspektywa badawcza zakłada szeroką optykę studiów nad historią literatury dziecięcej i zmieniającą się w czasie koncepcją dziecka, umożliwiając spojrzenie na utwory „złotego wieku” w kontekście historycznym i tekstowym (interpretacyjnym).

Drugim celem pracy jest przybliżenie biografii oraz twórczości trojga pisarzy reprezentujących różne fazy angielskiego „złotego wieku”: George’a MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego i Cicely Mary Barker, ze szczególnym uwzględnieniem wybranych utworów ich autorstwa – *At the Back of the North Wind* (1871) MacDonalda, tekstów Barriego skupionych wokół postaci Piotrusia Pana (*Peter Pan in Kensington Gardens*, 1906; *Peter and Wendy*, 1911; *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up*, 1928) oraz *The Lord of the Rushie River* (1938) Barker. Wybór ten jest nieprzypadkowy – elementem łączącym wymienione dzieła jest między innymi topos lotu i motyw „podniebnych dzieci”, do którego nawiązuje zawarta w tytule pracy doktorskiej metafora „złotych piór”.

Trzecim celem rozprawy jest przedstawienie polskiej recepcji przekładowej dzieł MacDonalda, Barriego i Barker na tle ujętej w zarysie historii tłumaczeń tekstów należących do anglojęzycznej klasyki dziecięcej, z uwzględnieniem różnic w recepcji tekstów trojga wybranych pisarzy „złotego wieku” (od pojedynczych przekładów MacDonalda, przez serię translatorską *Piotrusia Pana* Barriego, po całkowity brak tłumaczeń w przypadku utworów Barker). Istotną będzie tu analiza i omówienie indywidualnych decyzji polskich tłumaczy oraz obieranych przez nich strategii translatorskich, ze wskazaniem możliwych uzasadnień wyborów przekładowych wobec ogólnej specyfiki tłumaczenia literatury dla najmłodszych, a także konwencji literackich i obyczajowych właściwych czasom powstawania translacji.

Z celem trzecim, przekładoznawczym, wiąże się zaznaczona w tytule rozprawy praca przekładowa, której celem jest stworzenie nowych tłumaczeń dzieł MacDonalda, Barriego i Barker, które w sposób praktyczny mają rozwinąć, uzupełnić lub wręcz rozpocząć (jak w przypadku autorki *The Lord of the Rushie River*) polską recepcję przekładową ich utworów. Tak pomyślany projekt przekładowy z jednej strony wynika z konieczności dogłębnej i pełnej analizy tekstów na wszystkich ich poziomach, którą zapewnia właśnie proces translacji, z drugiej zaś ma na celu praktyczne wykorzystanie narzędzi wypracowanych w trakcie badań. W efekcie rozprawa doktorska ma stanowić odzwierciedlenie kompletnego procesu translatorskiego, który prowadzi od wstępnego rozpoznania czynników i kontekstów pozaliterackich warunkujących tekst (moment historyczny, ślady biografii, miejsce w konstelacji literackiej epoki), poprzez pogłębioną analizę i interpretację oryginału (podejmowaną na poziomie języka, narracji, stylu, gatunku, wątków, motywów, toposów oraz nawiązań intertekstualnych), a także analizę istniejących pojedynczo lub w serii tłumaczeń dzieł oraz rekonstrukcję obecnych w tekście trudności translatorskich – ku „przekładowi rozwiniętemu”, mogącemu w pełni świadomie podejmować dialog z różnymi aspektami oryginału.

Spośród bogatej reprezentacji utworów należących do anglojęzycznej klasyki dziecięcej „złotego wieku”, szczegółowy materiał badawczy poddawany analizom w niniejszej rozprawie – obejmujący zarówno angielskie oryginały, jak i polskie tłumaczenia – został wyselekcjonowany za pomocą trzech kluczy. W pierwszej kolejności jest to klucz diachroniczny, umożliwiający stworzenie przekroju i zarazem panoramy „złotego wieku” w kilku charakterystycznych dla niego odsłonach. Twórczość George’a MacDonalda (1824–1905) reprezentuje wiktoriański początek epoki, w którym literatura dla dzieci wyzwalała się z okowów dydaktyzmu; pisarstwo Jamesa Matthew Barriego (1860–1937) dotyczy czasów edwardiańskich, w których doszło do krystalizacji, a następnie kulminacji twórczości „złotego wieku” – wtedy też powstało najwięcej anglojęzycznych utworów zaliczanych dziś do kanonu arcydzieł światowej literatury dla dzieci; Cicely Mary Barker (1895–1973), tworząca w okresie międzywojennym, reprezentuje natomiast schyłek epoki „złotego wieku”, której kres położył wybuch II wojny światowej.

Wybrane utwory trojga autorów – *At the Back of the North Wind*, *Peter Pan* i *The Lord of the Rushie River* – spięte zostały ponadto kluczem tematycznym i synchronicznym, zwracającym uwagę na pokrewieństwo tematów, motywów i projekcji wyobraźni w tekstach MacDonalda, Barriego oraz Barker. Ujęcie to zaznaczone zostaje w formule tytułowej „złotych piór”, które nie tylko wskazują na rangę pisarską (pióro jako symbol twórczości literackiej) czy przynależność utworów do epoki „złotego wieku”, lecz również na niezwykle i niezwykle częste w tej literaturze powiązanie bohatera dziecięcego z żywiołem powietrza, realizowane w metaforze dziecięcego lotu (dzieci-ptaków, podniebnych dzieci, dzieci na skrzydłach wiatru) – w tym sensie pióro jest więc rozumiane dosłownie, jako pióro ptasie.

Trzecie kryterium stanowi klucz recepcyjny, który różnicuje wybrane utwory pod względem ich rozpoznawalności oraz popularności zarówno w literaturze i kulturze wyjściowej, jak i docelowej. Gradacja rozpoczyna się od pisarstwa Barriego, którego wielowymiarowy i wielogatunkowy *Peter Pan* (fragment powieści dla dorosłych,

sztuka teatralna, powieść dla dzieci), bardzo silnie zakorzeniony w kulturze wyjściowej i wchodzący do ścisłego kanonu światowej klasyki dla dzieci, doczekał się w języku polskim rozbudowanej serii translatorskiej. Twórczość MacDonalda, w szczególności jego powieść *At the Back of the North Wind*, wpisuje się natomiast w nurt „klasyki mniej znanej”, która z biegiem czasu stała się słabiej obecna w zbiorowej świadomości; doczekała się też tylko jednego przekładu na język polski. Przypadek szczególny stanowi Barker, wyraźnie obecna w kulturze wyjściowej jako poetka i ilustratorka, autorka *Flower Fairies Books*, której twórczość prozatorska jest jednak na gruncie anglosaskim słabo rozpoznana, zaś dzieła literackie niedostępne polskiemu czytelnikowi ze względu na całkowity brak ich przekładów. Wśród powieści tych trojga pisarzy „złotego wieku”, w kręgu zaproponowanych kluczy, zarysowują się wyraźne międzytekstowe filiacje i pokrewieństwa, które daje się śledzić w nawiązaniach intertekstualnych, przetwarzaniu motywów oraz tekstowych zależnościach, unaoczniających skomplikowane procesy „wynikania” literatury z literatury. Z drugiej strony pytania o tak zróżnicowaną recepcję w Polsce (również na tle pozostałych tekstów anglojęzycznej literatury dla dzieci „złotego wieku”) otwierają perspektywę badawczą, ukierunkowaną na powiązanie recepcji czytelniczej z przekładem i procesem translatorskim.

Tak zarysowanej koncepcji rozprawy doktorskiej, wypełniającej trzy powiązane ze sobą cele naukowe, odpowiada jej trójdzielna kompozycja. Część pierwsza, zatytułowana *Złoty wiek*, podejmuje perspektywę historyczną i historycznoliteracką, poczynając od rozpoznania przemian idei dzieciństwa w myśli zachodniej oraz charakterystyki twórczości literackiej „złotego wieku” na tle historii angielskiej literatury dziecięcej, które muszą stać się punktem wyjścia do dalszych badań wybranych dzieł epoki. Tematem rozdziału pierwszego tej części jest więc historia przemian postrzegania dzieciństwa i konstrukt dziecka ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji oświeceniowych oraz romantycznych. Rozdział drugi skupia się przede wszystkim na badaniu tych samych zagadnień w Anglii epoki wiktoriańskiej i edwardiańskiej, wskazując na rosnące zainteresowanie tematem dzieciństwa w literaturze i sztuce, aż po ustanowienie „kultu dziecka”, w który wpisywali się również twórcy dziecięcego „złotego wieku”. Rozdział trzeci przedstawia natomiast historię rozwoju angielskiej literatury dla młodych odbiorców, jej konteksty społeczne, kulturowe i historyczne, zaś jego punktem dojścia stają się różne ujęcia badawcze „złotego wieku” – kanony, cezury czasowe oraz immanentne jakości literackie sprawiające, że twórczość tej epoki można postrzegać w kategoriach *sui generis* szkoły literackiej lub ruchu artystycznego. Teksty „od Carrolla do Milne’a”²⁷ łączy bowiem szereg pokrewieństw, które przejawiają się w podobieństwach gatunkowych (na przykład częstym wykorzystaniu gatunku „baśni nowoczesnej”, zacierającej granicę między fantazją a rzeczywistością), powinowactwach tematów i motywów, wśród których można wyróżnić choćby topos arkadyjski, czy interesujący mnie tu szczególnie motyw powiązania bohatera dziecięcego z żywiołem powietrza, a w końcu w

²⁷ Por. H. Carpenter, *Preface*, w: *idem*, *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Boston 1985 [b.n.s.].

charakteryzującej dzieła „złotego wieku” maestrii językowej (kalamburach i zabawach słowem stawianych obok liryzmu oraz poetyckości frazy).

Część druga rozprawy, zatytułowana *Złote pióra*, poświęcona jest zarówno twórczości, jak i życiu MacDonalda, Barriego i Barker, gdyż ujęcie biograficzne, pozwalające śledzić przejścia pomiędzy rzeczywistością pozaliteracką a dziedziną kreacji artystycznej oraz wskazywać na możliwe źródła inspiracji pisarskich, jest szczególnie ważne w dorobku wybranych przez mnie autorów „złotego wieku”, spośród których szczególnie twórczość Barriego stanowi przykład daleko posuniętej praktyki transponowania doświadczeń biograficznych w przestrzeń kreacji literackiej. W tej interpretacyjnej, literaturoznawczej części pracy korzystam zatem z metody bliskiego „współczytania” tekstów i biografii, nie stroniąc od tropienia rzeczywistości pozaliterackiej, obecnej w utworach na zasadzie „tropów” i „śladów” (określenia Ryszarda Nycza) oraz „miejsc autobiograficznych” (określenie Małgorzaty Czermińskiej)²⁸. Każdy z rozdziałów w tej części rozprawy podzielony został z tego względu na dwa segmenty, z których pierwszy poświęcony jest biografii artystycznej pisarzy oraz pisarki, zaś drugi dotyczy wieloaspektowej interpretacji ich najważniejszych utworów, ale jeszcze z wyłączeniem tematu powiązania bohaterów dziecięcych z żywiołem powietrza. Temu zagadnieniu poświęcony jest rozdział ostatni części drugiej, w którym motyw „podniebnych dzieci” zostaje najpierw wpisany w szerszy kontekst kulturowy oraz literacki, a następnie zanalizowany w utworach trojga omawianych przez mnie twórców. MacDonald po raz pierwszy podejmuje rozważania nad dychotomią lekkości i ciężaru w baśni *The Light Princess* z tomu *Dealings with the Fairies*, a kontynuuje je w powieści *At the Back of The North Wind*, której bohater, mały Diamond, podróżuje w ramionach Wiatru Północy do dziwnych zaświatów będących metaforą śmierci i, być może, pierwszym wcieleniem Nibylandii. Dziedzicem tej wizji jest Piotruś Pan – wieczny chłopiec z wielopłaszczyznowej i rozpisanej na kilka tekstów literackich opowieści Barriego – który w utworze *Peter Pan in Kensington Gardens* „ucieka od bycia człowiekiem” (a zatem również od ciężaru dorosłości, dorastania i śmierci), by zamieszkać wśród ptaków w londyńskim parku. Wizję dziecka żyjącego wśród ptaków, obecną w twórczości autora *Piotrusia Pana*, przejmują z kolei Barker, która w ilustrowanej przez siebie opowieści *The Lord of the Rushie River* umieszcza małą Susan pośród łabędzi, opiekujących się nią pod nieobecność jej ojca. Motyw łabędzi, odwołujący się jednoznacznie do baśni *Dziki łabędzie* Hansa Christiana Andersena, zwraca się natomiast ku powszechnej klasycie dziecięcej, gdyż pomiędzy realizacjami toposu lotu i motywu „podniebnych dzieci” w światowej literaturze dla młodych czytelników a analizowanymi tekstami MacDonalda, Barriego oraz Barker zarysowują się liczne powiązania intertekstualne. Owe filiacje – odnoszące dzieła trojga wybranych pisarzy do siebie nawzajem oraz do tekstów innych twórców – zostają w ostatnim rozdziale części drugiej dysertacji omówione dzięki zastosowaniu narzędzi komparatystycznych pozwalających zestawiać z sobą utwory stworzone w różnych warunkach historycznoliterackich oraz językowych, a także

²⁸ Por. R. Nycz, *Literatura jako tropy rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 6–14; M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, z. 5, s. 183–200.

wskazywać na pojawiające się między nimi pokrewieństwa stylów, gatunków i motywów. Istotnym aspektem opracowania najważniejszych utworów MacDonalda, Barriego oraz Barker stają się w tej części pracy także omówienia towarzyszących im ilustracji i grafik, sytuujące te teksty w szerszym kontekście powinowactwa sztuk.

Część trzecia niniejszej rozprawy doktorskiej, zatytułowana *Polska recepcja przekładowa „złotego wieku”*, poświęcona jest natomiast przedstawieniu polskich przekładów tekstów MacDonalda, Barriego oraz Barker, umieszczonemu na tle historii tłumaczeń innych utworów anglojęzycznej literatury dla dzieci. Rozdział pierwszy podejmuje zatem tematykę polskiej recepcji przekładowej szeroko rozumianej literatury anglojęzycznej (w szczególności klasyki „złotego wieku”) w ujęciu panoramicznym i przekrojowym, począwszy od umieszczenia literatury tłumaczonej w kontekście historii rozwoju rodzimej twórczości dla dzieci, po przedstawienie różnych perspektyw procesu translacji: czasowej (od lat 70. XIX wieku aż do czasów obecnych) oraz ilościowej. Ważnym celem tej części dysertacji jest również próba udzielenia odpowiedzi na pytania o to, czy i w jakim stopniu nowe prądy, motywy, gatunki i tematy, obecne w dziełach anglojęzycznej literatury „złotego wieku”, promieniowały poprzez przekład na polską literaturę dziecięcą, przyczyniając się do jej rozwoju i rozkwitu. W rozdziale pierwszym eksploruję zatem również tezę mówiącą o tym, iż rozpoczynający się w dwudziestoleciu międzywojennym okres największego rozkwitu polskiej literatury dla dzieci, który można nazwać jej „złotym wiekiem”, zbiega się z czasem, w którym trwała intensywna twórczość przekładowa z anglojęzycznej klasyki dziecięcej, i manifestuje się w postaci rozmaitych kontynuacji, aluzji oraz nawiązań intertekstualnych w twórczości polskich autorów i autorek, które nie zostały dotychczas gruntownie przebadane. W kolejnych dwóch rozdziałach części trzeciej rozprawy perspektywa przekrojowa zostaje zastąpiona szczegółowymi analizami problemów przekładowych oraz strategii translatorskich w badanych utworach: spolszczeniu powieści *At the Back of the North Wind* MacDonalda autorstwa Ireny Tuwim (*Na skrzydłach północnej wichury*, 1957) oraz serii translatorskiej utworów dla dzieci Barriego (jedeny polski przekład tekstu sztuki teatralnej o Piotrusiu Panie autorstwa Aleksandra Brzózki pt. *Piotruś Pan, czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, 2010; seria przekładowa powieści *Peter and Wendy* – Maciej Słomczyński 1958, Michał Rusinek 2006, Maria Czerwińska 2009, Władysław Jerzyński 2014, Andrzej Polkowski 2015; *Przygody Piotrusia Pana* w tłumaczeniu Zofii Rogoszówny z 1913 roku; przedwojenne przekłady tekstów związanych z postacią wiecznego chłopca – *Przygody Piotrusia Duszka*, przekład anonimowy z 1914 oraz *Przygody Piotrusia Pana* w wersji Alicji Strasmanowej z 1938 roku). Analizy te zostają umieszczone w kontekście polskiej historii publikacji oraz recepcji czytelniczej tekstów, przy czym szczególnie istotna jest tu wczesna recepcja przekładowa twórczości Barriego, związane z nią „zagadki” oraz nawiązania intertekstualne, które pojawiają się w polskiej literaturze dziecięcej międzywojnia. Specyficzny przypadek braku recepcji tłumaczeniowej opowieści Barker – który z konieczności ogranicza ostatni rozdział tej części do analizy trudności przekładowych obecnych w *The Lord of the Rushie River* oraz wskazania ewentualnych możliwości ich rozwiązania – służy jednocześnie jako swoista przedmowa tłumaczki do części translatorskiej dysertacji doktorskiej: *Aneksu*

zawierającego nowe przekłady fragmentów powieści MacDonalda *Poza wiatrem północnym*, dramatu *Piotruś Pan albo Chłopiec, który nie chciał dorosnąć* wspólnie z ostatnią sceną pt. *Gdy Wendy dorosła* Barriego, nietłumaczoną dotąd na język polski, oraz jego okolicznościowym przemówieniem pt. *Kapitan Hak w Eton*, które również ukazuje się po polsku po raz pierwszy, a także nietłumaczonej dotąd noweli Barker pt. *Władca Rzeki Rushie*. Jako rezerwuariusz metodologiczny w tej części pracy posłużyły mi narzędzia komparatystyczne, które w perspektywie porównawczej uwzględniają metodę filologiczną, nastawioną na stylistykę i znaczenie tekstów, kategorie poetyki przekładu artystycznego, rozróżnienie pomiędzy strategią egzotyzacji i domestykacji, szczególnie wyraźne w przekładach tekstów dla dzieci, oraz narzędzia badawcze wypracowane przez translatorykę literatury dziecięcej. W perspektywie badania kontekstu funkcjonowania tekstów oryginalnych i tłumaczonych istotnych narzędzi dostarczyła natomiast koncepcja polisystemu literackiego Itamara Evena-Zohara, zaadaptowana na potrzeby badań przekładu literatury dziecięcej przez Zohar Shavit. Jako ramową metodę opisu translologicznego przyjął natomiast deskryptywizm André Lefevere'a, polegający na opisywaniu sposobów, w jakich literatura tłumaczona funkcjonuje w szerokim kontekście literatury docelowej, oraz badający czy i jak przekłady mogą stanowić „rozwiązania alternatywne” dla danego kanonu literackiego, do którego mają możliwość wprowadzania nowych standardów²⁹.

Niniejsza rozprawa doktorska sytuuje się zatem na pograniczu dwóch dziedzin badawczych: przekładoznawstwa oraz literaturoznawstwa (tak anglojęzycznego, jak i polskiego), z zawężeniem do badań nad przekładem literatury dziecięcej, które od kilku dekad prężnie rozwijają się w ośrodkach zagranicznych, zaś w Polsce obecne są w dyskursie naukowym stosunkowo od niedawna, lecz za to ze szczególną intensywnością. Trudno jednak pozbyć się wrażenia, że refleksja naukowa nad literaturą dziecięcą „złotego wieku” na gruncie polskim – zarówno w ujęciu literaturoznawczym, interpretacyjnym, jak i przekładowym – jest wciąż niewystarczająca i ogranicza się do pojedynczych studiów naukowych oraz rozproszonych prac badających poszczególne teksty literackie. Z oczywistych względów zupełnie inaczej sytuacja ta kształtuje się na gruncie anglosaskim, gdzie pojawiają się nie tylko liczne i bogato ilustrowane wydania utworów wszystkich trojga pisarzy, lecz także adnotowane edycje dzieł Barriego i MacDonalda, zaopatrzone w rozbudowany aparat krytyczny, monografie poświęcone ich biografii oraz twórczości, publikacje zbiorowe wpisujące ich działalność literacką w szeroki dyskurs literaturoznawczy i kulturowy oraz studia z zakresu badań nad literaturą dziecięcą, pozycjonujące ich teksty w różnych perspektywach. Nawet w przypadku Barker – słabo obecnej w refleksji naukowej – pojawiają się opracowania dotyczące jej biografii oraz twórczości artystycznej i literackiej. Jednak mimo tego bogactwa opracowań w dyskursie zagranicznym próżno szukać zaproponowanego w niniejszej rozprawie zestawienia tematycznego i komparatystycznego, analizującego utwory

²⁹ Por. A. Lefevere, *Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory*, w: *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, ed. M. Gaddis Rose, New York 1981, s. 52–59; *idem*, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York 1992; A. Lefevere, S. Bassnett, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon – Bristol – Toronto – Artamon – Johannesburg 1998.

MacDonalda, Barriego i Barker w kontekście toposu lotu; nawet jeśli powinowactwa między dwójką szkockich pisarzy bywają wzmiankowane w literaturze przedmiotu, uwagi te nie wykraczają nigdy poza kategorię przypisu. Z tej perspektywy dysertacja stanowi istotne *novum* również na tle obcojęzycznych opracowań „złotego wieku” i wypełnia wyraźną „lukę interpretacyjną” w badaniach, która – choć sygnalizowana – nie została dotąd uzupełniona. Studium twórczości trojga autorów należących do szeroko pojętej klasyki literatury dziecięcej – a tym samym literatury światowej – dokonane w ujęciu interpretacyjnym i kontekstowym, stwarza zatem możliwość obserwacji dialogu międzyliterackiego, otwierającego nowe perspektywy w kontekście istnienia tekstów w literackiej wspólnocie powszechnej. Z punktu widzenia polskich studiów nad przekładem literatury dziecięcej dysertacja stanowi z kolei istotne wypełnienie i poszerzenie refleksji naukowej nad anglojęzyczną twórczością dla dzieci, która ma niebagatelne znaczenie również w rodzimej literaturze dla młodych czytelników, w obręb której została włączona poprzez przekład już na wczesnym etapie jej rozwoju. Tak zakrojone studium rekonstrukcji polskiej historii tłumaczeń utworów klasyki „złotego wieku” oraz opracowanie dziejów jej polskiej recepcji – również tej uwidocznionej w postaci wpływów na twórczość rodzimą – są niezbędne, a polski dyskurs naukowy dotyczący tego zagadnienia wymaga uaktualnienia oraz rozbudowy. Pozwala ono także na opracowanie tej części polskiego dziedzictwa literackiego dla najmłodszych, które – używając określenia Joanny Papuzińskiej – pozostaje nadal częścią „zatopionego królestwa”, nieobecnego zarówno w refleksji naukowej, jak i w świadomości czytelniczej³⁰. Natomiast z punktu widzenia rozwoju kultury i poszerzania literatury rodzimej o przekłady z literatur obcych, niebagatelne znaczenie mają nowe propozycje translatorskie, odświeżające dzieło MacDonalda i Barriego oraz udostępniające polskim czytelnikom nieznaną im wcześniej twórczość Barker.

Tak zaprojektowana dysertacja doktorska – interdyscyplinarna zarówno pod względem przedmiotu badań, jak i przyjętej metodologii – nie tylko włącza się w nurt szeroko zakrojonych, intensywnie rozwijających się badań nad przekładem literatury dla dzieci, lecz również w istotny sposób uzupełnia polski dyskurs naukowy dotyczący przekładowej recepcji anglojęzycznej klasyki dla najmłodszych. Pełne, wieloaspektowe przybliżenie twórczości MacDonalda, Barriego oraz Barker – trojga pisarzy dobranych w nieoczywistym i obiecującym kluczu – pozwala natomiast wpisać w obszar rodzimego literaturoznawstwa refleksję nad bogatym i fascynującym dziedzictwem „złotego wieku” angielskiej literatury dziecięcej, obecnej w naszej kulturze poprzez przekład.

³⁰ J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008.

NOTA

Dysertacja doktorska powstała jako efekt realizacji projektu badawczego ETIUDA 7 Narodowego Centrum Nauki – projekt nr 2019/32/T/HS2/00116 pt. *Polska recepcja przekładowa dzieł trojga pisarzy „złotego wieku” anglojęzycznej literatury dla dzieci – George’a MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego oraz Cicely Mary Barker.*

Pojęcia, terminy W niniejszej rozprawie używam określeń „angielska” i „anglojęzyczna” (literatura „złotego wieku”) zgodnie z następującą zasadą: pierwsze dla oznaczenia węższej grupy tekstów literackich adresowanych do dzieci i napisanych przez pisarzy brytyjskich, drugie zaś dla określenia szerszej grupy tekstów napisanych w języku angielskim przez pisarzy również innych narodowości: m.in. amerykańskiej, kanadyjskiej i australijskiej. Terminów „literatura dla dzieci”, „literatura dziecięca”, „literatura dla młodych czytelników i czytelniczek” używam w pracy zamiennie, mając na myśli ogół tekstów adresowanych do grona odbiorców niedorosłych.

Tytuły, zapis nazwisk W pracy pojawiają się liczne tytuły tekstów anglojęzycznych i szerzej – zagranicznych. Zgodnie z przyjętą przeze mnie zasadą w przypadku dzieł anglojęzycznych przy każdym pierwszym wystąpieniu podaję tytuł oryginalny wraz z datą wydania; w kolejnych wystąpieniach, szczególnie w przypadku klasyki literatury dziecięcej, mogą natomiast pojawić się ujednolicone tytuły polskie (*Alicja w Krainie Czarów*, *Tajemniczy ogród* etc.). W przypadku tekstów zagranicznych nieanglojęzycznych (Hansa Christiana Andersena, Astrid Lindgren etc.) tytuły podaję w przyjętym polskim brzmieniu. Względem „wielotekstu” Barriego dotyczącego postaci Piotrusia Pana, którego historia wydawnicza jest niezwykle złożona i staje się przedmiotem analizy w rozdziale drugim drugiej części pracy, stosuję zapis ujednolicony *Peter Pan* lub *Piotruś Pan*, w przypadku poszczególnych utworów każdorazowo wskazując konkretne tytuły (istotna jest tu różnica w zapisie tytułu sztuki: *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up* dotyczy tytułu spektaklu teatralnego zgodnie z jego pierwotnym brzmieniem, natomiast *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up* dotyczy tekstu dramatu wydanego w 1928 roku). Ze względu na polski uzus imiona autorów zapisuję w pełnym brzmieniu, nie zaś za pomocą inicjałów, jak to przyjęte jest w opracowaniach anglojęzycznych (szczególnie *casus* J.M. Barriego).

Cytaty Wszystkie cytaty z opracowań oraz dzieł literackich – o ile nie zaznaczono inaczej w przypisie lub wykazie skrótów – podaję we własnym tłumaczeniu.

Przypisy, bibliografie Każdy rozdział rozprawy objęty został odrębną numeracją przypisów, natomiast system skrótów w przypisach obejmuje poszczególne części rozprawy: przy pierwszym przytoczeniu danego opracowania lub dzieła literackiego w każdej części podany zostaje pełny zapis bibliograficzny; kolejne przytoczenia w tej samej części stosują zapis skrócony. Spisy bibliograficzne zostały zamieszczone po każdej z trzech części pracy (bibliografia części pierwszej obejmuje również pozycje ujęte we wstępie).

Ilustracje Przedstawione w rozprawie doktorskiej analizy oraz interpretacje obejmują również materiał ikonograficzny (fotografie, dzieła sztuki, ilustracje książkowe). Zbiór rycin omówionych w pracy znajduje się na jej końcu, po bibliografii części trzeciej.

WYKAZ SKRÓTÓW

Część II

- ABNW – MacDonald George, *At the Back of the North Wind*, ed. R. McGillis, J. Pennington, preface by S. Prickett, London 2011.
- MO – Barrie James Matthew, *Margaret Ogilvy, by her Son*, London 1897.
- GH – Barrie James Matthew, *The Greenwood Hat, Being a Memoir of James Anon, 1885–1887*, with a preface by The Earl Baldwin of Bewdley, K.G., London 1937.
- PP – Barrie James Matthew, *Peter Pan and Other Plays*, Oxford World's Classics, ed. with an Introduction and Notes by P. Hollindale, Oxford 2008.
- PPW – J.M. Barrie, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. M. Rusinek, il. J. Rusinek, Kraków 2006.
- PPOK – Barrie James Matthew, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, przeł. A. Wieczorkiewicz, il. M. Minor, Poznań 2018.
- LK – MacDonald George, *Lekka księżniczka i inne baśnie*, przeł. E. Kiereś, il. I. Czarnecka, Poznań 2017.
- LRR – Barker Cicely Mary, *The Lord of the Rushie River*, London 1938.

Część III (prócz skrótów obowiązujących w części II)

- NSPW – MacDonald George, *Na skrzydłach Północnej Wichury*, przeł. I. Tuwim, il. D. Rewkiewicz-Niemirska, Warszawa 1957.
- AB – Barrie James Matthew, *Piotruś Pan czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, przeł. A. Brzózka, il. F.D. Bedford, Wrocław 2010.
- AZ – *Przygody Piotrusia Duszka*, podług bajki angielskiej A. Barriego, z 28 kolorowymi rycinami A.B. Woodward, Warszawa 1914.
- AS – Barrie James Matthew, *Przygody Piotrusia Pana*, oprac. dla dzieci M. Byron, przeł. A. Strasmanowa, Warszawa [1938].
- MS – Barrie James Matthew, *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*, przeł. M. Słomczyński, il. J. Srokowski, Warszawa 1958.
- MR – Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. M. Rusinek, il. J. Rusinek, Kraków 2006.
- MC – Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wendy*, il. G.M. Hudson, [przeł. M. Czerwińska, b.m.w.] 2009.
- WJ – Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wanda*, przeł. W. Jerzyński, il. K. Stankiewicz, Poznań 2014.
- AP – Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. A. Polkowski, il. Q. Gréban, Poznań 2015.

CZEŚĆ I

ZŁOTY WIEK

Dziecię to [...] świat pierwotny, wiek złoty, który przyjdzie na końcu.
Novalis, *Henryk Offterdingen*¹

¹ Novalis, *Henryk Offterdingen. Powieść Novalisa*, przeł. F. Mirandola, Warszawa – Kraków 1914, s. 240.

ROZDZIAŁ I

(KRÓTKA) HISTORIA DZIECIŃSTWA

Mniej więcej aż do XII wieku sztuka średniowieczna ignorowała dzieciństwo i nie próbowała go przedstawiać. Trudno uwierzyć, by wynikało to z nieudolności lub niemocy. Wydaje się raczej, że w świecie średniowiecznym nie było dla dzieciństwa miejsca.¹

Tak w swojej książce pisze francuski mediewista Philippe Ariès, uznawany za „odkrywcę dziecka” dla badań historycznych oraz fundatora studiów spod znaku socjologii dzieciństwa. Badacz przytacza liczne przykłady z średniowiecznej ikonografii, w której dzieci przedstawiane były jako „pomniejszeni” dorośli, lecz wskazuje również na „typy dziecięce” pojawiające się w sztuce od końca XII wieku – przedstawienia aniołów, nagiego dziecka będącego alegorią duszy i śmierci, a także, przede wszystkim, Dzieciątka Jezus. Wydaje się, że dla wczesnych twórców europejskich wieków średnich dzieciństwo w sposób szczególny wiązało się ze sferą *sacrum* i w swojej unikalnej formie zarezerwowane było wyłącznie dla tego, co święte². Z kolei dzieciństwo świeckie nie posiadało statusu wyjątkowości, który wyróżniałby je spośród innych okresów życia i sprawiał, że warte było dostrzeżenia czy zapamiętania – uważane było raczej za etap przejściowy w osiąganiu wieku dorosłego, a przede wszystkim okres niepewny oraz problematyczny ze względu na wysoką śmiertelność dzieci utrzymującą się aż do XIX wieku³. Wydane w 1556 roku dzieło *O naturze wszechrzeczy*, będące swego rodzaju encyklopedią i zarazem kompilacją

¹ P. Ariès, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2010, s. 58.

² Jako takie dzieciństwo interesowało również literaturę wieków średnich, która jednak nie zajmowała się nim jako okresem życia człowieka w ogólności, lecz raczej w kontekście konkretnym i jednostkowym, jakim było dzieciństwo Jezusa oraz Maryi. Należy wspomnieć tu przede wszystkim apokryficzne ewangelie dzieciństwa, w których nie brakowało opisów cudownych – i przemilczanych przez kanon Pisma Świętego – wydarzeń z lat dziecięcych tych dwóch kluczowych postaci Nowego Testamentu. Por. *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1, *Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa*, pod red. M. Starowieyskiego, Kraków 2017.

³ Ariès zaznacza, że podobna obojętność względem dzieciństwa była naturalnym, wręcz nieuchronnym skutkiem ówczesnych warunków demograficznych. W ten sposób o „dwojgu lub trojgu dzieci straconych nie bez żalu, ale bez większego smutku” pisze Montaigne w *Próbach*, a także Molier w *Chorym z urojenia* (o kilkuletniej Ludwisi – „małej jeszcze nie liczę”). *Ibidem*, s. 64–65.

najważniejszych tekstów średniowiecznych, dzieli życie człowieka na kilka etapów, z którego pierwszym jest dzieciństwo („zaczyna się z przyjściem dziecka na świat i trwa do siedmiu lat; w tym wieku to, co się urodziło, nazywane jest niemowlęciem, a znaczy to tyle, co niemowa”), dalej następuje chłopięctwo trwające do lat czternastu, później okres adolescencji, czyli wiek młodzieńczy kończący się z dwudziestym pierwszym rokiem życia, dalej młodość (do lat czterdziestu pięciu), a potem *senecta* – okres starzenia się oraz sama starość⁴. To stosunkowo „długie trwanie” dzieciństwa wiązało się przede wszystkim z tym, że było ono postrzegane nie tyle jako zjawisko biologiczne czy psychologiczne, zakończone dojrzewaniem, lecz jako okres zależności od innych, który kończył się w momencie uzyskania samodzielności materialnej i zawodowej. A jednak, utrwalone wówczas cezury wyznaczające poszczególne okresy życia utrzymują się w wielu kulturach aż do XIX wieku i będą służyć również przy podziałach literatury dziecięcej pod względem kategorii wiekowych.

Nowe zainteresowanie dzieciństwem datuje się na początek XVI wieku, kiedy daje się zaobserwować pewien przełom w historii uczuć – puciołowate, rumiane *putta* z renesansowych obrazów i fresków nadal wiążą dzieciństwo ze sferą sakralną, w tym czasie pojawiają się jednak również przedstawienia zmarłych dzieci na portretach czy grobowcach, które w sposób szczególnie upamiętniać miały przedwcześnie utracone potomstwo – „owoc niedojrzały”⁵ otrząśnięty ręką śmierci ku rozpaczyci rodziców, by przytoczyć słowa Jana Kochanowskiego, napisane pod koniec XVI stulecia. Podobne obrazowanie znaleźć można w utworach Bena Jonsona, przyjaciela Shakespeare’a, pisarza, poety i aktora, żyjącego w Anglii na przełomie XVI i XVII wieku, który, podobnie jak Kochanowski, stracił kilkuletnią córeczkę i napisał dla niej epitafium o tytule *On My First Daughter*, zaczynające się od słów „Tu spoczywa, ku smutkowi rodziców swoich, / Mary, córka ich lat młodych. / Lecz to, co niebiosy darowały, niebiosom trzeba zwrócić / A przez to nad ojcem przystoi mniej się smucić”⁶. Kilka lat później, podczas epidemii dżumy, Jonson stracił kolejne dziecko – siedmioletniego syna Benjamina – i jemu również poświęcił wiersz-nagrobek zatytułowany *On My First Sonne*, który zyskuje jednak zupełnie inny wydźwięk niż epitafium poświęcone córce:

Żegnaj, o dziecię mej prawicy i radości;
Grzeszyłem, zbyt w tobie dufając, synu ukochany.
Na siedem lat byłeś mi użyczon, a teraz spłacam cię,
w dzień właściwy, przez los twój naznaczony.
Ach, gdybym mógł z ojcostwa się wyzuć. I czemuż
Człowiek oplakuje śmierć, której powinien zazdrościć?
Tak wczesną ucieczkę furiiom świata i ciała,
A jeśli nie innym nieszczęściom, choćby samej starości?⁷

⁴ Por. *ibidem*, s. 39–40, 47.

⁵ J. Kochanowski, *Tren III*, w: *idem, Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1978, s. 11.

⁶ „Here lies, to each her parents’ ruth, / Mary, the daughter of their youth. / Yet all heaven’s gifts being heaven’s due, / It makes the father less to rue.” B. Jonson, *Poems*, selected by T. Gunn, London 2005, s. 36.

⁷ „Farewell, thou child of my right hand, and joy; / My sinne was too much hope of thee, lov’d boy, / Seven yeeres tho’wert lent to me, and I thee pay, / Exacted by thy fate, on the just day. / O, could I lose all father now. For why / Will man lament the state he should envie? / To have so soone scap’d worlds

O ile wiersz poświęcony Mary Jonson stanowi typowo epitafijne wspomnienie zmarłej opatrzone w swego rodzaju nauką, iż strata dziecka wpisana jest w wyższy porządek rzeczy i nie powinna wzbudzać zbytniego smutku, wiersz napisany po śmierci Benjamina daje wyraz zupełnie innym uczuciom. Wydobywa on paradoksy żałoby sprzeciwiające się konwencji „łagodnego rozpamiętywania” i zawiera już ślad przekonania, iż wczesna śmierć pozwala ustrzec się przed grzechem oraz utratą dziecięcej niewinności. Kontynuację owego myślenia odnajdziemy również w późniejszych utworach literatury angielskiej, także tych adresowanych do młodych czytelników.

Wiek XVII to czas dalszego rozwoju zainteresowania dzieciństwem i dzieckiem, które zaczyna zajmować coraz ważniejsze miejsce w kulturze, literaturze oraz sztuce: dotychczas portretowane przeważnie na drugim planie, jako tło i element życia dorosłych, staje się ulubionym tematem epoki. To również okres nowego „poszanowania dzieciństwa” jako czasu, w którym należy chronić młodociane umysły przez treściami nieodpowiednimi. Szczególna troska objęła wychowanie dzieci, a także, co ważne, ich lektury – z wieku XVII pochodzą pierwsze *editiones expurgatae*, oczyszczone z nieprzystojnych treści wydania klasyków, określane później mianem *ad usum Delphini*, które z czasem przyjęło się jako synonim tekstów przeznaczonych dla dzieci. Pod koniec stulecia następuje przemiana obyczajowa, związana z przyjęciem się nowego i niezwykle istotnego pojęcia w dalszej historii idei dzieciństwa oraz literatury dziecięcej – pojęcia niewinności dziecka. Ariès przytacza wierszowaną inskrypcję towarzyszącą rycinie François Guérarda z 1680 roku zatytułowanej *L'Enfance* i przedstawiającej dzieci bawiące się lalkami i grające na bębenku:

Oto wiek niewinności,
Do którego powinniśmy wrócić [...].
Wiek, kiedy potrafimy wszystko przebaczyć,
Kiedy nie umiemy nienawidzić
I nic nas nie może zmartwić;
Złoty wiek ludzkiego żywota,
Wiek, co się nie lęka piekieł [...].⁸

Dzieciństwa – złotego „wieku niewinności” – nie można jednak pozostawiać samemu sobie: by niewinność, będąca odbiciem boskiej czystości, nie uległa skażeniu, potrzebna określonego rygoru oraz dbałości o odpowiedni rozwój ciała i ducha. Wiek XVII jest świadkiem narodzin „moralnej koncepcji dzieciństwa”, która położyła szczególny nacisk na bezbronność niewinnego dziecka oraz konieczność umiejętnego kształtowania jego charakteru składaną na barkach rodziców, wychowawców i pedagogów. W roku 1693 w Londynie wydane zostało dzieło Johna Locke’a *Some Thoughts Concerning*

and fleshes rage, / And, if no other miserie, yet age?” *Ibidem*, s. 41. Sam poeta został pochowany w Opactwie Westminsterskim w Londynie, w którym znajduje się również jedno z ciekawszych rzeźbiarskich przedstawień związanych z tematyką zmarłych dzieci: jest to stojący w Zakątku Niewiniątek (Innocents Corner) i pochodzący z początku XVII wieku grób księżniczki Sophii, córki króla Jakuba I, zmarłej dzień po swoich narodzinach, którą rzeźbiarz przedstawił jako niemowlę śpiące w kołysce przykrytej czarnym całunem i zdobionej złotą koronką.

⁸ P. Ariès, *op. cit.*, s. 161. Por. również *Naturalizza/Simplicité. Natürlichkeit im Musiktheater*, ed. V. Grund, C. Genewein, H. G. Nicklaus, Bielefeld 2019, s. 66.

Education, w którym angielski filozof porównuje umysł dziecięcy do nurtu wody dającego się „skierować równie łatwo na tę lub inną drogę”⁹ – i choć to właśnie troskę o umysł stawia sobie jako naczelne zadanie, nie skąpi jednak dokładnych wytycznych na temat „lepianki ciała”, a zatem instrukcji dotyczących ubioru, diety czy higieny dziecka. Locke podkreśla także ważność dziecięcej ciekawości („Równie troskliwie należy w dzieciach pielęgnować ciekawość, jak tłumić inne złe skłonności”¹⁰) oraz wyobraźni, rozrywki i przyjemności, które w wychowaniu powinny towarzyszyć temu, co pożyteczne: „Jakkolwiek silną ręką należy powściągać wszystkie pragnienia płynące z kaprysu, jednakże w jednym przypadku fantazję należy dopuścić do głosu, a nawet i wysłuchać. Rozrywka jest tak konieczna, jak praca, albo pożywienie, ale skoro nie może być rozrywki bez przyjemności, która nie zawsze zależy od rozumu, ale częściej od fantazji, przeto należy pozwolić dzieciom nie tylko bawić się, ale też robić to na swój sposób [...]”¹¹. To bardzo istotny postulat, który w kolejnych wiekach – szczególnie w wieku XIX – stanie się osią wyznaczającą zadania literatury dla dzieci: z jednej strony „bawić”, z drugiej „uczyć”.

W swoim studium dotyczącym wiktoriańskiej erotyki dzieciństwa James R. Kincaid dowodzi, że biologiczna, społeczna i konceptualna kategoria dziecka (w dzisiejszym rozumieniu) pojawiła się na przełomie XVII i XVIII wieku, osiągając rozkwit w kolejnym stuleciu, w którym znajduje się już w centrum powszechnego zainteresowania. Jako kategoria, dzieciństwo podlega jednak procesom konstrukcji zależnym od momentu historycznego oraz kontekstów społecznych, których przekonania odzwierciedlało. Opisuując umysł dziecka, Locke używał porównania do dowolnie regulowanego nurtu; w nieco wcześniejszym traktacie dotyczącym ludzkiego rozumienia (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1690) posłużył się natomiast słynną metaforą *tabula rasy* – „czystej karty”¹² czy też tablicy, która dopiero zostanie zapisana znakami doświadczenia i edukacji. Dziecko – „biały papier lub wosk, który można ugniatać i kształtować jak się komu podoba”¹³ pojawia się również wśród ostatnich *Myśli o wychowaniu*. Dwieście lat po publikacji rozważań Locke’a, obrazowanie to było nadal atrakcyjne: w 1895 roku, podczas Narodowego Kongresu Czystości w Baltimore, wielbny S.S. Seward stwierdzał, że „umysł dziecka jest u swego zarania doskonale czysty – to tabliczka przygotowana na narzędzie rytownika, lecz w swej istocie nadal dziewicza”¹⁴.

W wieku XVIII i XIX żywotne były również inne metafory dzieciństwa, podobnie jak obrazy miękkiego wosku lub czystej, niezapisanej tablicy lub kartki

⁹ J. Locke, *Myśli o wychowaniu*, przekł. i wstęp M. Heitzman, Warszawa 2002, s. 22.

¹⁰ *Ibidem*, s. 108.

¹¹ *Ibidem*, s. 109.

¹² *Idem*, *Rozważania dotyczące ludzkiego rozumu*, przeł. B.J. Gawecki, t. 1, Warszawa 1955, s. 119. Samo wyrażenie *tabula rasa* nie pojawia się w eseju Locke’a, gdzie mowa o „białym papierze, na którym nic nie zapisano” [„white paper with nothing written on it”], występuje ono natomiast w pierwszym przekładzie eseju na język francuski autorstwa Pierre’a Coste’a z 1700 roku, dzięki któremu się upowszechniło. Por. *Tabula rasa*, w: *The Oxford Companion to Philosophy*, ed. T. Honderich, Oxford 2005, s. 907.

¹³ *Idem*, *Myśli o wychowaniu...*, s. 212.

¹⁴ S.S. Seward, *Purity – How Preserved Among the Young*, cyt. za: J.R. Kincaid, *Child-Loving. The Erotic Child and Victorian Culture*, London – New York, s. 72.

świadczące o swoistej plastyczności, zależności oraz wpływowości dziecka, które jest jak „głina w rękach garncarza, czekająca tylko na ukształtowanie”¹⁵, lustro odzwierciedlające bezwolnie i nieświadomie wszystko, co zostanie przed nim postawione lub też „insekt przybierający kolor liści, którymi się żywi”¹⁶. Inna „botaniczna” metafora określa pokój dziecinnny jako ogród, „na grunt którego przesadzono rozmaite drzewa i rośliny w stanie dzikim, by rozwinąć w nich piękno, ku któremu nakłonić je można dzięki własnej ich naturze, a także najdoskonalszej kultywacji”¹⁷ – tu jednak obrazowanie zmienia się nieco względem poprzednio wymienianych materii, całkowicie bezwolnych w kształtujących je rękach. Metafora roślinna zakłada bowiem dynamikę wzrostu i przemiany, które nie mogą stać się udziałem wosku, gliny czy papieru – rośliny obdarzone są naturalnym pięknem, które rozwija się pod troskliwą opieką ogrodnika, mogą jednak równie dobrze okazać się kłębne i nie poddawać się naginaniu; mogą wypuszczać dzikie pędy i odrosty, usychać czy nadmiernie wybujać, gdyż zależą nie tylko od pielęgnacji, lecz również od podłoża, na którym rosną, oraz swoich przyrodzonych właściwości.

Wszystkie te metafory zakładają jednak nieustanną obecność instancji wyższej, która ma obowiązek poprawnego kształtowania dziecka-materii: czy będzie to rytownik z rylcem gotowym do skrobienia na czystej tabliczce, pisarz pochylający się nad niezapisaną kartką, rzeźbiarz formujący glinę lub wosk czy w końcu ogrodnik pielęgnujący młode drzewko. We wszystkich tych porównaniach odzwierciedla się przekonanie o wpływie, jaki na dzieci wywierają dorośli, usytuowani wobec nich zawsze w relacji władzy. Jak zauważa Kincaid, tak konstruowane dzieciństwo jest kategorią pustą czy też wydrążoną [*hollow category*], którą można wypełniać dowolnymi emocjami, pragnieniami i ideami. Ustanowiona w XVII wieku kategoria dziecięcej niewinności zapewnia ową pustkę – dziecko jest „czyste”, a więc podlega wszelkim możliwym wpływom, samo w sobie nie jest ani dobre, ani złe, prawdopodobne ani kłamliwe – jest „żadne”. Idąc tym tropem, Kincaid określa niewinność jako kategorię negatywną, związaną z brakiem woli, świadomości, siły oraz doświadczenia: zawsze zagrożoną i wymagającą ochrony, a więc samą w sobie słabą, niewystarczającą. Niewinność staje się w ten sposób podstawowym narzędziem konstrukcji dzieciństwa, któremu narzucona została nie dlatego, iż rzeczywiście stanowiła jego własność, lecz dlatego, że tak pragnęli postrzegać je dorośli. Mieli tego świadomość również twórcy, myśliciele i pedagodzy wiktoriańscy – w 1861 roku Herbert Spencer pisał: „popularna idea głosi, że dzieci są «niewinne» – jest to prawda dopóty, dopóki chodzi o *wiedzę* dotyczącą zła; jednak gdy mowa o złych i m p u l s a c h , jest to twierdzenie całkowicie fałszywe – pół godziny spędzone na obserwacjach w pokoju dziecinnym przekona o tym każdego [wyróżnienia oryginalne]”¹⁸. Podobne przekonanie wyrażała także Craik w cytowanym już we wstępie eseju *Wiek złota*:

¹⁵ W. Mitchell, *Rescue the Children or, Twelve Years' Dealing with Neglected Girls and Boys*, London 1886, s. 16, cyt. za: *ibidem*, s. 90.

¹⁶ S. Smiles, *Self-Help; with Illustrations of Character and Conduct*, London 1859, s.293, cyt. za: *loc. cit.*

¹⁷ M.M. Pullan, *Children and How to Manage Them*, London 1856, s. 3.

¹⁸ H. Spencer, *Education: Intellectual, Moral and Physical*, London 1861, s. 136.

Wiele poetyckich nonsensów głosi się dzisiaj na temat tak zwanej „niewinności” dzieci. Jeśli jednak przyjrzymy się naszemu własnemu dzieciństwu z trzeźwością i szczerością [...] tylko nieliczni z nas przypomną sobie, że ich wczesne dni były wypełnione wyjątkowym posłuszeństwem czy szczęściem. Większość z nas, trzeba przyznać – lub raczej mieć nadzieję – była o wiele niegrzeczniejsza niż teraz. W przeciwnym razie jakież byłby cel naszego ziemskiego terminu? Wszyscy powinniśmy byli bez zwłoki rozwinąć skrzydła i wznieść się prosto do nieba. Nie były z nas jednak żadne dziecinne aniołki – i dobrze o tym wiemy. Ze skrucą wspominamy naszą afektację, zarozumiałstwo, zazdrość, samolubstwo i nikczemność – by nie wspomnieć płomiennych wybuchów gniewu i pragnienia zemsty – wybacalne jednak, a być może w pewnym stopniu wręcz nieuniknione, gdy krew jest gorąca, prędką i młoda.¹⁹

W istocie, podobnemu rozpoznaniu daleko do idealizującej wizji dzieciństwa zawartej w XVII-wiecznej inskrypcji pod ryciną Guérarda, w której określa się je jako „wiek niewinności”, w którym „potrafimy wszystko przebaczyć” i „nie umiemy nienawidzić”.

Kolejnym wielkim traktatem wychowawczym – a zarazem tekstem, który położył podwaliny pod romantyczne postrzeganie dziecka i dzieciństwa – jest *Émile* (1762) Jeana Jacquesa Rousseau, opatrzony podtytułem *ou De l'éducation*. W *Emilu* wyraźnie zaznacza się owo nowe podejście do dzieciństwa, które wytyczy kurs dla kolejnych dekad – francuski myśliciel ujmuje je bowiem nie jako okres przejściowy czy nieistotny, będący jedynie etapem poprzedzającym dorosłość, lecz jako czas wartościowy, cenny i wyjątkowy, nie tylko ze względu na kształtowanie się charakteru oraz umysłu, ale również dlatego, że jest to okres osobny, wypełniony radością i beztrąską, który później zostaje utracony na rzecz dorosłości:

Kochajcie dzieciństwo; opieką otaczajcie jego zabawy, jego przyjemności, jego miłe skłonności. Któż z was nie żałował w życiu lat, kiedy uśmiech jest nieustannie na ustach i kiedy dusza jest zawsze spokojna? Dlaczego chcecie odebrać tym niewiniątkom możliwość rozkoszowania się tym tak krótkim czasem, który przed nimi ucieka, i tym tak drogim skarbem, którego nie umiałyby nadużyć? Dlaczego chcecie napełnić goryczą i boleścią te pierwsze lata tak szybko mijające i które nie wrócą do nich tak, jak nie wrócą do was?²⁰

Przyrodzona niewinność jest dla Rousseau najistotniejszą cechą dzieciństwa – będącą jednocześnie swego rodzaju ucieleśnieniem kondycji ludzkiej sprzed upadku w grzech – którą należy chronić i kultywować, niczym „młodą roślinkę” do której filozof przyrównuje dziecko. Dzieciństwo jest bliskie Naturze i to w niej powinno przebywać, z dala od „ciemnych obyczajów miejskich, które stają się pociągające i zaraźliwe”²¹, degenerujących czynników cywilizacji oraz kultury – w przyrodzie, oddzielone i bezpieczne, ma bowiem szansę zachować swoją organiczną czystość, a także odrębność odróżniającą je od dorosłości. Rousseau ostrzega przed przedwczesną dojrzałością i zbyt szybkim ukulturalnianiem dzieci – „Przyroda chce, żeby dzieci były dziećmi, zanim będą ludźmi. Jeżeli zechcemy odwrócić ten porządek, wytworzymy owoce

¹⁹ D.M.M. Craik, *op. cit.*, s. 96–97.

²⁰ J.J. Rousseau, *Emil, czyli o wychowaniu*, przeł. W. Husarski, do druku przygotował F. Wronowski, wstępem i komentarzem opatrzył J. Legowicz, Wrocław 1955, s. 68.

²¹ *Ibidem*, s. 93.

przedwcześnie, które nie będą miały ani dojrzałości, ani smaku i zepsują się w krótkim czasie”²² – i postuluje opóźnienie formalnej edukacji w myśl zasady „Ćwicz ciało [...], ale duszę utrzymuj w próżnowaniu, póki to będzie możliwe”²³.

Jako idealną przestrzeń dla tak zaprojektowanego „wychowania negatywnego”, dążącego do maksymalnego ograniczenia wiedzy, poznania i wpływów zewnętrznych oraz swoistego „obwarowania” dziecka Naturą, Rousseau wybiera wieś, która z jednej strony zapewnia bliskość przyrody oraz potrzebną dzieciństwu swobodę, z drugiej zaś usuwa je z zasięgu wpływów miejskiego społeczeństwa, którego zepsucie zastąpione zostaje rustykalną prostotą. Znać jednak, że wieś to dla autora *Emila* jedynie konieczny kompromis, przyjęty bardziej ze względów praktycznych niż ideowych: najdoskonalszym miejscem wychowania byłaby bowiem przestrzeń całkowicie naturalna i całkowicie nietknięta – bezludna wyspa, gdzie brak nie tylko ludzi i związanych z nimi społecznych uwikłań, ale nie ma również książek, które mogłyby zmącić czystość dziecięcego umysłu. Dochodzimy tu do jednego z najbardziej charakterystycznych postulatów Rousseau, który – jak sam pisze – „nienawidzi książek” i pragnie od nich uchronić swojego idealnego wychowanka. Według Rousseau „czytanie jest plagą dzieciństwa” oraz jego największą męczarnią, zaś Emil „dopiero w dwunastym roku życia dowie się, co to książka”²⁴. Jediną lekturą dopuszczalną, a nawet pożyteczną i pożądaną (choć dopiero w okresie chłopięcym) okazuje się *Robinson Crusoe* Daniela Defoe – książka pierwsza i przez następne lata mająca stanowić cały księgozbiór wychowanka, czytana wciąż od nowa, lecz wciąż z takim samym zainteresowaniem:

Robinson Cruzoe na swojej wyspie [...] – oto przedmiot ciekawy dla każdego wieku, który tysiącnymi sposobami uczynić można miłym dla dzieci. Oto w jaki sposób urzeczywistnimy wyspę odludną, która początkowo służyła mi za porównanie. [...] Bądź przekonany, że Emil marzy o takiej przygodzie; są to prawdziwe zamki na lodzie tego szczęśliwego wieku, w którym nie zna się innego szczęścia nad posiadanie rzeczy niezbędnych oraz wolności. [...] Zresztą spieszymy się umieścić go na tej wyspie, dopóki szczęśliwość jego do tego się ogranicza, bo bliski jest dzień, kiedy nie będzie chciał już mieszkać na niej sam, jeżeli w ogóle będzie chciał tam jeszcze mieszkać, i kiedy Piętaszek, który go teraz zupełnie nie wzrusza, nie wystarczy mu na długo.²⁵

Pomysł metaforycznego umieszczenia dziecka na odludnej wyspie znajdzie później odzwierciedlenie w angielskiej literaturze dla młodych czytelników: od *The Coral Island* (1857) Roberta Ballantyne’a, w której trójka chłopców przeżywa fascynujące przygody na Pacyfiku, przez *Wyspę skarbów* Stevensona i wyspę z wyobraźni, jaką jest Nibylandia z *Piotrusia Pana*, aż po rajski atol z *Lord of the Flies* (1954) Williama

²² *Ibidem*, s. 85.

²³ *Ibidem*, s. 91.

²⁴ *Ibidem*, s. 126.

²⁵ Warto zwrócić uwagę, że Rousseau ustanawia powieść Defoe jako jedyną słuszną lekturę dzieciństwa nie bez pewnych zastrzeżeń: nim *Robinson Crusoe* trafi w ręce Emila, powinien zostać „oczyszczony ze swoich sztuczności literackich”, przez które Rousseau rozumie parateksty powieściowe, wstęp oraz zakończenie – a więc te elementy, które osadzają bohatera w świecie zewnętrznym, społeczeństwie i relacjach międzyludzkich. Tak oceniany „*Robinson ad usum Delphini*” miałby zaczynać się od rozbicia okrętu, a kończyć na przybyciu statku zabierającego bohatera z wyspy. *Ibidem*, s. 225–226.

Goldinga²⁶, który szybko staje się przestrzenią piekielną i przeklętą – bo o ile Barrie nazywa dzieci jeszcze „niewinnymi”, dodając szybko „bez serca” („and thus it will go on, so long as children are gay, innocent and heartless”²⁷), Golding nie ma wobec niewinności dzieciństwa żadnych złudzeń.

Wiek XVIII daleki jest jednak od podobnych rozpoznai: w latach 70. i 80. Joshua Reynolds, słynny brytyjski portrecista, maluje trzy obrazy, z których dwa zapiszą się jako arcydzieła sławiące i jednocześnie ugruntowujące niewinność dzieciństwa. Pierwszy to *The Strawberry Girl* (1773), przedstawiający małą dziewczynkę w białej sukience, która niesie w zawiniątku truskawki; dwa kolejne, wykonane około roku 1788, to również portrety dziewczynek w bieli – na pierwszym trzyletnia Penelope Boothby, w wielkim koronkowym czepcu z czarną kokardą, przepasana czarną szarfą, w mitenkach i z dłońmi splecionymi na podołku, siedzi w niszy okiennej, za którą widać drzewa – dziewczynka przedstawiona jest *en face*, ale jak gdyby w skupieniu i zamyśleniu, spogląda gdzieś poza prawą krawędź obrazu (por. **ryc. 2**). Na drugim portrecie kilkulatka modelka nieznana z imienia odwrócona jest do widza profilem: w zachwycie wpatruje się w dal, przyciskając dłonie do piersi i rozchylając usta. Na tym obrazie, o znaczącym tytule *The Age of Innocence*, postać ujęta została w całości: spod białej sukienki wystają bosa stopy dziewczynki, włosy nie są zakryte, a jedynie przewiązane opaską z kokardką; również krajobraz jest najbardziej otwarty i sprecyzowany – po lewej stronie, za plecami modelki, widać drzewa, dalej łąki, pola, wzgórze oraz niebo, przysłonięte popielatymi pasmami chmur (por. **ryc. 1**). Bohaterki obu dzieł są jak gdyby oddzielone od widza, nieświadome jego obecności, zamknięte w sobie i w świecie własnych przeżyć. Penelope Boothby, zmarła w kilka lat po namalowaniu portretu, stała się w angielskiej kulturze synonimem dziecięcej niewinności, która z łagodnym uśmiechem odwraca wzrok od spraw ziemskich i – spoglądając w transcendencję – umiera młodo. Jej ojciec, sir Brooke Boothby, poeta, lingwista, tłumacz oraz przyjaciel Rousseau, poświęcił zmarłej córeczce cykl poematów zatytułowanych *Sorrows. Sacred to the Memory of Penelope*, a także zlecił namalowanie jej apoteozy, na której mała Penelope unoszona jest do nieba w ramionach anioła (por. **ryc. 3**) oraz wykonanie marmurowego nagrobka przedstawiającego zmarłą w spokojnym śnie, opatrzonym inskrypcją z *Canzony CCLXXIX* Petrarce – „lei che’l ciel ne mostrò, terra n’asconde”²⁸.

Nic dziwnego, że oba dzieła Reynoldsa – jedno unieśmiertelniające kruchą, dziecięcą niewinność, która nie należy do ziemskiego kręgu, drugie zaś sławiące tę samą niewinność w bliskości natury i oderwaniu od świata dorosłych – stały się punktem odniesienia dla późniejszej ikonografii dzieciństwa: *Wiek niewinności* należał

²⁶ Powieść Ballantyne’a była jedną z ukochanych dziecięcych lektur Barriego, który tak pisał o autorze *Wyspy koralowej*: „był dla mnie jednym z bogów, napisałem więc długi wstęp i posłowie [do wydania powieści z 1913 roku – dopisek A.W.], w których utrzymywałem niezbitcie, że mężczyźni i kobiety powinni pobierać się młodo i mieć mnóstwo dzieci, które mogłyby czytać *Wyspę koralową*.” Również Golding czytał ją jako chłopiec. Por. J. M. Barrie, *The Annotated Peter Pan. The Continental Edition*, ed. M. Tatar, New York 2011, s. 21–22.

²⁷ J.M. Barrie, *Peter and Wendy*, il. by F.D. Bedford, London 1911, s. 267.

²⁸ „Choć niebo duszę, ziemia ciało skrywa”. F. Petrarca, *Il Canzoniere (wybór)*, z oryginału przeł. A. Lewandowski, Toruń [2004], s. 72. Por. A. Higonnet, *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*, London – New York 1998, s. 29.

do najczęściej kopiowanych płócien artysty, zaś *Portret Penelope Boothby* stanowił inspirację dla wielu późniejszych dzieł malarskich, między innymi słynnego obrazu *Cherry Ripe* (1879) Johna Everetta Millaisa, na którym modelka w stroju przywodzącym na myśl ten z portretu Reynoldsa przedstawiona została na tle zieleni, obok rozłożonych na liściu dojrzałych wiśni (por. **ryc. 4**). Portret Millaisa różni się jednak znacząco od dzieła Reynoldsa w kolorystyce, szczegółach i wydźwięku – jedynym czarnym elementem w ubiorze dziewczynki są jej mitenki, natomiast szarfa, kokarda na czepku oraz trzewiczki są różowe. Zaróżowione są również policzki modelki, a za nią widać kwiat naparstnicy w podobnej barwie. Te żywe akcenty połączone z bielą ubioru przełamują ciemną tonację tła, dodając portretowi wesołości i oddalając skojarzenia ze śmiercią (czarne elementy zestawione z bielą na obrazie Reynoldsa); modelka nie odwraca wzroku, lecz patrzy wprost na widza, zaś dojrzałe owoce symbolizują słodycz, radość, ale także – być może – doświadczenie zmysłowe. Wskazywałyby na to tytuł dzieła, nawiązujący do wiersza *Cherry-Ripe* metafizycznego poety Roberta Herricka:

Słodkie wiśnie! wykrzykuję,
Wiśnie; kto chce, nich kupuje!
Pytasz, skąd ta czerwień słodka?
Powiem: każdy tam ją spotka,
Gdzie są usta Julii mojej;
Tam się owocami stroi
Wyspa Wisien, gdzie dojrzały
Sad kraśniej przez rok cały.²⁹

Dzieło Millaisa jest więc raczej swoistą polemiką z przedstawieniem Reynoldsa, który portretował niewinność w stanie doskonałym: nieświadomą, niedostępną, oddzieloną od świata dorosłej zmysłowości oraz erotyki. Wskazuje też na zmianę w postrzeganiu i portretowaniu dziecka, która stała się udziałem wrażliwości XIX stulecia. Co ciekawe, z oboma obrazami osiemnastowiecznego portrecisty polemizował również Lewis Carroll – lecz nie w swoich najsłynniejszych tekstach literackich, ale na fotografiach i szkicach. Swoistą karykaturę *Wiek niewinności* – szkic białego hipopotama, uśmiechającego się łagodnie i przedstawionego na wyjętym z dzieła Reynoldsa rustykalnym tle, podpisany tym samym tytułem – osiemnastoletni Carroll zamieścił w „The Rectory Umbrella” (1849–1850), domowym czasopiśmie rodziny Dodgsonów³⁰ (por. **ryc. 6**). Parodią *Portretu Penelope Boothby* jest natomiast fotografia Alexandry (Xie) Kitchin, przedstawiająca o wiele starszą niż trzyletnia Penelope modelkę w wysokim czepku z czarną wstążką, w mitenkach, powodzi koronek, halek i spódnic oraz z czarną aksamitką na szyi (por. **ryc. 5**). Xie daleko jednak do niewinnej Penelope o odwróconym spojrzeniu – dziewczynka patrzy prosto w obiektyw, usta ma zaciśnięte,

²⁹ R. Herrick, *Słodkie wiśnie*, w: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i opracował S. Barańczak, Kraków 2009, s. 171.

³⁰ Karykatura portretu Reynoldsa należała do cyklu szkiców utrzymanych w podobnej tematyce, zamieszczanych przez Carrolla w kolumnie „The Vernon Gallery”. Humorystyczny podpis głosi: „*Wiek niewinności* sir J. Reynoldsa, przedstawiający młodego Hipopotama siedzącego pod cienistym drzewem, poddaje kontemplacji czarującą jedność młodości i niewinności”. Por. S. Dodgson Collingwood, *The Life and Letters of Lewis Carroll (Rev. C.L. Dodgson)*, London 1898, s. 39.

bez uśmiechu, a wyraz twarzy nieprzenikniony, wręcz wyzywający. Carroll „neutralizuje i eliminuje każdy aspekt *Portretu Penelope Boothby*, który mógłby świadczyć o inności dziecka”³¹, zacierając tym samym ustanowioną przez społeczeństwo granicę pomiędzy światem dorosłych a światem dzieci. W swojej pracy poświęconej „złotemu wiekowi” angielskiej literatury dziecięcej Marah Gubar zwraca uwagę na „odwzajemnione spojrzenie” dziewczynek z fotografii Carrolla i podkreśla, że w konwencji wiktoriańskiej odwrócone spojrzenie i spuszczone wzrok były równoznaczne z niewinnością, nieświadomością oraz naturalnością – była to jedyna reakcja, jaką dobrze wychowane dziewczęta mogły odpowiadać na męskie spojrzenie; jego odwzajemnienie wiązałoby się z łamaniem społecznych konwencji, gdyż – jak pisze Gubar – jedynie kobiety lekkich obyczajów patrzyły mężczyznom prosto w oczy. Dziewczynki z fotografii Carrolla – Alice Liddell jako mała żebraczka czy Irene MacDonald, najstarsza córka George’a MacDonalda, sportretowana w pozie odaliski – łamią jednak tę konwencję, spoglądają w obiektyw wyzywająco, niejednokrotnie nawet wrogo, jak mała Agnes Weld w przebraniu Czerwonego Kapturka: „jej oczy to oczy wilka, który najpewniej właśnie pożarł babcię; patrząc na nią, zastanawiamy się, czy przypadkiem dziewczynka nie zjadła przed chwilą owego wilka i czy teraz nie rzuci się na nas”³². Gubar podkreśla również, że Carroll przedstawia swoje dziewczęce modelki jako aktywne i świadome, również w kontekście seksualnym (Irene jako odaliska, Alice Jane Donkin na fotografii zatytułowanej *The Elopement* o wyraźnym podtekście erotycznym)³³. Wzrok modelek na fotografiach Carrolla skierowany wprost na widza przełamuje ideał dziecięcej niewinności i zrywa barierę oddzielającą dziecko od dorosłego, zapowiadając tym samym późniejsze – poromantyczne – przemiany w postrzeganiu dzieciństwa.

Jeszcze pod koniec XVIII wieku, gdy kończyło się oświecenie, a rozpoczynał romantyzm, który uczynił dziecko nośnikiem wielu swych najistotniejszych idei, przekonanie o dziecięcej niewinności rozpisywane było na wiele głosów. Jednym z najbardziej słyszalnych stał się głos Williama Blake’a, który w wizyjnych *Songs of Innocence* (1789) i *Songs of Experience* (1794) przedstawił swoisty dualizm dzieciństwa i dorosłości, niewinności oraz doświadczenia – „ich wieczną dialektykę bez możliwości syntezy”³⁴. W pierwszym cyklu utworów, rozpoczynającym się od wizji dziecka wyglądającego z chmur i proszącego o „piosenkę o Baranku”³⁵, nie brak postaci zwierzęcych ucieleśniających niewinność – takich jak sam mistyczny Baranek (*The Lamb*), „wróblątko”, „rudzik malutki” (*The Blossom*) – małych chłopców i dziewczynek (*The Little Girl Lost*, *The Little Girl Found*, *The Schoolboy*, *The Little*

³¹ M. Gubar, *Artful Dodgers. Reconceiving the Golden Age of Children’s Literature*, Oxford – New York 2009, s. 100.

³² C. Mavor, *Pleasures Taken. Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham – London 1995, s. 29.

³³ M. Gubar, *op. cit.*, s. 102–109

³⁴ W. Blake, *Wiersze i poematy*, wybór i opracowanie K. Puławski, przeł. T. Basiuk, J. Kozak, K. Puławski i J. Waczków, Warszawa 1994, s. 71.

³⁵ „Gdy w dolinie grałem piosenki, / By weselej życie biegło, / Wtedy dziecko z małej chmurki Wychylając się, tak rzekło || „Zagraj piosenkę o Baranku!” *Ibidem*, s. 8. Czytając ten początek *Wprowadzenia do Pieśni niewinności*, nie sposób nie pomyśleć o otwarciu *Małego Księcia* Saint-Exupéry’ego, w którym mały chłopiec przybyły z gwiazd również prosi dorosłego: „Narysuj mi baranka”.

Black Boy), obrazów wiosny (*Spring, The Echoing Green*), czy w końcu samej nowonarodzonej radości (*Infant Joy*), choć zdarzają się tu także obrazy ciemne, odzierające dzieciństwo z jego słodyczy (*The Little Chimney-Sweeper*). Przyjęty powszechnie polski tytuł zbioru mówi wprawdzie o „pieśniach” niewinności, lecz wiele z wierszy Blake’a należałoby nazwać raczej „piosenkami”³⁶ (*Laughing Song, Nurse’s Song, A Cradle Song*) – prostymi, skocznymi rymowankami, przystosowanymi jak gdyby do śpiewu przy akompaniamencie fujarki: „Little boy / Full of joy, / Little girl / Sweet and small. / Cock does crow, / So do you. / Merry voice, / Infant noise, / Merrily, merrily to welcome in the year”³⁷ – aż trudno uwierzyć, że wersy te wyszły spod pióra Blake’a, autora *Zaślubin nieba i piekła* oraz poematu *Milton*. Jednocześnie w *Pieśniach doświadczenia*, w których pojawiają się symbole grozy (słynny wiersz *The Tiger*), smutku, rozkładu czy degeneracji (*Infant Sorrow, A Sick Rose, A Poison Tree*), nie brak również figur dziecięcych, takich jak liryczne persony *The Little Chimney-Sweeper* i *The Little Girl Lost*, podejmujące dialog ze swymi poprzednimi wcieleniami z *Pieśni niewinności*, czy bohater wiersza *The Little Vagabond*, który odwieczną walkę Dobra ze Złem widzi z perspektywy karczemnej bójki („Aż Bóg, tak jak ojciec, który się raduje, / Gdy dziecko wesoło jak on sam świętuje, / Znudziłby się sprzeczką i z Diabłem i z Beczką, / Ucałował go, odział, i spił gorzałeczką”³⁸). Niewinność u Blake’a staje się niezbywalną własnością dzieciństwa, nawet jeśli jest to dzieciństwo głęboko doświadczone cierpieniem i troską, wynikającymi przede wszystkim z warunków życiowych i społecznych niesprawiedliwości.

Od końca oświecenia datuje się rozpoznanie dzieciństwa jako wyjątkowego okresu w życiu – już nie przygotowania do dorosłości, ale czasu, w którym umiejscowione są najważniejsze przeżycia i wydarzenia w życiu jednostki, wpływające później na całe dorosłe życie. Johann Gottfried Herder uznawał, że dziecko od samego początku jest pełną istotą ludzką, w której, jak w załączku, tkwią wszystkie przyszłe cechy i zdolności, podkreślał również istotę żywej wyobraźni dziecka oraz jego zdolności językowych³⁹. Dyspozycja i psychologia dziecka, jego język oraz zachowania przesunęły się stopniowo w centrum zainteresowania nauki i sztuki, choć nadal stanowiły temat raczej traktatów psychologicznych, pedagogicznych oraz (coraz częściej) utworów literackich, nie zaś literatury dziecięcej, która narodziła się dopiero w wieku XIX. W 1807 roku niemiecki historyk Adam H. Müller uznawał obserwację dzieciństwa za „najlepsze i najszlachetniejsze źródło badań historycznych”⁴⁰, zaś rozwój oświeceniowego, a później romantycznego gatunku *Bildungsroman* dowartościował podejście retrospektywne, w którym biografia i rozwój bohatera widziane są przez pryzmat jego dzieciństwa – dzieje się tak choćby w *Historii życia Toma Jonesa* (1749) Henry’ego Fieldinga czy *Życiu i myślach JW Pana Tristrama*

³⁶ Najnowszy przekład wierszy Blake’a rozdziela oba cykle właśnie w ten sposób – zob. W. Blake, *Piosenki niewinności i pieśni doświadczenia*, przeł. J. Zawadzki, [b.m.w.] 2020.

³⁷ W. Blake, *Spring*, w: *idem, Songs of Innocence and of Experience*, ed. by R. Willmott, Oxford 1990, s. 11.

³⁸ *Idem, Wiersze i poematy...*, s. 24.

³⁹ Por. B. Kümmerling-Meibauer, *Images of Childhood in Romantic Children’s Literature*, w: *Romantic Prose Fiction*, ed. G. Gillespie, M. Engel, B. Dieterle, Amsterdam 2008, s. 186.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 183.

Shandy Laurence'a Sterne'a, gdzie historia bohatera, z właściwą autorowi przewrotnością, zostaje przedstawiona nie tyle od jego narodzin, ile od poczęcia. Rozpoczynający się na przełomie wieków romantyzm ustanowił dziecko przede wszystkim jako figurę pośrednika pomiędzy transcendencją a przyziemną rzeczywistością, która utraciła możliwość pełnego poznawania świata. W tym ujęciu dziecko znajduje się niejako w stanie wyostrejzonej duchowej percepcji – jego niewinność, święta naiwność, żywy świat uczuć i emocji, a także zanurzenie w naturze i bliskość wszystkiemu, co dzikie i pierwotne, otwierają mu drogę do mistycznej wiedzy, dając dostęp do poznania tajemnic bytu. Dzieci romantyczne „widzą więcej” – jak chłopiec z ballady Johanna Wolfganga Goethego *Król elfów* (lub – jak chcą inne przekłady – *olch* czy *olszyn*⁴¹), który dostrzega inny wymiar rzeczywistości, niedostępny dla „sokolego wzroku” jego ojca:

– Mój synu, wciąż z lękiem twarzyczkę zasłaniasz...
– Nie widzisz, mój ojczy, jak elf nas dogania?
Król elfów w koronie... i wlecze swój płaszcz...
– Mój synku, mgły wstają i wloką się, patrz! [...]

– Mój ojczy, nie widzisz tam, w cieniu, przy drzewie
król elfów mnie wabi do swoich królewien.
– Mój synku...mój synku... sokoli mam wzrok:
To stare trzy wierzby szarzeją przez mrok.⁴²

Trudno jednak pozbyć się wrażenia, że bliskość transcendencji i możliwość wglądu pod podszewkę rzeczywistości skazuje dziecko na wykluczenie, melancholię i tragizm, z którymi wiąże się przecucie śmierci. Bohaterka ballady Williama Wordswortha *We Are Seven*, mała dziewczynka pytana przez wędrowca o liczbę swojego rodzeństwa, uparcie utrzymuje, że „jest nas siedmioro”⁴³, choć dwoje z dzieci spoczywa „pod cmentarnym drzewem”. Literatura romantyzmu – szczególnie angielskiego – pełna jest dzieci, które żyją w cieniu śmierci, umierają młodo i tym samym nigdy nie dorastają: w *Lyrical Ballads* (1798–1800) Wordsworth poświęca cykl wierszy Lucy Gray, której „twarzyczki słodkiej, małej [...] nikt więcej nie zobaczy”⁴⁴, podobnie w dzieciństwie umiera chłopiec z Winanderu (czyli Windermere w Krainie Jezior), pochłonięty przez

⁴¹ Warto tu przypomnieć, że różnice w tytule utworu Goethego nie wynikają z prostych przesunięć stylistycznych, ale mają głębsze przyczyny historyczne, a także implikacje znaczeniowe i poznawcze: „Pomyłka w przekładzie duńskiego słowa *ellerkonge*, którą wedle niektórych źródeł filologicznych popełnił Johann Gottfried Herder w *Stimmen der Volker in Liedern* (1778), a utrwalił Johann Wolfgang Goethe w balladzie *Der Erbkönig*, urosła właściwie do rangi symbolicznego starcia dwóch wizji rzeczywistości, przekornie ożywiając jedno z pierwotnych znaczeń utworu. Trudno się bowiem oprzeć wrażeniu, że optowanie bądź to za *Królem olch*, bądź *Królem elfów*, jest już dziś rodzajem epistemologicznej deklaracji: przyznając mianowicie rację jednej ze stron konfliktu, przyjmuje się bądź to racjonalną perspektywę Ojca, rozdzierającego osądającym wzrokiem zasłonę rzeczywistości, bądź też irracjonalną perspektywę Syna, kruszącego potęgę kartezjańskiej pewności rzeczy niepojętą ofiarą z własnego życia”. K.M. Maj, *Czas światoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*. „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 368–369.

⁴² J.W. Goethe, *Król elfów*, przeł. J. Gamska-Lempicka, w: *idem, Wybór poezji*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955, s. 87.

⁴³ W. Wordsworth, *Siedmioro nas jest, panie*, przeł. A. Kreczmar. „Więź” 2007, nr 589–590, s. 67–69.

⁴⁴ *Idem, Lucy Gray, czyli Samotność*, w: *Angielscy „poeci jezior”*. W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey, wybrał, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński, Wrocław 1963, s. 24.

przemocną siłę dziewiczej natury (*There was a Boy*)⁴⁵; zmarli „dziecięcy przyjaciele” pojawiają się w prozie Thomasa de Quincey, a widmowe dzieci, które są „niczym, mniej niż niczym, tylko snem”⁴⁶ stają się bohaterami pism Charlesa Lamba. Wczesna śmierć – tak jak było to w przypadku uwiecznionej przez Reynoldsa Penelope Boothby – wynika bowiem z jednej strony z niemożności pogodzenia dziecięcej niewinności ze światem, z drugiej zaś staje się sposobem na jej ocalenie: umarłe dzieci nie dorastają i tym samym nie mogą utracić skarbu dzieciństwa. W tę romantyczną wizję wpisują się również późniejsi bohaterowie angielskiej klasyki dziecięcej „złotego wieku”, który swoje źródła bierze właśnie w romantyzmie – mały Diamond z powieści *At the Back of the North Wind* MacDonalda, który dzięki swej dziecięcej wrażliwości staje się pośrednikiem pomiędzy światem i zaświatem, czy Piotruś Pan z opowieści Barriego, który „ucieka od bycia człowiekiem” oraz związanej z człowieczeństwem konieczności dorastania w świat fantazji, na Nibylandię – podobnie jak w świat przyrody odchodzi „chłopiec z Winanderu”.

Dzieciństwo dla romantyzmu to w pewien sposób wyższy stan człowieczeństwa, utracony Raj sprzed grzechu pierworodnego, z którego człowiek zostaje wygnany w dorosłość. W przeciwieństwie do oświecenia, dziecko nie jest tu kimś, kogo należy wychowywać i pouczać – to raczej ono, obdarzone wrażliwym spojrzeniem, wiarą oraz niewinnością, staje się nauczycielem: role zostają odwrócone, „dziecko jest ojcem człowieka”, jak napisze Wordsworth w motcie do *Ody o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*, utworu, który daje chyba najpełniejszy wyraz romantycznej wizji dzieciństwa i nostalgii łączonej z jego utratą:

Był czas, gdy łąki, strumyki i gaje
Ziemia, widoki wszelkie pospolite
(Jak mi się zdaje)
Były w niebiański blask spowite,
W świetność i świeżość, jakie sen nadaje.
Teraz już nie jest tak, jak było drzewiej; –
Gdzie bym zwrócił się i po co,
Czy dniem, czy nocą,
O rzeczach, jakim widział, dziś wzrok mój nic nie wie.⁴⁷

„The things which I have seen I now see no more” – ostatni wers pierwszej strofy *Ody o przeczuciach nieśmiertelności* pobrzmiwa echem w opisie Nibylandii: „We too have been there; we can still hear the sound of the surf, but we shall land no more”⁴⁸. Nieunikniona i nienaprawialna utrata dzieciństwa jest jednocześnie wygnaniem ze sfery *sacrum*, w której dzieci – obdarzone czystą duszą i naturalną, organiczną religijnością –

⁴⁵ „Był kiedyś chłopiec. Znałyście go, skały, / Znałyście, wyspy Winanderu. [...] / Chłopiec samotnie stawał pod drzewami / Lub nad jeziorem srebrnie migoczącym / I ciasno spletał dłonie, i podnosił / Do ust. Przez palce, niby przez instrument, / Do sów milczących pohukiwał. / [...] Umarł w dzieciństwie. Nawet lat dwunastu / Nie dożył”). ***[*Był kiedyś chłopiec. Znałyście go, skały*], w: *idem, Poezje wybrane*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1978, s. 30–31.

⁴⁶ C. Lamb, *Dream-Children; A Reverie*, w: *idem, The Essays of Elia*, with introduction by A. Birrell, London – Toronto 1906, s. 128.

⁴⁷ W. Wordsworth, *Oda o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*, w: *Angielscy „poeci jezior”*, *op. cit.*, s. 81.

⁴⁸ J.M. Barrie, *Peter and Wendy...*, s. 10.

przebywają w pierwszych latach życia. Dla Wordswortha i innych romantyków niemowlęstwo graniczy z preegzystencją duszy w niebie, której wspomnienie – choć zaciera się stopniowo w miarę dorastania – pozostaje żywe i wyraźne w wieku dziecięcym:

Narodziny są tylko snem i zapomnieniem:
Dusza, co u nas wschodzi – gwiazda życia człeka,
Gdzie indziej zaszła w cienie
I zmierza tu z daleka:
Nie w zupełnej niepomności,
Nie w całkowitej nagości,
Nie: wlecemy obłoki blasku w ślad, widome,
Od Boga, co jest naszym domem;
Wokół nas w niemowlęctwie leży niebios skłon!
Choć mrok więzienny po trochu spowinie
Chłopca, co rośnie,
Lecz on
Postrzega światłość i ją, tam skąd płynie,
Widzi – radośnie [...].⁴⁹

Romantyzm utrwała ideał dzieciństwa zanurzonego w Absolucie i przyrodzie oraz wizję dorastania, które jest stopniowym „wytracaniem” niebiańskiego odblasku, prostoty i wrażliwości, ugruntowując tym samym nostalgiczne podejście do dzieciństwa⁵⁰, którego pierwsze sygnały pojawiły się już w pismach Rousseau. Z rozpoznaniem francuskiego myśliciela zgadza się romantyczna wizja „dziecka natury”, pogrążonego w beztroskiej zabawie i wolnego od pracy, obowiązków oraz uwikłań społeczeństwa. Angielski romantyzm współdzieli też awersję wobec wykształconych, wyrafinowanych, oraz przedwcześnie dojrzałych dzieci, choć jednocześnie przyznaje dzieciństwu przyrodzone zdolności twórcze, podkreśla i docenia potencjał ich wyobraźni: dziecko staje się prototypem poety, tym doskonalszym, że jego „twórczość” płynie wprost z Natury i transcendencji: „chłopiec z Winanderu” to „instrument”, na którym gra sama przyroda, mały Diamond z powieści MacDonalda układa długie poematy, w których mistyczny sens kryje się wśród asocjacji i współbrzmień – podobnie „czysta” jest również muzyka z fletni Piotrusia Pana, która nawet naturze zdaje się jej własnym głosem:

[Piotruś] zrobił więc sobie fletnię z trzciniek i wieczorami siadywał na brzegu wyspy, wygrywając dla wprawy szemranie wiatru i pluskanie wody. Łapał też w

⁴⁹ W. Wordsworth, *Oda o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*, w: *Angielscy „poeci jezior”*, op. cit., s. 85, 87.

⁵⁰ Victoria F. Smith zwraca jednak uwagę na to, że romantyczny ideał dziecka był również konstruktem niejednoznacznym i skomplikowanym zarówno w całości epoki, jak i w dziełach różnych poetów (na przykład Wordswortha i Blake’a), ale także wewnątrz twórczości poszczególnych autorów: sam Wordsworth dopuszcza w swoim dziele różne wizje dzieciństwa – ta z *Ody o przeczuciach nieśmiertelności* zawiera obraz idealizowany, sentymentalizowany i nostalgiczny, natomiast już w *Preludium* poeta przedstawia dzieciństwo bardziej realne i przyziemne – nadal jest ono zanurzone w przyrodzie, ale zamiast niebiańskich „obłoków blasku” wypełnione zostaje łowieniem ptaków w sidła, wybieraniem gniazd na zboczach gór i nocnymi przejażdżkami po jeziorze cudzą łódką. Por. V.F. Smith, *Between Generations. Collaborative Authorship in the Golden Age of Children’s Literature*, Jackson 2017, s. 26.

otwarte dłonie garsteczki księżycowego blasku, wsypywał je do swojej fletni i grał tak pięknie, że nawet ptaki dawały mu się zwieść i mówiły do siebie: „Czy to ryba plusnęła w wodzie, czy to Piotruś zagrał na swojej fletni rybę pluskającą w wodzie?”⁵¹.

⁵¹ J.M. Barrie, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, przeł. A. Wieczorkiewicz, il. M. Minor, Poznań 2018, s. 28.

ROZDZIAŁ II

WIKTORIAŃSKI I EDWARDIAŃSKI ROMANS Z DZIECIŃSTWEM

O ile więc dzieciństwo wkracza do poezji angielskiej już we wczesnym romantyzmie, na przełomie XVIII i XIX stulecia, wraz z pisarstwem Blake'a, Wordswortha, Coleridge'a czy Lamba, ważnym tematem prozatorskim staje się mniej więcej pół wieku później – w powieści wiktoriańskiej. W latach 1837–1838, a zatem u samego otwarcia epoki wiktoriańskiej, Charles Dickens pisze pierwszą angielską powieść, której głównym bohaterem zostaje dziecko, a dzieciństwo staje się jej centrum i zarazem osią powieściowych wydarzeń¹ – jest nią *Oliver Twist; or, The Parish Boy's Progress*. Niedługo później ten sam autor wydaje *The Old Curiosity Shop* (1841), powieść, której kolejne odcinki, ukazujące się najpierw w tygodniku „Master Humphrey's Clock” (redagowanym i tworzonym wyłącznie przez Dickensa), angielska publika pochłaniała z prawdziwą żarłocznością, reagując na końcową śmierć małej Nell nieledwie żałobą narodową. Gdy w listopadzie 1841 roku ukazał się ostatni odcinek powieści, autor otrzymał setki listów od pogrążonych w żalu czytelników, dorośli mężczyźni otwarcie płakali na ulicach, a Daniel O'Connell, irlandzki polityk i członek parlamentu, po przeczytaniu powieści w pociągu miał wybuchnąć płaczem, wykrzyknąć: „Nie powinien był jej zabijać!”, po czym cisnąć książkę za okno². Sześć lat później nieznanemu nikomu pisarz Ellis Bell – pod którego nazwiskiem ukrywa się również nikomu jeszcze wówczas nieznanemu Emily Brontë – opublikował jedyne w swoim dorobku dzieło, zatytułowane *Wuthering Heights*: także i tutaj dzieciństwo Catherine i Heathcliffa, w którym zawiązuje się łącząca ich namiętność, a zarazem splot powieściowych zdarzeń, ma niebagatelne znaczenie. W tym samym roku 1847 swoje pierwsze dzieło wydała również Charlotte Brontë (pod pseudonimem Currer Bell) – w *Jane Eyre*, powieści o niewzględnianym w polskich przekładach podtytułe *An Autobiography*, główna bohaterka i zarazem narratorka poświęca swemu dzieciństwu aż dziesięć rozdziałów – ponad jedną czwartą opowieści o rozwoju, dorastaniu i

¹ Por. P. Coveney, *The Image of Childhood*, Baltimore 1967, s. 127.

² J. Wullschläger, *Inventing Wonderland: The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame and A. A. Milne*, London 1995, s. 12.

dochodzeniu do pełni rozwoju. *Jane Eyre* jest równocześnie pierwszą historią, w której głos dziecka staje się słyszalny aż tak wyraźnie: choć opowiedziana z perspektywy czasu i przez dorosłą kobietę, narracja precyzyjnie odtwarza doświadczenia dzieciństwa, a przede wszystkim przedstawia je w formie pierwszoosobowej, dając tym samym unikalny wgląd w psychikę małej bohaterki, a także udzielając jej głosu. Tę samą technikę stosuje również Dickens – twórca najbardziej sugestywnych i najlepiej rozpoznawalnych wiktoriańskich typów dziecięcych – w swojej późniejszej powieści, wydanej w roku 1850 *quasi*-autobiografii *The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery*. Natomiast w roku 1860 – tym samym, w którym urodził się James Matthew Barrie – George Eliot publikuje powieść *The Mill on the Floss*, w której nacisk położony zostaje na dzieciństwo dwójki protagonistów – Maggie i Toma Tulliverów – oraz ukazanie świata przeżyć i reakcji dziecka.

Zarówno w *Jane Eyre*, jak i w *Młynie nad Flossą*, wiek dziecięcy przedstawiony jest jako czas wyostrejzonej wrażliwości, która wykuwa się w cierpieniu i kształtuje całe późniejsze życie. Jane, uboga sierota przygarnięta przez ciotkę, cierpi w dzieciństwie męki samotności oraz niezrozumienia. Jedną z najsłynniejszych scen powieści przedstawia bohaterkę w wybuchu gniewu po tym, jak zostaje odkryta w swojej samotni za kotarą, gdzie spędza czas nad książką – napadnięta i zraniona przez starszego kuzyna, a następnie niesprawiedliwie ukarana za swój bunt i zamknięta w czerwonym pokoju, w którym kiedyś umarł jej wuj, dziewczynka broni się przed panicznym strachem i próbuje zrozumieć przyczyny swojego rozżalenia:

Dlaczego ja mam zawsze cierpieć, zawsze być upokarzana, zawsze oskarżana, na zawsze potępiona? [...] „Co za niesprawiedliwość! Co za niesprawiedliwość!” – wołał mój rozum, pobudzony przez ból do przedwczesnej, choć przejściowej przenikliwości [...]. Jakaż rozterka targła moją duszą tego okropnego popołudnia! Jak mózg mój wrzał niepokojem, a serce buntem! A jednak w jakiej ciemnicy i głębokiej nieświadomości toczyła się ta walka duchowa! Nie mogłam znaleźć odpowiedzi na wciąż powracające pytanie, dlaczego ja tak cierpię; teraz z odległości tylu lat znajduję ją łatwo.

Byłam dysonansem w Gateshead Hall; do nikogo tam nie byłam podobna; nie miałam nic wspólnego z panią Reed, jej dziećmi i dobranymi przez nią domownikami. Jeżeli oni mnie nie kochali, to i ja również ich nie kochałam. Nie mieli obowiązku kochać stworzenia, które nie mogło myśleć tak jak oni; stworzenia tak odrębnego, tak krańcowo różniącego się od nich temperamentem, zdolnościami, skłonnościami; stworzenia niepotrzebnego, nie mogącego służyć ich interesom lub przysparzać im przyjemności; szkodliwego stworzenia, noszącego w duszy zarodki oburzenia na ich traktowanie, pogardę dla ich sądu.³

Traktowana przez domowników z pogardą, Jane dorasta w poczuciu własnej nieprzystawalności względem świata, która – choć bolesna i niełatwa – hartuje jednak jej charakter, rozwija umysł, wyobraźnię oraz inteligencję. Dziewczynka szuka schronienia w samotności, spędzając czas na czytaniu i oglądaniu książek, które pozwalają jej zagłębić się w marzeniach, podróżować przez odległe kraje, snuć własne opowieści. Niestrudzoną czytelniczką niezrozumianą przez świat jest również Maggie

³ C. Brontë, *Dziwne Losy Jane Eyre*, przeł. T. Świdarska, t. 1, Warszawa 1976, s. 15–16.

Tulliver, mieszkanka młyna Dorlcote nad rzeką Flossą „która ciągle siedzi z książką”⁴, nawet jeśli są to lektury zgoła „nieodpowiednie” dla wieku dziecięcego, takie jak *The Political History of the Devil* Defoe. Eliot czyni bohaterką swojej powieści dziewczynkę o nadzwyczaj rozwiniętej uczuciowości, targaną sprzecznymi namiętnościami, które w przyszłym życiu przysporzą jej wielu nieszczęść i ostatecznie sprowadzą tragedię. Maggie stanowi jawne zaprzeczenie tezy o czystości i niewinności dzieciństwa – niedotykalnego, spokojnego, oddzielonego od świata emocji właściwych dorosłemu życiu. Jak Jane uwięziona w czerwonym pokoju walczy z rozgoryczeniem i urazą, tak samo Maggie ukrywa się na poddaszu, by dać upust kłębiącym się w niej uczuciom, których dorośli nie dostrzegają i nie potrafią zrozumieć: znaczący jest tu opis „fetysza” – „korpusu wielkiej drewnianej lalki”⁵ – na którym Maggie wywiera zemstę za spotykające ją przykrości, wbijając w głowę lalki gwoździe. Wyobraźnia pomaga dziewczynce w rozładowaniu napięć i emocji, z którymi nie potrafi sobie poradzić w inny sposób – są to wprawdzie nie tylko uczucia gniewu i żądz zemsty, lecz również współczucia („Szybko jednak zorientowała się [...], że w jeśli wbije w głowę zbyt dużo gwoździ, nie będzie mogła sobie wyobrazić, że zadaje lalce straszliwy ból, kiedy wali ową głową o ścianę; nie będzie też mogła jej gładzić i okładać w wyobraźni kataplazmami, kiedy wściekłość przeminie”⁶), trudno jednak nie zauważyć, że taki opis uczuciowości dziecka – szczególnie dziewczynki – dokonywał swoistego wyłomu w hołubionym przez epokę ideale dziecięcej niewinności.

Dziewczęce bohaterki Brontë i Eliot są dla własnego świata dysonansem, gdyż nie wpisują się w przyjęte wzorce, burzą konwencje, buntują się przeciwko narzucanym im zasadom, stereotypom i ciasnym sposobom myślenia. Opowiadają się po stronie męskiego dynamizmu oraz aktywności, a zamiast niewinności wybierają szczerą oraz prawdę uczuć. Wyrazem buntu Maggie wobec wymagań stawianych jej przez dorosłych – przede wszystkim przez inne kobiety: ciotki, które nieustannie ją strofują i pouczają, oraz matkę, która narzeka na niesforność córki, będącą w jej odczuciu „karą boską za grzechy” – jest moment, gdy dziewczynka sama ścina swoje bujne włosy, udrękę jej dzieciństwa. Pozbywając się owego „atrybutu kobiecości”, Maggie czuje się nareszcie wolna, choć jednocześnie naraża się na wymówki oraz utyskiwania matki i ciotek; nawet Tom, jej ukochany brat, nie szczędzi jej kpin – rozumie ją tylko ojciec, który pociesza i uspokaja dziewczynkę. Symboliczne ścięcie włosów pojawia się również w *Jane Eyre*, nie wynika ono jednak z własnej woli uczennic szkoły w Lowood, ale stanowi konsekwencję purytańskiej moralności przełożonego, pastora Brocklehurst, który chce „umartwić [...] w dziewczynkach popędy cielesne” i wykorzenić ich rzekomą próżność. Warto zauważyć, że podobny motyw pojawia się również w tekstach anglojęzycznej klasyki dziecięcej „złotego wieku”: Jo March w *Little Women* (1875) Louisy May Alcott oraz Anne Shirley w *Anne of Green Gables* (1908) Lucy Maud Montgomery także ścinają włosy – każda jednak z innych przyczyn i z innym skutkiem. Dla Jo ścięcie włosów jest aktem „męskiego” poświęcenia dla dobra rodziny i chorego ojca, a poniekąd także wyrazem upodobania do wszystkiego, co chłopięce; dla

⁴ G. Eliot, *Młyn nad Flossą*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 1960, s. 21.

⁵ *Ibidem*, s. 34.

⁶ *Loc. cit.*

bohaterki Montgomery jest to natomiast „ukaranie próżności” – trudna do zniesienia kara wynikająca z niefortunnej próby pozbycia się rudego koloru warkoczy za pomocą czarnej farby zakupionej u wędrownego handlarza.

Dla bohaterek Brontë i Eliot cechami charakterystycznymi są samotność, inność i niezrozumienie – dziewczynki są oddzielone od świata dorosłych, a nawet swoich rówieśników, nie jest to jednak oddzielenie wynikające z romantycznej idealizacji dziecka, które zostaje uznane za istotę wyższą, lepszą oraz pozostającą w pierwotnej bliskości transcendencji – i jako takie staje się przewodnikiem dorosłego, jego pośrednikiem w kontakcie z Absolutem. Zarówno Jane Eyre, jak i Maggie Tulliver, doświadczają ze strony dorosłych przede wszystkim pogardy: ich wynikająca z wrażliwości inność jest dla świata kamieniem obrazy, a poszukiwanie miłości oraz zrozumienia zostaje napiętnowane jako niewłaściwe i grzeszne. W stosunku dorosłych do obu bohaterek uwidacznia się bowiem podejście zupełnie odmienne od romantycznej idealizacji dziecka i dzieciństwa – przekonanie odziedziczone po XVI i XVII-wiecznym purytyzmie oraz „wielkim przebudzeniu” XVIII wieku, które zapoczątkowało ruch ewangelikański w Wielkiej Brytanii i Ameryce.

Zgodnie z tym podejściem – płynącym niejako równoległe, lecz w przeciwnym kierunku do nurtu romantycznej wizji dzieciństwa – dziecko jest „naczyniem grzechu” i reprezentuje upadłą naturę człowieka w najgorszej postaci, ponieważ jego skaza jest jeszcze nieświadomiona, niewewnętrzna, a tym samym niepoddawana „kuracji” pokuty, umartwienia oraz modlitwy. Dzieci – upadłe i skażone grzechem pierworodnym – nie zdradzają same z siebie chęci poprawy, stąd w centrum purytańskich ruchów odnowy moralnej stała troska o to, by „przemienić” zepsute dziecięce serca i ocalić je od wiecznej zguby. W 1671 roku wydane zostało niewielkie dziełko Jamesa Janeway’a o długim i znaczącym tytule *A Token for Children Being An Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives, and Joyful Deaths of several Young Children* [*Znak dla Dzieci będący Dokładną Relacją o Nawróceniu, Świętych i Przykładowych Żywotach oraz Radosnej Śmierci kilku Młodych Dzieci*], które uznawane jest dziś za jedną z pierwszych książek dla dzieci – a zarazem o dzieciach⁷. W tekście Janeway’a mali bohaterowie na łożu śmierci spowiadają się ze swych dziecięcych grzechów: lenistwa, krnąbrności, nieuważności na lekcjach, hałaśliwości, zaniedbywania dnia świętego – ale jednocześnie pocieszają zgromadzonych u ich wezgłowia słuchaczy tym, że zbawienie czeka na każdego, kto wyrzeknie się niegodziwości, oraz zapewniają o szczęściu i wiecznej nagrodzie, które staną się ich udziałem w niebie. We wstępie kierowanym do „Wszystkich Rodziców, Wychowawców i Wychowawczyń oraz wszystkich tych, którzy zajmują się Edukacją dzieci” Janeway zachęca do pilnego nawracania dzieci, istot grzesznych z natury:

Czyż dusze dzieci waszych są bezwartościowe? Zali chcecie, by jako żagwie w ogniu piekielnym płonęły? Zaliż obojętne wam, czy będą przeklęte czy zbawione? Czyż diabeł ma z nimi swawolić bez końca? Czy nie dołożycie raczej wszelkich starań, by ocalić je od gniewu, który niechybnie nadejdzie? Widzicie wszakoż, iż nie są one niezdolne do przyjęcia Bożej łaski. Cokolwiek byście o nich sądzili,

⁷ Por. R. Pattison, *The Child Figure in English Literature*, Athens 1978, s. 135.

Chrystus nimi nie gardzi. Nie są one zbyt małe, aby umrzeć, ani zbyt małe, by iść do piekła, nie są też zbyt małe, by służyć swemu wielkiemu panu, ani zbyt małe, by pójść do nieba, „do takich bowiem należy królestwo Boże”. Czyż możliwość nawrócenia ich i zbawienia nie nakłoni was do nauczania ich z największą gorliwością? Zali Chrystus, niebo i zbawienie to dla was sprawy obojętne? Jeśli tak jest, to zaiste nie chcę mieć z wami nic do czynienia. Lecz jeśli nie, zaklinam was, byście się nie oszczędzali – wie diabeł, że czas wasz bliski i że wkrótce będzie za późno. O, czyńcie więc, co należy, czyńcie to bez zwłoki i ze wszystkich sił waszych. O, módlcie się, módlcie się, módlcie się i żyjcie w świętości przed dziećmi waszymi, nie szczędźcie im czasu, by co dnia pomówić z nimi o ich naturze nędznej z przyrodzenia. Znałem pewne dziecko, które nawróciło się, usłyszawszy od bogobojnej wychowawczynie owo zdanie: *Każde dziecko swej matki z natury jest dzieckiem gniewu.*⁸

Janeway zaleca wprowadzić nauczanie oraz nawracanie dzieci poprzez przykład własnej świętości, nie zachęca też do pogardy, przytaczając słowa z Ewangelii św. Łukasza, które Jesus wypowiada przy spotkaniu z dziećmi („do takich bowiem należy królestwo Boże” – Łk 18, 16), *A Token for Children* – oraz jego niegasnąca popularność przez dwa stulecia – ugruntowuje jednak przekonanie o pierwotnym skażeniu dziecięcej natury, które przez wiele kolejnych dekad będzie żywe w umoralniających opowiastkach dla dzieci, takich jak choćby wydana na początku lat 20. XIX wieku niezwykle popularna książka Lucy L. Cameron *The Polite Little Children*, która w ciągu zaledwie dwóch lat doczekała się aż sześciu wznowień:

Zapamiętajcie zatem, moje kochane dzieciaczki, nauczkę wypływającą z tego dnia – i jeśli chcecie zadowolić Boga, starajcie się być naprawę grzeczne. Lecz pamiętajcie też, że wasze serca są nieposłuszne, pełne zazdrości, pychy i samolubstwa, i że nigdy nie będziecie grzeczne naprawdę, dopóki nowe serce nie zostanie wam dane.⁹

Ostatnie zdanie, które zdaje się świadczyć o pewnym fatalizmie, stanowi odniesienie do słów z Księgi Ezechiela (36, 26): „I dam wam serce nowe i ducha nowego tchnę do waszego wnętrza, odbiorę wam serce kamienne, a dam wam serce z ciała”, które było chętnie wykorzystywane przez XIX-wiecznych pisarzy ku pouczeniu i ku przestrodze. Do tego samego fragmentu nawiązuje także Mary Martha Sherwood, jedna z najpopularniejszych i najpoczytniejszych angielskich pisarek dla dzieci pierwszej połowy stulecia, której osławione ewangelikańskie powieści – takie jak *History of the Fairchild Family* (1818) czy *The History of Henry Milner* (1822), pełne obrazów dzieci kontemplujących rozkładające się zwłoki czy poddających się różnym umartwieniom – stwierdzały wprost, że „wszystkie dzieci są z natury złe”¹⁰; w drugiej z wymienionych książek pada wspomniane wcześniej odwołanie do prorocstwa Ezechiela: tytułowy bohater powieści, Henry Milner, opisany jest jako chłopiec, który w wieku lat pięciu

⁸ J. Janeway, *A Token for Children Being An Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives, and Joyful Deaths of several Young Children*, London 1757, Early English Books Online Text Creation Partnership: <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004851306.0001.000/1:3?rgn=div1;view=fulltext> (data dostępu: 14 listopada 2020).

⁹ L.L. Cameron, *The Polite Little Children*, London 1850, s. 32.

¹⁰ M.M. Sherwood, *History of the Fairchild Family, or, The Child's Manual, Being a Collection of Stories Calculated to Show the Importance and Effects of a Religious Education*, London [b.d.w.], s. 13.

„nie znał brzydkich słów i sztuczek, lecz mimo tego, jak wszystkie małe dzieci, które jeszcze nie otrzymały nowych serc, pełen był złych skłonności”¹¹. Ten sam zarzut zostaje postawiony również Jane Eyre przez pana Brocklehursta w czasie ich pierwszego spotkania w Gateshead Hall, gdy przełożony szkoły pyta najpierw dziewczynkę o to, jak uniknąć piekła (na co Jane odpowiada: „Muszę być zdrowa i nie umierać”), a następnie o to, czy podobają jej psalmy – gdy otrzymuje odpowiedź przeczącą, stwierdza: „To dowodzi, że masz złe serce i powinnaś modlić się do Boga, ażeby ci je odmienił; ażeby dał ci nowe, czyste serce; ażeby zabrał ci serce kamienne, a dał ci serce z żywego ciała”¹². Ów ewangelikański model postrzegania dziecka jako natury skażonej i niedoskonałej na równi niemal z romantyczną idealizacją dziecięcej niewinności ukształtował XIX-wieczną koncepcję dzieciństwa – a także, co najważniejsze, angielską literaturę dla dzieci, również tę należącą do epoki „złotego wieku”.

Z romantycznej wizji dzieciństwa czerpie natomiast Charles Dickens, choć młodociani bohaterowie jego powieści niewiele mają wspólnego z delikatnymi dziewczynkami w bieli z obrazów Reynoldsa, czy nawet beztroskimi malcami Wordswortha okradającymi ptasie gniazda i cieszącymi się życiem w przyrodzie. To niemal zawsze postaci gnieźdzące się na „marginesach społeczeństwa” (jakże szerokich w wiktoriańskiej Anglii, gdzie ubóstwo było znacznie powszechniejsze niż bogactwo czy chociaż względny dobrobyt) – w brudzie miejskich zaułków, w „kajdanach ulic”¹³, szynkowniach, piwiarniach i w dokach, wśród lichwiarzy, szulerów, spekulantów i morderców. Dickensowscy bohaterowie dziecięcy więcej mają wspólnego z *Pieśniami doświadczenia* Blake’a, takimi jak *Mały włóczęga* czy *Mały kominiarczyk*, „czarna istotka pośród śniegu”¹⁴, gdzie dziecięca niewinność moralna uwidacznia się tym wyraźniej, że zostaje skontrastowana z brudem dorosłości w jej najgorszym wydaniu: podobnie w *Bleak House* (1853) mały zamiatacz ulic imieniem Jo umiera wskutek niegodziwości i zaniedbań dorosłych. Nie inaczej ów zamysł – i zarazem pewien chwyt pisarski – formułuje zresztą sam Dickens w *Przedmowie* do książkowego wydania *Magazynu osobliwości*:

[P]isząc tę książkę starałem się otoczyć samotną dziewczynkę postaciami groteskowymi i niesamowitymi, lecz prawdopodobnymi, a wokół jej niewinnej twarzyczki i czystych myśli zgromadzić towarzyszy równie dziwnych i nieprzyjemnych, jak ponure przedmioty znajdujące się koło jej łóżka, gdy na jej życie padł pierwszy cień.¹⁵

Dickensowi udaje się w pełni zrealizować zamiar ujęcia dziecięcej czystości w ramy zintensyfikowanych do granic możliwości groteski i grozy. Mała Nell to uosobienie niewinności, dobra, wdzięku, pokory, cierpliwości i poświęcenia, przybrane w dodatku

¹¹ Eadem, *The History of Henry Milner, A Little Boy, Who Was Not Brought Up According to the Fashions of This World*, London 1835, s. 19.

¹² C. Brontë, *op. cit.*, s. 39.

¹³ W. Blake, *Londyn*, w: *idem, Wiersze i poematy...*, s. 25.

¹⁴ *Idem, The Chimney Sweeper*, w: *idem, Songs of Innocence and of Experience...*, s. 30.

¹⁵ C. Dickens, *Przedmowa*, w: *idem, Magazyn osobliwości*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 1988, s. 6.

w śliczną powierzchowność czternastoletniego dziewczęcia, które zostaje ustawione pośrodku panoptikonu istic Dickensowskich karykatur i osobliwości. Jej dziadek to zdziwaczały starzec, właściciel składu rupieci i staroci, w dodatku zaprzysiężony gracz w ruletkę; brat – hulaszcy młodzieniec bez czci i wiary; przyjaciel – zdzieciniały wyrostek o złotym sercu. Panoramy dopełnia diaboliczna postać Karła Qulipa, z którego sideł dziewczynce udaje się wymknąć: razem z dziadkiem opuszcza Londyn i wędruje przez angielską wieś, spotykając kolejne dziwaczne figury, których nagromadzenie jest zdumiewające nawet jak na powieść Dickensa i zdaje się przeczyć proklamowanej przez autora zasadzie prawdopodobieństwa. Ta ucieczka z miasta, którego tkanka przesiąknięta jest złem, ohydą i korupcją, oraz wyjście w stronę dającej wolność i ukojenie przyrody, to znów gest romantyczny – miasto, również dla Dickensa, jest nieprzyjacielem dziecka, jego zaraźliwe, „ciemne obyczaje” (jak pisał Rousseau) kłócą się z ideą dziecięcej czystości, która w naturalny sposób skojarzona zostaje z błogosławieństwem wsi (*nota bene* podobny podział obowiązuje również w *At the Back of the North Wind* MacDonalda). Tę paralelę pogłębia Dickens w *Dawidzie Copperfieldzie*, co szczególnie dobrze widać w odysei głównego bohatera, która wiedzie od niewinności pierwszych lat życia spędzonych na wsi, przez miejskie zbrukanie, aż po powrót do natury i odzyskanie czystości dzieciństwa. Sielskie dzieciństwo Dawida rozpoczyna się w rodzinnej wiosce Blunderstone, z której chłopiec zostaje jednak wygnany przez niechętnego mu ojczyma: najpierw do szkoły z internatem, a następnie, po śmierci matki, na ulice Londynu, gdzie – zaledwie dziesięcioletni – zaczyna zarabiać na życie w składzie win:

Tak drobnym byłem jeszcze dzieckiem, że nieraz, gdym wchodził do szynku na szklankę piwa lub portera dla zapicia niedostatecznych obiadów, wahano się z podaniem mi żądanych trunków. [...] Od rana do nocy ja, drobne dziecko, pracowałem na równi z dorosłymi ludźmi. Wpółgłodny, wałęsałem się po ulicach bez żadnej opieki i tylko łaska Najwyższego strzegła mnie, że nie zostałem włóczęgą czy złodziejem.¹⁶

Samotny Dawid Copperfield, wędrujący po zaułkach i piwiarniach Londynu, nie jest już dzieckiem, choć ma przecież tylko dziesięć lat – bieda, nieszczęście i konieczność przetrwania w „dżungli miejskiej”, wyrabiają w chłopcu instynkty obce dzieciństwu, sprawiają, że dojrzewa przedwcześnie i staje się dorosłym w ciele dziecka. Narrator, opisujący swoje dzieciństwo z perspektywy czasu, jest doskonale świadomy niebezpieczeństw, na jakie narażał go ówczesny tryb życia i swoje ocalenie od całkowitej degradacji przypisuje opiece Opatrzności, lecz czytelnik zdaje sobie sprawę aż nazbyt dobrze, że to, czego udało się uniknąć bohaterowi powieści, w rzeczywistości stawało się udziałem tysięcy dzieci – nie o czym innym traktuje zresztą *Oliwer Twist*. W końcu Dawid decyduje się na ucieczkę z miasta i postanawia udać się do swojej jedynej krewnej, ciotki mieszkającej w Dover. Jeszcze w Londynie chłopiec zostaje okradziony ze swojej walizy, a wraz z nią traci niemal wszystkie oszczędności:

¹⁶ *Idem, Dawid Copperfield. Dzieje, przygody, doświadczenia i zapiski Dawida Copperfielda Juniora rodem z Blunderstone (których nigdy ogłaszać drukiem nie zamierzał)*, przeł. W. Kościalkowska, t. 1, Poznań 2016, s. 210.

postanawia iść do ciotki pieszo, a po drodze – wiodącej przez idylliczne okolice hrabstwa Kent – stopniowo „wytraca” związek z cywilizacją i oczyszcza się z miejskiego zbrukania. Sprzedaje kamizelkę oraz surdut u tandeciarza, jedwabną chusteczkę porywa mu wędrowny blacharz, w końcu ścierają się i drą także jego buty, tak, że chłopiec dociera do nadmorskiego Dover niemal nagi, odarty i oczyszczony ze wszystkiego, co wiązało go z poprzednim życiem. By dopełnić tej ablucji, zostaje starannie wykąpany przez ciotkę, która postanawia się nim zaopiekować, po czym owinięty w szale i pledy – czysty, owinięty w materię jak w kokon, Dawid doświadcza odwrotnej metamorfozy i znów staje się dzieckiem. W wiejskim domku odzyskuje zabraną mu przemocą beztruskę dzieciństwa – już następnego dnia puszcza latawce z panem Dickiem, ekscentrycznym przyjacielem ciotki, „dziecinnym dorosłym”, prostym, niewinnym i łagodnym człowieczkiem, którego wszyscy inni „mają za wariata”.

Ta dychotomia dzieciństwa i dorosłości jest charakterystyczna nie tylko dla Dickensa, ale dla całej kultury i literatury wiktoriańskiej, która pełna jest przedwcześnie dojrzałych dzieci i zdziecinniałych dorosłych¹⁷. Swoiste odwrócenie ról, w którym dziecko okazuje się dojrzsze, odpowiedzialniejsze i mądrzejsze od dorosłego, spotykamy u samego Dickensa w *Magazynie osobliwości* (to Nell opiekuje się dziadkiem i przejmuje odpowiedzialność za ich wspólne życie podczas tułaczki), *Our Mutual Friend* (1865), gdzie mała Jeny Wren szcieniem lalek utrzymuje ojca-alkoholika i nazywa go wprost „swoim niedobrym dzieckiem” czy *Samotni*, w której lekkomyślny i samolubny Harold Skimpole, zasłaniający się źle pojętą „dziecinnością”, zostaje skontrastowany z małą Charlie, która dzięki ciężkiej pracy i poświęceniu ratuje młodsze rodzeństwo od życia w przytułku. W literaturze dla dzieci przykładem takiego „małego dorosłego” jest chociażby Diamond, bohater interesującej mnie tu szczególnie powieści *At the Back of the North Wind* MacDonalda, który w czasie choroby swojego ojca zastępuje go w pracy jako londyński doróżkarz; innym przykładem całkowitej zamiany ról jest humorystyczna powieść *Vice Versa: A Lesson to Fathers* (1882) Thomasa A. Guthrie’a, w której, za pomocą magicznego kamienia, syn przenosi się w ciało ojca, a ojciec w syna, następnie pierwszy zaczyna prowadzić interesy w mieście, zaś drugi zmuszony jest wrócić do szkolnej ławy oraz surowego nauczyciela, gdzie na własnej skórze przekonuje się, czy wyznawana przez niego максима, iż „czasy szkolne to najlepszy okres w życiu człowieka” rzeczywiście jest prawdziwa.

Z popularną w literaturze wiktoriańskiej figurą „dorosłego dziecka” koresponduje nie mniej rozpowszechniony – szczególnie w twórczości dla młodych odbiorców – typ „dziecięcego zbawcy”: małego bohatera, który swoją słodyczą, dobrocią i wdziękiem przemienia zgorzkniałe serca dorosłych¹⁸. W ten sposób „odkupicielką” Silasa Marnera w powieści George Eliot o takim tytule (*Silas Marner, the Weaver of Raveloe*, 1861) staje się Eppie, kilkuletnia dziewczynka o złotych włosach, którą tkacz z Raveloe znajduje na wpół zamarzniętą pod drzwiami swojej chaty; dziecko stopniowo odmienia chciwego Marnera, dotąd dbającego jedynie o majątek, który w pewnym momencie

¹⁷ Wiktoriański fenomen „inwersji wieku” analizuje dogłębnie Claudia Nelson w książce *Precocious Children & Childish Adults. Age Inversion in Victorian Literature*, Baltimore 2012.

¹⁸ Por. D. Petzold, *A Race Apart: Children in Late Victorian and Edwardian Children's Books*. „Children's Literature Association Quarterly” 1992, no. 17, s. 33–36.

powieści został mu odebrany – warto zauważyć, że znów pojawia się tu porównanie dziecka do złota:

Marner wziął dziewczynkę na kolana, drżąc od uczucia, które dla niego samego było zagadką i czymś zupełnie nieznanym, co właśnie świtało w jego życiu. W jego umyśle i sercu panował taki zamęt, że gdyby miał wypowiedzieć, co je przepelnia, mógłby jedynie stwierdzić, że to dziecko przyszło do niego w miejsce złota – że złoto zamieniło się w tę dziecinę.¹⁹

Podobne zestawienie – chciwego, samotnego człowieka i małego dziecka postawionego na jego drodze – oraz podobny schemat przemiany, odnajdujemy w *Opowieści wigilijnej* (1843) Dickensa, pod koniec której Scrooge staje się dla Małego Tima „drugim ojcem”, a dla wszystkich innych „wzorowym panem, wzorowym przyjacielem, najzaczniejszym z ludzi”²⁰; nie inaczej dzieje się w powieściach Burnett, szczególnie w niezwykle popularnym *Little Lord Fauntleroy* (1886), w którym śliczny jak cherubin Cedric Errol, ubogie dziecko Amerykanki i Anglika, trafia nagle na dwór swojego dziadka, hrabiego Dorincourt, którego okazuje się dziedzicem: stary hrabia, znany wszystkim jako człowiek twardy i myślący jedynie o własnych przyjemnościach, w towarzystwie wnuka od początku obdarzającego go miłością, serdecznością oraz zaufaniem, staje się stopniowo innym człowiekiem – ze względu na chłopca odmienia swój charakter, uczy się kochać i okazywać miłosierdzie innym. O podobnej przemianie opowiada Burnett również w *Tajemniczym ogrodzie*, choć tam uzdrawiającą siłą okazuje się przede wszystkim przyroda. Zbawczą mocą żywotnej przemiany obdarzone zostają także dwie bohaterki dziewczęce kanadyjskiej i amerykańskiej odsłony „złotego wieku” – Ania z Zielonego Wzgórza oraz Pollyanna z wydanej w 1913 roku powieści Eleanor H. Porter o tym samym tytule – obie dziewczynki, sieroty przygarnięte przez z początku niechętnych im dorosłych, wnoszą stopniowo w ich życie radość i słodycz, aż w końcu całkowicie zjednują sobie ich serca²¹.

Marah Gubar zwraca uwagę, że wiktoriańskie rozumienie dzieciństwa dalekie było od monolityczności i charakteryzowało się zróżnicowaniem, zmiennością oraz wewnętrznymi sprzecznościami²². Podobnie jak nie istniał jeden prosty model romantycznego dziecka, tak samo trudno jest mówić o spójnym modelu dziecka wiktoriańskiego, w którym łączyły się odmienne wizje, poglądy i paradygmaty, jak

¹⁹ G. Eliot, *Silas Marner, the Weaver of Raveloe*, ed. N. Hepple, London – Toronto 1928, s. 167.

²⁰ C. Dickens, *Opowieść wigilijna*, [bez nazwiska tłumacza], Warszawa 1938, s. 100.

²¹ Warto zaznaczyć, że obie powieści podążają za schematem stworzonym przez szwajcarską pisarkę Johannę Spyri w jej powieści *Heidi* (1881), która cieszyła się w Wielkiej Brytanii i Ameryce ogromną popularnością: w okresie pomiędzy datą jej wydania a wydaniem powieści Montgomery i Porter powstało aż pięć przekładów *Heidi* na język angielski, pierwsze z nich zaledwie rok po ukazaniu się oryginału. Por. S. Stan, „*Heidi*” in *English: A Bibliographic Study*. „New Review of Children’s Literature and Librarianship” 2012, no. 16, s. 1–23.

²² M. Gubar, *op. cit.*, s. 9–11. Badaczka podąża tu za rozpoznaniem Jamesa R. Kincaida, który zauważa: „To, że kultura wiktoriańska nie była monolitem, zaś sami wiktorianie różnili się znacznie między sobą, wydaje się oczywiste. Wielu zgodziłoby się zapewne z twierdzeniem, iż «nie jest prawdą, jak sądziliśmy wcześniej, że istniała jedna, niekwestionowana, pruderyjna postawa wiktoriańska». [...] XIX-wieczna Anglia okazuje się przede wszystkim nieuporządkowana, różniąca się z regionu na region, z dekady na dekadę, zróżnicowana pod względami kategorii *gender* oraz religii, dostępu do edukacji i handlu, a nade wszystko pod względem podziałów na klasy społeczne”. J.R. Kincaid, *op. cit.*, s. 37–38.

choćby romantyczna idealizacja oraz idee zaczerpnięte z ewangelikanizmu i purytanizmu. W XIX-wiecznej Anglii nie brakło z jednej strony piewców dziecięcej czystości, którzy – wzorem Rousseau – postulowali oddzielenie dzieciństwa od świata dorosłych i potępiali wszelkie próby szybkiej akulturacji młodych umysłów. Z drugiej jednak strony fenomen przedwczesnej dojrzałości i wyrafinowania dzieci był dla wiktorian nie mniej pociągający. Badaczka wskazuje na dwa współistniejące i przenikające się zjawiska, w których od około połowy XIX stulecia zaczęło odzwierciedlać się wewnętrzne skonfliktowanie ówczesnych wizji dziecka, a które dały zarazem wyraz krytycznej samoświadomości twórców wobec problemów reprezentowania i opisywania dzieciństwa. Pierwszym z nich była bezprecedensowa „eksplozja” twórczości adresowanej do dzieci, określana później mianem „złotego wieku” literatury dziecięcej, natomiast drugim wiktoriański (a później edwardiański) „kult dziecka”.

Od połowy XVIII wieku, szczególnie w Wielkiej Brytanii, śledzić można wciąż wzrastające zainteresowanie dzieckiem i dzieciństwem, które stopniowo zdobywa sobie kolejne „przyczółki” – ogniskuje wokół siebie uwagę myślicieli, psychologów oraz pedagogów, wkracza jako osobny i samoistny temat do sztuki malarskiej, pojawia się w twórczości poetyckiej najwybitniejszych przedstawicieli epoki romantyzmu, a następnie „przejmuję” gatunki epickie, stając się jednym z najważniejszych tematów powieści wiktoriańskiej, w której realizowane jest na wielu płaszczyznach i w wielu rozmaitych typach. Wiek XIX uznaje się dziś często za epokę uprzywilejowującą dzieciństwo²³, przyznającą mu wyjątkowy status oraz centralne miejsce w kulturze, literaturze, sztuce i społeczeństwie. W tych sprzyjających okolicznościach, w wyjątkowym miejscu i momencie historycznym, jakim było imperium brytyjskie pod panowaniem królowej Wiktorii, literatura dziecięca rozwijała się najszybciej i najsilniej, wydając dzieła, które weszły do najściślejszego kanonu klasyki dla młodych czytelników.

Jackie Wullschläger wskazuje, iż w połowie XIX wieku dzieciństwo stało się sercem brytyjskiego życia artystycznego, zaś literatura dla dzieci była naturalną konsekwencją tej przemiany – pisarze tworzący dla młodych czytelników stali się wyrazicielami specyficznych nastrojów społeczeństwa, które zarazem ustanawiało ich jako twórców głównego nurtu. Wiktoriański, a później edwardiański, twórca romansu z dzieciństwem stał się „fenomenem kulturowym”²⁴ na szeroką skalę, który już przez współczesnych określany był mianem „kultu dziecka”. Ów zbiorowy trend, a zarazem symbol ówczesnego społeczeństwa, zasadał się na rozpowszechnionej fascynacji dzieciństwem i dominującym przekonaniu, że wszystko, co związane z tym okresem życia – uznawanym za wyjątkowy, samoistny i nie do przecenienia – zasługuje na

²³ W ten sposób o XIX stuleciu pisze Ariès: „Wygląda na to, że każdej epoce odpowiada specyficzna periodyzacja życia i jakiś jeden uprzywilejowany okres życia człowieka: dla XVII wieku jest to «młodość», dla XIX – dzieciństwo, dla naszego stulecia [wieku XX – dopisek A.W.] – wiek młodzieńczy”. P. Ariès, *op. cit.*, s. 55. Rozpoznanie to wyrażali również ówczesni autorzy: pod koniec XIX wieku H. Clay Trumbull, redaktor czasopisma „Sunday-School Times” i pedagog, zauważał: „Już od ponad stulecia zainteresowanie i uwaga poświęcana dzieciom wzrasta szybko i nieustannie. Obecnie zaś u stóp naszych pociech złożone zostały największe talenty współczesnego świata.” Cyt. za: J.R. Kincaid, *op. cit.*, s. 61.

²⁴ J. Wullschläger, *op. cit.*, s. 7. Por. również M.D. Kutzer, *Empire Children. Empire and Imperialism in Classic British Children's Books*, New York – London 2000.

szczególną uwagę i zrównuje się, a niejednokrotnie nawet przewyższa „tematykę” związaną z dorosłością. Założycieli i wyznawców „kultu dziecka” można określić jako specyficzną grupę, czy też *sui generis* szkołę artystyczną, przenikniętą wzajemnymi wpływami oraz powiązaniami, i zrzeszającą twórców – malarzy i fotografów (jak John Everett Millais, Walter Crane, Henry Peach Robinson czy Julia Margaret Cameron), autorów książek dla dzieci (jak Lewis Carroll, Frances Hodgson Burnett, James Matthew Barrie czy Kenneth Grahame), powieściopisarzy i krytyków literackich (jak Charles Dickens, George Eliot, Henry James czy John Ruskin), a nawet autorytety religijne, jak na przykład Frances Kilvert czy Edward White Benson – przyciąganych przez dzieciństwo, promujących je i poświęcających mu swoje dzieła. W ten właśnie sposób „kult dziecka” definiuje Gubar, która określa go jako „fenomen wytworzony przez obywateli specyficznego momentu kulturowego, którzy mieli ze sobą kontakt i nawzajem na siebie wpływali”²⁵.

Najsłynniejszym i najlepiej dziś rozpoznawalnym „wyznawcą dziecka” jest bez wątpienia Lewis Carroll, którego zainteresowanie małymi dziewczynkami – wielokrotnie już omawiane i często budzące kontrowersje – stało się swego rodzaju kliszą epoki, rzucającą jednocześnie cień na biografię i twórczość autora *Alicji w Krainie Czarów*. Jednak – jak dowodzi Hughes Lebailly na podstawie analizy manuskryptów Carrollowskich dzienników²⁶ oraz porównania postaw innych artystów i pisarzy wiktoriańskich – fascynacja Carrolla daleka była od wyjątkowości, a wręcz wpisywała się w rozpowszechniony wzorzec myślenia o dziecku, co z dzisiejszego punktu widzenia nie zmniejsza wprawdzie jej kontrowersyjności, lecz ukazuje ją w szerszym kontekście świadczącym o skali zjawiska²⁷. Z małymi dziewczynkami przyjaźnił się i wymieniał korespondencję malarz Edward Burne-Jones, jeden z przedstawicieli ruchu prerafaelitów; dla kilkuletniej Janet Symonds swoje pierwsze nonsensy napisał Edward Lear, zaś swoją pierwszą (i jedyną) baśń John Ruskin stworzył z myślą o trzynastoletniej Effie Gray, która później została jego żoną. Effie nie była jednak jedyną wyjątkową dziewczynką w życiu Ruskina: w jego

²⁵ M. Gubar, *op. cit.*, s. IX.

²⁶ Badacz wskazuje, że obecna (in)fama Carrolla jako moralnie podejrzanego miłośnika małych dziewczynek bierze się ze swego rodzaju cenzury, której podczas edycji dzienników pisarza dopuściły się jego siostrzenice: „Dużą część odpowiedzialności za zniekształcony i ograniczony wizerunek C. L. Dodgsona [...] ponosi toporna redakcja manuskryptów, przeprowadzona przez jego siostrzenice [...], które ze względu na pamięć i dobre imię drogiego wuja usunęły wszelki wzmianki o jego entuzjajmie względem tak «niskich aktorek», jak śpiewaczki i tancerki operetkowe, oraz o jego regularnych wizytach w teatrze na sztukach rodzaju *Madame Favart*, *Olivette*, *Laurette*, *Rip Van Winkle*, *Les Cloches de Corneville*, *Dorothy*, *La Cigale* czy *Sweet Lavender* i temu podobnych wulgarnych rozrywkach, w których występowało liczne grono młodzieńczych piękności, a pozostawiły większość wspomnień jego wizyt na «niewinnych» dziecięcych pantomimach, czym nieświadomie pomogły zbudować, a przynajmniej umocnić, reputację Carrolla jako wielbiciela wyłącznie niedojrzałych form”. Lebailly zwraca uwagę, że zainteresowania Dodgsona były szerokie i obejmowały całość artystycznego świata wiktoriańskiej Anglii: w „nieocenzurowanej” wersji jego dzienników i listów nie brak wyrazów uwielbienia dla dojrzałego kobiecego piękna uwiecznionego przez malarzy i rzeźbiarzy epoki, a także rozlicznych zachwyty nad grą aktorską dorosłych kobiet – wszystkie podobne wzmianki zostały jednak usunięte przez redaktorki manuskryptów. Por. H. Lebailly, *Dodgson and the Victorian Cult of Child. A Reassessment on the Hundredth Anniversary of Lewis Carroll's Death*. „The Carrollian: The Lewis Carroll Journal” 1999, vol. 4 Autumn, s. 3–31.

²⁷ Por. *ibidem*, s. 7–10.

wspomnieniach znajdujemy wzmiankę o nieudanym – bo przerwany zbyt wczesnym powrotem rodziców – zimowym podwieczorku z Alice Liddell, po którym krytyk wrócił do domu „niepocieszony”²⁸, zaś w późniejszych latach głośny stał się jego miłość do Rose La Touche, której Ruskin oświadczył się pomimo dzielącej ich znacznej (czterdziestosiemioletniej) różnicy wieku oraz swojego pierwszego nieudanego małżeństwa²⁹. Znakiem ówczesnych czasów jest paradoksalne przemieszanie metafizycznego i zmysłowego podejścia do dziecka: o ile w listach Carroll opisywał kontakt z dziecięcą słodyczą i niewinnością jako zbawienny „dla życia duchowego w tym samym sensie, co czytanie Biblii”³⁰, fascynowała go przecież również dziewczęca cielesność, którą uwieczniał na fotografiach. Podobne przemieszanie poszukiwania niewinności i sensualności odnajdujemy u Ruskina, choćby w stosunku do grafik przedstawiających dzieci autorstwa Kate Greenaway, jednej z najwybitniejszych wiktoriańskich ilustratorek, które krytyk z jednej strony określał jako „promieniujące blaskiem czystej dziecięcej boskości”, lecz z drugiej – w prywatnej korespondencji – prosił artystkę o sportretowanie tej samej modelki „bez czapeczki, bez bucików, bez mitenek i bez – tych wszystkich sukienek i falbanek”³¹. Wiktoriańską fascynację pięknem dziecięcej (dziewczęcej) nagości wyraził w swoich dziennikach jeszcze dobitniej wielebny Kilvert:

Pewna mała dziewczynka stała na plaży całkowicie naga [...] – idealny model dla rzeźbiarza: gibka, wąska talia, łagodnie wznoszące się, wypukłe łono, pączkujące piersi, wdzięczne zaokrąglenia delikatnych i pięknych członków, a nade wszystko miękkie i ślicznie wysklepione różowe pośladki, w których było widać dołeczki, oraz szerokie i białe uda.³²

Taki opis ciała dziecka dla współczesnego czytelnika ociera się o perwersję i budzi skojarzenia z niedwuznaczną fascynacją nimfietkami z *Lolity* czy *Ady albo żaru* Nabokova, nawet jeśli dla odbiorców wiktoriańskich mógł być on akceptowalny i bardziej „niewinny”. Podobne fragmenty dzienników – będących wszakże zapiskami prywatnymi, a więc poniekąd ukrytymi, intymnymi i tym bardziej demaskującymi – oraz dziecięce akty na kliszach fotograficznych Carrolla, a później Barriego, nie przestają dziś niepokoić, świadczą bowiem o działaniu mechanizmów wypartej seksualności, które uwidoczniają się również w wiktoriańskiej i edwardiańskiej twórczości dla młodych odbiorców.

„Kult dziecka” oraz konstrukt dziecięcej niewinności to dwa bieguny postrzegania dzieciństwa, wyznaczające kierunek w ówczesnej kulturze i niezwykle

²⁸ J. Wullschläger, *op. cit.*, s. 11.

²⁹ Małżeństwo Johna Ruskina i Euphemii Gray – której pisarz zadedykował swoją jedyną baśń literacką – zakończyło się skandalem i anulacją ślubu. Wkrótce po rozpadzie związku Euphemia poślubiła malarza Johna Everetta Millaisa. Badacze epoki wiktoriańskiej spekulują na temat prawdziwych przyczyn rozpadu małżeństwa Ruskinów, wskazując z jednej strony na mizoginię autora *Króla Złotej Rzeki*, z drugiej zaś na całkowite niedopasowanie charakterów małżonków. Por. W. James, *The Order of Release: The Story of John Ruskin, Effie Gray and John Everett Millais Told for the First Time in Their Unpublished Letters*, London 1948; M. Lutyens, *Millais and the Ruskins*, London 1968.

³⁰ J. Wullschläger, *op. cit.*, s. 21.

³¹ *Ibidem*, s. 24.

³² *Ibidem*, s. 12.

ważne dla wszystkich jej obszarów: nie tylko dla literatury oraz malarstwa – gdzie ów kult reprezentowany był przede wszystkim w twórczości Millaisa, nazywanego „wiktoriańskim Reynoldsem”, którego portrety dziecięce, przedstawiające również postacie baśniowe, takie jak Czerwony Kapturek (*Red Riding Hood*, 1864) czy Kopciuszek (*Cinderella*, 1881), zjednywały sobie uznanie krytyki – lecz także dla teatru. Teatr dziecięcy – a zatem taki, który przeznaczony był przede wszystkim dla dzieci (co nie znaczy wcale, że jego entuzjastami nie byli również dorośli) – narodził się pod koniec XIX wieku, gdy na scenach zaczęto wystawiać adaptacje baśni i tekstów dla młodych odbiorców, takie jak *Little Goody Two Shoes* (1876), *Alice in Wonderland* (1886), *Little Red Riding Hood* (1877), *The Real Little Lord Fauntleroy* (1888) czy *The Prince and the Pauper* (1890), oraz zaadaptowane na potrzeby dzieci przedstawienia dla dorosłych, jak na przykład *H.M.S. Pinafore; or, The Lass That Loved a Sailor* wystawiane w londyńskiej Opera Comique w wersji dziecięcej jako niezwykle popularny *Children's Pinafore* (1879)³³. Były to oczywiście sztuki, w których występowali mali aktorzy i małe aktorki, jednak teatr dziecięcy był zjawiskiem o wiele późniejszym niż samo dziecięce aktorstwo, bowiem XIX-wieczna angielska socjeta, w tym przedstawiciele „kultu dziecka”, szczególnie ceniła sobie młodociane gwiazdy sceny: dramatycznej, operetkowej, pantomimicznej, słowem – każdej. Oglądanie występów dziecięcych aktorów w sztukach dla dorosłych – a później także dla dzieci – było jedną z najbardziej wyszukanych i poszukiwanych przyjemności wyznawców „kultu dziecka”, a kiedy pod koniec lat 80. XIX wieku Parlament Brytyjski postanowił wprowadzić ustawę zabraniającą publicznego występowania dzieciom poniżej dziesiątego roku życia, wśród „kultystów” podniosły się liczne głosy sprzeciwu. Latem 1889 roku wybuchła głośna debata publiczna wokół poprawki do ustawy przeciw okrucieństwu wobec dzieci (Prevention of Cruelty to, and Protection of Children Act), mającej chronić dobro dziecięcych aktorów, w której udział wziął także Lewis Carroll³⁴; jednym z jej najgorętszych oponentów był natomiast poeta Ernest Dawson, który w swoistym manifestie zatytułowanym *The Cult of the Child* przytaczał argumenty estetyczne świadczące tyłem przeciw ustawie, co mające uprawomocnić sam „kult dziecka”:

³³ Zob. M. Gubar, *Burnett, Barrie and the Emergence of Children's Theatre*, w: *eadem, op. cit.*, s. 180–209. Badaczka zwraca uwagę, że teatr dziecięcy ukonstytuował się jako odrębny typ z właściwymi sobie instytucjami dopiero na początku XX wieku, szczególnie dzięki twórczości takich dramatopisarzy jak Barrie, jednak jego początki zaznaczają się wyraźnie już w latach 70. XIX wieku, gdy realizował się przede wszystkim w dziecięcej pantomimie i pierwszych adaptacjach scenicznych tekstów dla dzieci, które – nawet jeśli nie były adresowane wyłącznie do młodej publiki – przyciągały do teatru wielu dziecięcych widzów.

³⁴ Hughes Lebailly zwraca uwagę, że o ile w wystąpieniach większości obrońców dziecięcego aktorstwa przeważały sentymentalne skargi, że „odtąd widzowie nie będą mogli rozkoszować się ślicznymi występami nad wiek dojrzałych dzieci” lub protesty wobec tego, że bez małych aktorów nie będzie można wystawiać wielu ulubionych przez angielską publikę sztuk, argumentacja Carrolla była wyważona i nie uciekała się do emocji: autor *Alicji w Krainie Czarów* podnosił przede wszystkim argumenty ekonomiczne, dowodząc, że zakaz zatrudniania dzieci w teatrach, zamiast poprawić ich sytuację, może ją jeszcze pogorszyć, gdyż wpędzi w skrajną biedę wiele ubogich rodzin, dla których zarobki małych aktorów były niezbędne, a same dzieci zmusi do pracy w znacznie gorszych warunkach niż scena, zapewniająca im – zdaniem pisarza – „zdrowe i niewinne zajęcie”. Carroll sporządził również długą listę poprawek do ustawy, które w większości zostały przyjęte w jej ostatecznym kształcie. Por. H. Lebailly, *op. cit.*, s. 30.

Klauzula zawarta w Ustawie o Ochronie Dzieci odnosząca się do zatrudnienia małych dzieci w teatrach wywołała ostatnio wiele dyskusji, które bez wątpienia nie zakończą się tak prędko. [...] Oczywiście, byłoby to doprawdy haniebnie, gdyby „maleńkie pisklęta, które wrzeszczą na całe gardło i za to najokrutniej sypie się im oklaski” w jakikolwiek sposób miały być poświęcane dla przyjemności publiki. Jeśli owe dzieci z powodu kontaktu ze sceną rzeczywiście cierpią uszczerbek na umyśle, ciele czy mieniu, na który nie byłyby narażone w swoich domach – najpewniej ubogich – w takim razie klauzula zabraniająca ich zatrudnienia w teatrze powinna zostać przyjęta. Czy jednak rzeczywiście tak jest? [...] Z estetycznego punktu widzenia należy uznać, że dziecięce aktorstwo to ogromne dobrodziejstwo dla współczesnej sceny. Pamiętamy takie przypadki, w których sztuka, sama w sobie głupawa lub w najlepszym wypadku trywialna, została uratowana i uczyniona artystycznie znośną dzięki cudownej grze małego dziecka. [...] Dlaczego nie mamy mieć dzieci na scenie – jeśli ich to nie krzywdzi? Ktoś może powiedzieć, że ostatecznie to nie w porządku, by one się trudziły dla naszej rozrywki. Cóż, jeśli tak rzeczywiście jest, jeśli aktorstwo to dla nich opresja, protesty przeciw niemu są słuszne. My jednak sądzimy, że tak nie jest. Uważamy, że dla dzieci gra w teatrze stanowi przyjemność, wierzymy, że czerpią z niej radość i rozkosz. A jeśli przy okazji trują się, musimy pamiętać, że nie mniej trują się w zabawie. [...] Nikogo nie powinno zaskakiwać, że epoka, która w gruncie rzeczy przesiąknięta jest pesymizmem i głębokim poczuciem deziluzji, z bezgranicznym zachwytem zwraca się ku trwałym urokom dzieciństwa.³⁵

Dowson twierdzi przede wszystkim, że dzieciństwo w sposób organiczny związane jest z aktorstwem, gdyż „dzieci żyją w królestwie udawania”, które rządzi światem ich zabaw. Dystansując się od kwestii tego, czy zatrudnianie małych aktorów i aktorek w teatrach jest etycznie usprawiedliwione, autor poszukuje dłań przede wszystkim argumentów estetycznych i za największe dobro zdaje się uznawać dobro sztuki (przy jednoczesnym założeniu, że „dzieciom nie dzieje się krzywda”). Trudno zapewne dziwić się tak poprowadzonej obronie, wygłaszanej przez jednego z największych miłośników dziecięcej gry aktorskiej i samych młodocianych aktorek – Dowson znany był ze swego uwielbienia dla małej Minnie Terry, której fotografii i programy teatralne kolekcjonował, a w jego listach pojawia się wiele wzmianek o umiłowaniu dziecięcości (i dziewczęcości): „Czemu do diaska w ogóle pisze się książki o czymkolwiek innym niż o dzieciach? *Quelle dommage*, że świat nie składa się wyłącznie z dziewczynek od lat sześciu do dwunastu”³⁶. Po raz kolejny ujawnia się działanie mechanizmu wyparcia: Dowson – podobnie jak Ruskin i wielu innych wyznawców „kultu dziecka” – uznawał

³⁵ E. Dowson, *The Cult of the Child*, w: *The Letters of Ernest Dowson*, collected & edited by D. Flower, H. Maas, Rutherford – Madison – Teaneck 1967, s. 433–436. Dowson przywołuje w swoim tekście cytat z *Hamleta* („maleńkie pisklęta, które wrzeszczą na całe gardło i za to najokrutniej sypie się im oklaski”: akt II, scena 2 – przytoczony tutaj w nieco uwspółcześnionym w przekładzie Ignacego Hołowyńskiego z 1839 roku), wskazując tym samym, że dyskusja dotycząca dziecięcego aktorstwa toczyła się – choć w innym kontekście – już w czasach Shakespeare’a. W przywołanej scenie Hamlet rozmawia z Rosencrantzem i Guildensternem o współczesnym życiu teatralnym: Rosencrantz opowiada o popularności teatrów chłopiących (to owe „maleńkie pisklęta”), wypierających wręcz dorosłe trupy teatralne, zaś Hamlet wyraża zaniepokojenie przyszłością młodocianych aktorów („Dzieci na scenie, naprawdę? Kto je utrzymuje? Jak im się płaci? A co się dzieje, gdy już nie mogą śpiewać dyszkantem – czy pozostają wtedy w zawodzie? Powiedzmy, że stają się dorosłymi aktorami (bo w końcu nie mają innych perspektyw): czy wtedy mają za złe dramaturgom, że wkładali im niegdyś w usta tyrady przeciw dorosłości?”. W. Shakespeare, *Romeo i Julia. Hamlet. Makbet*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2008, s. 265).

³⁶ Cyt. za: H. Lebailly, *op. cit.*, s. 8.

kobiecość jedynie w jej niedojrzałej, dziecięcej i „niewinnej” formie: „uważam, że kobieca natura może być całkiem szczerą i prostą, ale tylko do wieku jakichś ośmiu czy dziecięciu lat. Potem – puff!” – pisał w jednym z listów. W jego manifestie uwagę zwraca jednak przede wszystkim końcowa refleksja, świadcząca o samoświadomości twórców zafascynowanych dzieciństwem: Dowson nie tylko sam określa ów fenomen jako „kult dziecka”, lecz jednocześnie diagnozuje jego przyczyny – poczucie schyłkowości i dekadentyzmu charakterystyczne dla wrażliwości *fin de siècle*’u, która w swej pesymistycznej, „rozczarowanej” jałowości zwracała się niejako naturalnie w stronę dzieciństwa – pełnego wiary, witalności oraz optymizmu – by szukać w nim wytchnienia i odnowy.

Wobec takiego podejścia do dziecka, które – uznane za bóstwo i bożyszcze epoki – staje się przedmiotem bezkrytycznego, deprawującego kultu, nie brakło jednak również głosów sprzeciwu. Już w połowie XIX wieku anonimowy krytyk z „Chambers’ Edinburgh Journal” wypowiedział się w takim duchu w artykule zatytułowanym znamienne *Babyolatry*:

Pieszczone, wychwalane, uwielbiane, narzucane uwadze wszystkich, jak gdyby nigdy nie było dość nad nimi zachwyty, te urocze istotki zostają przedstawione ze swojej najmniej uroczej strony [...]. To, że rodzice kochają swoje dzieci, nawet do przesady, jest naturalne i słuszne. Jeśli jednak wymagają od kręgu znajomych podobnego uwielbienia dla owych małych bogiń i bogów, obiektów ich bałwochwalstwa, nie powinni się dziwić, jeśli te niedorzeczne oczekiwania nie zostaną spełnione. W niektórych rodzinach zwyczaj oddawania czci dzieciom, czy też dzieciochwalstwa, jak je tu nazwaliśmy, zaczyna się od samych narodzin. Niania, która zawsze nadgorliwie wręcz gotowa jest do odgrywania roli najwyższej kapłanki, wciska nam noworodka w ramiona i upiera się, że dziecko „chce od nas przyjść”. Pyta nas triumfalnym tonem, który dopuszcza tylko jedną odpowiedź, czy kiedykolwiek widzieliśmy śliczniejsze bobo? [...] A teraz jak się dziecina do nas uśmiecha! Chce nas pocałować, podpowiada niania, i musimy pocałować dziecko, czy tego chcemy, czy nie; więcej nawet: jeśli wręcz nie zasypimy niewinnego maleństwa pocałunkami, uznają nas za kogoś w rodzaju ogra, potwora wyzutego z ludzkich uczuć, ogłoszą beznadziejnym starym kawalerem i zapytają, dlaczego tak stanowczo nie lubimy dzieci.³⁷

Wynikające z źle pojmowanej miłości rodzicielskiej „dzieciochwalstwo” – przekonuje anonimowy krytyk – jest dla samych dzieci szkodliwe i niebezpieczne, gdyż prowadzi do zepsucia młodych charakterów, hoduje rozpieszczone istoty, które domagają się wyłącznie uwagi, zabawy oraz przyjemności, a tymczasem same są jedynie zabawkami dorosłych, którym towarzyszą na przyjęciach, balach i przedstawieniach. Dobrym komentarzem wizualnym do tego aspektu wiktoriańskiego podejścia do dzieciństwa – oraz jego konsekwencji – jest cykl ironicznych grafik Johna Leecha zamieszczanych w „Punchu” w latach 50. i 60. XIX wieku, przedstawiających zblazowane i znudzone wielkim światem dzieciństwo, któremu nieobce są uczone dywagacje czy romantyczne podboje. Na grafice zatytułowanej *The Disappointed One* Leech przedstawił wnętrze eleganckiego salonu: w tle widać kilka wytwornych dam w krynolinach, zaś obok nich całującą się namiętnie parkę dzieci – dziewczynkę wystrojoną w falbaniastą sukienkę

³⁷ *Babyolatry*. „Chambers’ Edinburgh Journal” 1846, no. 113, Saturday, February 28, s. 129.

oraz chłopca w pończoszkiach i fraku z wielką kokardą zawiązaną na plecach; na pierwszym planie rozmawiają natomiast dwaj inni malcy, podobnie wyelegantowani i ufryzowani, z których jeden, najprawdopodobniej tytułowy „zawiedziony” tym, że w zalotach wyręcza go inny małoletni amant, ma prawdziwie rozczarowaną minę (por. **ryc. 7**). Podpis pod grafiką zawiera wiele wyjaśniający fragment dialogu dwójki chłopców: „*Kochanek*: – Co za nudy! Właśnie wtedy, kiedy miałem się oświadczyć Jenny Jones, zjawiła się moja niańka, żeby mnie odprowadzić!”³⁸.

Marah Gubar zwraca uwagę, że w epoce wiktoriańskiej romantyczny ideał „dziecka natury” – niewinnego, odległego i oddzielnego od dorosłości – był z jednej strony wciąż żywy i kulturowany, z drugiej jednak podlegał równoczesnej dekonstrukcji, dokonywanej między innymi przez pisarzy „złotego wieku” literatury dziecięcej oraz wyznawców „kultu dziecka”, którzy opowiadali się za ideą „zrównania” dzieciństwa i dorosłości, zaś same dzieci uznawali za w pełni zdolne do uczestnictwa w społeczeństwie, kulturze, literaturze i sztuce. Dzieci wiktoriańskie – na przykład dziewczynki uwieczniane na fotografiach Carrolla – to często postaci wystudiowane i artystyczne, portretowane jako w świadomości współtwórcy dzieła, nie zaś bierne modele. Badaczka przywołuje między innymi przykład Carrollowskiej fotografii Irene MacDonald, na której dziewczynka przedstawiona jest w pozie odaliski na posłaniu z dywanów i poduszek, pod spodem zaś widnieje jej odręczny podpis koślawymi, drukowanymi literami, jak gdyby to ona sama była autorką „obrazu” podpisanego jej sygnaturą. Z drugiej strony obecność dorosłego „aranżera”, który stoi zarówno za obiektywem, jak i zapewne za samym pomysłem wykonania fotografii, zaznacza się w specyficznym „kadrowaniu” (fotografia została przycięta przez Carrolla w owal – por. **ryc. 8**). W epoce wiktoriańskiej dzieci traktowane były nie tylko jako niewinne czy naiwne, lecz również jako „istoty towarzyskie i uspołecznione, zaangażowane w życie dorosłych i zakorzenione w kulturze”³⁹, będące jednocześnie pełnoprawnymi uczestnikami domowej produkcji kulturowej, biorącymi udział w tworzeniu „żywych obrazów”, inscenizowaniu i odgrywaniu rodzinnych przedstawień oraz pantomim, a także produkcji domowej prasy. Ikonografia XIX-wieczna pełna jest zresztą przedstawień „ukulturalnionych dzieci”: grających na instrumentach – jak na obrazie Frederica Leightona *The Music Lesson* (1877), przedstawiającym dziewczynkę uczącą się gry na lutni, czy *The First Lesson* (1869) George’a Folingsbya, na którym pierwszą lekcję gry na pianinie pobiera dziecko niesięgające jeszcze do klawiatury – a także malujących, rysujących, uczących się i przede wszystkim czytających.

Jak dowodzi Victoria Ford Smith w studium poświęconym współpracy międzypokoleniowej w angielskiej literaturze dziecięcej „złotego wieku”, partnerstwo dzieci i dorosłych obejmowało również twórczość literacką, w której dzieci były nie tylko odbiorcami, lecz również współautorami, a nawet krytykami⁴⁰; we wstępie do swoich rozważań badaczka podaje przykład współpracy artystycznej między uznanym już wówczas poetą Robertem Browningiem a Williamem Macreadym juniorem, dziesięcioletnim rysownikiem, który samodzielnie ową współpracę zainicjował,

³⁸ Por. M. Gubar, *op. cit.*, s. 19.

³⁹ *Ibidem*, s. 102.

⁴⁰ Por. V.F. Smith, *op. cit.*, s. 3–36.

wysyłając Browningowi listowną prośbę o dostarczenie wiersza do zilustrowania, a następnie zainspirował poetę do stworzenia poematu *The Pied Piper of Hamelin; A Child's Story* (1842), do którego również wykonał ilustracje⁴¹. Druga połowa XIX stulecia (a zatem początek „złotego wieku” angielskiej literatury dziecięcej) to czas powstawania wysmakowanych artystycznie, bogato ilustrowanych i skomplikowanych w treści książek i czasopism dla dzieci, takich jak redagowane przez George’a MacDonalda „Good Words for the Young”, w którym po raz pierwszy ukazała się w odcinkach jego powieść *At the Back of the North Wind*. W 1855 roku wydana została satyryczna powieść *The Rose and the Ring* Williama Makepeace’a Thackeraya, przy której pisaniu – jak twierdził autor – pomagały mu córki Anny i Minnie, będące jednocześnie jego stałymi towarzyszkami podczas wyjść do teatru, opery, na bale przebierańców, proszone obiady oraz prelekcje. Powieść Thackeraya projektuje ironicznego, inteligentnego czytelnika, który jest w stanie zrozumieć satyrę, aluzje oraz liczne nawiązania do współczesności – teoretycznie jest to odbiorca „podwójny”, dziecięcy i dorosły, gdzie dla pierwszego przeznaczony jest satyryczny ładunek opowieści, zaś dla drugiego humor i przyjemność ciekawej fabuły, jednak twierdzenie o współautorstwie Anny i Minnie podważa to rozgraniczenie i każe przypuszczać, że inteligentnymi, ironicznymi i rozumiejącymi satyrę odbiorcami są również dzieci, mające na równi z dorosłymi udział w kulturze i sprawach społecznych.

Nie u wszystkich krytyków podobne „mieszanie” publiki dziecięcej i dorosłej znajdowało uznanie. Wielu twórców wiktoriańskich początków „złotego wieku” – w tym Kingsley, Carroll, Thackeray czy MacDonald – było krytykowanych za pisanie książek „za dorosłych dla dzieci”, dwuadresowych, przeznaczonych dla małych i dużych odbiorców oraz wykorzystujących burleskę, satyrę i zgoła niedziecięcy humor. „Dzieci powinny się śmiać, a nie wyśmiewać”⁴² pisał Ruskin w szkicu *Fairy Stories* (1868), zaś kilka lat później ten sam krytyk wyrażał zarzut „zbytniej literackości i skomplikowania” wobec baśni MacDonalda zebranych w tomie *Dealings with the Fairies* (1867), krytykując praktykę zacierania granicy między dorosłymi a dziećmi oraz kierowania literatury do odbiorców „ukulturalnionych” – zanurzonych w miejskim społeczeństwie, a nie w czystej naturze; Ruskin najwyraźniej nie zdawał sobie sprawy, że identyczny zarzut mógłby się tyczyć również jego baśni o *Królu Złotej Rzeki*, pisanej wszakże dla inteligentnej i ukulturalnionej „młodej damy”. Właśnie za zbyt skomplikowanie i zbyt „małą wrażliwość na prostotę rzeczy” zganił baśń Ruskina William Caldwell Roscoe w artykule *Fiction for Children* (1855) – jednak prawdziwym kamieniem obrazy stała się dla krytyka świeżo wydana powieść *Pierścień i Róża*:

⁴¹ Ilustracje Macreadyego – choć dały asumpt do napisania poematu opartego na Grimmowskiej baśni o szczurołapie z Hamlen – nie zostały opublikowane wraz z wierszem, zaś pamięć o współpracy dorosłego poety z dziecięcym ilustratorem stopniowo się zatarła. Utwór zachował jednak swój pierwotny (dziecięcy) adres czytelniczy i choć najpierw ukazał się w zbiorze poezji Browninga *Dramatic Lyrics*, w roku 1888 wydany został w ciekawej „podwójnej” formie: na początku książki znalazł się cały poemat bez ilustracji, zaś w części drugiej, wyraźnie przeznaczonej dla dzieci, ten sam utwór został rozpisany na wersy i większe całości, którym towarzyszyły ilustracje Kate Greenaway (por. R. Browning, *The Pied Piper of Hamelin*, il. K. Greenaway, London 1888). Poemat Browninga został wydany również w Polsce w przekładzie Jana Lemańskiego jak *Fletnik z Hamleny* („Kurier Warszawski 1930, nr 60, s. 10–12).

⁴² J. Ruskin, *Fairy Stories*, w: *A Peculiar Gift. Nineteenth Century Writings on Books for Children*, selected and ed. by L. Salway, Harmondsworth 1976, s. 128.

Gwiazdkową opowieść pana Thackeraya należy uznać wprost za przeciwieństwo dobrego smaku [...]. Poczemy się jednak myśla, że książka ta nie spodoba się wielu dzieciom. Być może niektórym, owszem, ale im nie zdoła wyrządzić większej szkody, ponieważ nie zostało w nich wiele świeżości dzieciństwa, którą można by zbrukać. Są to istoty znudzone ustawicznymi balami, wyjsciami do teatru i na przedstawienia kukielkowe – dzieci, które tańczyły walca, flirtowały i obiadowały; takie, które w wieku lat czterech są *blasé*, zaś w wieku lat siedmiu tak przesycone literaturą, że mogą równie dobrze odłożyć książkę pana Thackeraya z szerokim ziewnięciem aprobaty, właściwym znużonej pozeraczce powieści w pięćdziesiątej wiośnie, która stwierdza, że *Dziedzic Redclyffe* to „śliczna opowieść”. Takie dzieci, być może, docenią satyrę i parodię pana Thackeraya, wyrażą opinię o poprawności żargonu opisanych przez niego lokajów i upodobają sobie w ogólnej pozie „dziecka wielkowiejskiego”, którą przesycona jest ta książka.⁴³

Podobne głosy krytyki – zarówno „wizualnej”, prowadzonej przez Leecha, jak i literackiej, wyrażanej przez Roscoe’a – dowodzą rozciągłości i powszechności zjawiska wiktoriańskiego „kultu dziecka”, który nie ograniczał się do wąskiej grupy artystów takich jak Carroll czy Dowson.

Królowa Wiktoria ustanowiła w społeczeństwie nowy model, a zarazem ideał życia rodzinnego, w którym dzieci i dorośli – przynajmniej w założeniu – żyją blisko, spędzają ze sobą czas i cieszą się swoim towarzystwem. Prosperujące klasy średnia i wyższa, wspierane w swoich dążeniach przez monarchię, przykładem królowej celebrowały życie rodzinne w najróżniejszych jego formach i przy wszelkich możliwych okazjach (popularne stały się na przykład huczne odchody urodzin dzieci). To również wtedy, dzięki niemieckim tradycjom kultywowanym na dworze królewskim przez księcia Alberta, w Anglii rozpowszechniła się moda na nastrojowe obchody Bożego Narodzenia⁴⁴. Ale choć wiktoriańska rodzina stanowiła jeden z ulubionych tematów literatury i sztuki, jej spójność była pozorna: pomiędzy rodzicami i dziećmi stały zastępy piastunek, guwernantek i tutorów, dzięki którym możliwy był swego rodzaju „transfer funkcji” rodzicielskich, a jednocześnie „przeniesienie konfliktów” związanych z wychowaniem na osoby postronne. Rodzice, przekazując obowiązki rodzicielskie wykwalifikowanym opiekunom oraz instytucjom – takim jak szkoły z internatem – wyzbywali się trudności wychowywania potomstwa, lecz pozbawiali się również relacji z dziećmi, które szczególnie we wczesnym etapie dorastania często bardziej kochały nianie niż matki, zaś ojców traktowały niejednokrotnie jako obcych ludzi. Ten problem dostrzegali i piętnowali wiktoriańscy krytycy: w 1869 roku William Cobbet pisał, że błędą „ci, którzy myślą, że przekazując dzieci w ręce dobrze opłaconej i sprawnej służby spełnili swój rodzicielski obowiązek”, zaś pięć lat wcześniej anonimowy autor książki *The Children's Wrong: A Book for Christian Parents* pouczał,

⁴³ W.C. Roscoe, *Fiction for Children*, w: *ibidem*, s. 42.

⁴⁴ Po tym, jak Wiktoria i Albert wyprawili swoje pierwsze święta Bożego Narodzenia wśród choinek sprowadzonych przez księcia specjalnie z niemieckiego Coburgu, rodzinne obchody królewskiej Gwiazdki stały się wydarzeniem niemal publicznym, upowszechniając tym samym nową tradycję w szerokich kręgach społecznych. Model idealnych świąt jeszcze wyraźniej ustanowiła grafika zamieszczona w 23 grudnia 1848 roku w „*Illustrated London News*”, przedstawiająca rodzinę królewską wokół udekorowanego drzewka, pod którym rozłożone zostały prezenty dla dzieci. Por. B.D. Forbes, *Christmas: A Candid History*, Berkeley – Los Angeles – London 2007, s. 64.

że „z woli natury i objawienia dzieci oddane są pod opiekę rodziców i ten, kto bez absolutnej konieczności przekazuje pieczę nad nimi w cudze ręce, dopuszcza się nie tylko wielkiego zła wobec samych dzieci, lecz również winien jest zdrady wobec Boga”⁴⁵. Gretchen R. Galbraith w swoim opracowaniu poświęconym rekonstrukcji dzieciństwa, czytelnictwa i szkolnictwa w Wielkiej Brytanii lat 1870–1914 zauważa z kolei, że model rodziny w klasach niższych wyglądał z oczywistych względów zupełnie inaczej i musiał obywać się bez „pośrednictwa” niań czy opiekunek, przez co relacje dzieci oraz rodziców – zarówno te pozytywne, jak i negatywne – były niezwykle silne: ojcowie, jako utrzymujący rodziny, stanowili figury bardziej oddalone, jednak matki były emocjonalnym centrum dzieciństwa⁴⁶.

Kultura i sztuka wiktoriańska odbijają rodzącą się w ówczesnej Anglii „nową moralność humanistyczną”, opartą na wartościach rodzinnych oraz społecznej i obyczajowej stabilizacji (której gwarantem, a jednocześnie wyrazem, była idea niewinności dziecka), a która jednocześnie zaowocowała „nową komercją” – wzmożoną produkcją dziecięcej kultury materialnej: ubrań, zabawek, gier oraz książek, również tych, które były przeznaczone do wspólnej lektury dzieci i dorosłych. „Kult dziecka” oraz rozwój angielskiej literatury dziecięcej idą bowiem w parze z dobrobytem i złotym wiekiem imperium brytyjskiego, przypadającym mniej więcej na lata 1860–1914: okresu, u którego początków dzieciństwo stanowiło symbol optymizmu, żywotności, poczucia mocy oraz ducha podboju i przygody, zaś pod koniec, u dekadentckiego schyłku epoki, dostarczało przestrzeni schronienia i zapomnienia. Jackie Wullschläger zauważa, że u „podstaw dziecięcych fantazji tworzonych przez dorosłych w odpowiedzi na własne lęki, pragnienia i nadzieje”⁴⁷ legły dwa sposoby postrzegania dzieciństwa: postrzeganie romantyczne, sentymentalizowane i przefiltrowane przez wiktoriańską moralność, oraz przekonanie, że dzieciństwo to okres wyjątkowy, jedyny i niepowtarzalny, będący wartością samą w sobie, a także symbolem nadziei zarówno dla jednostki, jak i dla całego narodu. Podobnie pisze również Galbraith, zwracając jednak uwagę, że „sielankowe” dzieciństwo spędzone w dobrobycie nie było udziałem wszystkich, zaś powszechnie przyjęta idea dzieciństwa jako wyjątkowego i chronionego okresu w życiu stanowiła również podstawę krytyki nierówności społecznych:

Przypisywany Rousseau i upowszechniony przez poetów romantycznych obraz dzieciństwa jako osobnego świata, okresu niewinności i wyobraźni, stał się pod koniec XIX wieku elementem kultury popularnej. Wszedł do dyskursu polityków, nauczycieli i reformatorów, był także odzwierciedlany w książkach i sztukach dla dzieci, takich jak *Piotruś Pan* czy *Mały lord*. Taki obraz dzieciństwa, umacniany także przez autorów wspomnień, którzy opisywali je jako „magiczne” i odległe, służył jednak również jako podstawa dla krytyki warunków społecznych, które odpowiadały za utratę lub skrócenie dzieciństwa. W ten sposób to, co osobiste i to, co społeczne łączy Alfred Coppard [brytyjski pisarz przełomu wieków – dopisek A.W.], który w pewnym fragmencie swojej autobiografii opłakuje koniec własnego dzieciństwa. Po śmierci ojca trafia do londyńskiego East Endu, pisze, że „tam

⁴⁵ Cyt. za: J.R. Kincaid, *op. cit.*, s. 87.

⁴⁶ G.R. Galbraith, *Reading Lives. Reconstructing Childhood, Books, and Schools in Britain, 1870–1914*, London 1997, s. 11–14.

⁴⁷ J. Wullschläger, *op. cit.*, s. 12–13.

właśnie stracił dzieciństwo, niewinność, możliwość kształcenia się i poznał rozpacz, głód, nędzne odzienie oraz rzeczywistość dzielnic biedoty [...]”. Obraz dzieciństwa był w wystarczającym stopniu płynny, by służyć zarówno krytyce, jak i celebracji historii społecznych oraz jednostkowych.⁴⁸

Wiktoriański konstrukt dzieciństwa oscyluje pomiędzy wizerunkami puciołowatych malców przedstawionych wśród rozkoszy pokoju dziecinnego lub wesołych krajobrazów wsi na grafikach Kate Greenaway, Waltera Crane’a i Randolpha Caldecotta a ilustracjami z powieści Dickensa, na których kilkuletni ulicznicy przedstawieni się na tle brudu i moralnej zgnilizny miasta. Angielska klasyka dziecięca – z nielicznymi wyjątkami, do których należą *The Water-Babies*, *A Fairy Tale for a Land Baby* (1863) Kingsleya, gdzie głównym bohaterem jest mały kominiarczyk Tom, *At the Back of the North Wind* MacDonalda, w którym opowiedziana zostaje historia małej zamiataczki ulic imieniem Nanny, a później także *A Little Princess* (1905) Burnett – traktuje najczęściej o dobrze urodzonych i dostatnio odzianych dzieciach zamożnej klasy średniej, spośród której rekrutowali się zarówno kupujący książki rodzice, jak i czytające je dzieci. Spadająca w głąb króliczej nory Alicja myśli przede wszystkim o swoich dobrych manierach i domowych rytuałach, natomiast jej największym zmartwieniem jest to, czy nie zamieniła się przypadkiem w swoją ubogą koleżankę Mabel – Carroll liczył zresztą na szeroki odbiór *Alicji w Krainie Czarów* tylko wśród swojej własnej warstwy społecznej i zwracał wydawcy uwagę, że „nie sądzi, by poniżej książka się spodobała”⁴⁹. Państwo Darling mieszkają wprawdzie w domu przy „dość przygnębiającej uliczce” w Bloomsbury, z powodu braku środków finansowych muszą zatrudniać psią piastunkę, a pani Darling własnoręcznie urządza pokój dziecinniej i sama szyje swoje sukienki, rodzina należy jednak nadal do warstwy mieszczańskiej żyjącej we względnym dobrobycie. Akcja *Tajemniczego ogrodu* toczy się w zamożnej posiadłości Misselthwaite Manor, w której Mary Lennox otoczona jest służbą, o przyjemnościach wygodnego, ziemiańskiego życia świadczą również opowiadki Beatrix Potter czy *O czym szumią wierzby* Kennetha Grahame’a, gdzie końcowa „bitwa” o Ropuszy Dwór odbywa się wręcz dosłownie pomiędzy klasami społecznymi (arystokracją i ziemianstwem reprezentowanymi przez Ropucha, Borsuka, Szczura Wodnego i Kreta, a łasicami i gronostajami pochodzącymi wyraźnie ze społecznych nizin). W tym sensie dzieciństwo – i literatura dla dzieci – było również symbolem wiary w przyszłość, „narodowego poczucia pewności siebie, przeświadczenia, że *status quo* będzie trwał wiecznie, a takie tło tworzyło wprost idealny klimat dla «złotego wieku» pisarstwa dla dzieci”⁵⁰

Wielu badaczy podkreśla istniejące na przestrzeni całego XIX (a także na początku XX) wieku napięcie pomiędzy głoszonym powszechnie ideałem niewinnego i beztroskiego dzieciństwa a podzielonym pod względem klasowym i genderowym prawdziwym dzieciństwem, którego nędzę można było obserwować codziennie w miastach oraz wsiach. Galbraith zauważa, że wiktoriańska i edwardiańska literatura dziecięca jest zapisem – a jednocześnie wyrazem – idealizacji dzieciństwa dla

⁴⁸ G.R. Galbraith, *op. cit.*, s. 23.

⁴⁹ J. Wullschläger, *op. cit.*, s. 16.

⁵⁰ *Loc. cit.*

przyjemności dorosłych i dlatego tak często była uznawana, szczególnie przez ówczesnych krytyków, nie tyle (a przynajmniej nie tylko) za „literaturę dla dzieci”, lecz raczej za „literaturę o dzieciach” pisaną przez dorosłych „z jednym okiem zwróconym na dziecko, a z drugim na osobę dorosłą”⁵¹. Również Kincaid zwraca uwagę na ów rozdźwięk wiktoriańskich koncepcji dzieciństwa z jego faktycznym stanem i statusem społecznym: badacz podkreśla, że prawdziwa przepaść nie oddzielała dzieci od dorosłych, lecz dzieci klas wyższych od przedstawicieli biedoty. W epoce wiktoriańskiej – pełnej sprzeczności, kontrastów oraz paradoksów – dzieciństwo było jednocześnie przedmiotem uwielbienia i sponiewierania. Po stronie tego pierwszego stają bohaterowie literaccy na czele z Carrollowską Alicją, rozmyślającą o swojej ślicznej kotce i urokach pokoju dzieciennego, zaś po stronie drugiego młodociani przestępcy i prostytutki⁵², a przede wszystkim zastępy dzieci wykorzystywanych do ciężkiej pracy, których zarobki były ekonomiczną koniecznością dla wielu angielskich rodzin: dzieci pracujące w kopalniach, fabrykach i manufakturach, niejednokrotnie w pobliżu niebezpiecznych maszyn, zamiatacze ulic i czyściciele kominów, z których szczególnie ci ostatni rzadko kiedy dożywali dorosłości⁵³. Bardzo wysoka była śmiertelność dzieci w ogóle – jeszcze w latach 60. XIX wieku wynosiła ponad pięćdziesiąt procent – przy jednoczesnej ogromnej dzietności (przeciętna rodzina składała się z rodziców i szóstki dzieci). Ciągła przemienność dziecięcych śmierci i narodzin każe powątpiewać w sentymentalizowane w klasach wyższych uczucia rodzicielskie oraz możliwości indywidualnego traktowania dzieci wśród niższych warstw społecznych, dla których potomstwo było często przede wszystkim siłą roboczą zapewniającą utrzymanie – na dowód przytoczyć można przykład masowych wysyłek dzieci do pracy za ocean, do Stanów Zjednoczonych i Kanady, z których większość wyruszała w podróż bez opieki i bez możliwości powrotu⁵⁴.

„Większe zrozumienie dzieci jest jedną z najważniejszych rzeczy, jakie Anglia wiktoriańska wniosła do prawdziwej cywilizacji”⁵⁵ napisał w swojej *Historii społecznej Anglii* George Macaulay Trevelyan – XIX wiek to w istocie również czas przyspieszonego wzrostu świadomości społecznej dotyczącej dobra fizycznego i psychicznego dzieci oraz konieczności ich ochrony. Dzieciństwo znalazło się w kręgu zainteresowania państwa i prawa, które zaczęło przeprowadzać reformy dla poprawy życia swoich najmłodszych obywateli: w roku 1833 podjęto uchwałę o fabrykach (Factory Act), ograniczającą dzień pracy do ośmiu godzin dla dzieci poniżej trzynastego

⁵¹ Por. G.R. Galbraith, *op. cit.*, s. 42–43.

⁵² Sprawę dziecięcej prostytucji podniósł W.T. Stead w artykule *The Maiden Tribute of Modern Babylon* opublikowanym w „Pall Mall Gazette” w 1885 roku, którego ukazanie się wywołało szerokie dyskusje i otarło się o skandal. Stead opisał nieczule matki z klasy pracującej, których bezbronne córki muszą poświęcać się dla utrzymania rodziny. W XIX-wiecznej Anglii liczni działacze i reformatorzy podejmowali walkę z prostytucją, jednak, jak zauważa Kincaid, oburzenie budziła przeważnie prostytucja sama w sobie, niekoniecznie zaś wiek jej małoletnich ofiar – nierzadko ośmio- lub dziewięcioletnich – do czego społeczeństwo musiało być wobec tego niejako przyzwyczajone. Por. *ibidem*, s. 41; J.R. Kincaid, *op. cit.* 76–77.

⁵³ Por. J.R. Kincaid, *op. cit.* 75–76.

⁵⁴ *Loc. cit.*

⁵⁵ G. M. Trevelyan, *Historia społeczna Anglii: od Chaucera do Wiktorii*, przeł. A. Klimowicz, przedm. do polskiego wydania M. Schlauch, Warszawa 1961, s. 519.

roku życia. Choć dziś to „osiągnięcie” legislacyjne wydaje się co najmniej niewystarczające, należy pamiętać, że był to wówczas znaczący krok ku polepszeniu losu pracujących dzieci, a także pierwsze w historii Anglii prawne zdefiniowanie dzieciństwa w zależności od wieku. Kincaid wskazuje na to, że cały XIX wiek odznaczał się płynnością pojęć dotyczących dzieciństwa, które określane było za pomocą nakładających się na siebie kategorii, takich jak „niemowlęstwo”, „dzieciństwo”, „młodość”, „wiek chłopięcy i dziewczęcy”. Nowe zainteresowanie dzieciństwem odzwierciedliło się wprawdzie między innymi w tym, że w szkołach zaczęto dzielić uczniów na klasy i grupy ze względu na wiek, jednak prawo przez długi czas było w kwestii „granic” dzieciństwa nieprecyzyjne. Zgodnie z prawem stosowanym powszechnie Anglii na przestrzeni XIX wieku, osoba poniżej siódmego roku życia niezdolna była do popełnienia poważnego przestępstwa, a to przekonanie utrzymywało się w stosunku od przedziału wiekowego 7–14 lat. Jedyne rozróżnienie wewnątrz tego okresu, o którym wspomina Kincaid, dotyczyło liczby razy różgą – do dwunastego roku życia nie więcej niż sześć uderzeń; od lat dwunastu do czternastu dozwolonych było dwanaście razy⁵⁶.

Z kolei Galbraith zwraca uwagę, że granice dzieciństwa oraz samo jego przeżywanie były uzależnione przede wszystkim od klasy społecznej oraz pozycji genderowej⁵⁷. Na początku XIX wieku zakończenie dzieciństwa nie było związane z dojrzewaniem płciowym (dziecko uznawano za istotę aseksualną), co zmieniało się dopiero stopniowo na przestrzeni stulecia. Jednak już w wieku „dziewczęcym” i „chłopięcym” modele wychowania oraz dostęp do edukacji różnicowały bardzo wyraźnie chłopców i dziewczynki: ci pierwsi – jako przyszłe podpory imperium – byli wysyłani do szkół, w niższych warstwach społecznych często ze znacznym poświęceniem ze strony rodzin, zaś te drugie zostawały w domu, gdzie – w zależności od tego, czy pochodziły z rodziny zamożnej czy ubogiej – były kształcone na przyszłe damy, uczone prowadzenia domy, tańca, rysunku oraz sztuki konwersacji lub też pomagały w wychowywaniu młodszego rodzeństwa, obowiązkach gospodarskich, a także podejmowały pracę zarobkową, by pomóc w utrzymaniu rodziny; edukacja była dla nich dostępna jedynie w szkołkach niedzielnych i przykościelnych. Tę nierówność widać doskonale na przykład w *Młynie nad Flossą* Eliot, gdzie do szkoły zostaje wysłany Tom Tulliver, chłopiec niezbyt bystry i nierokujący wielkich nadziei na zdolnego prawnika, jakim pragnie go uczynić ojciec, zaś Maggie, dziewczynka błyskotliwa, inteligentna, odcytana i żądna wiedzy, musi zostać w domu, by pomagać matce. Dzieciństwo chłopców wstępowało więc w kolejną, „szkolną” fazę, która trwała aż do zakończenia edukacji i podjęcia pierwszej pracy zarobkowej (lub objęcia rodzinnego majątku), dzieciństwo dziewczynek – o jeszcze bardziej płynnych i niejednoznacznych granicach – kończyło się o wiele wcześniej: młodym zamążpójściem lub koniecznością zarabiania na utrzymanie⁵⁸. W studium poświęconym baśniom i kobiecości, Ulrich C. Knoepfelmacher niezwykle ciekawie pisze o „rozdzieleniu płci” w wiktoriańskiej Anglii, w nim właśnie dopatrując się początków

⁵⁶ Por. J.R. Kincaid, *op. cit.*, 68–70.

⁵⁷ Por. G.R. Galbraith, *op. cit.*, s. 21–22.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 22–23.

wielkich fantazji dla dzieci, szczególnie tych, których autorami byli mężczyźni. Zdaniem badacza XIX-wieczne wychowanie chłopców, wysyłanych do szkół z internatem we wczesnym wieku, odpowiedzialne było za swego rodzaju ranę psychiczną, poczucie odarcia z prawa do beztroski zabawy i wyobraźni, które wymagało kompensacji twórczej w dorosłym życiu. Mali chłopcy, „wzgnani z pokoju dziecinnego”, oddzieleni od bliskich sobie kobiet, przez całe życie tęsknili za „pierwiastkiem żeńskim”, którego byli pozbawieni, a z którym wiązało się poczucie bezpieczeństwa, ale również zaspokojenie wyobraźni, ponieważ to po stronie kobiet – matek, babek, piastunek lub siostr – leżało najczęściej zadanie opowiadania bajek i głośnego czytania książek. W tym kontekście przejmująco niemal brzmi list wysłany ze szkoły przez jedenastoletniego chłopca, który prosił swoją starszą siostrę – przyszłą pisarkę Julianę Horatię Ewing – „Czy gdy już wyzdrowiejesz, mogłabyś napisać mi jakąś opowieść, bo bardzo rzadko udaje mi się tutaj dostać książkę do czytania”⁵⁹. Innym chłopcem spragnionym bajek, który zakradał się pod okno pokoju dziecinnego, by słuchać opowieści pani Darling, był Piotruś Pan, zabierający później Wendy do Nibylandii w roli przybranej matki dla zgubionych chłopców:

- Nie idź, Piotrusiu – poprosiła go. – Znam całe mnóstwo bajek. Dokładnie tak brzmiały jej słowa, nie można więc zaprzeczać, że to ona pierwsza go skusiła. Wrócił, mając w oczach zachłanność, która powinna ją była zaniepokoić. Ale nie zaniepokoiła.
- Och, jakież cudowne bajki mogłabym opowiadać chłopcom! – Piotruś chwycił ją i zaczął ciągnąć w stronę okna.
- Puść mnie! – rozkazała mu.
- Wendy, proszę, poleć ze mną i opowiedz bajki innym chłopcom.⁶⁰

Sytuacja zmieniła się w 1870 roku, gdy wprowadzona została ważna ustawa o powszechności szkolnictwa (Education Act), która nakładała obowiązek szkolny na każdego obywatela i obywatelkę, czyniąc jednocześnie edukację po raz pierwszy dostępną dla wszystkich warstw społecznych. Przez cały XIX-wiek powstawało również wiele stowarzyszeń charytatywnych, których celem była pomoc potrzebującym dzieciom – do takich inicjatyw należał między innymi ruch „Ragged schools” zapoczątkowany przez Johna Poundsa i Thomasa Guthrie’a w 1844 roku, którego zadaniem było zakładanie szkół dla dzieci z ubogich rodzin; w roku 1883 Thomas Agnew założył w Liverpoolu pierwsze Towarzystwo Zapobiegania Okrucieństwu Wobec Dzieci (Liverpool Society for the Prevention of Cruelty to Children) zainspirowany starszym o dekadę stowarzyszeniem nowojorskim, zaś w latach 80. Parlament przyjął drugą ustawę o opiece rodzicielskiej (pierwsze uregulowanie prawne tej kwestii nastąpiło w roku 1839) oraz wspomnianą wcześniej ustawę przeciw okrucieństwu wobec dzieci. Podobne inicjatywy, choć chwalebne, były jednak zarazem niewyobrażalnie spóźnione (dla porównania: Towarzystwo Zapobiegania Okrucieństwu Wobec Zwierząt powstało w roku 1824), zaś wiele wcześniejszych projektów ustaw, mających chronić dobro dzieci, było blokowanych przez wpływową

⁵⁹ Por. U.C. Knoepflmacher, *op. cit.*, s. 9.

⁶⁰ J.M. Barrie, *Piotruś Pan i Wendy...*, s. 43.

warstwę fabrykantów, właścicieli kopalń czy manufaktur, którzy prosperowali dzięki taniej, dziecięcej sile roboczej – a wraz z nimi prosperował cały naród⁶¹.

Epoka edwardiańska – krótki, lecz tym intensywniejszy pod względem kulturowym okres, rozpoczynający się równocześnie z nowym stuleciem i trwający do Wielkiej Wojny, której wybuch „przyspieszył proces przekształcania się wiktoriańskiej Anglii w Anglię nowoczesną”⁶² – kontynuowała zapoczątkowane we wcześniejszym okresie starania o dobrobyt dzieci. Znaczący spadek stopy urodzeń, a jednocześnie obniżenie śmiertelności, wzmocniło zainteresowanie państwa stanem przyszłych obywateli. Swoiste przebudzenie w sprawie kondycji większości społeczeństwa spowodowały wojny burskie (1880–1881 i 1899–1902), które pokazały, że ogromna część młodych Anglików żyje w niezdrowych warunkach (spośród pięciu rekrutów powołanych do wojska przynajmniej dwóch było niezdolnych do służby z powodu chorób, niedożywienia i ogólnego stanu zdrowia). Na początku wieku zapanowało przekonanie, że dbałość o dobro fizyczne dzieci stanowi najlepszą polisę imperium – w wydanej w 1906 roku pracy *The Children of the Nation: How Their Health and Vigour Should Be Promoted by the State* J.E. Gorst nazywał dzieci wprost „kapitałem przyszłego społeczeństwa”, który państwo powinno chronić i pielęgnować⁶³.

Początek epoki edwardiańskiej obfitował również w dotyczące dzieci prawodawstwo: w roku 1902 wprowadzono obowiązek rejestracji położnych oraz kolejną ustawę o szkolnictwie, w 1907 zapewniono uczniom opiekę medyczną, zaś rok później podjęto ważną ustawę dotyczącą prawa karnego (*A Children's Act*), w której zaniedbanie dziecka po raz pierwszy w historii zostało uznane za przestępstwo, ustanowiono również osobne sądy dziecięce oraz określono dzieciństwo jako okres trwający do czternastego roku życia i znajdujący się pod ochroną państwa⁶⁴. W tym samym roku 1908 Robert Baden-Powell wydał podręcznik *Scouting for Boys* – uzupełniony cztery lata później wydaniem kierowanego do dziewczynek *The Handbook for the Girl Guides or How Girls Can Help to Build Up the Empire* – gdzie określił zasady i sposób organizacji ruchów skautowskich oraz przewodnickich, które w nadchodzących dekadach zdobyły niezwykłą popularność nie tylko w Anglii, ale także na całym świecie. Jeszcze jedną ważną datą w XX-wiecznej historii rozumienia dziecka i dzieciństwa jest rok 1905, gdy Sigmund Freud opublikował *Trzy rozprawy z teorii seksualnej*, z których druga dotyczyła seksualności dzieci; i choć teorie Freuda rozpowszechniły się w Anglii dopiero po I wojnie światowej, pierwszy angielski przekład rozpraw podważających mit dziecięcej niewinności, szczególnie drogi epoce wiktoriańskiej, powstał już w roku 1910.

⁶¹ J.R. Kincaid, *op. cit.*, s. 77.

⁶² Por. S. Hynes, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton 1986, s. 5. Samuel Hynes podkreśla, że wbrew przekonaniu wielu badaczy, iż dopiero I wojna światowa rozpoczęła okres angielskiej nowoczesności, „właściwie wszystko, co uważane jest dziś za charakterystyczne dla nowoczesności istniało w Anglii już przed rokiem 1914: lotnictwo, radiotelegrafia, psychoanaliza, postimpresjonizm, królestwo kinematografii, partia robotnicza – wszystko to stanowiło edwardiański wkład w życie ówczesnej Anglii”.

⁶³ A.E. Gawin, A.F. Humphries, *Worlds Enough and Time: The Cult of Childhood in Edwardian Fiction*, w: *Childhood in Edwardian Fiction. Worlds Enough and Time*, ed. A.E. Gawin, A.F. Humphries, London 2009, s. 8.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 8–9.

Od lat 70. XIX-wieku obserwować można również wyraźną zmianę w modelu rodziny, która stopniowo staje się mniej liczna. Mary Augusta Ward, działaczka społeczna i pisarka, która w przeciwieństwie do swojej matki (posiadającej dziewięćdzieci) i teściowej (siedemnaścioro dzieci) wychowywała tylko troje potomstwa, pisała nie bez dumy, że jej pokolenie „samo wozi po parku, kąpie i ubiera swoje maleństwa”⁶⁵. Znamienne są tu również biografie twórców dla dzieci, które wskazują na stopniową przemianę modelu rodziny: Edward Lear, urodzony w 1812, był jednym z dwanaścioro rodzeństwa, a jego wychowaniem zajmowały się przede wszystkim starsze siostry, urodzony w 1860 roku Barrie był przedostatnim z dziewięćdzieci, zaś Alan Alexander Milne, który urodził się pod koniec epoki wiktoriańskiej, miał tylko dwóch braci, a jego rodzice wspierali ambicje naukowe synów i poświęcali czas ich wychowaniu. Tendencja ta utrzymała się, a nawet postępowała, w pierwszych dekadach XX wieku: sam Milne miał tylko jednego syna, którego uczynił zresztą adresatem i bohaterem swoich najsłynniejszych książek dla dzieci o Winnie-the-Pooh, dla swojego jedynaka opowieść o Krecie, Szczurze Wodnym i Ropuchu napisał również Kenneth Grahame. Sześcioro młodych Bastable’ów uczyniła bohaterami swojej serii powieści Edith Nesbit (*The Story of the Treasure Seekers*, 1899), zaś do Nibylandii wraz z Piotrusiem Panem wyrusza już tylko troje dzieci – Wendy, John i Michael Darlingowie.

Epoka edwardiańska kontynuuje wiktoriański „kult dziecka”, lecz czyni to na jeszcze szerszą skalę kulturową i społeczną. Biorąc pod uwagę krótkość tego okresu, trwającego zaledwie kilkanaście lat (w przeciwieństwie do długiej, ponad sześćdziesięcioletniej epoki wiktoriańskiej), należy zgodzić się z badaczami, którzy podkreślają niezwykle wprost intensywność edwardiańskiej fascynacji dzieciństwem, które stało się tematem literackim na niespotykaną wcześniej skalę. Dzieciństwo z jeszcze większą mocą zostało ustanowione symbolem czasów, zaczęło podlegać jeszcze wyraźniejszej idealizacji, stało się też przeciwwagą dla szybko zmieniającego się modernistycznego życia i niepokoju schyłku cywilizacji, który – pomimo panującego dziś mitycznego obrazu epoki edwardiańskiej jako „wiecznego letniego popołudnia”, czasu „nieustannego *garden party* i lodów truskawkowych”⁶⁶ – odczuwany był przez większość społeczeństwa. W 1908 roku Francis Thompson pisał:

W naszym własnym społeczeństwie temat dobrodziejstw i kultu dzieciństwa stał się ostatnio najnowszym krzykiem mody. My, pokolenie samoświadome i sceptyczne, sentymentalizujemy nasze dzieci, analizujemy je, przypisujemy sobie specjalną zdolność współodczuwania i utożsamiania się z nimi, bawimy się w

⁶⁵ Cyt. za: J. Wullschläger, *op. cit.*, s. 15.

⁶⁶ Tak o epoce edwardiańskiej – już po I wojnie światowej – pisał George Orwell: „Z całej dekady przed rokiem 1914 zdaje się emanować woń [...] brylantyny, *crème-de-menthe* i miękkich czekoladowych pralinek – atmosfera wiecznego smakowania lodów truskawkowych na zielonej murawie, przy słodkich dźwiękach Eton Boating Song”. Współcześni badacze podkreślają jednak, że epoka edwardiańska nigdy nie była szczęśliwym „złotym wiekiem” – pełna była przeczucia bliskiej wojny, konfliktów oraz napięć społecznych i ideologicznych. A jednak, widziana z perspektywy lat Wielkiej Wojny, zaczęła podlegać idealizacji, która szybko doprowadziła do ukonstytuowania się jej wizji jako utraconego raj. Por. A.E. Gawin, A.F. Humphries, *op. cit.*, s. 3.

końcu, że sami nimi jesteśmy [...]? Wicież jednak, cóż to znaczy być dzieckiem? Oznacza to być czymś zupełnie innym od współczesnego człowieka.⁶⁷

Dzieciństwo dla epoki edwardiańskiej miało siłę wręcz uwodzicielską, gdyż oferowało „dość czasu i świata” – by wzorem autorów tomu *Childhood in Edwardian Fiction. Worlds Enough and Time* odwołać się do konceptu z wiersza *To His Coy Mistress* poety metafizycznego Andrew Marvella – których zaczynało brakować w nowej rzeczywistości początku wieku. Dla społeczeństwa, które czuło się coraz bardziej ograniczone wytworzoną przez siebie cywilizacją, dzieciństwo stało się synonimem wolności: czasu, który płynie wolno i pozwala na niespieszne smakowanie życia, oraz przestrzeni, która dzięki wyobraźni okazuje się nieograniczona. Adrienne Gawin i Andrew Humphries wskazują, że edwardiańskie dzieciństwo było konstruktem ówczesnej dorosłości, która próbowała uciec sama od siebie – porzucić wszechobecne miasta (Wielka Brytania początku XX wieku posiadała najbardziej zurbanizowane społeczeństwo na świecie) na rzecz nietkniętej postępu, zielonej angielskiej wsi („England’s green and pleasant Land” – by przytoczyć słowa Williama Blake’a ze wstępu do poematu *Milton*), która staje się wymarzoną arkadią i zarazem scenerią dla większości dzieł „złotego wieku” angielskiej literatury dziecięcej stworzonych na przełomie stuleci⁶⁸, a także wyzwolić się spod przymusu czasu – wszechobecnym rozkładów, zegarów i kalendarzy, których rygorom coraz silniej podlegało życie codzienne. Edwardiańskie dzieciństwo świadome jest swojej wyjątkowości, zamierza się nią cieszyć oraz nieprędko z niej zrezygnować – zapytane przez dorosłość ustami kapitana Haka (starego, zdeintegrowanego i ściganego przez krokodyla czasu) „Kim i czym jesteś”, odpowiada radośnie głosem Piotrusia Pana, uosobienia ducha epoki: „Jestem młodością, jestem radością, jestem ptaszkiem, który wykluł się z jajka”⁶⁹.

W istocie, podczas gdy w literaturze wiktoriańskiej dzieciństwo bywa charakteryzowane jako stosunkowo krótki i trudny krok ku dorosłości, w literaturze edwardiańskiej dzieci rzadko dorastają. Teksty owe pragną „zatrzymać” dziecko w wiecznym dzieciństwie. W pisarstwie romantycznym i wiktoriańskim rodzice, nauczyciele, przełożeni i autorytety religijne posiadają nad dziećmi pełną kontrolę, gdy tymczasem teksty edwardiańskie dorosłych tej kontroli pozbawiają. Podczas gdy literatura wiktoriańska przechylała szalę władzy zdecydowanie na stronę dorosłych, twórczość edwardiańska triumfalnie odwraca ten porządek, opowiadając się po stronie władzy dzieci. Tu już nie ojciec, ale dziecko „ma rację”, a fikcyjne dzieci przedstawiane są jako niezależne, pomysłowe, niesforne, psotne, zjednoczone z tym, co naturalne i nadnaturalne, a przede wszystkim jako „lepsze” i pewniejsze siebie niż dorośli.⁷⁰

⁶⁷ Cyt. za: *ibidem*, s. 1.

⁶⁸ Najlepszym przykładami są tu utwory Grahame’a (*Złoty wiek, Wyśnzione dni, O czym szumią wierzby*), *Tajemniczy ogród* Burnett czy opowiadki Beatrix Potter. Gawin i Humphries zwracają jednak uwagę, że edwardiańscy pisarze inspirowali się również krajobrazem industrialnym, czego dowodem są powieści takie jak *The Celestial Omnibus* (1908) E.M. Forstera czy *A Prisoner in Fairyland* (1913) A. Blackwooda. Por. *ibidem*, s. 4–5.

⁶⁹ J.M. Barrie, *Piotruś Pan i Wendy...*, s. 193.

⁷⁰ A.E. Gawin, A.F. Humphries, *op. cit.*, s. 11.

Warto podkreślić jednak, że choć w epoce edwardiańskiej dzieciństwo podlegało idealizacji jako czas utracony i naznaczony tęsknotą, stanowiło jednocześnie przedmiot stopniowej dekonstrukcji i demitologizacji, które zmierzały w stronę uchwycenia realizmu dzieciństwa. Dzieci nie były już uznawane za niewinne, a z pewnością nie wyłącznie za takie – podobnie realistycznego obrazu dzieciństwa dostarcza szczególnie Grahame w swoich opowiadaniach z tomów *Złoty wiek* i *Wyśnione dni*.

Epoka edwardiańska święci zatem niespotykany dotąd rozkwit pisarstwa dla dzieci i o dzieciach, w którym – jeszcze bardziej niż w czasach wiktoriańskich – odbiorca dziecięcy miesza się z odbiorcą dorosłym, zaś „złoty wiek” literatury dziecięcej osiąga swoją kulminację: „żadne inne pokolenie w angielskiej historii nie wyprodukowało tylu dzieł klasyki co przedstawiciele epoki edwardiańskiej”⁷¹. Doskonałym komentarzem do tego specyficznego i zintensyfikowanego na przełomie wieków „kultu dziecka” jest z jednej strony znany obraz Thomasa Coopera Gotcha *The Child Enthroned* (1894), przedstawiający „dzieciństwo tronu” – jasnowłosą dziewczynkę zasiadającą na tronie z królewskim dostojeństwem i powagą, ubraną we wzorzyste szaty oraz jedwabne pantofelki wsparte na aksamitnej poduszce, a przede wszystkim z głową okoloną świetlistym nimbem, jakby wschodzącym słońcem nowej ery i zarazem uświęceniem nowego, dziecięcego *sacrum* (por. **ryc. 9**). Drugiego komentarza – będącego zarazem niejako komentarzem do opisanego przed chwilą dzieła malarskiego – dostarcza artykuł Augustina Filona pod tytułem *Child-Worship*, zamieszczony w piśmie „East and West” pod koniec roku 1901:

Uczyniliśmy z naszych dzieci prawdziwych królów. [...] Stworzyliśmy literaturę dla ich rozrywki. Dzielimy z nimi nasze przyjemności, o ile sami nie wolimy stać się znowu dziećmi, dołączając do ich zabaw. Ich zainteresowania są naszymi zainteresowaniami, ich rozmowy naszymi rozmowami. Gdy goście przychodzą do naszych domów, przy wspólnym stole nie usłyszą nic innego, poza ich wesołą paplaniną. Szkoły nie wyglądają już jak więzienia. W ich przestronnych pokojach zabaw, które przypominają współczesne salony klubowe, nasi synowie palą cygara, piszą gazety i planują agitację przeciw dyrektorowi, jeśli akurat im się nie podoba, a od czasu do czasu wzywają na pomoc prasę, by nagłośniła ich małe domowe skargi i nieszczęścia. Zabieramy dzieci do teatrów i zapewniamy sobie ich towarzystwo podczas wyjazdów za granicę, a często to one wskazują nasz cel i planują podróż. Wzdragamy się na samą myśl o zastosowaniu wobec nich kary cielesnej, otaczamy je wszelkimi wygodami i luksusami, które możemy im zapewnić. Spełniamy wszystkie ich zachcianki i kaprysy, nieraz również takie, które wykraczają poza nasze możliwości finansowe i można dziś spotkać wielu ludzi, którzy rujnują się, by zapłacić za kosztowne szaleństwa własnych dzieci. Surowe realia Życia i Śmierci są przed nimi starannie ukrywane tak, iż mają jedynie mgliste pojęcie o gwałtownych burzach, które czekają je w przyszłości, gdy już w końcu opuszczą owa krainę mrzonek i wyruszą w prawdziwy świat.⁷²

⁷¹ J. Rose, *The Edwardian Temperament, 1895–1919*, Athens 1986, s. 181.

⁷² A. Filon, *Child-Worship*. „East and West” 1901, no. 1(1), s. 43.

ROZDZIAŁ III

ANGIELSKI „ZŁOTY WIEK”

OD LITERATURY „DLA DZIECI” DO LITERATURY „DZIECIĘCEJ”

Na początku swojej tyrady Filon pisze, że dorośli w ślepym uwielbieniu dla tronującego dziecka „stworzyli literaturę dla [jego] rozrywki” i podsuwa czytelnikowi niejako obraz czcicieli pogańskiego bóstwa, którzy stawiają mu posąg złotego cielca. Jednak akt „stworzenia” literatury dziecięcej nie był oczywiście – jak by można wnosić ze słów krytyka – jednorazowym gestem bałwochwalstwa możliwym do umiejscowienia w konkretnym momencie historycznym, lecz rozciągniętym w czasie procesem o wielu źródłach i płaszczyznach, którego początków poszukiwać należy w tradycjach oralnych – przekazach mitów, powiastek, legend, podań oraz w praktykach religijnych¹. „Prehistoria” angielskiej literatury dla dzieci rozpoczyna się jeszcze w średniowieczu, gdy pojawiły się pierwsze teksty spisane, które John R. Townsend dzieli na dwie grupy: „materiałów opowieściowych przekazywany na przestrzeni wieków, ale nieprzeznaczony dla dzieci, oraz materiałów, które były dla dzieci przeznaczone, lecz nie miały nic wspólnego z opowieścią”². Pierwsza i zarazem większa grupa obejmowała powszechnie znane legendy i romanse rycerskie, takie jak podani o Królu Arturze, Robin Hoodzie czy Guyu z Warwick, bestiariusze i bajki zwierzęce – przede wszystkim Ezopa, ale także historie o lisie Reynardzie – powiastki, piosenki, ballady, rymowanki oraz baśnie ludowe. Opowieści te krążyły przekazywane z ust do ust i z pokolenia na pokolenie, a później, już po wynalezieniu i upowszechnieniu prasy drukarskiej – także w formie drukowanych broszur pierwotnej „literatury popularnej”, tak zwanych *chapbooks* – i choć nie były przeznaczone specjalnie dla dzieci, młodzi słuchacze (a później także czytelnicy) upodobali sobie szczególnie w ich żywej fabule, fantazji oraz cudowności. Pod koniec XVI wieku renesansowy poeta Philip Sidney opisywał w *An Apology for Poetry* (1595) znaną powszechnie postać ludowego gawędziarza czy bajora jako tego, który swą opowieścią „dzieci od zabaw odciąga i starców spędza z

¹ Preface, w: *The Norton Anthology of Children's Literature. The Traditions in English*, ed. J. Zipes, L. Paul, L. Vallone, P. Hunt, G. Avery, New York – London 2005, s. XXVII.

² J.R. Townsend, *British Children's Literature: A Historical Overview*, w: *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. P. Hunt, S. Ray, London – New York 2005, s. 668.

zapiecków”³ – uniwersum opowieści stanowiło wówczas własność zarówno starych, jak i młodych, gdyż i jednym i drugim dostarczało rozrywki. Dopiero później, wraz z rozwojem ruchów purytańskich, ludowe opowieści i romanse rycerskie zostały potępione jako „próżne fantazje i rozpustne bajania”, które psuły i zatrwały niewinne umysły dziecięce.

Druga grupa materiałów obejmowała teksty nastawione wyłącznie na „pouczenie” – elementarze szkolne, traktaty naukowe (jak napisany przez Geoffreya Chaucera dla syna, „małego Lowisa”, *Treatise on the Astrolabe* z 1391 roku), podręczniki etykiety i manier (na przykład *The Babees Boke* z 1475). Za pierwszą książkę dla dzieci powszechnie uznaje się *Orbis Sensualium Pictus* (1658) Komeniusza, podręcznik gramatyki łacińskiej, który wykorzystywał ilustracje do unaocznienia „zmysłowych” obrazów świata. Istotną siłą napędową literatury dziecięcej stały się w Anglii również ruchy religijne, które przyczyniły się do jej rozwoju publikacjami, których celem było kształtowanie moralności czytelników oraz pogłębianie ich wiary – wspomniany już wcześniej *A Token for Children* (1671) Janeway, *The New-England Primer* (1689), wydany w koloniach amerykańskich ilustrowany i wierszowany podręcznik do nauki religii oraz alfabetu, a przede wszystkim *Wędrowka pielgrzyma* (1678) Johna Bunyana, alegoria religijna, która w sposób naturalny stała się jedną z ważnych opowieści dzieciństwa, gdyż przez ponad dwieście lat po swojej publikacji była uznawana za jedyną oprócz Biblii odpowiednią lekturę niedzielą⁴.

Choć ślady popularności utworu Bunyana znajdziemy w licznych tekstach „złotego wieku” literatury dziecięcej – *Wędrowka pielgrzyma* czytają, a nawet inscenizują, siostry March w *Małych kobietkach* Alcott, odniesienia do niej pojawiają się również w *Złotym wieku* i *Wysnionych dniach* Grahame’a – pamiętać trzeba, że Bunyan nie napisał swego dzieła z myślą o dzieciach (z takim zamiarem dziesięć lat później powstała jego *Book for Boys and Girls: or, Country Rhymes for Children*), lecz mimo to tekst niemal natychmiast został zaadaptowany na potrzeby pokoju dziecinnego w postaci skrótów i przeróbek. Nie inaczej stało się z dwiema powieściami XVIII wieku, przeznaczonymi pierwotnie dla dorosłych: *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) Daniela Defoe, którego „dziecięce” wersje rozprzestrzeniły się po całej Europie w ciągu kilku dekad po publikacji oryginału.

Ów proces „zawłaszczania” przez młodych czytelników tekstów pierwotnie dla nich nieprzeznaczonych⁵ widać dobrze również na przykładzie *nursery rhymes* – rymowanek i wierszyków kojarzonych dziś wyłącznie z twórczością dla dzieci, lecz pierwotnie pochodzących z folkloru. Tradycja *nursery rhymes* sięga początku XVII wieku, w sposób ścisły dotyczy angielskiego obszaru językowego: „W Wielkiej Brytanii i w Ameryce, gdziekolwiek tylko mówi się po angielsku, dzieci śmieją się i zdobywają mądrość, słuchając tych samych tradycyjnych rymowanek” – piszą we wprowadzeniu do *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* Iona i Peter Opie⁶. Sam

³ P. Sydney, *An Apology for Poetry*, ed. F.G. Robinson, Indianapolis 1976, s. 38.

⁴ Por. *Preface*, w: *The Norton Anthology of Children's Literature...*, s. XXVII–XXVIII.

⁵ Por. M. Nikolajewa, *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*, London – New York 2016, s. 15–19.

⁶ *Introduction*, w: *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, ed. I., P. Opie, Oxford 1951, s. 1

termin *nursery rhymes* datuje się dopiero od trzeciej dekady XIX wieku i obowiązuje głównie w Anglii (*nursery rhymes* – „rymowanki z pokoju dziecinnego”); w Stanach Zjednoczonych te same utwory noszą miano *Mother Goose Songs* („piosenek Gęsiej Mamy”). Określa się nim teksty najczęściej anonimowe, które przez wieki podlegały ciągłym przeróbkom – stąd liczne *nursery rhymes* posiadają po kilka, a nawet kilkanaście wersji – zaś wśród szczególnych ich cech wymienia się charakterystyczne dla późniejszej klasyki literatury angielskiej poetyckość, skłonności do zabawy słowem, nonsensu, absurdu i groteski oraz kreowania świata na opak⁷. Choć *nursery rhymes* obejmują gatunki uznawane dzisiaj za typowo „dziecięce” – wyliczanki, rymowanki, abecadła, kołysanki etc. – ich źródłem nie było zacisze pokoju dziecinnego, lecz raczej karczmy, tawerny, wiejskie gospody i sceny ulicznych teatrzyków. Stamtąd ów rodzaj twórczości, adaptowany przez piastunki czy mamki na potrzeby najmłodszych, przewędrował do folkloru dziecięcego, w którym się zakorzenił i dzięki któremu przetrwał⁸. Pod koniec XVIII wieku i na początku kolejnego stulecia zaczęły wprawdzie powstawać pierwsze zbiory wierszy adresowanych do dzieci – na przykład *Divine Songs* (1715) Isaaca Wattsa, wśród których znalazł się utwór *Against Idleness and Mischief (How Doth the Little Busy Bee)*, sparodiowany później przez Carrolla w *Alicji w Krainie Czarów* – lecz były to przede wszystkim utwory o zabarwieniu religijnym czy umoralniającym, które nie mogły konkurować z absurdalnymi, prostymi i jednocześnie zabawnymi rymowankami, takimi jak *Hey Diddle Diddle*, *Little Bo-Peep* czy *Frog Went a-Courting*, które stanowiły odtąd stały rezerwuar motywów i tematów trafiających do książek dla dzieci.

Proces „zawłaszczania” tekstów pochodzących z folkloru oraz tych kierowanych pierwotnie wyłącznie do dorosłych⁹ w XVII i częściowo XVIII wieku daje się wytłumaczyć ówczesnym brakiem literatury dziecięcej *sensu stricto*, a więc takiej, która zaspokajałaby potrzeby estetyczne młodych czytelników i dostarczała im rozrywki, a nie wyłącznie pouczenia. Owo napięcie pomiędzy dwiema głównymi funkcjami literatury dziecięcej – *docere* i *delectare* – wyznaczającymi zarazem przeciwległe krańce osi, na której można umieścić różne utwory literackie w zależności od przeważającej w nich funkcji, widoczne jest w twórczości dla dzieci od samego jej zarania¹⁰. Można pokusić się nawet o stwierdzenie, że prawdziwym momentem narodzin literatury dziecięcej – rozumianej już nie jako kompilacja tekstów zaadaptowanych z dorosłego świata wespół z pouczającymi dziełami pisanymi w trosce

⁷ Por. N. Iles, *Who Really Killed Cock Robin? Nursery Rhymes and Carols Restored to their Original Meanings*, il. H. Iles, R. Hale, London 1986.

⁸ Por. *Introduction*, w: *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, *op. cit.*, s. 2–45.

⁹ Przypadki odwrotności tego procesu – a więc „zawłaszczania” tekstów dziecięcych przez literaturę dorosłą – są niezwykle rzadkie: Townsend wskazuje tu przykład *Pieśni niewinności* Blake’a, które pisane były z myślą o czytelnikach dziecięcych, co zaznaczone zostaje wyraźnie we *Wprowadzeniu* („I zrobiłem proste pióro, / Zabarwiłem czystą wodę, / Zapiisałem pieśni szczęścia / Aby cieszyć serca młode” – w oryginale jeszcze dobitniej: „And I wrote my happy songs / Every child may joy to hear”), lecz później, w wyniku ponownego „odkrycia” twórczości poety oraz jej skomplikowanej recepcji, trafiły wraz z *Pieśniami doświadczenia* do klasyki literatury światowej i dziś kojarzone są już niemal wyłącznie z pozostałym mistycznym dorobkiem Blake’a. Por. J.R. Townsend, *op. cit.*, s. 671; W. Blake, *Wiersze i poematy...*, s. 8.

¹⁰ Por. H. Carpenter, *The Road to Arcadia*, w: *idem*, *op. cit.*, s. 1–2.

o wychowanie dzieci, lecz jako niezależna dziedzina twórczości artystycznej, w której dziecko staje się pełnoprawnym odbiorcą wpisanym w tekst – jest moment, w którym *delectare* bierze górę nad *docere*, a literatura „dla dzieci” (wyłącznie dydaktyczna, moralizująca) staje się literaturą „dziecięcą”, w której obie te funkcje łączą się, lecz przeważa pragnienie dostarczenia czytelnikom rozrywki oraz przeżycia artystycznego¹¹.

Pomysł, by naukę połączyć z zabawą, pojawił się na początku oświecenia we wspomnianych już pismach Locke’a, przede wszystkim w jego *Myślach o wychowaniu*, które ideą „czystej karty” i niewinności dziecka sprzeciwiały się poglądom wychowawców purytańskich, uważających za jedyną powinność literatury religijne pouczanie oraz nawracanie małych czytelników. Filozof zalecał, by dzieci uczyły się czytać podczas zabawy, przy czym proponował szereg praktycznych rozwiązań, mających uatrakcyjnić naukę czytania i nadać jej posmak przyjemności – jednym z nich było sporządzenie „kartek i zabawek z wrytymi na nich literami [...], aby uczenie uczynić rozrywką”¹². Postulat tak zaprojektowanych tekstów dla dzieci, w których *docere* łączy się ściśle z *delectare*, został zrealizowany pół wieku po opublikowaniu przez Locke’a jego *Myśli o wychowaniu*. Pierwszy znaczący przełom w historii nowoczesnej angielskiej literatury dziecięcej – a w pewnym sensie nawet sam jej początek – wyznaczają bowiem lata 40. XVIII stulecia, kiedy to kilkoro londyńskich wydawców zaczęło projektować i wydawać książki dla dzieci znacząco odchodzące od modelu wcześniejszych publikacji, nastawione przede wszystkim na przystępne i atrakcyjne podanie treści. Wśród nich znaleźli się m.in. Thomas Boreman (*Gigantick Histories*, 1740–1743) czy Mary Cooper (*Tommy Thumb’s Pretty Song Book*, 1744). Najbardziej znanym z pionierów nowego ruchu wydawniczego był jednak John Newbery, nazywany dziś „ojcem literatury dziecięcej”, a także – w nawiązaniu do roli Wilhelma Zdobywcy w historii Anglii – „Newberym Zdobywcą”¹³. W 1744 roku ukazała się jego pierwsza książka dla dzieci, napisana najprawdopodobniej przez niego samego – *A Little Pretty Pocket-Book* o długim i znaczącym podtytule: *Intended for the Instruction and Amusement of Little Master Tommy and Pretty Miss Polly; with an agreeable Letter to read from Jack the Giant-Killer, as also a Ball and a Pincushion, the use of which will infallibly make Tommy a good Boy, and Polly a good Girl [Dla pouczenia oraz przyjemności małego panicza Tommy’ego i dla ślicznej paniutki Polly, z miłym listem od Jacka Pogromcy Olbrzymów, a także piłką i poduszczką do szpilek, których używanie niezawodnie uczyni Tommy’ego grzecznym chłopcem, a Polly grzeczną dziewczynką]*. Przełamywanie się paradygmatów rozrywki i pouczenia widać już w tym podtytule („Instruction and Amusement”), ale także w oprawie „marketingowej” książki – Newbery był bowiem pierwszym wydawcą, który

¹¹ Por. R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy, gatunki, konteksty)*, Wrocław 2000.

¹² J. Locke, *Myśli o wychowaniu...*, s. 153. Filozof wykazuje się niemałą pomysłowością w kwestii „wynalazków dla nauczenia dzieci czytania w czasie, gdy sądzą, że się jedynie bawią”. Proponuje między innymi sporządzenie „kuli z kości słoniowej”, czy też raczej bryły o dwudziestu czterech ścianach, na których naklejone byłyby poszczególne litery alfabetu, zaś zabawa polegałaby na „wyrzucaniu” odpowiednich liter.

¹³ Por. F.J.H. Darton, *Children’s Books in England. Five Centuries of Social Life*, revised by B. Alderson, Cambridge 1982, s. 7.

postanowił uatrakcyjnić swój produkt zabawkowymi dodatkami: do *A Little Pretty Pocket-Book* dołączona została szmaciana piłeczka (dla „panicza Tommy’ego”, reprezentującego małych czytelników) oraz poduszczyk do szpilek (dla „ślicznej paniutki Polly”, reprezentantki grona czytelniczek). Zarówno piłka, jak i poduszczyk, były dwustronne oraz dwukolorowe – z jednej strony czarne, z drugiej czerwone – zaś zabawa i jednocześnie „użytek”, który miał uczynić z czytelników „grzeczne dzieci”, polegał na tym, by każdy dobry uczynek zaznaczać szpilką wbitą w czerwoną część, zaś zły – w czarną część zabawki. Ów pomysł połączenia produkcji wydawniczej z przemysłem zabawkarskim – dziś powszechny i nikogo niedziwiący – był w czasach Newbery’ego prawdziwą rewolucją, a jednocześnie przemyślnym działaniem mającym wprowadzić do literatury dziecięcej rozrywkę niejako „tylnymi drzwiami”. Gra w piłkę, nieaprobowana przez purytańskich moralistów, została *A Little Pretty Pocket-Book* zaprzęgnięta do celów umoralniających, podobnie jak popularny bohater brytyjskiej baśni o Jacku Pogromcy Olbrzymów (*Jack the Giant-Killer*), który w książce Newbery’ego stał się autorem „miłego listu” z instrukcjami do dołączonych zabawek oraz pouczających komentarzy do czterech bajek zamieszczonych na końcu książki. Tym samym zarówno piłka, jak i baśń – traktowana podejrzliwie przez moralizatorów potępiających psucie umysłów dziecięcych fantazjami – znalazły się w orbicie dydaktycznego pożytku, zaś samemu wydawcy przysporzyły spragnionych literackiej rozrywki kupujących i czytających.

Pod względem konstrukcji *A Little Pretty Pocket-Book* to swego rodzaju *silva rerum* – kompilacja rozmaitych gatunków i treści, od „Listu wydawcy do rodziców, opiekunów i nianie”, powołującego się na edukacyjne rozważania Locke’a i zakończonego cytatami z Pope’a oraz Drydena, przez wierszowane opisy dziecięcych gier i zabaw, takich jak puszczanie latawca, krykiet czy „gra w kulki”, którym towarzyszą odpowiednie „morały” i „reguły życia” zaadresowane do młodych czytelników (morał do opisu gry w kulki: „Każdy stan napawa grozą / Czas, co jak marmurowa kula pędzi / W każdej więc Chwili pracuj nad sobą / Nim za późno będzie.”¹⁴), aż po poetyckie opisanie pór roku, bajki zwierzęce oraz zbiór zasad dobrych manier. Podobne w charakterze i konstrukcji było również pionierskie czasopismo dla dzieci wydawane przez Newbery’ego – *The Lilliputian Magazine* (1751) – pierwsza w ogóle tego typu publikacja przeznaczona dla młodych odbiorców, która stworzyła podstawy dla rozwoju periodyków dziecięcych w XIX wieku. Książką o zdecydowanie bardziej jednolitym, powieściowym charakterze była natomiast wydana przez „przyjaciela dzieci z St. Paul’s Churchyard” (tak Newbery nazywał sam siebie ze względu na lokalizację swojej firmy w pobliżu katedry św. Pawła w Londynie) *The History of Little Goody Two-Shoes* (1765) – utwór anonimowy, lecz przypisywany często Oliverowi Goldsmithowi, który opowiadał historię ubogiej sieroty, Margery Meanwell, nazywanej przez wszystkich Goody Two-Shoes. Schemat fabuły oparty jest na baśni o Kopciuszku, jednak rolę dobrej wróżki pełnią tu wytrwałość, pracowitość i

¹⁴ „MARBLES. Knuckle down to your *Taw*, / Aim well, shoot away: / Keep out of the *Ring*, / and you’ll soon learn to play. MORAL. *Time* rolls like a *Marble*, / And awes ev’ry State: / Then improve each Moment, / Before ‘tis too late”, w: *A Little Pretty Pocket-Book, intended for the Amusement of Little Master Tommy and Pretty Miss Polly with Two Letters from Jack the Giant Killer*, Worcester 1787, s. 27.

dobroć samej bohaterki, która dzięki nim jest w stanie przezwyciężyć biedę, zdobyć wykształcenie oraz pozycję nauczycielki, a następnie miłość bogatego wdowca, którego finalnie poślubia (czyżby skojarzenia z *Jane Eyre* były zasadne?). I tu jednak schemat baśni zostaje w sposób charakterystyczny dostosowany do moralnego „pouczenia” – nawet jeśli Newbery „zatrudnia” w swoich publikacjach Jacka Pogromcę Olbrzymów czy Kopciuszkę *vel* Goody Two-Shoes, nie staje po stronie literackiej fantazji¹⁵, choć jednocześnie nie odmawiał dzieciom prawa do niosącej pożytek rozrywki, która opiera się na zabawie i twórczym działaniu wyobraźni. Na pełną rehabilitację baśniowości trzeba bowiem poczekać do początku romantyzmu i do pierwszych dekad XIX stulecia.

W *Children's Books in England. Five Centuries of Social Life* F. J. Harvey Darton pisze:

Nie ma sensu udawać, że John Newbery był w swoich przekonaniach spójny, że wypracował własną teorię psychologii dziecięcej albo też był apostołem takiej czy innej szkoły myśli edukacyjnej. Był to po prostu aktywny i dobry handlarz, który jako pierwszy w swojej branży zorientował się, że książki dla dzieci zasługują na uwagę i możliwość rozwoju. Nie wydał właściwie nic naprawdę oryginalnego, co na stałe weszłoby do dziecięcej biblioteki. Nawet jego najsłynniejsza publikacja, *Goody Two-Shoes*, jest dziś zupełnie zapomniana. Jego osobowość i relacje – to, kim był i czego dokonał – przetrwały dłużej niż którekolwiek z jego dzieł. Ważne jest to, że prosperował, a jego książki cieszyły się powodzeniem, co dowodzi, że zaspokajały pewną określoną potrzebę w społeczeństwie.¹⁶

Działalność wydawnicza Newbery'ego nie była więc w żadnym razie napędzana programową chęcią zrewolucjonizowania literatury dziecięcej, mimo to pchnęła ją jednak na nowe tory. Księgarz z St. Paul's Churchyard był przede wszystkim doskonałym biznesmanem – jak nazwalibyśmy go dzisiaj – który dostrzegł brak na ówczesnym rynku książki i postanowił wypełnić go „przyjemną i pożyteczną” literaturą dla najmłodszych. Dochodowa działalność Newbery'ego wyznaczyła jednocześnie nowe standardy pisania dla dzieci i – co najważniejsze – ukształtowała nowe pokolenie odbiorców, którzy wychowywali się na publikowanych przez niego książkach i cenili je w późniejszych latach. Wśród tych odbiorców znaleźli się również przyszli pisarze, należący do pierwszego pokolenia angielskich romantyków – William Blake, Charles Lamb, Samuel Taylor Coleridge czy William Wordsworth – którzy w swojej własnej twórczości (dla dzieci lub o dzieciach) kontynuowali zapoczątkowaną przez

¹⁵ W *The History of Little Goody Two-Shoes* padają między innymi takie zdania: „Mam nadzieję, moje drogie dzieci, że teraz nie będziecie już dawać wiary tym niemądrym historiom o duchach, które możecie czasem usłyszeć od ludzi bezmyślnych, słabych lub przebiegłych. Opowieści o zjawach, wiedźmach i wróżkach są bowiem igraszkami chorych umysłów – żaden rozsądny człowiek nie widział nigdy czegoś podobnego. [...] Gdy dzieci są małe, ludzie nabijają im głowy opowieściami o duchach, wróżkach, czarownicach i podobnych bzdurach, robiąc z nich głupców na całe późniejsze życie.” *The History of Little Goody Two-Shoes, ornamented with cuts*, London [b.d.w.], s. 33, 61.

¹⁶ F.J.H. Darton, *op. cit.*, s. 4. Darton napisał *Children's Books in England. Five Centuries of Social Life* w latach 1931–1932 i już wtedy uważał książki wydawane przez Newbery'ego za „zupełnie zapomniane”. Trzeba jednak zaznaczyć, że opowieść o *Goody Two-Shoes* bardzo długo cieszyła się popularnością – w latach 70. XIX wieku, gdy rodził się teatr dziecięcy, to właśnie ją zaadaptowano na potrzeby sceny (jako jedną z pierwszych w ogóle inscenizacji dla dzieci), natomiast jeszcze podczas II wojny światowej pojawiały się kieszonkowe wydania *Goody Two-Shoes*, które były przeznaczone do czytania w schronach przeciwlotniczych.

Newbery'ego rewolucję literacką. Właśnie ów wpływ na kolejne pokolenia twórców należy uznać za największe osiągnięcie „przyjaciela dzieci z St. Paul's Churchyard”, stanowiące jednocześnie jego trwały wkład w rozwój angielskiej literatury dla młodego czytelnika.

23 października 1802 roku Charles Lamb – późniejszy autor przeznaczonych dla dzieci *Tales from Shakespear*¹⁷ – pisał w liście do swego przyjaciela, Samuela Coleridge'a:

Nakład *Goody Two Shoes* jest niemal zupełnie wyczerpany. Pisanina pani Barbauld wyгнаła z pokoju dziecinnego całą starą klasykę, a gdy Mary [Lamb – siostra pisarza; dopisek A.W.] poprosiła o *Goody Two Shoes* w księgarni Newbery'ego, subiekt ledwie raczył się zniżyć do tego, by wydobyć ją z jakiegoś zakurzonego kąta na półce. Natomiast bzdury pani Barbauld i pani Trimmer piętrzyły się na ladzie całymi stosami. Wiadomości nudne i nieistotne, których pełno w książkach Barbauld, muszą, jak się zdaje, trafiać do dziecka pod postacią *wiedzy*, a jego puste kiwnięcie głową ma oznaczać dumę z siły jego intelektu, gdy dowie się, że koń jest zwierzęciem, Billy jest lepszy od konia i tak dalej. A to wszystko zamiast cudownego umiłowania pierwotnie dzikiej opowieści, które czyni z dziecka człowieka, gdy tymczasem ono samo nie podejrzewa nawet, że jest już czymś więcej niż dzieckiem. Czy nie ma żadnej możliwości zapobieżenia temu jątrzącemu się złu? Pomyśl, czym ty sam byłbyś teraz, gdyby w dzieciństwie nie karmiono cię opowieściami i bajaniami starych kobiet, lecz zamiast tego faszerowano geografiami i historiami naturalną! Do diabła z nimi! Mam na myśli całą tę przekłętą klikę Barbauld, zmorę i zakałę dla wszystkiego, co ludzkie w dziecku i w człowieku.¹⁸

W liście do Coleridge'a Lamb składa aż nadto wyraźny hołd pierwszym publikacjom Newbery'ego, nawet jeśli przy bliższym oglądzie pożyteczną i poprawną fabułę *Goody Two Shoes* trudno porównać z „bajaniami starych kobiet”, czy też pierwotnymi opowieściami, które „czynią z dziecka człowieka” i o które w szczególności upomina się autor. Przez Lamba przemawia bez wątpienia nostalgia, z jaką również inni romantyczni poeci wspominali swoje dziecięce lektury ówczesnej „literatury popularnej” (tzw. *chapbooks*), opowiadające o przygodach Robin Hooda czy Jacka Pogromcy Olbrzymów, a które w znaczący sposób ukształtowały ich wyobraźnię. Jednocześnie jego obserwacje są świadectwem dalszych przemian oraz fluktuacji *docere* i *delectare* w angielskiej literaturze dziecięcej. Jak bowiem mogło dojść do tego, że w ciągu kolejnych pięćdziesięciu lat, które minęły od początku działalności

¹⁷ C. Lamb, *Tales from Shakespear* [sic!], *Designed for the Use of Young Persons*, embellished with copper-plates, in two volumes, London 1807. *Tales from Shakespear* powstały faktycznie we współautorstwie Lamba i jego siostry Mary, której nazwisko zaczęło pojawiać się na stronach tytułowych dopiero w późniejszych wydaniach książki (współ z poprawniejszą współcześnie pisownią *Tales from Shakespeare*). Na język polski przełożył je pod koniec XIX wieku Antoni Lange (Karol Lamb, *Powieści Szekspira osnute na tle jego dramatów i tragedyi*, Warszawa 1895), było to jednak wydanie kierowane do czytelnika dorosłego, pozbawione ilustracji oraz oryginalnego podtytułu, wskazującego na młodego adresata opowieści. Dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym polskie przekłady Lamba zostały „przywrócone” dziecięcemu czytelnikowi – w 1915 roku nakładem wydawnictwa E. Wende i Ska ukazało się „wydanie drugie z ilustracjami”, zaś rok później w serii przeznaczonej przede wszystkim dla dzieci „Złotej Biblioteki” wydane osobno zostało *Poskromienie złoŃnicy*, w którym nie tylko pojawiło się zdecydowanie więcej ilustracji, ale także charakterystyczny przypis zdradzający dziecięcego adresata wydania („Padwa – miasto we Włoszech. Znajdziecie na mapie”).

¹⁸ *Idem, The Life, Letters and Writings of Charles Lamb*, ed. P.H. Fitzgerald, London 1876, s. 420.

Newbury'ego do początku XIX wieku, wydane przez niego najslynniejsze książki znalazły się w zakurzonej kącie w jego własnej księgarni, zaś ich miejsce zajęły inne publikacje? Kim była owa pani Barbauld i jej „przeklęta klika”, przeciw której tak zajadle pomstował Lamb w liście do Coleridge'a?

W drugiej połowie XVIII wieku, przede wszystkim w latach 70. oraz 80., do głosu doszło pokolenie pisarek urodzonych w czwartej dekadzie stulecia, które później zostały nazwane „moralistkami” czy też „racjonalistkami. Do ich głównych przedstawicielek należały właśnie Anna Laetitia Barbauld, poetka, eseistka, krytyczka literacka i działaczka polityczna na rzecz praw kobiet i zniesienia niewolnictwa, oraz Sarah Trimmer, pisarka i reformatorka oświaty. Jednym z podstawowych postulatów „moralistek/racjonalistek” – niezwiązanych jednak z moralnością purytańską i purytańskim pojmowaniem dzieciństwa, wobec którego występowały w kontrze – był sprzeciw wobec *chapbooków*, taniej literatury popularnej, która wciągała wprawdzie żywą fabułą, lecz na niej poprzestawała, nie tylko nie przekazując czytelnikom pouczenia, lecz również psując ich smak i przyzwyczajając do gustowania w niewybrednych treściach, niestroniących od cudowności, okrucieństwa czy rubaszości. Pragnąc na swój sposób kontynuować reformację literatury dziecięcej – w myśl założeń publikacji Newbury'ego, łączących przyjemne z pożytecznym – „moralistki/racjonalistki” stawiały sobie następujące zadanie: pisać dla dzieci zajmująco, lecz jednocześnie przekazywać moralne treści oraz wartościowe nauki. Podręczniki autorstwa Barbauld, takie jak *Lessons for Children from Three to Four Years Old* (1778) stanowią świadectwo nowoczesnego podejścia do edukacji, biorącego pod uwagę potrzeby i zdolności dziecka w kolejnych okresach rozwoju aż po najdrobniejsze szczegóły, takie jak uwzględnianie różnych wielkości kroju pisma oraz rozmieszczenia tekstu na stronie. Pod względem ideowym prace te były oparte na założeniach Locke'a oraz Rousseau, i głosiły konieczność obserwacji przyrody, które miały z kolei prowadzić do głębszego rozumienia relacji między ludźmi, a w końcu między człowiekiem i Bogiem. Na swój sposób równie nowatorskie były *Hymns in Prose for Children*¹⁹ (1781), gdzie zachowane zostały wszystkie wypracowane

¹⁹ *Hymns in Prose for Children* zostały wydane po polsku w roku 1827 w przekładzie Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, a więc jednej z najwybitniejszych polskich pisarek tworzących dla dzieci w XIX wieku. *Rozmyślenia religijne dla dzieci* zaopatrzone są w podtytuł *Napisane po angielsku przez Panią Barbauld, przełożone na język polski przez Autorkę „Pamiętki po dobrej Matce”* (Warszawa, Drukarnia A. Gałęzowskiego 1827; wznowione w 1870 roku we Lwowie) oraz niezwykle interesującą dedykację tłumaczki, zdradzającą okoliczności powstania przekładu: „**DZIECIOM KRAKOWSKIM.** Jadąc tej wiosny do lubego miasta, w którym mieszkacie, wpadły mi w rękę Hymny dla dzieci, przez Panią Barbauld po angielsku napisane prozą, podobały mi się niezmiernie, i przetłómaczyłam je w drodze. Wam zatem należy się ta drobna praca; przyimiycie ją mile; przyimiycie, iako słaby dowód tej słodkiej i niewygasłej pamięci, iaką w sercu moim pobyt w Krakowie zostawił [pisownia oryginalna – A.W.]”. W dedykacji Hoffmanowa podaje literalne tłumaczenie tytułu („Hymny dla dzieci [...] napisane prozą”), który w samym wydaniu z jakichś powodów przybrał formę *Rozmyślań religijnych dla dzieci*. Tego, co było powodem takiej decyzji, możemy się jedynie domyślać, podobnie niestety w sferze domysłów pozostają bliższe okoliczności tego, w jaki sposób książka Barbauld „wpadła w ręce” Hoffmanowej w drodze do Krakowa oraz szczegóły samego procesu translatorskiego odbywającego się w podróży. Z innych utworów Barbauld na język polski zostały jeszcze przełożone *Nauki dla dzieci od 3 do 8 lat* (w czterech tomach, bez nazwy wydawnictwa i nazwiska tłumacza, Warszawa 1827) oraz *Nauka dla pilnych dzieci po angielsku wydana, a teraz z franc. na ojczysty przeł. przez Przyjaciela dzieci dla dobrych matek*

wcześniej pomysły typograficzne, mające jak najlepiej dostosować publikację do odbiorcy dziecięcego, rozwinięta zaś została nowa forma literacka – zapis swobodnej rozmowy dorosłego z dzieckiem, w której dorosły zostaje jego przewodnikiem i jednocześnie towarzyszem na drodze duchowego doskonalenia się²⁰. Warto tu zaznaczyć, że piarstwo Barbauld nie tylko zapoczątkowało osobny nurt w angielskiej literaturze dziecięcej, kontynuowany w wieku XIX w realistycznych „opowieściach domowych”, lecz inspirowało również twórczość wielkich romantyków – Blake’a oraz Wordswortha²¹.

Większość zarzutów Lamba zgłaszanych pod adresem „przeklętej klikki Barbauld” można odnieść nie tyle do niej samej, ile do również wymienionej w liście Sarah Trimmer, autorki m.in. *An Easy Introduction to the Knowledge of Nature, and Reading the Holy Scriptures, adapted to the Capacities of Children* z 1780 czy *Fabulous Histories; Designed for the Instruction of Children, Respecting their Treatment of Animals* (1786). O ile więc podobne publikacje, „nafaszerowane geografiami i historią naturalną” uważał Lamb za nie do przyjęcia, jeszcze większy sprzeciw – wyrażony w jego liście pośrednio – musiało budzić podejście Trimmer do szeroko pojętej fantazji i baśniowości. W maju tego samego roku, w którym Lamb pisał do Coleridge’a, Trimmer opublikowała w wydawanym przez siebie czasopiśmie „The Guardian of Education” artykuł *Observations on the Changes Which Have Taken Place in Books for Children and Young Persons*, w którym potępiała szeroki dostęp do powieści, jaki dawały dzieciom biblioteki objazdowe, a także – po rousseauańsku – sprzeciwiała się „nabywaniu przez młodzież przedwczesnej, powierzchownej wiedzy o naukach i sztukach, która czyni ją arogancką oraz zarozumiałą”²². Co ciekawe, w owym artykule Trimmer wyrażała jedynie obiekcje wobec „złej literatury popularnej”, która zalewała rynek książki dla dzieci, lecz nie potępiała jeszcze baśniowości oraz fantazji w każdym jej przejawie, doceniała nawet publikacje takie jak *Mother Goose Fairy Tales* czy bajki Ezopa – zresztą jej własne *Fabulous Histories* (wydawane później często pod tytułem *The Story of the Robins*) były opowieścią o rodzinie rudzików, w której te typowo angielskie ptaszki obdarzone zostały ludzkim głosem²³. Dopiero po

(w dwóch tomach, Warszawa 1830–1831; wznowione jako *Nauki dla pilnych*, Warszawa, około 1860), co świadczy o dość żywej recepcji przekładowej prac angielskiej pisarki i reformatorki w Polsce.

²⁰ Przejawia się to na przykład w częstym użyciu pierwszej osoby liczby mnogiej, łączącej dorosłego i dziecko w swoistą wspólnotę: „Ptaki potrafią świergotać, a jagniątko pobekiwać, lecz my potrafimy otworzyć nasze usta, by Go wysławiać, potrafimy mówić o całej Jego dobroci. Podziękujemy Mu więc w naszym imieniu i w imieniu tych wszystkich, którzy nie potrafią mówić.” A.L. Barbauld, *Hymns in Prose for Children*, New York 1868, s. 9.

²¹ Por. P.M. Zall, *Wordsworth's „Ode” & Mrs. Barbauld's „Hymns”*. „Wordsworth Circle” 1976, no. 1, s. 177–179; P. Williams Jr., *The Influence of Mrs. Barbauld's „Hymns of Prose for Children” upon Blake's „Songs of Innocence and of Experience”*, w: *A Fair Day in the Affections: Literary Essays in Honor of Robert B. White*, ed. J. D. Durant and M. T. Hester, Raleigh 1980.

²² S. Trimmer, *Observations on the Changes Which Have Taken Place in Books for Children and Young Persons*, w: *A Peculiar Gift. Nineteenth Century Writings on Books for Children*, op. cit., s. 21.

²³ Trimmer zaznacza jednakowoż we wstępie, że opowieści te należy rozumieć „nie jako zawierające prawdziwe rozmowy ptaków (ich mowy niepodobna bowiem zrozumieć), ale jako serię bajek mających na celu [...] wzbudzić współczucie i czułość dla tych interesujących i zachwycających stworzeń”. *Eadem, Fabulous Histories; Designed for the Instruction of Children, Respecting their Treatment of Animals*, London 1815, s. XII. Opowieść o rudzikach Trimmer ukazała się również w Polsce jako *Gniazdko*

napływających do redakcji czasopisma listach czytelniczek – szczególnie anonimowej wypowiedzi stwierdzającej, że baśń o Kopciuszkę „przedstawia jedne z najgorszych namiętności, które mogą wdrzeć się do ludzkiego serca, takie jak zawiść, zazdrość, niechęć do [macochy] i przyrodnych sióstr, próżność, zamiłowanie do strojenia się, etc. etc., których dzieci powinny być, o ile to możliwe, całkowicie nieświadome”²⁴ – Trimmer uznała za stosowne zaostrzyć swój stosunek do baśniowości, by nie narażać się na zarzut niespójności ideowej. I tak na łamach jej periodyku potępione zostały w następnej kolejności nie tylko baśnie, „nastawione raczej na zaspokajanie zachcianek wyobraźni, niż na udoskonalanie serca czy rozwijanie umysłu”, ale także *Robinson Crusoe* (nawet przez Rousseau uważany za książkę pożyteczną dla dzieci) jako „lektura mogąca zachęcić do włóczęgi i rozbudzić pociąg do przygód” oraz rymowanki zawarte w zbiorze *Mother Goose Tales* „nadające się jedynie do napelniania dziecięcych głów pomieszanymi pojęciami cudowności i nadprzyrodzoności”²⁵.

„Moralistki /racjonalistki” opowiadały się zatem po stronie pożytków realności – opartych przede wszystkim na obserwacji zjawisk i analizie faktów – oraz rozwoju moralnego i duchowego, odsuwały zaś fikcję literacką i szeroko pojmowaną fantazję, które miały służyć jedynie przyjemności czytelniczej. Pod opozycją „fakt – fikcja/fantazja” ukrywa się oczywiście ta sama przeciwstawna para *docere – delectare*, która tak wówczas, jak i teraz, wyznaczała role tekstów dla dzieci. „Moralistki/racjonalistki” uznawały wyższość funkcji dydaktycznej, zaś ich główne postulaty były właściwie projektem edukacyjnym, nie zaś *stricte* literackim, przy czym należy pamiętać, że w XVIII wieku, a nawet jeszcze później, rozgraniczenie na „literaturę piękną” i „teksty edukacyjne” nie było zarysowane wyraźnie, zaś oba typy zaliczały się do szerokiej kategorii „książek dla dzieci” – *children’s books*²⁶. Ów spór pomiędzy „moralistkami/racjonalistkami”, takimi jak Barbauld czy Trimmer, a

rudzików w przekładzie „według angielskiego oryginału” Marii Gerson-Dąbrowskiej (nakładem Książnicy Polskiej, Lwów – Warszawa 1922, wznowienie w 1928).

²⁴ Cyt. za: J. Cott, *Notes on Fairy Faith and the Idea on Childhood*, w: *Beyond the Looking Glass. Extraordinary works of Fairy Tale and Fantasy*, ed. J. Cott, New York 1973, s. XLIII.

²⁵ Cyt. za: F.J.H. Darton, *op. cit.*, s. 96–97.

²⁶ Owo rozgraniczenie widać już natomiast wyraźnie u progu XX wieku wyznaczającego początek kulminacji twórczej „złotego wieku” anglojęzycznej literatury dziecięcej – Lyman Frank Baum, jeden z nielicznych amerykańskich „fantastów”, odwołuje się do niego w przedmowie do swojej książki *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), stwierdzając jednocześnie niedostateczność literatury baśniowej stworzonej przez romantyzm względem potrzeb współczesnego dziecka: „Podania ludowe, legendy, mity oraz baśnie od wieków towarzyszą dzieciństwu, gdyż każdy zdrowy malec odznacza się intuicyjnym i pożywnym umiłowaniem opowieści fantastycznych, cudownych i jawnie nierzeczywistych, a uskrzydłone wróżki Grimmów czy Andersena przyniosły dziecięcym sercom o wiele więcej radości niż jakiegokolwiek inne człowiecze wytwory. Jednak te stare baśnie, które wysłużyły się już przez wiele pokoleń, można dziś zaklasyfikować jako «historyczne» pośród innych pozycji dziecięcej biblioteki – nadszedł bowiem czas nowszych «dziwowieści» [*wonder tales*], z których zniknie dzin, gnom czy wróżka, a wraz z nimi okropne i mrozące krew w żyłach epizody wymyślane przez autorów, by zaopatrzyć każdą opowieść w jakiś przerażający morał. Współczesna edukacja zajmuje się również moralnością, więc współczesne dziecko szuka w swoich «dziwowieściach» wyłącznie rozrywki, radośnie obywając się bez nieprzyjemnych epizodów. Kierując się tą właśnie myślą, napisałem *Przedziwnego Czarodzieja z Krainy Oz* wyłącznie dla przyjemności dzisiejszych dzieci. Opowieść ta aspiruje do miana współczesnej baśni, w której pozostały zadziwienie i radość, ale zniknęły smutki i zmyry”. F.L. Baum, *The Wonderful Wizard of Oz*, with pictures by W.W. Denslow, Chicago–New York 1900 [b.n.s.].

„fantastami/romantykami”²⁷, reprezentowanymi tu głównie przez Lamba, ciekawie niuansuje U.C. Knoepflmacher, który tyradę autora *Tales from Shakespear* przeciw „racjonalistkom” traktuje z dystansem, zaznaczając, że twórczość dla dzieci samego Lamba również niepozbawiona była dydaktyzmu, zaś list do Coleridge’a zawiera pewną dozę romantycznej autokreacji piszącego, który był jednocześnie tutorem Hartleya Coleridge’a, syna Samuela Taylora, i odpowiedzialny był za dobór odpowiednich dla niego lektur. Badacz zwraca także uwagę na wyraźną genderową linię demarkacyjną oddzielającą „moralistki/racjonalistki” – wyłącznie kobiety, pisarki – od „fantastów” – przeważnie mężczyzn, pisarzy – i zaznacza, że ów podział miał głębokie podłoże socjologiczne, wynikające z ówczesnego wychowania i wczesnego rozdzielenia płci. Spór pomiędzy obiema frakcjami wpisuje się znakomicie w model starcia funkcji dydaktycznej z estetyczną, *docere z delectare*, ale także – przede wszystkim – walki o „rząd dusz” toczącej się między ustępującym paradygmatem oświeceniowym opartym na idei rozumu a przejmującym władzę paradygmatem romantycznym dowartościowującym rolę uczucia i wrażliwości wyobraźni – jednym słowem: sporu klasyków z romantykami, który na przełomie wieków XVIII i XIX przetoczył się w różnych formach przez całą Europę, lecz znany jest przede wszystkim z historii literatury tzw. „bezprzymiotnikowej”, ogólnej.

Przyglądając się angielskiej twórczości dla dzieci z dzisiejszej perspektywy, uznać należy, że spór ów został rozstrzygnięty raczej na korzyść linii „fantastów”, którzy od połowy XIX stulecia, wraz z początkiem literackiego „złotego wieku”, stworzyli szereg dzieł, które na stałe weszły do kanonu światowej literatury dziecięcej i zyskały status klasyki. Jest to jednak perspektywa na wskroś współczesna, zgodna z wiodącym nadal w badaniach i krytyce trendem dowartościowywania przede wszystkim dokonań „fantastów” w kontrze do dydaktycznej i umoralniającej twórczości „moralistek/racjonalistek”²⁸. Tymczasem pisarstwo spod tego znaku cieszyło się ogromną popularnością i miało swoją stałą grupę czytelniczą na przestrzeni całego XIX wieku, a więc w czasie, gdy literatura „fantastów” dopiero wykuwała sobie drogę do sławy. Jedną z najpopularniejszych książek ówczesnych czasów, realistyczna i moralizująca *Jessica’s First Prayer* (1867) Hesby Stretton, autorki którą można zaliczyć do grupy nazwanej przez Lamba „kliką Barbould” (choć pisarki te nie tworzyły żadnego ugrupowania czy szkoły literackiej w dzisiejszym rozumieniu), sprzedana się do roku 1900 w ponad milionie egzemplarzy, wielokrotnie przewyższając nakłady *Alicji*

²⁷ U.C. Knoepflmacher, *Entering Childland: The Double Perspectives of Generation and Sex*, w: *idem*, *op. cit.*, s. 19–34. W swojej pracy Knoepflmacher analizuje również słabo znaną twórczość wiktoriańskich „fantastek” – pisarek takich jak Jean Ingelow, Christina Rossetti czy Juliana Horatia Ewing, które tworzyły fantazje literackie niejako w odpowiedzi na dzieła Ruskina, Carrolla i MacDonalda.

²⁸ Sytuacja ta zmienia się jednak stopniowo, o czym świadczą obszerne publikacje naukowe i opracowania krytyczne poświęcone na przykład twórczości Barbould (*Anna Letitia Barbould: New Perspectives*, ed. O. Murphy, Lewisburg 2013; W. McCarthy, *Anna Letitia Barbould. Voice of the Enlightenment*, Baltimore 2015; *The collected works of Anna Letitia Barbould*, ed. W. McCarthy, Vol. 1. *The poems, revised*, Oxford 2020), czy opracowania tematyczne, poświęcone m.in. twórczości „racjonalistek” w obszarze literatury dziecięcej: *Writing About Animals in the Age of Revolution*, ed. J. Spencer, Oxford 2020.

w *Krainie Czarów*²⁹. Jednocześnie głoszony przez „racjonalistki” postulat „zajmującego pisania o sprawach moralnych” został – jak na ironię – zrealizowany najpełniej w twórczości pisarek purytańskich, między innymi wspomianej już wcześniej Mary Marthy Sherwood, której ewangelikańskie powieści cieszyły się ogromną popularnością, choć niekoniecznie z przyczyn czysto moralnych – turpistyczne opisy zwłok, zamieszczone w powieści dla moralnego pouczenia i przygotowania dzieci do spraw ostatecznych, nieświadomie przybliżały się przecież do tych jakości literatury popularnej, które były najbardziej poszukiwane przez spragnionych sensacji czytelników: gotyckiego klimatu grozy, nagromadzenia okropności, przełamywania *tabu*. Znamienny jest w tym względzie zapis dziecięcych wrażeń czytelniczych urodzonego w połowie XIX wieku lorda Fredericka Spencera Hamiltona, który tak wspomina lekturę powieści Sherwood: „Było tam mnóstwo o jedzeniu i picciu; opisy modlitw zawsze można było przeskoczyć, za to pamiętam, że znalazły się tam trzy albo cztery bardzo zajmujące opisy pogrzebów”³⁰. Z drugiej jednak strony pisarstwo „moralistek/racjonalistek” zapoczątkowało osobny nurt „realizmu dziecięcego” w angielskiej literaturze dla najmłodszych, który skupiony był wokół sytuacji domowych oraz rodzinnych, a realizował się najpełniej w twórczości pisarek wiktoriańskich – takich jak Mary Louisa Molesworth, Charlotte Yonge i Juliana Horatia Ewing, czy publikująca jeszcze przed panowaniem królowej Wiktorii Maria Edgeworth³¹ – która cieszyła się ogromną popularnością i ceniona była również przez późniejszych

²⁹ Między rokiem 1865 a 1898 *Alice's Adventures in Wonderland* sprzedawały się w liczbie 108 tys. egzemplarzy, natomiast *Jessica's First Prayer* Stretton w ponad 1,5 mln kopii. Por. L.C. Stevenson, *Literary Ladders in the Golden Age of Children's Books*. „The Sewanee Review” 2011, vol. 119, no. 3, s. 440. Co ciekawe, *Jessica's First Prayer* została przełożona na język polski już na początku lat 80. XIX wieku jako *Pierwsza modlitwa Jessyki: powiastka tak dla młodzieży jak i dla starszych osób*, przez Hsbę Stretton autorkę wielu innych dzieł, Wiedeń 1883 (brak nazwiska tłumacza).

³⁰ Cyt. za: M.N. Cutt, *Mrs. Sherwood and her Books for Children: a Study*, London 1974, s. 67.

³¹ Twórczość tych czterech pisarek trafiła również do Polski: stosunkowo szybko, bo już pod koniec lat 20. XIX wieku pojawił się pierwszy przekład utworu Marii Edgeworth – *Sieroty: powieść moralna dla użytku dzieci. Z dzieł Miss Edżewort, tłumaczona z francuzkiego przez Klarę Żółkowską*, Wilno 1829 (przekład opowiadania *The Orphans* z *The Parents' Assistant*, 1796). Później ukazały się jeszcze: *Wychowanie domowe, czyli czytania dla dzieci, przez M. Edżewort*, w tłumaczeniu Emilii Ehrenbergowej z Pancerów (t. 1–2, Warszawa 1862 – wybór opowiadań z *Early Lessons* z 1801 roku); *Pierwsze nauki: zbiór opowieści opartych na tematach moralnych i naukowych, przez Miss Edżewort*, przekład Marii Kwietniewskiej (Warszawa 1873 – wybór z *Early Lessons*); *Powieści dla młodszej dziatwy*, przekład Jana Chęcińskiego (Warszawa 1874); *Leniwy Wawrzynek: powieść dla młodzieży* w anonimowym przekładzie z angielskiego (Poznań 1895 – tłumaczenie opowiadania *Lazy Lawrence* z *The Parents' Assistant*). W latach 70. i 90. XIX wieku ukazały się przekłady trzech powieści Charlotte Yonge: *The Stokesley Secret* (1861) – *Sekrecik Białego Dworu. Powiastka dla dzieci, przez autorkę „Dziedzica Redclifu”*, przekład anonimowy (Warszawa 1875); *The Dove in the Eagle's Nest* (1886) – *Orla skała: powieść Karoliny Yonge*, przekład z ang. T. O. (Warszawa 1895); *The Two Sides of the Shield* (1885) – *Zwalczone uprzedzenie: powieść Karoliny Yonge*, w przekładzie Teresy Prażmowskiej (Warszawa 1891); przekłady dwóch kolejnych powieści Yonge i jedna retranslacja (*Gołębica w Orlem Gnieździe: powieść*, Warszawa 1936, tłumacza przekład anonimowy) ukazały się natomiast w pierwszych trzech dekadach XX wieku: *Countess Kate* (1860) – *Księżniczka Katarzyna: powieść dla dorastającej młodzieży* w przekładzie Marii Julii Zaleskiej (Warszawa 1907); *The Little Duke: Richard the Fearless* (1854) – *Mały książę*, przekład anonimowy oznaczony inicjałem B. (Warszawa 1928). Jedyne polski przekład utworu Molesworth ukazał się natomiast w Warszawie w roku 1890 – było to tłumaczenie *The Old Pincushion; or, Aunt Clotilda's Guests* autorstwa Teresy Prażmowskiej, wydane pod tytułem *Goście Ciotki Klotyldy*. Z kolei książki Ewing zaczęły ukazywać się dopiero w latach 30. XX wieku: były to *A Flat Iron for a Farthing* (1872) – *Dzieje jedyńaka. Powieść dla młodzieży* w opracowaniu Janiny Bucholtzowej (Warszawa 1931) oraz *The Story of a Short Life* (1887) – *Rycerska krew* w opracowaniu Władysławy Wielińskiej (Warszawa, 1931).

„fantastów”. W miarę rozwoju anglojęzycznej literatury dziecięcej, już w epoce jej „złotego wieku”, nurt ten wytracał powoli charakter religijny i moralizatorski, podejmując próbę opisanie świata dziecięcych uczuć, doświadczeń i wrażliwości, zaś pod koniec XIX i na początku XX wieku zaowocował wybitnymi dziełami literackimi dla dziewcząt, takim jak na przykład *Małe kobiety* Alcott, *Tajemniczy ogród* Burnett, czy *Ania z Zielonego Wzgórza* Montgomery, które na równi z utworami literackiej fantazji włączane są dziś do kanonu światowej klasyki dziecięcej.

Wróćmy jednak jeszcze na chwilę do epistolarnej tyrazy Lamba – do roku 1802, który nastąpił cztery lata po ukazaniu się przełomowego tomu *The Lyrical Ballads* Wordswortha i Coleridge’a wyznaczającego w literaturze angielskiej początek epoki romantyzmu. Królujące jeszcze wówczas w twórczości dla dzieci pisarstwo „racjonalistek” zostało przez Lamba gwałtownie zanegowane – jaki jednak projekt pozytywny wyląniał się z jego wypowiedzi? Jednym słowem: jaka według wczesnych romantyków miała być literatura dziecięca? Odpowiedź – wbrew pozorom – nie jest wcale jednoznaczna: Lamb nie pisał przecież nic o tym, jak należy pisać dla dzieci, nie wspominał też o tworzeniu nowych tekstów literackich. Pozytywnie wartościowanym przeciwstawieniem pisarstwa realistycznego i dydaktycznego była w jego liście „pierwotnie dzika opowieść” [*wild tale*], oraz „bajania starych kobiet” [*old wives’ tales*] – a zatem to, co oferuje istniejąca od wieków tradycja, przekazywana z pokolenia na pokolenie twórczość ludowa: podania, opowieści i baśnie, ale jeszcze nie baśnie literackie, przetwarzane lub pisane z myślą o odbiorcy dziecięcym, lecz „dzikie”, „surowe”, istniejące niejako w swoim stanie pierwotnym. Wczesny romantyzm nie uznawał potrzeby tworzenia „nowej” literatury dziecięcej – wyznając przyrodzone pokrewieństwo dziecka i „prostego człowieka” uważał, że dzieci posiadają już odpowiednią dla siebie literaturę, jaką jest właśnie poezja ludowa, legendy, baśnie oraz mity. Charakterystyczny dla romantyzmu zwrot ku ludowości i oralności wpłynął znacząco na dalszy rozwój twórczości dla dzieci, otwierając wrota fantazji, cudowności i wyobraźni, które uznane zostały za wartości pozytywne, oraz przyczyniając się do zastąpienia oświeceniowej powiastki moralnej baśnią ludową (a później literacką) jako podstawowym gatunkiem literatury dziecięcej, a także do wykształcenia się nowych bohaterów literackich i sposobów konstruowania świata przedstawionego. Ruch zbierania i zapisywania baśni, a następnie dostosowywania ich do dziecięcego odbiorcy, rozpoczął się w Niemczech i ogarnął wkrótce całą Europę. Klasycznym przykładem są tutaj dzieje wydania baśni zebranych przez Jacoba i Wilhelma Grimmów, którego jedynie pierwszą edycję z roku 1812 (tom pierwszy) i 1815 (tom drugi) należałoby nazwać „wydaniem filologicznym”, zachowującym przekazy ustne w ich w miarę pierwotnej postaci³² – zaznaczmy przy tym, że był to na początku zbiór przeznaczony

³² Por. E. Pieciul-Karminińska, *Geneza baśni braci Grimm a ich przekład na język polski*, w: *Scripta Manent – Res nova*, pod red. S. Puppela i T. Tomaszkiwicz, Poznań 2013, s. 107. Badaczka weryfikuje utrwalony w powszechnej świadomości obraz Grimmów jako romantycznych zbieraczy, którzy sami wędrowali po Hesji, spisując zasłyszane opowieści. Pieciul-Karminińska pisze: „Jakub i Wilhelm Grimm, którzy wówczas pracowali w książęcej bibliotece w Kassel, wcale nie wędrowali w poszukiwaniu baśni, lecz korzystali z przekazu swoich «informatorów». Pierwsze wydanie baśni z roku 1812 miało około pięćdziesięciu takich «rodziców chrzestnych». Informatorami były w większości kobiety, wywodzące się z rodzinnego i towarzyskiego kręgu braci. Były to młode, wykształcone mieszcanki, nierzadko

dla dorosłych, przede wszystkim dla filologów i badaczy języka. Zbiór *Kinder- und Hausmärchen – Baśni dla dzieci i dla domu*³³ przyjęto z ogromnym entuzjazmem, a krąg jego czytelników szybko rozszerzył się poza grupę projektowanych odbiorców specjalistycznych. Jednocześnie do Grimmów zaczęły docierać niepokojące wieści, że zabrane przez nich baśnie „zupełnie nie nadają się do czytania dzieciom”³⁴. Od wydania drugiego Grimmowie rozpoczęli więc „przekształcanie baśni pierwotnie dla dorosłych w czystą literaturę dziecięcą”, weryfikując ich warstwę stylistyczną oraz treściową, a przede wszystkim cenzurując aluzje erotyczne oraz dążąc do nadania tekstom wymowy chrześcijańskiej³⁵.

Zapoczątkowane przez Grimmów zbieranie baśni oraz rosnąca popularność *Kinder- und Hausmärchen* zachęciła do podobnej działalności filologów i pisarzy w niemal całej Europie. W kolejnych dekadach XIX wieku baśnie, legendy oraz podania ludowe – zaadaptowane na potrzeby młodych czytelników – zaczęły ukazywać się m.in. w Szwecji (*Svenska folksagor och afventyr – [Szwedzkie legendy i przygody ludowe]* George’a Stephensa i Gunnara Olof Hylten-Cavallius z lat 1844–1849), Estonii (*Eestirahwa Enemuistesed jutud [Dawne opowieści ludu estońskiego]* Friedricha Reinholda Kreutzwalda z 1866), Hiszpanii (*Cuentos, oraciones, adivinanzas y refranes populares infantiles [Opowieści, modlitwy, zagadki i ludowe przysłowia dziecięce]* Fernána Caballero – właściwie Cecilii Böhl de Faber, kryjącej się pod męskim pseudonimem – z 1877), Danii (*Danske Folkeeventyr [Baśnie duńskie]* Svenda Grundtviga z 1884), a w końcu w Anglii, gdzie zbiór baśni Josepha Jacobsa pod tytułem *English Fairy Tales* ukazał się w latach 1890–1894³⁶.

Niemal równocześnie z pojawieniem się pierwszych wydań „baśni ludowych” Grimmów, na gruncie germańskim narodziła się romantyczna baśń literacka pisana specjalnie z myślą o odbiorcy dziecięcym. W latach 1815–1816 Clemens Brentano napisał *Gockel, Hinkel, Gackeleia*³⁷ wydaną pod koniec lat 30. XIX wieku, w latach

hugenockiego pochodzenia. Jednak dla utrwalenia legendy o ludowych korzeniach i samodzielnie spisanych opowieściach bracia Grimm unikali podawania ich nazwisk, a bezpiecznym rozwiązaniem było załączenie informacji o geograficznym pochodzeniu opowieści: «z Hesji», «z Bawarii»” (*Ibidem*, s. 106–107). Jednocześnie mit „czystej ludowości” podtrzymywany był przez samych autorów zbioru, którzy – choć w kolejnych edycjach korzystali już nie tylko z pomocy informatorów, ale również ze źródeł literackich – w przedmowie do wydania z 1857 (tzw. wielkiego wydania) pisali w ten sposób: „Nadszedł więc chyba właściwy czas, by te baśnie utrwalić, gdyż coraz mniej jest ludzi, którzy mogliby ich strzec. Szczęściem ci, którzy jeszcze je pamiętają, znają ich dość dużo, to ludzie bowiem umierają baśniom, a nie one ludziom. Ale sam zwyczaj opowiadania zanika coraz bardziej, tak jak wszystkie te przyjazne miejsca w domostwach i ogrodach, które przetrwały od dziada do wnuka, a ustąpić teraz muszą nieustannie zmienianej, pustej wystawności [...]. Jednakże tam, gdzie baśnie można jeszcze znaleźć, tam żyją one w takim kształcie, że nie myśli się, czy są dobre czy złe, poetyckie czy – dla ludzi rozumnych – prostackie. Znamy je i kochamy, gdyż właśnie takimi nas obdarowano, i wolno nam cieszyć się nimi zupełnie bez powodu.” Zob. *Posłowie*, w: W. i J. Grimm, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, il. O. Ubbelohde, przeł. E. Pieciul-Karmińska, t.2, Poznań 2010, s. 434–435.

³³ Polski tytuł podaję za wydaniem baśni Grimmów w przekładzie Elizy Pieciul-Karmińskiej z 2010 roku.

³⁴ *Eadem*, *op. cit.*, s. 3.

³⁵ *Eadem*, *Polskie dzieje baśni braci Grimm*. „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2011, nr 22–23, *Baśń w przekładzie*, s. 81–82.

³⁶ Por. B. Kümmerling-Meibauer, *op. cit.*, s. 189.

³⁷ Wersja polska ukazała się w roku 1911 w adaptacji Zofii Rogoszówny pt. *Opowieść o Gdakaczu, Gdakuli i Gdakuleńce*, podług Klemensa Brentano napisała Z. Rogoszówna, il. H. Kunzek, Lwów 1911.

1816–1817 w zbiorze *Kinder-Märchen*³⁸ ukazały się najśłynniejsze utwory Ernesta T.A. Hoffmanna, *Nussknacker und Mausekönig – Dziadek do Orzechów i Król Myszy* – oraz *Das fremde Kind – Tajemnicze dziecko*³⁹, zaś w latach 1835–1837 wydany został zbiór dziewięciu baśni Hansa Christiana Andersena pod tytułem *Eventyr, fortalt for Børn – Baśnie opowiedziane dla dzieci*. Bettina Kümmerling-Meibauer szczególnie Hoffmanna określa mianem prekursora współczesnej literatury fantastycznej dla dzieci i zwraca uwagę na obecne w jego baśniach (typowo romantyczne) połączenie realności z fantazją oraz na to, że choć były one pisane dla dzieci, nie wykluczały jednak dorosłych czytelników. Wpisany w tekst podwójny adres odbiorczy, którego konstrukcja polegała na przekraczaniu granicy między dzieciństwem a dorosłością oraz traktowaniu dzieciństwa nie tyle jako krótkiego etapu w rozwoju osobistym człowieka, lecz jako swoistego stanu umysłu, będzie cechą charakterystyczną całej klasyki literatury dziecięcej, również tej należącej do angielskiego „złotego wieku”. Nie inaczej idealnego odbiorcę swoich tekstów określał zresztą George MacDonald w traktującym o baśniach eseju *The Fantastic Imagination* (1893): „Ja ze swojej strony nie piszę dla dzieci, lecz dla tych, którzy są jak dzieci [*the childlike*] – nieważne, czy mają lat pięć, pięćdziesiąt, czy siedemdziesiąt pięć”⁴⁰.

W pierwszych dekadach XIX wieku w angielskiej literaturze dziecięcej nadal panował jednak ścisły dydaktyzm, moralizm oraz faktografia spod znaku pisarstwa Barbault i Trimmer, których książki piętrzyły się na ladach księgarń „całymi stosami”, nad czym tak ubolewał Lamb. Humphrey Carpenter, odwzorowujący swoistą „sejsmografię” angielskiej literatury dziecięcej, zauważa wprawdzie około roku 1810 pewien przełom i otwarcie, będące zapowiedzią głębokich przemian w tej literaturze, związane z działalnością londyńskiego wydawcy Johna Harrisa kontynuującego działalność firmy Newbery’ego. Harris publikował „wesołe, ręcznie kolorowane książeczki dla dzieci”, takie jak *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog* (1805), a przede wszystkim *The Butterfly’s Ball and the Grasshopper’s Feast* (1807), wierszowaną opowiastkę o motylich balu i uczcie u pasikonika, którą William Roscoe napisał dla zabawienia swojego syna⁴¹. Publikacje Harrisa były rzeczywiście niezwykle nowatorskie nie tylko w treści, ale również w formie i oprawie graficznej: niewielkich rozmiarów (około 10 na 12 centymetrów), a tym samym dobrze

³⁸ W zbiorze tym znalazły się również utwory Carla Wilhelma Contessa i Friedricha de la Motte Fouqué; obie baśnie zostały wydane powtórnie we własnym zbiorze Hoffmanna *Die Serapionsbrüder* (1819–1820). Por. D. Blamires, *Telling Tales. The Impact of Germany on English Children’s Books 1780–1918*, Cambridge 2009, s. 223.

³⁹ Oba polskie tytuły podają za: E.T.A. Hoffmann, *Dziadek do Orzechów i Król Myszy; Tajemnicze dziecko*, przeł. E. Pieciul-Karmińska, il. A. Kucharska-Cybuch, Poznań 2013 i 2014.

⁴⁰ G. MacDonald, *The Fantastic Imagination*, w: *idem, A Dish of Orts, chiefly papers on the imagination, and on Shakspeare [sic!]*, London 1895, s. 317.

⁴¹ H. Carpenter, *op.cit.*, s. 5. Szczególne w utworze Roscoe’a jest „przypisanie zwierzętom atrybutów dziecięcości, takich jak radość z prostej zabawy i małych przyjemności – tańca, biesiadowania, jedzenia przysmaków. Ta identyfikacja małego dziecka i drobnego zwierzątka widoczna jest na frontyspisie (chłopiec zapraszający do ogrodu grupę koleżanek i kolegów) oraz na ilustracjach przedstawiających owady jako ludzkie postaci”. B. Kümmerling-Meibauer, *op. cit.*, s. 192. Takie ujęcie zwierząt w literaturze dziecięcej mogło być ważną inspiracją dla Kennetha Grahame’a przy pisaniu *The Wind in the Willows* – skojarzenie wydaje się tym zasadniejsze, że jedna z ilustracji Williama Mulready’ego do *The Butterfly’s Ball* przedstawia kreta i koszatkę rozmawiających nad brzegiem rzeki – u Grahame’a głównymi bohaterami nadrzecznej idylli zostaną natomiast kret i szczur wodny.

dopasowane do małego czytelnika, jako jedne z pierwszych w historii książek dla dzieci zostały wyposażone w kolorowe ilustracje – element, bez którego dziś nie wyobrażamy sobie literatury dziecięcej. W przeciwieństwie do wydawnictw Newbery’ego, który główny nacisk kładł jednak na pouczenie, choć podane w przyjemnej formie, niektóre publikacje Harrisa – na przykład *Old Mother Hubbard and Her Dog* – nie zawierały w ogóle elementów dydaktycznych i miały służyć wyłącznie rozrywce⁴². Na uwagę zasługują również książki ukazujące się nakładem oficyny Harrisa w latach 20. XIX wieku, takie jak *Pug’s Tour through Europe, or, The Travell’d Monkey* (1825), zawierające wierszowaną, humorystyczną opowieść o małpie podróżującej po wszystkich dworach i stolicach Europy⁴³, oraz *Punctuation Personified* (1824), w której mały bohater mający problemy z interpunkcją spotyka Mr. Stopsa (Pana Przystanką), zabawnego człowieczka stworzonego w całości ze znaków przestankowych, i z jego pomocą poznaje sztukę poprawnego pisania. Obie te publikacje stanowią zapowiedź nowej literatury dla dzieci, którą w późniejszych latach reprezentować będą na przykład nonsensowne rymowanki o zwierzętach autorstwa Edwarda Leara (*Book of Nonsense*, 1846).

Wróćmy jednak do baśni i fantazji, w której upowszechnianiu na gruncie angielskim Harris wziął również niebagatelny udział. W roku 1802 nakładem jego wydawnictwa ukazały się *Mother Bunch’s Fairy Tales*, zawierające wybór baśni dworskich Marie Catherine d’Aulnoy (takie jak m.in. *Biała kotka czy Żółty karzeł*), zaś w roku 1823 wydany został niezwykle ważny zbiór *The Court of Oberon, or, Temple of the Fairies*, w którym znalazł się wybór najpopularniejszych utworów Charlesa Perraulta (m.in. baśnie znane dziś pod polskimi tytułami jako *Kopciuszek*, *Sinobrody*, *Kot w butach*, *Czerwony kapturek* i *Śpiąca królewna*), Madame d’Aulnoy oraz utworów pochodzących ze zbioru arabskich *Baśni z tysiąca i jednej nocy* (*Lampa Aladyna*)⁴⁴. Dokładnie w tym samym roku ukazało się również pierwsze angielskie tłumaczenie *Kinder- und Hausmärchen* Grimmów, dokonane przez Edgara Taylora i wydane pod

⁴² H. Carpenter, M. Prichard, *The Oxford Companion to Children’s Literature*, New York 1984, s. 240–242

⁴³ Można przypuszczać, że *Old Mother Hubbard and Her Dog* oraz *Pug’s Tour through Europe* ukazały się również w Polsce w postaci jednej książki: *Figle ciekawe małpy i przygody Dreptalskiej z jej koteczkiem i pieskiem, tłumaczone z angielskiego*, Lwów 1850 (drugie wydanie: Lwów 1884, nakładem Seyfartha i Czajkowskiego, z dopiskiem: z mnóstwem śmiesznych przedmiotów). W taki sposób pozycję tę odnotowuje *Bibliografia polska* Karola Estreichera za wiek XIX z 1870 roku oraz lata 1881–1900, wydana w 1903 roku. Nieco więcej informacji dostarcza natomiast notka pt. *Spis książek wydanych nakładem Franciszka Pellera i Spółki we Lwowie*, zamieszczona na końcu książki Henryka Suheckiego *Mały zwierzyniec dla grzecznych dzieci jako abecadlnik z metodyczną nauką czytania* (1849) – czytamy w niej, że *Figle ciekawe małpy* były „tłumaczone z angielskiego na franc. a z franc. na język polski”. To pośrednictwo francuszczyzny może w przyszłości pomóc zidentyfikować tekst, którego oba wydania najprawdopodobniej zaginęły – nie pojawiają się w katalogach elektronicznych żadnej z bibliotek w Polsce i pozostaje jedynie mieć nadzieję, że odnajdą się w zbiorach prywatnych lub katalogach kartkowych. Jeśli *Figle ciekawe małpy i przygody Dreptalskiej* okazałyby się faktycznie przekładem publikacji Harrisa, świadczyłyby to o niezwykle ciekawej wczesnej recepcji angielskiej literatury spod znaku *delectare* w XIX-wiecznej Polsce.

⁴⁴ Jack Zipes wymienia jeszcze jedno ważne angielskie wydanie baśni – *Popular Fairy Tales, or, A liliputian library; containing twenty-six choice pieces of fancy and fiction* Benjamina Tabarta z 1818 roku, zawierające niemal identyczny wybór tekstów jak w późniejszym wydaniu Harrisa. Por. J. Zipes, *Victorian Fairy Tales: the Revolt of the Fairies and Elves*, New York 1987, s. XVII.

tytułem *German Popular Stories* z ilustracjami George'a Cruikshanka. We wstępie tłumacz pisał następująco:

Popularne baśnie angielskie zostały bardzo zaniedbane. Wyrzucono je niemal z biblioteki dzieciństwa, a towarzyszką pokoju dziecinnego uczyniono naukę, w czego efekcie mamy dziś sepleniących chemików i matematyków prowadzonych na szelkach. To wiek rozumu, nie wyobraźni, w którym najpiękniejsze rojenia baśniowej niewinności są uważane za próżne i niepoważne. Wiele można zarzucić temu nieugiętemu i filozoficznemu (a raczej niefilozoficznemu) wykluczeniu dzieł fantazji i fikcji. Nasza wyobraźnia z pewnością da się tak samo doskonalić za pomocą ćwiczeń, jak nasz osąd czy nasza pamięć, i dopóty, dopóki fantazje będą podawane młodemu umysłowi w taki sposób, by nie przeszkadzały ważnemu obszarowi wychowania moralnego, dobroczynne skutki muszą wypłynąć z przyjemnego zatrudnienia tej władzy umysłu, od której zależy tak wiele naszego szczęścia w każdym okresie życia.⁴⁵

Jak to więc często w dziejach literatury bywa, również w przypadku angielskiej twórczości dla dzieci nowy trend – w tym wypadku baśniowości i fantazji – został „przeszczepiony” z zagranicy za pośrednictwem przekładów. Choć w roku 1820 w moralizującej powieści *The Governess, or the Little Female Academy* Sherwood głosiła jeszcze, że „baśnie są w ogólności złym środkiem pouczenia, gdyż absurdem byłoby włączanie do tego typu historii wartości chrześcijańskich”⁴⁶, *German Popular Stories* przyjęły się na gruncie angielskim znakomicie, zaś za nimi podały przekłady baśni Hoffmanna (*The History of Krakatuk* z 1833 roku, którego autorem był dwudziestodwuletni wówczas William Makepeace Thackeray)⁴⁷ oraz Andersena (*Wonderful Stories for Children*, przetłumaczone w roku 1846 przez Mary Howitt, która specjalnie w tym celu nauczyła się języka duńskiego).

W ciągu pierwszej połowy XIX wieku, za sprawą romantycznej apologii fantazji i wyobraźni, baśń – na razie przede wszystkim tłumaczona – na stałe zadomowiła się więc w literaturze dziecięcej, zaś pod koniec tego okresu zapanowało „oczekiwanie na fantazję”, która byłaby oryginalna, rodzima i która powstałaby na gruncie angielskim. Za pierwszy taki utwór Carpenter uważa wydaną w 1844 roku baśń *The Hope of the Katzekopfs; Or, the Sorrows of Selfishness. A Fairy Tale* Francisca Edwarda Pageta⁴⁸,

⁴⁵ E. Taylor, *Preface*, w: *German Popular Stories, translated from the Kinder und Haus Märchen collected by M.M. Grimm from oral tradition*, London 1824, s. IV.

⁴⁶ Cyt. za: J. Zipes, *op. cit.*, s. XVII.

⁴⁷ Ciekawą historię angielskich przekładów baśni Hoffmanna na język angielski szczegółowo analizuje David Blamires: nie obyła się ona bez zawilości, gdyż *The History of Krakatuk* w przekładzie Thackeraya jest tłumaczeniem nie całości, a tylko jednego rozdziału *Nussknacker und Mausekönig*, które zostało opublikowane jako osobna opowieść w „National Strand” w 1833 roku. Drugi angielski przekład baśni Hoffmanna – *The History of a Nutcracker* (1847) również niewiele miał wspólnego z oryginalnym tekstem *Dziadka do orzechów*, było to bowiem tłumaczenie francuskiej adaptacji Alexandra Dumasa (*Histoire d'un casse-noisette*) z 1845 roku. Dopiero trzeci przekład – *Nutcracker and Mouse King* (1886) autorstwa Alexandra Ewinga, kompozytora i męża pisarki dla dzieci Juliany Horatii Ewing – został dokonany bezpośrednio z niemieckiego, ukazał się jednak w nieprzeznaczonym dla dzieci zbiorze *The Serapion Brethren* Hoffmanna. Autorem pierwszego kompletnego i przeznaczonego dla młodego czytelnika przekładu baśni *Nussknacker und Mausekönig* na angielski był Ascott R. Hope – ukazał się on dopiero w 1892 roku, a zatem dokładnie w tym samym roku, w którym powstał słynny balet Piotra Czajkowskiego oparty na utworze Hoffmanna. Por. D. Blamires, *op. cit.*, s. 237–242.

⁴⁸ H. Carpenter, *op. cit.*, s. 11.

choć w niej również nie brak nawiązań do utworów zagranicznych. Wpływ baśni romantycznej na rozwój oryginalnej twórczości angielskiej był bowiem nie do przecenienia: jedna z pierwszych rodzimych baśni literackich – wspomniany tu już kilkakrotnie *The King of the Golden River* Ruskina – w znaczący sposób inspirowana była zbiorem *German Popular Stories*, który autor czytał w dzieciństwie i do którego później napisał wstęp o znamienym tytule *Fairy Stories* (por. strona 11 w niniejszej rozprawie), natomiast druga wczesna angielska baśń literacka, wydana cztery lata później powieść *The Rose and the Ring*, wyszła spod pióra Thackeraya, zafascynowanego w młodości twórczością Hoffmanna, z którą już w latach 30. XIX wieku starał się zaznajomić angielszczyznę. Inspiracje romantycznymi kolekcjami podań widać również w zbiorze legend autorstwa Charlesa Kingsleya – *The Heroes*⁴⁹ z 1856 roku – który siedem lat później opublikował swoją własną baśń literacką: *The Water-Babies, A Fairy Tale for a Land Baby*, zaś licznych nawiązań do utworów Andersena można doszukać się w powieści *At the Back of the North Wind* MacDonalda, gdyż postać Wiatru Północy, żeńskiej personifikacji zimna i śmierci, która zabiera w podróż do tajemniczej krainy małego Diamonda, można porównać do Królowej Śniegu, uwożącej Kaja do lodowego pałacu na swoich oszronionych saniach (do Andersenowskich filiacji w twórczości trojga interesujących mnie pisarzy „złotego wieku” powrócę w drugiej części niniejszej rozprawy).

Romantyzm – jego redefinicja koncepcji dziecka i dzieciństwa połączona z poszukiwaniem nowych typów literatury dla młodego czytelnika – uutorował więc drogę literackiej fantazji i to w nim należy szukać ideowych źródeł „złotego wieku” angielskiej twórczości dla dzieci⁵⁰. Jak słusznie jednak zauważa Kümmerling-Meibauer, nie było to źródło jedyne, gdyż uwolnienie literatury dziecięcej spod obligacji dydaktyzmu nastąpiło również w wyniku rozwoju rynku książki, rosnącego zapotrzebowania na tzw. „lekką” literaturę dziecięcą oraz wykształcania się nowej kategorii odbiorców o innych niż dotąd potrzebach czytelniczych⁵¹. Wzrastająca na przestrzeni XIX wieku piśmienność, spowodowana kolejnymi reformami edukacji obejmującej coraz szersze kręgi społeczeństwa, wytworzyła zapotrzebowanie na teksty dla dzieci: zarówno te edukacyjne, podręcznikowe, jak i literackie. By zatem w pełni zrozumieć genezę i specyfikę angielskiego „złotego wieku”, należy przyjrzeć się tej twórczości również przez pryzmat warunkujących ją czynników zewnętrznych – w tym ekonomicznych – uznając sam proces literacki oraz czytelniczy za praktykę społeczną i kulturową, zanurzoną w rozmaitych kontekstach oraz od nich uzależnioną. Gretchen R. Galbraith podkreśla zależność „sytuacji czytania” – a zatem tego kiedy, dlaczego, z kim i przede wszystkim co czyta dziecko – od klasy, płci oraz okoliczności materialnych i historycznych. Badaczka zwraca uwagę, że czytanie w XIX wieku było istotnym elementem dzieciństwa: dzieci uczyły się poprzez słuchanie i powtarzanie, ale lektura była także doświadczeniem rodzinnym, wspólnotowym, swoistym rytuałem wyznaczającym rytm dnia i tygodnia – niedzielne popołudnia z odczytywaniem

⁴⁹ W Polsce zbiór *The Heroes* ukazał się w przekładzie Wacława Berenta pod tytułem *Heroje czyli Klechdy greckie o bohaterach*, opowiedział dzieciom swoim Charles Kingsley (Warszawa 1926).

⁵⁰ Por. M. Gubar, *op. cit.*, s. 12.

⁵¹ Por. B. Kümmerling-Meibauer, *op. cit.*, s. 199.

fragmentów Biblii lub innych tekstów religijnych (na przykład alegorii Bunyana), po którym następowała rozmowa nad usłyszaną treścią, lub wieczorne lektury baśni czy innych „łżejszych” utworów, były wyjątkowym momentem kontaktu z rodzicami zarówno dla dzieci z klas wyższych, przebywających najczęściej w towarzystwie piastunek i guwernantek, jak i niższych, których rodzice większość tygodnia musieli poświęcać na pracę zarobkową⁵². Jako ważne, kształtujące doświadczenie dzieciństwa wspólną z matką lekturę *Robinsona Crusoe* będzie wspominał na przykład James Matthew Barrie, który już jako dorosły pisarz stworzył przeciw swojej własnej fantazji o wyspie.

Moment spotkania z książką – szczególnie książką formacyjną, „zbójecką” – był jednak najczęściej czasem prywatnym, intymnym i indywidualnym: dokonującym się w samotności zanurzeniem w wyobraźnię, ucieczką od świata, a często także od nieszczęśliwego dzieciństwa. Świadczenia takich spotkań dostarczają dwie wspomniane wcześniej wiktoriańskie powieści rozwojowe, w których dzieciństwo odgrywa rolę kluczową: w *Jane Eyre* mała bohaterka jedynie w czasie czytania doświadcza spokoju i swobody, których pozbawiona jest w domu swojej ciotki Intensywne, formacyjne spotkania z lekturą wspomina również Dawid Copperfield w powieści Dickensa:

Po ojcu moim został zbiór książek, zamknięty w małej izdebce na poddaszu, do której wstęp miałem i dokąd nikt oprócz mnie nie wchodził. Z tej to kryjówki wyciągałem na światło dzienne liczne powieści. Bohaterowie ich: Roderick Random, Peregrine Pickle, Humphrey Clinker, Tom Jones, Wikary Wakefieldzki, Don Kichot, Gil Blas i Robinson Crusoe stali się ukochanymi moimi towarzyszami, rozbudzali mą wyobraźnię, utrzymywali nadzieję, odrywali od miejsc i chwil obecnych. Książki te wraz z *Bajkami z tysiąca i jednej nocy* nie wywierały na mnie złego wpływu, gdyż to, co było w nich złe, przechodziło moje pojęcie⁵³.

Warto zauważyć, że wśród lektur *Jane Eyre* i Dawida Copperfielda brak książek dla dzieci w ścisłym tego słowa znaczeniu – bohaterka Brontë czyta *A History of British Birds* Thomasa Bewicka (1797), a także powieści obyczajowe i sentymentalne, takie jak *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740) Samuela Richardsons czy *The Fool of Quality, or the History of Henry, Earl of Moreland* (1765) Henry’ego Brooke’a, zaś bohater Dickensa wymienia całą plejadę XVIII-wiecznych angielskich powieści pikarejskich, przygodowych, podróżniczych i obyczajowych: *The Adventures of Roderick Random* (1748), *The Adventures of Peregrine Pickle* (1751) i *The Expedition of Humphry Clinker* (1771) Tobiasa Smolletta, *Historię życia Toma Jonesa* Fieldinga, *Robinsona Crusoe* Defoe czy *The Vicar of Wakefield* (1766) Goldsmitha, a także dwie powieści tłumaczone – *Przypadki Idziego Blasa* (1715) francuskiego pisarza Alaina Rene Lesage’a i *Don Kichota* Cervantesa. Ta enumeracja dość dobrze oddaje realia XIX-wiecznej Anglii pod względem dostępności i powszechności literatury dziecięcej – choć w czasach, w których pisali Brontë i Dickens, książki przeznaczone dla dzieci były już publikowane zarówno przez londyńskich księgarzy (Newbery’ego, Harrisa), jak i przez

⁵² G.R. Galbraith, *op. cit.*, s. 25–28.

⁵³ C. Dickens, *Dawid Copperfield...*, s. 75.

„moralistki/racjonalistki” (Barbault, Teimmer, Sherwood), wśród dziecięcych lektur nadal popularne były książki z biblioteki dorosłych.

Istotnym zagadnieniem była tu również dostępność książek dla dzieci z różnych warstw społecznych: stosunkowo dużym dostępem do lektur cieszyły się dzieci klasy średniej i wyższej, które do dyspozycji miały nie tylko półki w pokoju dziecięcym czy pozycje wypożyczane w bibliotekach objazdowych, ale często całe bogate księgozbiory rodzinne. Dzieci z warstw biedniejszych dysponowały skromniejszymi zasobami lekturowymi, przechowywanymi pieczołowicie i przekazywanymi z pokolenia na pokolenie, które składały się czasem tylko z kilku lub kilkunastu pozycji – rzecz jasna wyłącznie „dorosłych” – czytanych wciąż na nowo; rodziny z najuboższej i najszerzej klasy pracującej posiadały często jedną tylko książkę – Pismo Święte – zaś spragnione czytania dzieci do lat 80. XIX wieku, a więc do czasu, gdy powstały pierwsze biblioteki publiczne, mogły liczyć wyłącznie na nagrody książkowe zdobywane w szkółkach niedzielnych oraz ukradkowe lektury w księgarniach i na straganach z książkami, na których królowała przede wszystkim tania literatura sensacyjna⁵⁴.

Wiek XIX był jednocześnie czasem wykuwania się standardów oraz wzrastającego statusu literatury dla dzieci: krytycy coraz częściej zajmowali się zagadnieniem „dobrej” i „złej” literatury dziecięcej, a za swoje zadanie uznawali umiejętne doradztwo w tym, co warto kupować, a przed czym należy chronić dzieci – już w 1802 roku Trimmer dostrzegła niebezpieczeństwo płynące z zalewu „szkodliwej” literatury dziecięcej i doradzała rodzicom ostrożne, przemyślane wybory lektur dla najmłodszych. Pod koniec stulecia Mary Louisa Molesworth, uznana już wtedy autorka książek dla dzieci, pisała w artykule *On the Art of Writing for Children* (1893) o literaturze dziecięcej jako o sztuce i twórczości odrębnej, cieszącej się swoim własnym, wysokim statusem i znajdującej się „nie na niższym szczeblu literackiej drabiny, ale będącej drabiną całkiem osobną”⁵⁵. To twierdzenie o twórczości dla dzieci jako „osobnej, ale równej” wobec literatury ogólnej wypowiedziane zostaje w połowie trwania „złotego wieku” angielskiej literatury dziecięcej i zarazem w momencie jego eskalacji, gdy tworzą lub zaczynają tworzyć pisarze tacy jak Barrie, Burnett, Grahame, Kipling, Nesbit czy Potter. W ciągu zaledwie stulecia Anglia staje się zatem terenem rewolucji artystycznej i wydawniczej, w wyniku której twórczość dla dzieci – na początku wieku słabo rozwinięta, mieszcząca się w niewielkiej niszy podzielonej (nierówno) między kilku reformatorów a twórców tekstów dydaktycznych i moralizujących – przechodzi do głównego nurtu i zajmuje centralną pozycję na rynku wydawniczym.

Przyczyny tego fenomenu rekonstruuje w swoim artykule *Literary Ladders in the Golden Age of Children's Books* Laura C. Stevenson, która zwraca uwagę na dominujące w dotychczasowych opracowaniach „złotego wieku” romantyzujące i oparte na biografizmie przekonanie, iż twórczość ta wypływa jakoby wyłącznie z „dziecięcej niewinności autorów, którzy zachowali w sobie serce dziecka”, a która pomija ważny kontekst ich środowiska twórczego, rządzonego przez rozmaite czynniki

⁵⁴ G.R. Galbraith, *op. cit.*, s. 31.

⁵⁵ Cyt. za: L.C. Stevenson, *op. cit.*, s. 428.

i koniunktury. Tezą Stevenson jest to, że sukces późnowiktoriańskich oraz edwardiańskich pisarzy „złotego wieku” nie wynikał wyłącznie z przyczyn ideowych czy immanentnych jakości literackiej, lecz związany był z przemianami rynku książki, postępem technologicznym, dojściem do głosu nowego pokolenia wydawców wyznających nowe zasady prowadzenia przedsiębiorstw, a w końcu zmianami w myśleniu o dziecku i dzieciństwie, które zostały szeroko omówione w poprzednim rozdziale niniejszej rozprawy. Badaczka nie uznaje też proklamowanego przez Molesworth oddzielenia twórczości dla dzieci od literatury „dorosłej” – więcej nawet, ukazuje wyraźnie zależność pierwszej od drugiej, przede wszystkim zaś od najpopularniejszego gatunku epoki wiktoriańskiej, jakim była powieść, oraz przemian w jej dystrybucji.

W XIX-wiecznym świecie wydawniczym powieści, szczególnie tzw. „trójtomowce” [*three-deckers*], cieszyły się statusem chronionym i wyjątkowym: były gatunkiem subwencjonowanym przez konserwatywne środowisko wydawnicze, które – pomimo gwałtownego rozwoju przemysłu drukarskiego potaniającego proces wydawniczy – wciąż publikowało powieści w formie trzytomowych, luksusowych wydań sprzedawanych po cenach, które uniemożliwiały ich zakup większości społeczeństwa. Niemal przez cały okres panowania królowej Wiktorii w mocy utrzymywało się twierdzenie, które pojawiło się na łamach „Athenaeum” w 1828 roku, iż „żaden Anglik z klasy średniej nie kupuje książek”⁵⁶ – powieści Dickensa, Thackeraya, Brontë czy Eliot czytane były przede wszystkim w drukowanych w prasie odcinkach lub w tańszych reprintach, które pojawiały się na rynku w kilka lat po wydaniu kolekcjonerskiego „trójtomowca”. Pozycję tego typu publikacji wzmocniła dodatkowo Biblioteka Objazdowa Mudiego (Mudie’s Circulating Library) założona przez Charlesa Edwarda Mudiego w 1842, która zaczęła udostępniać powieści trzytomowe szerszej publiczności za cenę jednej gwinei rocznie. Biblioteka Objazdowa okazała się ogromnym sukcesem i szybko zyskała licznych subskrybentów, przynosząc fortunę swojemu założycielowi. Stała się też wkrótce bardzo ważnym „graczem” na ówczesnym rynku książki i zaczęła wyznaczać standardy literackie – powodzenie książki stało się uzależnione od „aprobaty” Mudiego i jego decyzji o jej włączeniu (lub niewłączeniu) do Biblioteki Objazdowej. Jeśli dana pozycja obrażała wrażliwość założyciela Biblioteki, była automatycznie skazana na porażkę. Nietrudno sobie wyobrazić, iż taki stan rzeczy doprowadził szybko do wytworzenia się swoistej „standaryzacji” – dobrze widziane powieści musiały mieć „stosowną” pod względem moralnym treść oraz odpowiednią formę (oczywiście trzytomową), pozbawioną literackich eksperymentów i innowacji.

Podobny mechanizm działał również w literaturze dziecięcej – nie było tu wprawdzie subwencjonowanych powieści trzytomowych, lecz powodzenie utworów uzależnione było od aprobaty gremiów rządzących największymi rynkami zbytu. Jak w przypadku powieści dla dorosłych była to Biblioteka Objazdowa, tak w przypadku literatury dziecięcej głos decydujący miały gremia szkółek niedzielnych, w których tradycją stało się wręczanie uczniom nagród książkowych za dobre wyniki w nauce.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 430.

Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że w połowie XIX wieku na terenie Wielkiej Brytanii funkcjonował ponad milion takich szkół, można uzmysłowić sobie rozmiar owego rynku oraz ogrom wpływu, jaki wywierał on na kształtowanie się twórczości dla dzieci. W tym świetle jasne stają się przyczyny długiej dominacji tekstów, w których typowa „fikcja” oraz fantazja literacka właściwie nie istniały (poza kilkoma wyjątkami potwierdzającymi regułę), przestają również dziwić wielkości nakładów, w jakich sprzedawały się dydaktyczne książki autorstwa Sherwood czy Stretton.

Sytuacja zaczęła zmieniać się stopniowo w latach 40. XIX wieku: wraz z rozwojem masowego czytelnictwa wzrosło również zapotrzebowanie na „lekką” literaturę dziecięcą – fikcję właśnie – której wydawanie stało się możliwe dzięki postępom w technologii druku. Zastosowanie gorszej jakości papieru, szybkich pras oraz niedrogich w powielaniu rycin stworzyło możliwość przedrukowywania poczytnych powieści dla dorosłych oraz wydawania nowych książek dla dzieci: wśród tych pierwszych znalazły się m.in. dzieła Johna Bunyana, Daniela Defoe, Waltera Scotta czy Fredericka Marryata, wśród drugich z jednej strony przekłady z literatur obcych (m.in. baśnie Grimmów czy Andersena), z drugiej zaś gatunek, który wyewoluował z popularnych wcześniej „chapbooków” – tzw. *penny dreadfuls*, dosłownie „okropności za pensa”, czyli tanie, broszurowe wydawnictwa sensacyjne, dzięki którym spragniony fabuły dziecięcy czytelnik mógł zakosztować mrozących krew w żyłach opowieści o zbójcach, mordercach i potworach pokroju Sweeneya Todda, Dicka Turpina czy wampira Varneya. Nie bez przyczyny dbający o moralność i pouczające wartości literatury krytycy – jak wspomiana już wielokrotnie Sarah Trimmer – obawiali się popularności szczególnie tych ostatnich wydawnictw. W pierwszej połowie XIX wieku zarysowuje się bowiem wyraźna konkurencja na rynku książki dla dzieci między literaturą dydaktyczną, całą czas cieszącą się zaufaniem gremiów szkolnych, a zyskującą na znaczeniu literaturą popularną nie zawsze najwyższych lotów, cieszącą się z kolei zainteresowaniem coraz liczniejszych grup czytelniczych, którym dostęp do niej zapewniały umiarkowane ceny. Z tą konkurencją wydawcy radzili sobie za pomocą dwóch strategii – pierwszą była niechlubna praktyka wykorzystywania twórców, na co pozwalał brak skodyfikowanych i ustalonych praw autorskich: pisarze – a najczęściej pisarki – sprzedawali więc prawa do swoich dzieł za jednorazową, przeważnie niewielką kwotę i nie czerpali później korzyści ze sprzedaży, nawet jeśli ta osiągała zawrotne nakłady i przynosiła wydawcom pokaźne zyski (dla przykładu: Hesba Stretton sprzedała prawa do wspomianej wcześniej powieści *Jessica's First Prayer* za pięćdziesiąt funtów, zaś po ogromnym sukcesie książki i wielotysięcznej sprzedaży wydawca zgodził się wypłacić pisarce kolejne piętnaście funtów – ani pensa więcej⁵⁷). Drugą strategią było koncentrowanie planów wydawniczych w okresie sezonu bożonarodzeniowego, by maksymalnie wyzyskać najlepszy czas sprzedaży książek dla dzieci, które stały się jednym z najpopularniejszych prezentów gwiazdkowych – tradycja ta utrzymała się do tego stopnia, że od połowy XIX wieku właśnie okres przedświąteczny stał się czasem ukazywania się nowości wydawniczych, które często przybierały luksusową,

⁵⁷ *Ibidem*, s. 435.

prezentową formę *gift-booków* z płóciennymi, wytłaczanymi oprawami oraz bogatą szatą graficzną.

Dzięki umacnianiu się pozycji literatury popularnej, a także dzięki przekładom z literatur obcych i przeznaczonym dla dzieci przedruków utworów dorosłych, na rynek literatury dziecięcej wkroczyła „fikcja” – od około połowy XIX wieku zaczęto wydawać pierwsze fantazje rodzimych twórców, w Anglii i Stanach Zjednoczonych narodziła się również powieść przygodowa „dla chłopców”, reprezentowana w twórczości takich pisarzy jak Thomas Mayne Reid, William Henry Giles Kingston czy Robert Ballantyne, która stanowiła alternatywę dla *penny dreadfuls* i wywarła ogromny wpływ na późniejszych twórców „złotego wieku” – Rudyarda Kiplinga, Roberta Louisa Stevensona czy Jamesa Matthew Barriego, który pozostawał pod szczególnym urokiem *Wyspy koralowej* Ballantyne’a. Zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w Stanach Zjednoczonych, zaczęły się też pojawiać książki, które umiejętnie łączyły elementy ciekawej fabuły i wartościowych treści, zyskując tym samym akceptację zarówno gremiów szkolnych, jak i ogółu czytelników – były to pierwsze bestsellery, do których za oceanem można zaliczyć przede wszystkim *Uncle Tom’s Cabin* (1852) Harriet Beecher Stowe oraz *The Wide, Wide World* (1850) Susan Warner⁵⁸. W Anglii tego typu twórczość uprawiały przede wszystkim spadkobierczynie „racjonalistek” – Molesworth, Yonge i Ewing – które unikały jednak „ciężkiego” dydaktyzmu i moralizatorstwa, podsuwając czytelnikom wartości religijne oraz rodzinne w lekkiej formie realistycznych opowieści, czasem nie stroniąc nawet od użycia konwencji baśniowej czy fantastycznej (jak w przypadku ilustrowanej przez Waltera Crane’a powieści *The Cuckoo Clock* autorstwa Molesworth z 1877 roku, której bohaterka, dziewczynka imieniem Griselda, zaprzyjaźnia się z zegarową kukułką i z jej pomocą odbywa podróże do baśniowych krain).

Podobne teksty – poprawne w treści, ale przystępne w formie – publikowane zwykle przez wydawnictwa religijne, jak na przykład The Society for the Promotion of Christian Knowledge, odpowiadały zarówno gremiom szkolnym, bibliotekom objazdowym, jak i kupującym upominki świąteczne, zaś samym autorom i autorkom piszącym dla dzieci zapewniały stanowiska oraz zarobki umożliwiające utrzymanie statusu klasy średniej. Od około połowy XIX wieku pisanie oraz wydawanie książek dla dzieci stało się więc zajęciem opłacalnym, wręcz dochodowym, i zaczęło wzbudzać również zainteresowanie oficyn „świeckich”, komercyjnych, a więc nieliczących na „utrzymanie” poprzez zakupy nagród książkowych do szkółek niedzielnych. Pierwszym wydawnictwem komercyjnym, które podjęło próbę rozszerzenia swojej działalności o książki dla dzieci, była londyńska oficyna Macmillana. Niejako „wyczuwając grunt”, Macmillan opublikował najpierw trytomową (a więc zgodną z regułami szerokiego rynku wiktoriańskiej literatury ogólnej) powieść dla dorosłych osadzoną w czasach elżbietańskich, w której jednak głównym bohaterem było dziecko, Amyas Leigh, mały

⁵⁸ Powieść Warner została przełożona na język polski w roku 1876 jako *Szeroki świat. Powieść z angielskiego* (tłumaczenia Marii J., t. 1–2, Gubrynowicz i Schmidt, Lwów 1876), na stronie tytułowej wydania nie pojawia się jednak nazwisko pisarki, ale jej pseudonim – E.[lizabeth] Wetherell. Być może właśnie dlatego ukazania się tej pozycji nie odnotowuje *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży* (por. *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży. Wiek XIX*, oprac. E. Boczar, Warszawa 2010).

awanturnik wyruszający na podbój świata wraz z Francisem Drakiem. *Westward Ho!* (1855) – bo tak brzmiał tytuł tej powieści – wyszło spod pióra Charlesa Kingsleya i stało się od razu ogromnym sukcesem wydawniczym⁵⁹. Wydawca, zachęcony powodzeniem powieści, opublikował w następnym roku kolejną pozycję tego autora, tym razem przeznaczoną wyraźnie dla dzieci – były to wspomniane już tutaj *Heroje*, czyli zbiór greckich legend i mitów o bohaterach; niedługo później, w 1863 roku, nakładem tego samego wydawnictwa, ukazały się *Wodne dzieci* Kingsleya, będące jedną z pierwszych wielkich fantazji angielskiego „złotego wieku”. W roku 1857 Macmillan wydał także jedną z pierwszych angielskich powieści szkolnych – *Tom Brown's School Days* Thomasa Hughesa, która pierwotnie przeznaczona była dla czytelnika dorosłego, lecz bardzo szybko trafiła również do młodych odbiorców⁶⁰. Pięć lat później ukazał się zbiór wierszy dla dzieci Christiny Rossetti *The Goblin Market and Other Poems*, natomiast w roku 1865 – kluczowym dla całego „złotego wieku” angielskiej literatury dziecięcej – nakładem tej samej oficyny ukazały się *Alice's Adventures in Wonderland* Carrolla, polecone wydawcy przez George'a MacDonalda, poczytnego autora dorosłych „trójtomowców”, który jednak już w roku 1867 nakładem wydawnictwa Strahan & Co. opublikował jednotomowy zbiór baśni dla dzieci pod tytułem *Dealigs with the Fairies*.

Przełom lat 50. i 60. to symboliczny moment rozpoczęcia „złotego wieku” angielskiej twórczości dla dzieci, który narodził się na fali rosnącej popularności „nowej” literatury dziecięcej, oraz w wyniku głębokich przemian rynku książki w XIX-wiecznej Anglii. Choć literatura dydaktyczna była nadal poczytna i chętnie publikowana przez wydawnictwa religijne, sukces Macmillana dowiódł, że książki dla dzieci potrafią same utrzymać się na rynku i nie potrzebują subwencjonowania ze strony szkółek niedzielnych – jednocześnie w wyniku kolejnych reform szkolnictwa cały czas poszerzało się grono czytelników, którzy poszukiwali „lżejszej” literatury dziecięcej. Po sukcesie *Wodnych dzieci*, a przede wszystkim *Alicji w Krainie Czarów* – należących do pierwszych angielskich fantazji literackich dla młodych czytelników – coraz więcej wydawnictw komercyjnych zaczęło decydować się na wydawanie książek dla młodych odbiorców. Przyczyniła się do tego również prasa dla dzieci rozwijająca się intensywnie od połowy stulecia: liczne periodyki o zróżnicowanym profilu czytelniczym, takie jak „The Sunday at Home”, „Chatterbox” (czytany m.in. przez Barriego), „Boy's Own Paper” (a później także „Girl's Own Paper”), czy redagowane przez MacDonalda „Good Words for the Young”, stanowiły alternatywę dla taniej literatury sensacyjnej i wywarły długotrwały wpływ na późniejszych pisarzy dla dzieci – co więcej, w podobnej prasie, kopiując poniekąd mechanizmy „dorosłego” obiegu czytelniczego, zaczęły ukazywać się w odcinkach słynne powieści dla dzieci takie jak *Wyspa skarbów* Stevenson'a („Young Folks” 1881–1882) czy *Mały lord* Burnett („St. Nicholas Magazine”, 1885–1886), wydawane później jako „jednotomowce”, które z

⁵⁹ Powieść ukazała się w Polsce w roku 1935 nakładem wydawnictwa J. Przeworskiego w przekładzie Zofii Popławskiej pt. *Na podbój świata*.

⁶⁰ Powieść Hughesa ukazała się w Polsce jeszcze przed I wojną światową nakładem czasopisma „Wieczory Rodzinne” jako *Lata szkolne Toma Browna* w anonimowym przekładzie z 1913 roku; kolejne tłumaczenie – autorstwa Władysławy Wielińskiej – pojawiło się dokładnie dwie dekady później pod tytułem *Szkolne lata Toma Browna. Powieść dla młodzieży* (Warszawa, wydawnictwo J. Przeworskiego).

kolei – choć pisane dla młodego odbiorcy – znajdowały od razu rzesze czytelników wśród osób dorosłych. W 1893 roku Molesworth, publikująca w wydawnictwie religijnym, wspieranym nadal sprzedażą nagród szkolnych i tym samym funkcjonującym na „starych zasadach”, mogła uważać literaturę dziecięcą i ogólną za „dwie osobne drabiny” literackie, w rzeczywistości jednak stanowiły one już jedną wielką, wspólną drabinę wydawniczą, na której coraz trudniej było odróżnić „literaturę dla dzieci” od „literatury dla dorosłych” i odwrotnie, tym bardziej, że zarówno jedna, jak i druga wychodziły często spod piór tych samych autorów i autorek.

W roku 1870 rozróżnienie pomiędzy „książkami i opowieściami dla dzieci” oraz „powieściami i innymi utworami prozatorskimi” było jeszcze całkiem proste, lecz w już w roku 1888 wydawcy mieli kłopot ze sporządzeniem odpowiednich statystyk, ponieważ – jak napisano w czasopiśmie „Publishers’ Circular” – „w dzisiejszych czasach opowieści kierowane do młodych ludzi są tak znakomicie napisane i ilustrowane, że dorośli czytają je z przyjemnością. Mając przed sobą dzieło tego rodzaju, bardzo trudno jest zdecydować, czy powinno ono zostać zaklasyfikowane jako «książka dziecięca», czy jako utwór prozatorski, którymi przeważnie są książki dla młodych czytelników”. [...] W roku 1896, u progu popularności świeżo wydanej powieści Burnett *The One I Knew Best of All, Sentimental Tommy* Barriego, obu *Ksiąg dżungli* Kiplinga oraz *Złotego wieku* Grahame’a, redaktorzy „Circulara” sporządzający statystyki zdecydowali się połączyć kategorię „książek i opowieści dla dzieci” z „powieściami i innymi utworami prozatorskimi”. Jako powód tej decyzji podano fakt, iż „na pytania «Co jest powieścią?» i «Co jest książką dla dzieci?» nie da się już odpowiedzieć jednoznacznie”.⁶¹

Tymczasem równocześnie ze wzrostem popularności „(o)powieści dla dzieci” spadała popularność dorosłych powieściowych „trójtomowców”, zaś w latach 90., niemal w tym samym momencie, w którym „Publishers’ Circular” ogłosił oficjalne połączenie się obu „drabin” wydawniczych, biblioteki objazdowe zapowiedziały, że nie będą już nabywać drogich powieści w trzech tomach, kończąc tym samym długie lata prosperity tej formy pisarstwa. Literatura dziecięca – nieutrzymywana już wyłącznie systemem nagród szkolnych – oraz literatura dorosła – niesubwencjonowana przez system „trójtomowców” – połączyły się więc w sposób jednoznaczny i ostateczny na niespotykaną dotąd skalę. Proces ten nie miał już bowiem nic wspólnego z wcześniejszym „zawłaszczaniem” dorosłych powieści przez rozwijającą się dopiero literaturę dziecięcą, która adaptowaniem *Robinsona Crusoe* i *Podróże Guliwera* na potrzeby młodego czytelnika, gdyż niczego innego nie miała mu do zaoferowania. Pod koniec XIX wieku działo się dokładnie odwrotnie: to dorośli gustowali w literaturze, którą wcześniej określało się wyłącznie jako „książki dla dzieci”, a które – wyposażone najczęściej w podwójny adres czytelniczy⁶² – wyznaczały teraz główny nurtu

⁶¹ L.C. Stevenson, *op. cit.*, s. 441–442.

⁶² Ten niejednoznaczny adres czytelniczy podbudowywany był również przez samych wydawców i autorów, którym z różnych względów odpowiadało kierowanie tekstów do tak zaprojektowanego odbiorcy. W opublikowanej w 1908 roku przez Methuen powieści *The Wind in the Willows* Grahame’a znalazła się notka od wydawcy dowodząca, że jest to „książka o Młodości, a zatem przede wszystkim dla Młodych, a także dla tych, którzy wciąż przechowują w sobie żywego ducha młodości”. Tymczasem Kipling, komentujący swoje wydane w 1910 roku *Rewards and Fairies* pisał, że jest to zbiór opowieści,

wydawniczy i literacki. Widać to doskonale po wydawnictwach oraz seriach i czasopismach, w których w latach 90. publikowane były powieści Burnett, Barriego, Kiplinga, Grahame'a i Nesbit – *The One I Knew Best of All* (1893) i *Sentimental Tommy* (1896) ukazały się w wydawnictwie Charles Scribner's Sons, publikującym wcześniej literaturę wyłącznie dla dorosłych, *Księga dżungli* wychodziła w odcinkach w „Pall Mall Gazette”, podobnie jak saga o rodzeństwie Bastable'ów Nesbit, *Złoty wiek* ukazał się w „National Observerze”, zaś jego kontynuacja, *Wyśnione dni*, w „dekadenckim” czasopiśmie „The Yellow Book” wydawanym przez Bodley Head Publishing i ilustrowanym przez Aubreya Beardsleya, w którym publikowali m.in. Ernest Dowson, Henry James, Herbert George Wells oraz William Butler Yeats. Również założony pod koniec stulecia elitarny „Strand Magazine”, w którym ukazywały się futurystyczne utwory Wellsa i powieści o Sherlocku Holmesie Arthura Conana Doyle'a, zaczął publikować teksty dla dzieci – *Five Children and It* (1902), *The Phoenix and the Carpet* (1904) oraz *The Story of the Amulet* (1906) Nesbit, a także pierwsze opowiadanie z tomu *Puck of the Pook's Hill* (1906) Kiplinga ukazały się właśnie w tym magazynie. Początek XX wieku przyniósł również ogromny sukces małych ilustrowanych książeczek dla dzieci autorstwa Beatrix Potter wydawanych (z początku bez wiary w powodzenie) przez oficynę Frederick Warne & Co., a także premierę najświetniejszej sztuki „dla dzieci”, którą oglądali niemal wyłącznie dorośli: *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up* Barriego. Laura C. Stevenson tak podsumowuje swój wywód dotyczący istotnych, pozatekstowych źródeł „złotego wieku” angielskiej literatury dziecięcej:

Powyższe fakty wydawnicze dowodzą, iż „złoty wiek” literatury dziecięcej nie był wyłącznie dziełem szczęścia pisarzy, którzy „nigdy nie dorośli”. Jakikolwiek ich osobiste dziwactwa by nie były, twórcy, którzy około 1893 roku zwrócili się w stronę literatury dziecięcej, podjęli świadomą decyzję zawodową umożliwiającą im przez bezprecedensowe połączenie czynników technologicznych, kulturowych i społecznych. Odziedziczyli oni tradycję literatury dziecięcej po utalentowanych autorach wcześniejszych pokoleń i kontynuowali ją w warunkach, które na dwie dekady dopuściły literaturę dziecięcą do literackiego mainstreamu. Uwolnienie gatunku pozwoliło im dołączyć do późnowiktoriańskich twórców podważających ewangelikańską moralność oraz ograniczenia, które aż nazbyt często krępowały przedsięwzięcia ich poprzedników. „Tajemnicze ogrody”, które stały się słynne dzięki tym powieściom – Kraina Jezior pani Mrugalskiej, brzeg Rzeki Kreta i Szczura Wodnego, Dżungla Mowglięgo, Nibylandia Piotrusia Pana, starożytne Sussex białego kreta oraz ukryty za murem ogród różany Mary i Colina – stanowią najtrwalsze dzieła pokolenia, które protestowało wobec wyniszczania piękna sielskiej Anglii w imię postępu oraz industrializacji.⁶³

„Złoty wiek” angielskiej literatury dziecięcej zbiega się w czasie z rewolucją industrialną w Anglii, za której początek przyjmuje się symbolicznie rok Wielkiej Wystawy w Londynie (1851), stanowiącej swoistą demonstrację sił imperium brytyjskiego i prosperity wiktoriańskiego społeczeństwa. W zawrotnym tempie rozwija

które „muszą zostać najpierw przeczytane przez dzieci, by ludzie zorientowali się, że są one przeznaczone dla dorosłych”. Por. *ibidem*, s. 443.

⁶³ *Ibidem*, s. 444.

się przemysł, który przynosi dobrobyt klasom wyższym, a skrajną biedę masom robotniczym, pogłębia podziały społeczne i przekształca tak angielskie społeczeństwo (z którego znika wiele dawnych zawodów i kunsztów, zastępowanych pracą maszyn), jak i angielski krajobraz – sielską „starą Anglię”, która dla wielu pisarzy „złotego wieku” stanowiła krainę dzieciństwa, zastępuje krajobraz industrialny, zasnuty dymem fabryk i lokomotyw docierających w coraz odleglejsze zakątki kraju. W swoim opracowaniu angielskiej literatury „złotego wieku” Humphrey Carpenter zauważa, że twórczość ta wpisywała się również w szerszy nurt artystyczny ustosunkowujący się sceptycznie wobec tych przemian i nawołujący do powrotu z drogi ciągłego postępu. Rodzący się w połowie XIX wieku ruch Bractwa Prerafaelitów poszukiwał powrotu do przedrenesansowych źródeł sztuki i czerpał inspiracje z angielskiego mediewalizmu, natomiast spokrewniony z nim ruch artystów-rzemieślników Arts and Crafts Movement, reprezentowany przez Williama Morrisa, i Waltera Crane’a, starał się przywrócić dawne rzemiosła, zatracone w procesie postępu.

Wobec pogłębiającego się kryzysu wartości, dającego o sobie znać szczególnie pod koniec XIX wieku, przeszłość historyczna, ale przede wszystkim przeszłość indywidualna (dzieciństwo) staje się oazą, która oferuje wytchnienie w niepewnej i szybko zmieniającej się rzeczywistości – wystarczy przypomnieć apologię dziecięcego aktorstwa głoszoną przez Dowsona, który pisał: „Nikogo nie powinno zaskakiwać, że epoka, która w gruncie rzeczy przesiąknięta jest pesymizmem i głębokim poczuciem deziluzji, z bezgranicznym zachwytem zwraca się ku trwałym urokom dzieciństwa”⁶⁴. Podczas protestów robotników w latach 80. Beatrix Potter, późniejsza autorka książeczek dla dzieci o Króliku Piotrusiu czy Kaczce Tekli Kałużyńskiej żyjących w sielskiej przestrzeni angielskiej wsi, zanotowała w swoim dzienniku znamienne zdanie: „Okropnie boję się przyszłości”⁶⁵. Owo poszukiwanie utraconego raju i drogi powrotnej do arkadii – objawiające się w wyjątkowym potencjale budowania odrealnionych czy idyllicznych literackich światów: Krainy Czarów, Szmaragdowego Miasta, Nibylandii, Tajemniczego Ogrodu, Stumilowego Lasu – jest istotnym wyznacznikiem pokoleniowości twórców angielskiej klasyki „złotego wieku”:

W angielskiej literaturze dla dzieci epokę od Carrolla do Milne’a zwykło się określać mianem „złotego wieku” z więcej niż jednego słusznego powodu. Pomijając już samą jakość literacką tych książek, łatwo zauważyć, że ich akcja umiejscowiona jest często w odległych czasach, które były lepsze niż czasy im współczesne. Pisarzom i pisarkom tworzącym w tamtym okresie samo dzieciństwo wydawało się „złotym wiekiem”, oni zaś wyruszali, by odnaleźć ulotne wrażenia lat dziecinnych. Kenneth Grahame swoją pierwszą książkę o dzieciństwie zatytułował zresztą właśnie w ten sposób – jako *Złoty wiek*.⁶⁶

Na pytanie o to, dlaczego tak wiele utworów klasyki dziecięcej powstało właśnie w języku angielskim na przestrzeni kilku dekad drugiej połowy XIX i pierwszej połowy XX wieku oraz o to, dlaczego tak wielu autorów w tym właśnie momencie historycznym wybrało literaturę dziecięcą jako „nośnik obrazu społeczeństwa oraz

⁶⁴ E. Dowson, *op. cit.*, s. 436.

⁶⁵ H. Carpenter, *op. cit.*, s. 15.

⁶⁶ *Idem, Preface*, w: *idem, op. cit.* [b.n.s.].

środek wyrazu swoich własnych marzeń” Carpenter odpowiada – inaczej niż Stevenson – przede wszystkim argumentacją biograficzną i psychologiczną. Badacz charakteryzuje „złoty wiek” jako swego rodzaju ruch literacki, obejmujący dzieła zakorzenione we wspólnej tradycji, podejmujące podobne tematy, motywy i wątki oraz współdzielące zestaw tych samych cech literackich i połączone siecią wzajemnych wpływów oraz relacji, a za jego podstawowy wyróżnik uznaje z jednej strony specyficzne życiorysy pisarzy i pisarek oraz ich profil psychologiczny, z drugiej zaś charakterystyczną dla ich twórczości ucieczkę w przeszłość dziecięcych wspomnień oraz w świat fantazji i wyobraźni, swoiste zwrócenie się do wnętrza w proteście przeciw odstręczającej współczesności. Tak sformułowaną tezę o zawartym w tej twórczości eskapizmie podważa jednak Marah Gubar, która wskazuje, że nawet arkadyjskie utwory anglojęzycznej literatury dziecięcej „złotego wieku” nie były wolne od uwikłań w problemy cywilizacji i społeczeństwa, a fantastyczne krainy, takie jak Nibylandia, Oz czy Kraina Czarów, „nie oferowały dziecięcym protagonistom bezpiecznego schronienia przed władzą dorosłych i wymaganiami społeczeństwa”⁶⁷.

Wiktoriańska i edwardiańska klasyka „złotego wieku”, nawet jeśli oddziela bohatera dziecięcego od środowiska domu i szkoły, nie przedstawia go jako niedotykalnego Innego, w cudowny sposób uwolnionego od wszelkich wpływów dorosłych. Wręcz przeciwnie, prezentuje ona bohaterów i czytelników dziecięcych jako istoty zanurzone w społeczeństwie oraz głęboko ukształtowane przez kulturę, obyczaje i moralności swoich czasów [...]. Autorzy „złotego wieku” zajmują w tej kwestii wyjątkowo zniuansowane stanowisko: z jednej strony uznają wszechogarniającą siłę oddziaływania dorosłych, z drugiej jednak podejmują myśl, że ta przymusowa spuścizna może dzieci inspirować i uaktywniać. Sprzeciwiają się tym samym paradymatowi „dziecka natury” zakładającemu, że kontakt z cywilizowanym społeczeństwem jest z konieczności zły, i opowiadają się po stronie idei głoszącej, że młodzi ludzie nie są tylko uciskani i ograniczani przez kulturę dorosłych, lecz że potrafią ją także eksploatować i twórczo wykorzystywać.⁶⁸

Ta podwójność zaznacza się najwyraźniej w twórczości Grahame’a, szczególnie zaś w opowiadaniach zebranych w *Złotym wieku*, w którym dziecięcy bohaterowie z jednej strony muszą poddawać się woli dorosłych, z drugiej jednak ciągle przeciw nim konspirują i bardzo często zdobywają nad nimi przewagę umiejętnie wykorzystując zasady i mechanizmy rządzące ich światem. Dzieje się tak na przykład w opowiadaniu *Włamywacze*, które pokazuje, jak sprawnie dzieci potrafią wykorzystać konwencję literacką (w tym przypadku opowieści sensacyjnej), żeby „wywieść w pole” dorosłych i uniknąć kary za psoty⁶⁹. Gubar wskazuje, że literatura dziecięca „złotego wieku” tylko pozornie odrywa się od rzeczywistości – lub też odrywa się od niej w przekonaniu współczesnych czytelników oraz interpretatorów, którym brakuje dostępu do warunkującego ją kontekstu historycznego czy społecznego. Ówczesne powieści realistyczne (na przykład *Little Women*, *Anne of Green Gables*, *Adventures of Huckleberry Finn* czy *Little Lord Fauntleroy*) przedstawiają bowiem dziecko uwikłane

⁶⁷ M. Gubar, *op. cit.*, s. 119.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 4–5.

⁶⁹ Por. K. Grahame, *Włamywacze*, przeł. A. Wieczorkiewicz. „Czas Literatury” 2020, nr 4, s. 28–31.

w środowisko społeczne, domowe oraz szkolne, a od spraw społecznych nie są wolne również wielkie fantazje, tylko pozornie zanurzone w wyobraźni i niemające nic wspólnego z rzeczywistością, której w bliższym oglądzie okazują się przetworzeniem: jak w Krainie Czarów otwiera się wiele przejść pomiędzy dziedziną wyobraźni a realnością (ustrój społeczne, wymiar sprawiedliwości etc.), tak samo świat Nibylandii budowany jest w oparciu o to, co znane – zawiera dziecięce odtworzenie codzienności, w którym mali bohaterowie odgrywają role dorosłych.

Bogata i skomplikowana twórczość „złotego wieku” – nie tylko w realizacji swoich najwybitniejszych twórców – stanowi obecnie na gruncie anglojęzycznym odrębny, pełnoprawny obszar badań literaturoznawczych z całym właściwym sobie aparatem naukowym: adnotowanymi wydaniem utworów literackich (np. Norton Annotated Series – *The Annotated Alice*, *The Annotated Peter Pan*, *The Annotated Little Women* etc.), antologiami tekstów (m.in. *A Garland from the Golden Age. An Anthology of Children's Literature from 1850 to 1900* w wyborze Patrici Demers z 1983 roku) oraz bogatą biblioteką opracowań naukowych, badających nie tylko twórczość poszczególnych autorów, ale także ujmujących dorobek „złotego wieku” w kontekście rozmaitych zjawisk, tematów i motywów, m.in. imperializmu, kobiecości, współpracy międzypokoleniowej, kategorii nostalgii czy liminalności⁷⁰. Ostatni z wymienionych tu tematów opracowany został w rozprawie doktorskiej obronionej na Deakin University w Australii, co z kolei wskazuje na to, że tematyka ta stanowi również przedmiot zainteresowania zagranicznych uniwersytetów, na których nie brak kursów poświęconych „złotemu wiekowi” (przykładem mogą być m.in. cykle zajęciowe prowadzone na University of Bristol czy University of Florida⁷¹).

Dyskusja nad „złotym wiekiem” literatury dziecięcej toczy się w anglojęzycznym dyskursie naukowym już od lat 60. XX wieku, gdy ów termin po raz pierwszy użyty został w odniesieniu do twórczości dla dzieci przełomu wieków w artykule *The Golden Age of Children's Books* (1962) Rogera Lancelyna Greena, brytyjskiego badacza literatury dziecięcej, autora biografii m.in. Carrolla, Molesworth, Barriego i Kiplinga, oraz członka oksfordzkiej grupy dyskusyjnej Inklingów, w której skład wchodził również C.S. Lewis i J.R.R. Tolkien. W swoim tekście Green przedstawia historycznoliteracki zarys dziejów angielskiej literatury dziecięcej od mniej więcej trzeciej dekady XIX stulecia do lat 30. XX wieku, nie podejmuje jednak refleksji nad tytułową metaforą „złotego wieku”, za pomocą której tę twórczość określa. Badacz zdaje się uznawać jej znaczenie za oczywiste i związane przede wszystkim z tytułem zbioru opowiadań Grahame'a *The Golden Age* z 1893 roku, który w jego odczuciu stanowi jeden z kamieni milowych w rozwoju angielskiej literatury dziecięcej i – choć nie był pisany dla młodych czytelników – zaznacza ostateczne dokonanie się przemiany

⁷⁰ Por. odpowiednio: M.D. Kutzer, *op. cit.*; U.C. Knoepfelmacher, *op. cit.*; V.F. Smith, *op.cit.*; R. Hemmings, *op.cit.*; E. Hayes, *'Betwixt-and-Between': Liminality in Golden Age Children's Literature*, 2018.

⁷¹ *The Golden Age of Children's Literature*, Faculty of Humanities Languages And Social Sciences, University of Bristol: <https://info.uwe.ac.uk/modules/displayentry.asp?code=UPGNXCX-15-2&rp=listEntry.asp> (data dostępu: 21 grudnia 2020); *The Golden Age of Children's Literature*, University of Florida: https://www.academia.edu/1734037/LIT_4334_The_Golden_Age_of_Childrens_Literature; <https://www.coursicle.com/ufl/courses/LIT/4334/> (data dostępu: 21 grudnia 2020).

w podejściu do dzieciństwa. Zapożyczając ów tytuł od Grahame'a jako określenie całej epoki literackiej, Green przejął jednak niejako wraz z dobrodziejstwem inwentarza również wszystkie konotacje, które zawarł w *Złotym wieku* sam Grahame – a zatem skojarzenie tej twórczości z mityczną epoką szczęścia i dobrobytu opisaną przez Hezjoda oraz przekonanie, że jest to okres skończony i bezpowrotnie utracony.

Zaproponowany przez Greena termin przyjął się w literaturze przedmiotu przede wszystkim dla oznaczenia gatunkowej doskonałości dzieł należących do opisywanej przez niego epoki⁷², zaś jego krótki, przekrojowy tekst w pewien sposób wyznaczył terytorium, na którym odtąd toczą się polemiki i dyskusje wokół „złotego wieku”, a także wokół zamykających go cezur oraz kanonu należących do niego dzieł (którego sam badacz – zainteresowany przede wszystkim ujęciem diachronicznym – nie precyzuje). Jednak już Humphrey Carpenter w studium *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature* (1987) podejmujący zaproponowaną przez Greena metaforę i rozbudowujący ją o obraz literackich „tajemniczych ogrodów”, rozważa kwestię „wyboru kanonu” i zwraca jednocześnie uwagę na jego nieuniknioną subiektywność oraz zależność od preferencji tego, kto dokonuje zestawienia („Książka ta nazywa się «studium złotego wieku» literatury dziecięcej, lecz jest to studium wybiórcze, obejmujące tylko tych autorów, których twórczość według mnie wymaga przebadania i na nie zasługuje”⁷³). Praca Carpentera zawiera jedenaście rozdziałów poświęconych biografii oraz twórczości pisarzy dla dzieci, wśród których znaleźli się Kingsley, Carroll, MacDonald, Alcott, Jefferies, Grahame, Nesbit, Potter, Barrie i Milne (jeden rozdział – jeden autor: wyjątkiem jest Grahame, którego *The Wind in the Willows* omówione zostaje dodatkowo w osobnym rozdziale). Jednocześnie Carpenter podkreśla brytyjski charakter literatury „złotego wieku” – tu wyjątkiem jest Alcott, której *Little Women* wchodzi w skład kanonu jako książka niedoceniana i źle odczytywana – kontrastując „amerykański realizm” z „brytyjską fantazją”, choć zauważa innowacyjny potencjał twórczości Bauma, którego najsłynniejszej opowieści – *The Wonderful Wizard of Oz* – nie włącza jednak do kanonu. Poza kanonem znalazła się także „klasyka przygodowa” (zarówno angielska, jak i amerykańska – a więc Kipling, Stevenson i Twain). Swoistym zaskoczeniem jest natomiast nieobecność rozdziału poświęconego twórczości Burnett, z której dzieła Carpenter korzysta przecież w metaforze tytułowej swojego opracowania.

Bardziej okrojony – i wyłącznie męski – kanon „złotego wieku” proponuje Jackie Wullschläger w pracy *Inventing Wonderland: The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame and A. A. Milne* (1995), przedstawiającej twórczość piątki wybranych autorów również z perspektywy ich biografii. Badaczka zaznacza, że w jej przekonaniu pisarstwo Carrolla, Leara, Barriego, Grahame'a i Milne'a stanowi centrum „złotego wieku”:

⁷² Por. S. Edwards, *Mapping the Golden Age: Nostalgic Haven or Fundamentalist Ideology?*, w: *The Golden Age: Nostalgia in Word and Image*, ed. E. Rogers, J.W. Smith, C. Murray and L. Findlay, Cambridge 2016.

⁷³ H. Carpenter, *Preface*, w: *idem*, *op. cit.* [b.n.s.].

Od roku 1865, kiedy to *Alice's Adventures in Wonderland* stały się pierwszym angielskim klasykiem dla dzieci, przez początek XX wieku, gdy dorośli mężczyźni wiwatowali, słysząc deklarację Piotrusia Pana „chcę na zawsze pozostać małym chłopcem i bawić się”, aż po nostalgiczne zamknięcie *The House at Pooh Corner* z 1928 roku – „mały chłopczyk i jego Miś będą zawsze bawić się wesoło ze sobą w tym Zaczarowanym Miejscu na skraju Lasu” – tych pięciu twórców rozpoczęło i określiło kurs naszej literatury dla dzieci.⁷⁴

Wullschläger wyznacza te same co Carpenter „utwory graniczne” epoki, podobnie jak on określa również literaturę „złotego wieku” jako swego rodzaju „osobny gatunek”, który nie istniał przed Carrollem i któremu nie dorównało nic od czasu, gdy Milne napisał swoje książki o Winnie-the-Pooh. Według badaczki teksty te przedstawiają nadal aktualną wizję dzieciństwa oraz archetypy społeczne oraz psychologiczne – z tego też powodu są wciąż na nowo adaptowane, uwspółcześniane i tym samym kształtują współczesną kulturę. Miejsce wspólne tych utworów stanowią według Wullschläger z jednej strony biografie i osobowości ich twórców („zatrzymane” w dzieciństwie”, poszukujące ideału dzieciństwa, którego sami byli pozbawieni), z drugiej zaś okoliczności ich powstawania (historie opowiedziane konkretnym dzieciom, pierwotnie nieprzeznaczone do publikacji) oraz odzwierciedlone w nich elementy stłumionej podświadomości (dziecięca niewinność skrywająca ładunek erotyczny).

Jeszcze inne zestawienie „twórców kanonicznych” znaleźć można w opracowanym przez Angelę Sorby haśle *The Golden Age*, zawartym w leksykonie *Keywords for Children's Literature* (2011), w którym autorka rekonstruuje stan badań dotyczący tego zagadnienia. Badaczka wymienia osiem nazwisk tworzących według niej swego rodzaju „rdzeń” złotego wieku (Lear, Carroll, MacDonald, Grahame, Potter, Burnett, Barrie, Milne) pojawiający się najczęściej w opracowaniach, do którego dołączają czasem Twain, Alcott i Nesbit. Ponownie dziwi nieobecność Kiplinga, Stevensona i Bauma, ale także Montgomery, której twórczości nie sposób odmówić statusu klasyki, szczególnie ze współczesnego punktu widzenia. Ciekawej modyfikacji tego zestawu dokonuje w swojej pracy *Revealing the „I” of the Child in Golden Age Children's Literature* (2015) Carol Allani, która prócz Kingsleya, Carrolla, Stevensona, Kiplinga, Bauma, Barriego i Burnett wymienia jeszcze Edgara Rice'a Burroughsa (autora powieści *Tarzan of the Apes* z 1914 roku) oraz Laurę Ingalls Wilder (autorkę cyklu *Little House on the Prairie*, ukazującą się w latach 1932–1943).

Zarówno Carpenter, jak i Wullschläger, przyjmują za cezury „złotego wieku” daty wydania kluczowych dla epoki dzieł Carrolla i Milne'a, lecz jednocześnie „wydłużają” okres początkowy o wcześniejszą względem publikacji *Alice's Adventures in Wonderland* twórczość Kingsleya (Carpenter) czy Leara (Wullschläger). Najczęściej spotykany w opracowaniach zakres czasowy „złotego wieku” przypada zatem mniej więcej na lata 1860–1930, choć i tu nie ma wśród badaczy pełnej zgodności. Już w artykule Greena pojawia się bowiem sugestia, iż za tekst założycielski twórczości angielskiego „złotego wieku” należałoby uznać nie tyle *Alicję* Carrolla, ile *Holiday House* (1839) Catherine Sinclair – pierwszą „rewolucyjną” książkę dla dzieci, wyraźnie

⁷⁴ J. Wullschläger, *op. cit.*, s. 3; cytat z *The House at Pooh Corner* za: A.A. Milne, *Chatka Puchatka*, przeł. I. Tuwim, il. E.H. Shepard, Warszawa 1983, s. 152.

odcinając się na tle większości powstających wówczas tekstów dla młodych odbiorców; jako inne teksty założycielskie „złotego wieku” wymienia się także *Pierścień i Różę* Thackeraya czy *Króla Złotej Rzeki* Ruskina⁷⁵. Jeszcze mniej jednoznaczna wydaje się jednak umowna data zamykająca „złoty wiek”, który według części badaczy kończy się wraz z początkiem pierwszej wojny światowej, zamykającej jednocześnie epokę edwardiańską⁷⁶, według innych trwa do czasów wydania dwóch najśłynniejszych utworów Milne’a, a więc do końca lat 20. XX wieku, lub wręcz do wybuchu drugiej wojny światowej⁷⁷.

W najszerszym rozumieniu „złoty wiek” angielskiej literatury dziecięcej obejmuje więc faktycznie całe stulecie – od końca lat 30. XIX wieku do końca lat 30. XX wieku – i dzieli się na trzy fazy rozwojowe: wiktoriańską, w której literatura dla dzieci dopiero się kształtuje, wyzwalając się z wymogów pisarstwa dydaktycznego i wypracowując własną pozycję na rynku książki, edwardiańską, w której następuje kulminacja „złotego wieku” możliwa dzięki osiągnięciom poprzedniej fazy, a w końcu schyłkowy etap ostatni, przypadający na dwudziestopięciolecie 1914–1939, w którym powstają jeszcze wybitne dzieła zaliczane dziś do klasyki dziecięcej, nawiązujące formą, stylem oraz tematyką do fazy poprzedniej – przede wszystkim późne dzieła Potter, utwory Milne’a, seria o doktorze Dolittle’u Hugh Loftinga (pierwsza część z 1920 roku) i *Mary Poppins* Pamelii L. Travers (pierwsza część z 1934 roku), *Swallows and Amazons* (1930) Arthura Ransome’a, ale także *Hobbit or There and Back Again* (1937) Tolkiena – lecz literatura dziecięca traci swoją uprzywilejowaną pozycję i przestaje zajmować centralne miejsce w kulturze⁷⁸. Twórczość wymienionych tu pisarzy zaznacza również płynne przejście pomiędzy schyłkową fazą „złotego wieku”, a tzw. „drugim złotym wiekiem” angielskiej literatury dziecięcej, którego początek przypada na lata 50. XX wieku, i który obejmuje twórczość pisarzy i pisarek takich jak Clive Staples Lewis (*The Lion, the Witch, and the Wardrobe*, 1950), Elwyn Books White (*Charlotte’s Web*, 1952), Philippa Pearce (*Tom’s Midnight Garden*, 1952) czy Mary Norton (*The Borrowers*, 1952)⁷⁹. Ponieważ tworzenie i wskazywanie kanonów jest zawsze obciążone subiektywizmem i zależy od punktu widzenia badacza lub badaczki konstruującej podobne zestawienia, chciałabym w tym momencie takiego gestu uniknąć (do tematu „kanonu” powrócę w części trzeciej niniejszej rozprawy, związanej już bezpośrednio z polską recepcją przekładową „złotego wieku”), wskazując jedynie na wielorakie możliwości wyboru w zależności od celów, potrzeb oraz przyjętych perspektyw. W tym sensie najbliższa jest mi idea wielu kanonów nakładających się na siebie i krzyżujących się, które obejmują dzięki temu możliwie szeroki zakres twórczości „złotego wieku”, jednocześnie w pewien (zawsze subiektywny) sposób

⁷⁵ Por. U.C. Knoepfelmacher, *op. cit.*

⁷⁶ Por. D. Petzold, *op. cit.*

⁷⁷ Por. *Children’s Literature: an Illustrated History*, ed. P. Hunt, Oxford–New York 1995, s. 224.

⁷⁸ Ową schyłkowość zauważa m.in. John R. Townsend, który pisze: „W porównaniu z bogactwem poprzednich dziesięcioleci, dwie dekady pomiędzy obiema wojami światowymi wydają się zubożać. Literatura dziecięca nie cieszyła się wtedy wysokim statusem, a pisanie książek dla dzieci nie było atrakcyjnym zajęciem dla tych, którzy starali się być poważnymi pisarzami.” Por. J. R. Townsend, *op. cit.*, s. 674–675.

⁷⁹ Por. C. Butler, *Children’s Literature: Ideologies of the Past, Present and Future*, w: *The History of British Women’s Writing, 1945–1975*, ed. C. Hanson, S. Watkins, London 2017, s. 259–272.

porządkując bogaty materiał literacki epoki. Wśród nich można wymienić kanon twórców uznawanych za „wielkich klasyków”, lecz także autorów i autorek mniej znanych lub zapomnianych; kanon angielski (ściślej: brytyjski) oraz anglojęzyczny; kanon pisarek oraz pisarzy; w końcu kanony gatunkowe (teksty spod znaku fantazji, powieści realistyczne, przygodowe), zróżnicowane ze względu na grupę odbiorców („powieści dla dziewcząt”, „dla chłopców”, dla najmłodszych, dla młodzieży), a w końcu zestawienia tematyczne, grupujące teksty realizujące dany motyw czy topos literacki. Takie ujęcie stanie się właśnie punktem dojścia drugiej część niniejszej rozprawy, która poświęcona będzie przybliżeniom trzech wymienionych wcześniej faz „złotego wieku” w kontekście biografii oraz twórczości George MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego oraz Cicely Mary Barker, a także realizacji toposu lotu w utworach literackich ich autorstwa.

BIBLIOGRAFIA

- A Little Pretty Pocket-Book, intended for the Amusement of Little Master Tommy and Pretty Miss Polly with Two Letters from Jack the Giant Killer*, Worcester 1787.
- A Peculiar Gift. Nineteenth Century Writings on Books for Children*, selected and ed. by L. Salway, Harmondsworth 1976.
- Angielscy „poeci jezior”*. W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey, wybrał, przeł., wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński, Wrocław 1963.
- Anna Letitia Barbauld: New Perspectives*, ed. O. Murphy, Lewisburg 2013.
- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i opracował S. Barańczak, Kraków 2009.
- Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, *Ewangelie apokryficzne*, cz. 1, *Fragmenty. Narodzenie i dzieciństwo Maryi i Jezusa*, pod red. M. Starowieyskiego, Kraków 2017.
- Ariès Philippe, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w czasach ancien régime'u*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2010.
- Babyolatry*. „Chambers' Edinburgh Journal” 1846, no. 113, Saturday, February 28, s. 129–130.
- Barbauld Anna Letitia, *Hymns in Prose for Children*, New York 1868.
- Barrie James Matthew, *Peter and Wendy*, il. by F.D. Bedford, London 1911.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. M. Rusinek, il. J. Rusinek, Kraków 2006.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan w Ogradach Kensingtonskich*, przeł. A. Wieczorkiewicz, il. M. Minor, Poznań 2018.
- Barrie James Matthew, *The Annotated Peter Pan. The Continental Edition*, ed. M. Tatar, New York 2011.
- Baum Frank Lyman, *The Wonderful Wizard of Oz*, with pictures by W.W. Denslow, Chicago–New York 1900.
- Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży. Wiek XIX*, oprac. E. Boczar, Warszawa 2010.
- Blake William, *Piosenki niewinności i pieśni doświadczenia*, przeł. J. Zawadzki, [b.m.w.] 2020.
- Blake William, *Spring*, w: *Songs of Innocence and of Experience*, ed. by R. Willmott, Oxford 1990.
- Blake William, *Wiersze i poematy*, wybór i opracowanie K. Puławski, przeł. T. Basiuk, J. Kozak, K. Puławski i J. Waczków, Warszawa 1994.
- Blamires David, *Telling Tales. The Impact of Germany on English Children's Books 1780–1918*, Cambridge 2009.
- Brontë Charlotte, *Dziwne Losy Jane Eyre*, przeł. T. Świdorska, t. 1, Warszawa 1976.
- Browning Robert, *Fletnik z Hamlethu*, przeł. J. Lemański. „Kurier Warszawski 1930, nr 60, s. 10–12.

- Browning Robert, *The Pied Piper of Hamelin*, il. K. Greenaway, London 1888.
- Butler Catherine, *Children's Literature: Ideologies of the Past, Present and Future*, w: *The History of British Women's Writing, 1945–1975*, ed. C. Hanson, S. Watkins, London 2017, s. 259–272.
- Cameron Lucy L., *The Polite Little Children*, London 1850.
- Carpenter Humphrey, Prichard Mari, *The Oxford Companion to Children's Literature*, New York 1984.
- Carpenter Humphrey, *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Boston 1985.
- Carroll Lewis [Dodgson Charles Lutwidge], *Alice's Adventures Under Ground*, manuskrypt w zbiorach Biblioteki Brytyjskiej w Londynie (Add MS 46700): <https://www.bl.uk/collection-items/alices-adventures-under-ground-the-original-manuscript-version-of-alices-adventures-in-wonderland> (data dostępu: 28 października 2020).
- Carroll Lewis [Dodgson Charles Lutwidge], *Alicja w Krainie Czarów. Po drugiej stronie lustra*, przeł. B. Kaniewska, il. J. Tenniel, Poznań 2010.
- Carroll Lewis [Dodgson Charles Lutwidge], *Solitude*. „The Train. A First Class Magazine”, vol. 1 From January to June, 1856, s. 154–155.
- Carroll Lewis [Dodgson Charles Lutwidge], *The Annotated Alice*, ed. M. Gardner, expanded and updated by M. Burstein, New York – London 2015.
- Children's Literature: an Illustrated History*, ed. P. Hunt, Oxford–New York 1995.
- Collingwood Stuart Dodgson, *The Life and Letters of Lewis Carroll (Rev. C.L. Dodgson)*, London 1898.
- Cott Jonathan, *Notes on Fairy Faith and the Idea on Childhood*, w: *Beyond the Looking Glass. Extraordinary works of Fairy Tale and Fantasy*, ed. J. Cott, New York 1973, s. XXI–L.
- Coveney Peter, *The Image of Childhood. The Individual and Society, a Study of the Theme in English Literature*, Baltimore 1967.
- Craik Dinah Maria Mulock, *The Unkind Word and Other Stories*, New York 1870.
- Cutt M. Nancy, *Mrs. Sherwood and her Books for Children: a Study*, London 1974.
- Czerwińska Małgorzata, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*. „Teksty Drugie” 2011, z. 5, s. 183–200.
- Darton F. J. Harvey, *Children's Books in England. Five Centuries of Social Life*, revised by B. Alderson, Cambridge 1982.
- Dickens Charles, *Dawid Copperfield. Dzieje, przygody, doświadczenia i zapiski Dawida Copperfielda Juniora rodem z Blunderstone (których nigdy ogłaszać drukiem nie zamierzał)*, przeł. W. Kościółkowska, t. 1, Poznań 2016.
- Dickens Charles, *Magazyn osobliwości*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 1988.
- Dickens Charles, *Opowieść wigilijna*, [bez nazwiska tłumacza], Warszawa 1938.
- Dowson Ernest, *The Letters of Ernest Dowson*, collected & edited by D. Flower, H. Maas, Rutherford – Madison – Teaneck 1967.
- Edwards Sarah, *Mapping the Golden Age: Nostalgic Haven or Fundamentalist Ideology?*, w: *The Golden Age: Nostalgia in Word and Image*, ed. E. Rogers, J.W. Smith, C. Murray and L. Findlay, Cambridge 2016, s. IX–XXII.
- Eliot George, *Młyn nad Flossą*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 1960.
- Eliot George, *Silas Marner, the Weaver of Raveloe*, ed. N. Hepple, London – Toronto 1928.
- Filon Augustin, *Child-Worship*. „East and West” 1901, no. 1(1), s. 39–44.
- Forbes Bruce David, *Christmas: A Candid History*, Berkeley – Los Angeles – London 2007.

- Galbraith Gretchen R., *Reading Lives. Reconstructing Childhood, Books, and Schools in Britain, 1870–1914*, London 1997.
- Gawin Adrienne E., Humphries Andrew F., *Worlds Enough and Time: The Cult of Childhood in Edwardian Fiction*, w: *Childhood in Edwardian Fiction. Worlds Enough and Time*, ed. A.E. Gawin, A.F. Humphries, London 2009, s. 1–20.
- Goethe Johann Wolfgang, *Wybór poezji*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1955.
- Grahame Kenneth, *O czym szumią wierzby*, przeł. M. Płaza, il. E.H. Shepard, Poznań 2014.
- Grahame Kenneth, *The Golden Age*, London 1912.
- Grahame Kenneth, *The Wind in the Willows*, ed. with an Introduction and Notes by P. Hunt, Oxford 2010.
- Grahame Kenneth, *The Wind in The Willows*, New York 1921.
- Grahame Kenneth, *The Wind in the Willows. An Annotated Edition*, ed. S. Lerer, London 2009.
- Grahame Kenneth, *Włamywacze*, przeł. A. Wieczorkiewicz. „Czas Literatyczny” 2020, nr 4, s. 28–31.
- Grahame Kenneth, *Złoty wiek. Wyśnione dni*, przeł. E. Horodyska, Wrocław 1991.
- Green Roger Lancelyn, *The Golden Age of Children’s Books*, w: *Essays and Studies*, ed. B. White, London 1962, s. 59–73.
- Grimm Wilhelm i Jakub, *Baśnie dla dzieci i dla domu*, il. O. Ubbelohde, przeł. E. Pieciul-Karimińska, t. 2, Poznań 2010.
- Gubar Marah, *Artful Dodgers. Reconceiving the Golden Age of Children’s Literature*, Oxford – New York 2009.
- Hayes Emma, ‘Betwixt-and-Between’. *Liminality in Golden Age Children’s Literature*, [b.m.w.] 2018.
- Hemmings Robert, *A Taste of Nostalgia: Children’s Books of the Golden Age – Carroll, Grahame, Milne*. „Children’s Literature” 2007, no. 35, s. 74–79.
- Higonnet Anne, *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*, London – New York 1998.
- Hoffmann Ernest Teodor Amadeus, *Dziadek do Orzechów i Król Myszy*, przeł. E. Pieciul-Karimińska, il. A. Kucharska-Cybuch, Poznań 2013.
- Hoffmann Ernest Teodor Amadeus, *Tajemnicze dziecko*, przeł. E. Pieciul-Karimińska, il. A. Kucharska-Cybuch, Poznań 2014.
- Hynes Samuel, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton 1986.
- Iles Norman, *Who Really Killed Cock Robin? Nursery Rhymes and Carols Restored to their Original Meanings*, il. H. Iles, R. Hale, London 1986.
- James William Milburne, *The Order of Release: The Story of John Ruskin, Effie Gray and John Everett Millais Told for the First Time in Their Unpublished Letters*, London 1948.
- Janeway James, *A Token for Children Being An Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives, and Joyful Deaths of several Young Children*, London 1757, Early English Books Online Text Creation Partnership: <https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004851306.0001.000/1:3?rgn=div1;view=fulltext> (data dostępu: 14 listopada 2020).
- Jonson Ben, *Poems*, selected by T. Gunn, London 2005.
- Key Ellen, *Stulecie dziecka*, przeł. I. Moszczeńska, Warszawa 1904.
- Kincaid James R., *Child-Loving. The Erotic Child and Victorian Culture*, London – New York.
- Knoepfmacher Ulrich C., *Ventures into Childland. Victorians, Fairy Tales, and Femininity*, Chicago – London 1998.
- Kochanowski Jan, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1978.
- Krajka Wiesław, *Angielska baśń literacka epoki wiktoriańskiej*, Warszawa – Łódź 1981.

- Kümmerling-Meibauer Bettina, *Images of Childhood in Romantic Children's Literature*, w: *Romantic Prose Fiction*, ed. G. Gillespie, M. Engel, B. Dieterle, Amsterdam 2008, s. 181–203.
- Kutzer M. Daphne, *Empire Children. Empire and Imperialism in Classic British Children's Books*, New York – London 2000.
- Lamb Charles, *Tales from Shakespear, Designed for the Use of Young Persons*, embellished with copper-plates, in two volumes, London 1807.
- Lamb Charles, *The Essays of Elia*, with introduction by A. Birrell, London – Toronto 1906.
- Lamb Charles, *The Life, Letters and Writings of Charles Lamb*, ed. P.H. Fitzgerald, London 1876.
- Lebailly Hughes, *Dodgson and the Victorian Cult of Child. A Reassessment on the Hundredth Anniversary of Lewis Carroll's Death*. „The Carrollian: The Lewis Carroll Journal” 1999, vol. 4 Autumn, s. 3–31.
- Lefevere Andrew, Bassnett Susan, *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, Clevedon – Bristol – Toronto – Artamon – Johannesburg 1998.
- Lefevere Andrew, *Beyond the Process: Literary Translation in Literature and Literary Theory*, w: *Translation Spectrum: Essays in Theory and Practice*, ed. M. Gaddis Rose, New York 1981, s. 52–59.
- Lefevere Andrew, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York 1992.
- Locke John, *Mysli o wychowaniu*, przekł. i wstęp M. Heitzman, Warszawa 2002.
- Locke John, *Rozważania dotyczące ludzkiego rozumu*, przekł. B.J. Gawecki, t. 1, Warszawa 1955.
- Lutyens Mary, *Millais and the Ruskins*, London 1968.
- MacDonald George, *The Fantastic Imagination*, w: *A Dish of Orts, chiefly papers on the imagination, and on Shakspeare*, Londyn 1895, s. 313–322.
- Maj Krzysztof M., *Czas świątoodczucia. Imersja jako nowa poetyka odbioru*. „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 368–394.
- Mavor Carol, *Pleasures Taken. Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham – London 1995.
- McCarthy William, *Anna Letitia Barbauld. Voice of the Enlightenment*, Baltimore 2015.
- Milne Alan Alexander, *Chatka Puchatka*, przekł. I. Tuwim, il. E.H. Shepard, Warszawa 1983.
- Naturalizza/Simplicité. Natürlichkeit im Musiktheater*, ed. V. Grund, C. Genewein, H. G. Nicklaus, Bielefeld 2019.
- Nelson Claudia, *Precocious Children & Childish Adults. Age Inversion in Victorian Literature*, Baltimore 2012.
- Nikolajeva Maria, *Children's Literature Comes of Age. Toward a New Aesthetic*, London – New York 2016.
- Novalis [Hardenberg Georg Philipp Friedrich Freiherr von], *Henryk Offterdingen: powieść Novalisa*, przekł. F. Miranda, Warszawa – Kraków 1914.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako tropy rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Papuzińska Joanna, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008.
- Pattison Robert, *The Child Figure in English Literature*, Athens 1978.
- Petrarca Francesco, *Il Canzoniere (wybór)*, z oryginału przekł. A. Lewandowski, Toruń [2004].
- Petzold Dieter, *A Race Apart: Children in Late Victorian and Edwardian Children's Books*. „Children's Literature Association Quarterly” 1992, no. 17, s. 33–36.

- Pieciul-Karmińska Eliza, *Geneza baśni braci Grimm a ich przekład na język polski*, w: *Scripta Manent – Res nova*, pod red. S. Puppela i T. Tomaszewicz, Poznań 2013, s. 105–114.
- Pieciul-Karmińska Eliza, *Polskie dzieje baśni braci Grimm*. „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2011, nr 22–23, *Baśń w przekładzie*, s. 80–96.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych – Biblia Tysiąclecia*, wyd. IV, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań 1991.
- Pullan Matilda Marian, *Children and How to Manage Them*, London 1856.
- Roscoe William Caldwell, *Fiction for Children*, w: *A Peculiar Gift. Nineteenth Century Writings on Books for Children*, selected and ed. by L. Salway, Harmondsworth 1976, s. 23–45.
- Rose Jonathan, *The Edwardian Temperament, 1895–1919*, Athens 1986.
- Rousseau Jean Jacques, *Emil, czyli o wychowaniu*, przeł. W. Husarski, do druku przygotował F. Wronowski, wstępem i komentarzem opatrzył J. Legowicz, Wrocław 1955.
- Rozmyślenia religijne dla dzieci. Napisane po angielsku przez Panią Barbauld, przełożone na język polski przez Autorkę „Pamiętki po dobrej Matce”*, Warszawa 1827.
- Rudnicka Jadwiga, „Tysiąc nocy i jedna” w kulturze literackiej polskiego Oświecenia. „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 3, s. 155–182.
- Ruskin John, *Fairy Stories*, w: *A Peculiar Gift. Nineteenth Century Writings on Books for Children*, selected and ed. by L. Salway, Harmondsworth 1976, s. 127–132.
- Ruskin John, *Król Złotej Rzeki albo Czarni Bracia. Legenda Styryjska*, przeł. W. Peszke, il. J. Karwowska, Warszawa 1969.
- Shakespeare William, *Romeo i Julia. Hamlet. Makbet*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2008.
- Sherwood Mary Martha, *History of the Fairchild Family, or, The Child’s Manual, Being a Collection of Stories Calculated to Show the Importance and Effects of a Religious Education*, London [b.d.w.].
- Sherwood Mary Martha, *The History of Henry Milner, A Little Boy, Who Was Not Brought Up According to the Fashions of This World*, London 1835.
- Smith Victoria Ford, *Between Generations. Collaborative Authorship in the Golden Age of Children’s Literature*, Jackson 2017.
- Spencer Herbert, *Education: Intellectual, Moral and Physical*, London 1861.
- Stan Susan, „Heidi” in English: A Bibliographic Study. „New Review of Children’s Literature and Librarianship” 2012, no. 16, s. 1–23.
- Stevenson Laura C., *Literary Ladders in the Golden Age of Children’s Books*. „The Sewanee Review” 2011, vol. 119, no. 3, s. 428–444.
- Sydney Philip, *An Apology for Poetry*, ed. F.G. Robinson, Indianapolis 1976.
- Taylor Edgar, *Preface*, w: *German Popular Stories, translated from the Kinder und Haus Märchen collected by M.M. Grimm from oral tradition*, London 1824.
- The collected works of Anna Letitia Barbauld*, ed. W. McCarthy, Vol. 1. *The poems, revised*, Oxford 2020.
- The History of Little Goody Two-Shoes*, ornamented with cuts, London [b.d.w.].
- The Norton Anthology of Children’s Literature. The Traditions in English*, ed. J. Zipes, L. Paul, L. Vallone, P. Hunt, G. Avery, New York – London 2005.
- The Oxford Companion to Philosophy*, ed. T. Honderich, Oxford 2005.
- The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, ed. I., P. Opie, Oxford 1951.
- Townsend John Rowe, *British Children’s Literature: A Historical Overview*, w: *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*, ed. P. Hunt, S. Ray, London – New York 2005, s. 668–679.

- Trevelyan George Macaulay, *Historia społeczna Anglii: od Chaucera do Wiktorii*, przeł. A. Klimowicz, przedm. do polskiego wydania M. Schlauch, Warszawa 1961.
- Trimmer Sarah, *Fabulous Histories; Designed for the Instruction of Children, Respecting their Treatment of Animals*, London 1815.
- Trimmer Sarah, *Observations on the Changes Which Have Taken Place in Books for Children and Young Persons*, w: *A Peculiar Gift. Nineteenth Century Writings on Books for Children*, selected and ed. by L. Salway, Harmondsworth 1976, s. 19–22.
- Waksmund Ryszard, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy, gatunki, konteksty)*, Wrocław 2000.
- Williams Porter Jr., *The Influence of Mrs. Barbauld's „Hymns of Prose for Children” upon Blake's „Songs of Innocence and of Experience”*, w: *A Fair Day in the Affections: Literary Essays in Honor of Robert B. White*, ed. J. D. Durant and M. T. Hester, Raleigh 1980.
- Wordsworth William, *Poezje wybrane*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1978.
- Wordsworth William, *Siedmioro nas jest, panie*, przeł. A. Kreczmar. „Więź” 2007, nr 589–590, s. 67–69.
- Writing About Animals in the Age of Revolution*, ed. J. Spencer, Oxford 2020.
- Wullschläger Jackie, *Inventing Wonderland: The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame and A. A. Milne*, London 1995.
- Zall Paul M., *Wordsworth's „Ode” & Mrs. Barbauld's „Hymns”*. „Wordsworth Circle” 1976, no. 1, s. 177–179.
- Zipes Jack, *Victorian Fairy Tales: the Revolt of the Fairies and Elves*, New York 1987.

CZEŚĆ II

ZŁOTE PIÓRA

W ptaku piękny jest przede wszystkim lot.

Gaston Bachelard, *Powietrze i marzenia*¹

¹ G. Bachelard, *Powietrze i marzenia*, w: *idem, Wyobrażenia poetycka*, wybór dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błońskiego, Warszawa 1975, s. 182.

ROZDZIAŁ I

WIATR I JEJ CHŁOPIEC

GEORGE MACDONALD – *AT THE BACK OF THE NORTH WIND*

Na początku lipca 1862 roku w dzienniku Lewisa Carrolla pojawił się następujący zapis:

Wybrałem się do Tudor Lodge i spotkałem właśnie wychodzącego stamtąd pana MacDonalda. Był w drodze do wydawcy, przeszedłem się więc z nim mniej więcej milę; w tym czasie pokazał mi manuskrypt swojej baśni *The Light Princess* z paroma wyśmienitymi grafikami Arthura Hughesa¹.

Zaledwie kilka dni przed tym spotkaniem po Tamizie przepłynęła łódka, w której Carroll opowiedział trzem siostrzyczkom Liddell historię o przygodach Alicji pod ziemią, a gdy trzy lata później nosił się z zamiarem wydania swojej opowieści, to właśnie dzieci George'a MacDonalda otrzymały poszerzony i poprawiony rękopis „do oceny”, która musiała wypaść dobrze, skoro rok 1865 ujrzał pierwsze wydanie oprawnej w czerwoną skórę książeczki zatytułowanej *Alice's Adventures in Wonderland*. Przyjaźń obu pisarzy miała więc znaczenie doniosłe – również dla symbolicznego początku „złotego wieku” angielskiej literatury dziecięcej.

George MacDonald – „ojciec chrzestny” Alicji w *Krainie Czarów* – był jednym z czołowych twórców epoki wiktoriańskiej. Poeta, powieściopisarz, krytyk, tłumacz, wykładowca, duchowny i kaznodzieja, przez ponad czterdzieści lat działalności pisarskiej cieszył się ogromną popularnością wśród czytelników, wzbudzał kontrowersje swymi przekonaniami (jego wiara w zbawienie zwierząt, której wyraz dał również na kartach *At the Back of the North Wind*, przysporzyła mu niemałych kłopotów w karierze duchownego), przyjaźnił się z największymi angielskimi i amerykańskimi twórcami drugiej połowy XIX wieku: Johnem Ruskinem, Alfredem Tennysonem, Markiem Twainem, Charlesem Kingsleyem czy Lewisem Carrollem właśnie, który – nazywany pieszczotliwie „wujaszkiem Dodgsonem” – był częstym gościem zarówno w Tudor Lodge, jak i The Retreat, londyńskim domu MacDonaldu położonym nad brzegiem Tamizy. Na jednej z fotografii z epoki, na tle bogatego

¹ Cyt. za: W. Reaper, *George MacDonald. Novelist and Victorian Visionary*, Tring 1987, s. 173.

księgozbioru, uwieczniono „grupę pisarzy współczesnych”²: obok Charlesa Dickensa, Williama Thackeraya, Thomasa Carlyle’a, Anthony’ego Trollope’a i Wilkiego Collinsa widać George’a MacDonalda z patriarchalną, jeszcze niezupełnie posiwiąłą brodą.

W młodości dandys lubujący się w dowcipnych strojach własnego pomysłu – na wieczorne szarady i przyjęcia przychodził w płaszczu koloru butelkowej zieleni z talarkami marchwi przyszytymi zamiast guzików³ – przez całe życie zmagał się z gruźlicą, która zabrała wielu jego przyjaciół i bliskich, zaś jego samego stawiła nieustannie na granicy życia i śmierci: śmierci, która stała się jedną z jego obsesji, a także jednym z najważniejszych tematów literackich. Szkot, zawsze wierny miłości do górzystej, surowej ojczyzny oraz jej języka, często czynił Szkocję tłem swoich powieści, takich jak *Alec Forbes of Howglen* (1865) czy adresowana do dzieci książka *Ranald Bannerman’s Boyhood* (1871), nosząca znamiona pisarstwa autobiograficznego. Człowiek o niezwykłej wrażliwości społecznej i głębokiej, mistycznej duchowości, szukający ekumenicznego dialogu wśród skonfliktowanych doktryn kalwinizmu, zaś w społeczeństwie demokracji oraz egalitaryzmu opartego na prawdziwej miłości bliźniego – przez współczesnych uważany był za proroka, wizjonera i mistyka, „świętego Franciszka z Aberdeen”, jak nazywał go Gilbert Keih Chesterton⁴. Poeta, powieściopisarz, autor „baśni dla dorosłych” – takich jak *Phantastes* (1858) i *Lilith* (1895), przez Roberta L. Wolffa uznawanych za „niemal osobny gatunek literacki”⁵ – a także powieści dla dzieci, spośród których znane i czytane do dziś są przede wszystkim *At the Back of the North Wind* (1871) oraz *The Princess and the Goblin* (1872).

George MacDonald uważany jest również za „ojca literatury fantastycznej”, którego wyobrażenia inspirowała twórców XX-wiecznej fantazji literackiej – zwłaszcza dwóch wybitnych przedstawicieli oxfordzkiej grupy dyskusyjnej Inklingów: J.R.R. Tolkiena oraz C.S. Lewisa⁶. Pierwszy określał utwory MacDonalda mianem „opowieści wymowy i piękna”⁷, drugi zaś, we wstępie do skomponowanej przez siebie antologii cytatów z pism autora *Phantastes*, nazywał go wprost swoim mistrzem:

Tworząc ten zbiór, spłacam swego rodzaju dług honorowy. Nigdy nie ukrywałem faktu, że uważam go [George’a MacDonalda] za mojego mistrza. Więcej nawet: sądzę, że nigdy nie napisałem takiej książki, w której bym go nie cytował.⁸

Najlepszych dowodów tego hołdu dostarcza zresztą sama twórczość Tolkiena i Lewisa: w trylogii *Władcy pierścieni* nie brak nawiązań do utworów fantastycznych MacDonalda, zaś piąty tom cyklu *The Chronicles of Narnia* pt. *The Horse and His Boy* (1954) – odnosi się

² Por. R.L. Wolff, *The Golden Key. A Study of the Fiction of George MacDonald*, New Haven 1961, s. 7.

³ G.M. MacDonald, *George MacDonald and His Wife*, with an introduction by G.K. Chesterton, London 1924, s. 75.

⁴ G.K. Chesterton, *Introduction*, w: G.M. MacDonald, *George MacDonald and His Wife*, London 1924, s. 10–15.

⁵ Por. R.L. Wolff, *op. cit.*, s. 4.

⁶ Zob. *Informing the Inklings: George MacDonald and the Victorian Roots of Modern Fantasy*, ed. M. Partridge, K.J. Johnson, Hamden 2018. Zob. również H. Carpenter, *Inklingowie: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams i ich przyjaciele*, przeł. Z.A. Królicki, Poznań 2000.

⁷ J.R.R. Tolkien, *O Baśniach*, w: *idem, Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, ze wstępem C. Tolkiena, przeł. J. Kokot, J.Z. Lichański, K. Sokołowski, Poznań 1998, s. 32.

⁸ C.S. Lewis, *George MacDonald. An Anthology: 365 Readings*, London 2009, s. XXXIII.

wprost do jego powieści *At the Back of the North Wind*. Za jednego z najznamienitszych pisarzy XIX wieku uznawał MacDonalda również Wystan Hugh Auden, który pod względem jakościowym zrównywał jego dzieła z twórczością Lewisa Carrolla i Edgara Allana Poe'go, jako główny ich walor wskazując „niezwykły realizm snu, dokładne i głębokie poznanie sennej wynikowości i logiki, przemian oraz moralności snu”⁹. W nieco podobnym duchu wypowiadał się wybitny XX-wieczny ilustrator i autor książek dla dzieci – Maurice Sendak, który w 1972 roku zilustrował *The Light Princess*:

Dla wielbicieli MacDonalda, do których ja sam się zaliczam, jego utwory mają działanie podobne do działania narkotyku. Gdy kończymy czytać jedną z jego opowieść, czujemy się często tak, jakbyśmy budzili się ze snu – swego własnego snu. Najlepsze z nich przywołują dawno zapomniane obrazy i uczucia – coś „z samej głębi”, co w sposób frustrujący bliskie jest granicom samej pamięci, lecz nigdy jej nie osiąga.¹⁰

George MacDonald urodził się 10 grudnia 1824 roku w hrabstwie Aberdeenshire w północno-wschodniej Szkocji, w miasteczku Huntly, które usadowiło się u podnóża zamku Gordonów, górującego nad okolicą od czasów Roberta de Bruce'a – wspomnienie pogrzebu jednego z panów zamku należało do pierwszych wrażeń z wczesnego dzieciństwa pisarza¹¹. Jego rodzina wywodziła swoje korzenie wprost z jednego z klanów szkockich górali – prapradziadek ocalał z rzezi w dolinie Glencoe (z gaelickiego dosłownie Doliny Łez), podczas której w 1627 roku żołnierze króla angielskiego Wilhelma III wymordowali mężczyzn, kobiety i dzieci wspierającego Stuartów klanu MacDonald. Z kolei pradziadek George'a walczył pod Culloden, w ostatniej wielkiej bitwie powstania jakobitów, którym dowodził Bonnie Prince Charlie, Młodszy Pretendent; później założył manufakturę włókienniczą w dolinie rzeki Bogie, w drugim pokoleniu odziedziczoną przez George'a MacDonalda seniora, ojca przyszłego autora osadzonych w rodzinnej Szkocji powieści i poematów. George MacDonald pisarz przez całe życie cenił klanową tradycję swoich przodków – na *tournee* po Stanach Zjednoczonych zabrał ze sobą kompletny narodowy strój szkocki, zaś jego dom we włoskiej Bordigherze oceniał szpaler szkockich jodeł; Huntly i The Farm, dom, w którym się wychował, były dla niego miejscami zakorzenienia się wyobraźni, do których wracał nieustannie, również w swojej twórczości.

⁹ *The Visionary Novels of George MacDonald: Lilith, Phantastes*, ed. A. Fremantle, with an introduction by W.H. Auden, New York 1954, s. VI–VII.

¹⁰ M. Sendak, *Caldecott & Co. Notes on Books & Pictures*, London 1989, s. 45. Zob. również: D. Hotmire, *A Cloud of Witnesses: A Collection of Quotes about Victorian Author George MacDonald, w: Inklings Forever. A Collection of Essays Presented at the Fourth Frances White Ewbank Colloquium on C.S. Lewis & Friends*, vol. 4, Upland 2004, s. 77–84.

¹¹ „Nie jesteśmy w stanie przypomnieć sobie, skąd przybyliśmy, nie potrafimy też powiedzieć, jak zaczęło się nasze istnienie. [...] Z pewnością kiedyś pamiętaliśmy więcej z tego, co dziś jest dla nas zapomniane. Moje pierwsze wyraźne wspomnienie dotyczy wspaniałego pogrzebu jednego z książąt na zamku Gordon [...]. Lecz moje pierwsze wspomnienie nie mogło przecież dotyczyć śmierci. Musiałem wcześniej zaznać wielu rzeczy, choć ta akurat wydaje się pierwszą, którą pamiętam.” G. MacDonald, *A Sketch of Individual Development*, w: *idem, A Dish of Orts, chiefly papers on the imagination, and on Shakspere [sic!]*, London 1895, s. 43. MacDonald dotyka tu tematu pamięci najwcześniejszego dzieciństwa oraz idei preegzystencji, które podejmie później przede wszystkim w *At the Back of the North Wind*. Znamienne jest to, że pierwsze wspomnienie pisarza związane jest z obrazem śmierci – tematem, który inspirował go w całej późniejszej twórczości.

Sielskie dzieciństwo – spędzone wśród łąk i nadrzecznych zakątków, na bitwach na śnieżki i w wiejskiej szkole, w której pod okiem znakomitego nauczyciela, Alexandra Millara, podejmował pierwsze próby poetyckie – zostało przerwane, gdy MacDonald miał osiem lat. Po długotrwałej chorobie zmarła jego matka, Helen MacKay MacDonald, zostawiając w po sobie tylko kilka wspomnień, pukiel włosów i list, który jej syn przechowywał do końca życia: w liście Helen żaliła się teściowej, że ze względu na zły stan zdrowia nie może dłużej karmić nowo narodzonego George’a. Utrata matki naznaczyła biografię i twórczość MacDonalda wyraźnym piętnem – jej wynikiem była tęsknota za macierzyńską czułością oraz obecnością pierwiastka żeńskiego¹², która znalazła swoje odzwierciedlenie w literackich wcieleniach kobiecości: tajemniczej postaci Wiatru Północy, praprababki księżniczki Irene z powieści *The Princess and the Goblin*, mądrych, potężnych kobiet z baśni dla dzieci i dorosłych¹³. Gruźlica, „choroba romantyków”, zabrała pierwszą z bliskich MacDonaldowi osób i od tego czasu już nigdy go nie opuściła – z czasem zaczął określać ją mianem „wiernej towarzyszki rodziny”¹⁴.

Spędzone w Huntly chłopięce i młodzieńcze lata wypełniały z jednej strony marzenia o zamorskich przygodach (mały George pragnął ponad wszystko zostać marynarzem), beztrudnie wakacje na wybrzeżu spędzane z rodzeństwem oraz konne wyprawy – swoją miłość do koni MacDonald uwiecznił na kartach *At the Back of the North Wind*, której główny bohater otrzymuje imię po ukochanym koniu swego ojca – z drugiej zaś praktykowaniem doktryny ortodoksyjnego kalwinizmu, naznaczonej przekonaniem o predestynacji oraz wiecznym potępieniu, z którą MacDonald mocował się przez długie lata. Wkrótce po swych piętnastych urodzinach rozpoczął naukę w King’s College na uniwersytecie w Aberdeen: pomiędzy nadmorskim miastem z szarego granitu a sielskim Huntly poczęły krążyć listy od ojca do syna i odwrotnie – później, w ciągu kolejnych dekad, krążyły niezmiennie, znajdując drogę do Szkocji z Londynu, Arundel, Manchesteru, Hastings czy w końcu z Algierii. Syn i ojciec, utrzymali ścisłą więź, która – choć nie bez napięć – przetrwała aż do śmierci George’a MacDonald seniora. W jednym z listów z Aberdeen młody George pisał:

Mój Drogi Ojcze,
Jestem Ci niezmiernie wdzięczny za miły list, który otrzymałem jakiś czas temu. Mam nadzieję nieustannie pragnąc służyć Bogu i zyskać zbawienie nie tylko od wiecznego potępienia za grzechy, ale też od samej władzy grzechu. Ziemniaki i owies prawie zupełnie nam wyszły. Bądź tak dobry i prześlij nowe zapasy, gdy tylko będzie to możliwe. [...] ¹⁵

Zabawne przemieszanie poważnych rozważań religijnych i przyziemnych spraw studenckiej spiżarni – wypowiedzianych niemal jednym tchem – wskazuje na wagę,

¹² Por. R.L. Wolff, *op. cit.*, s. 12–13; W. Reaper, *op. cit.*, s. 32–33; U.C. Knoepfelmacher, *Mixing Levity with the Grave: MacDonald’s „The Light Princess”*, w: *idem, Ventures into Childland. Victorians, Fairy Tales, and Femininity*, Chicago – London 1998, s. 121–132.

¹³ Por. N. Willard, *The Goddess in the Belfry. Grandmothers and Wise Women in George MacDonald’s Books for Children*, w: *For the Childlike. George MacDonald’s Fantasies for Children*, ed. R. McGillis, New York–London 1992, s.67–74.

¹⁴ W. Reaper, *op. cit.*, s. 25.

¹⁵ *Ibidem*, s. 46.

jaka dla siedemnastoletniego MacDonalda miały religijność i wiara. Połowa XIX wieku była w Szkocji – a także w całej Anglii, dotkniętej pogłębiającym się kryzysem wartości – okresem przemian religijnych, następujących kolejno schizm wewnątrz obowiązującej doktryny prezbiteriańskiej, w wyniku których powstawały odrębne wspólnoty i odłamy wyznaniowe, jak na przykład założony w 1843 roku przez Unię Ewangelicką Free Church of Scotland. MacDonald żywo interesował się tymi ruchami, brał w nich również czynny udział, uczestnicząc w zgromadzeniach dysydenckiego kościoła przy Blackfriars Street w Aberdeen¹⁶. Był to dla niego czas duchowych zmaganiań i trudnego dojrzewania do wiary, połączony z wzrostem świadomości społecznej oraz pragnieniem pracy na rzecz potrzebujących; z tego czasu próby młodzieńcze wyszedł zwycięsko, choć nie bez pewnych perturbacji. Rozstrojony nerwowo i duchowo¹⁷, w poczuciu, że nie ma dla niego miejsca w ortodoksyjnej wierze ojca oraz babki, był jednocześnie rozdarty pod względem wyboru przyszłej drogi życiowej: z jednej strony pragnął zostać lekarzem, do czego skłaniały go znakomite wyniki w nauce chemii i historii naturalnej, z drugiej czuł nieodparty pociąg do literatury – przede wszystkim poezji, z którą w latach spędzonych w Aberdeen zetknęło go pewne szczególne wydarzenie: spotkanie z biblioteką.

W roku 1842 MacDonald musiał przerwać studia, by zdobyć środki na dalszą naukę: podjął się w tym celu skatalogowania księgozbioru w pobliskim zamku, najpewniej Thurso Castle, należącym do sir George'a Sinclaira, miłośnika literatury i kultury niemieckiej¹⁸. Praca w bibliotece okazała się jednym z najważniejszych doświadczeń formacyjnych w życiu MacDonalda: z niej właśnie wzięła początek pasja literacka wiodąca przez dzieła poetów angielskich, pisma niemieckich romantyków – przede wszystkim Novalisa, ale także E.T.A. Hoffmanna, Friedricha Schillera czy Johanna Wolfganga Goethego – przekłady klasyków oraz pisma filozoficzne, głównie mistyków: Emanuela Swedenborga i Jakoba Böhme. Szybko nauczył się języka niemieckiego, by móc zgłębiać treść oryginałów. Wpływ tych twórców i myślicieli, ich rozumienia literatury oraz pojmowania Boga i wiary, jest w twórczości MacDonalda nie do przecenienia – jednym z jego pierwszych dokonań literackich był zresztą wydany własnym sumptem tom przekładów z Novalisa, zatytułowany *Twelve of the Spiritual Songs* (1851)¹⁹, a bezpośrednie odniesienia do pism autora *Heinricha von Ofterdingen* pojawiają się w *Phantastes* oraz pierwszym zbiorze baśni dla dzieci *Dealings with the*

¹⁶ D.S. Robb, *George MacDonald at Blackfriars Chapel*. „North Wind: A Journal of George MacDonald Studies” 1986, vol. 5, s. 3–23.

¹⁷ Robert Troup, przyjaciel George'a z czasów Aberdeen, wspominał relację ich wspólnego znajomego pana Maconachie, który pewnej nocy spotkał MacDonalda nad brzegiem morza, po czym opowiedział o tym osobliwym wypadku swojej siostrze, lękając się, że młody student oszalał: „Maszerował tam i z powrotem wzdłuż plaży, pośród zawodzącego wicheru, morskiej mgły i bałwanów podbiegających ciągle do naszych stóp, przemawiając przy tym do morza i fal w najdziwniejszy sposób. Naprawdę się o niego bałem”. Pani Clark, siostra Maconachiego, miała uspokoić go słowami: „Niepotrzebnie obawiasz się o George'a MacDonalda. Znasz przecież to powiedzenie, że Geniusz i szaleństwo często są do siebie podobne.” W. Reaper, *op. cit.*, s. 53.

¹⁸ *Ibidem*, s. 48–49.

¹⁹ MacDonald przygotował wydanie jako bożonarodzeniowy prezent dla rodziny i przyjaciół; z całego nakładu przetrwały do dziś tylko dwie kopie, z których jedna znajduje się w Brander Library w Huntly, zaś druga w Houghton Library na Harvardzie. Por. R.B. Shaberman, *George MacDonald. A Bibliographical Study*, Winchester 1990, s. 5–6.

Fairies (1867)²⁰. Sama przestrzeń biblioteki, którą w jednej z powieści nazywał „kopalnią bogactw niewyczerpanych”²¹, stała się częstym motywem w jego utworach realistycznych, zaś w tekstach fantastycznych wręcz miejscem zawiązania akcji, z którego droga wiedzie w dziedzinę wyobraźni (tak dzieje się na przykład w *Lilith*).

Niedługo po uzyskaniu tytułu magistra, wciąż niepewny życiowej drogi, lecz zmuszony do działania okolicznościami materialnymi, MacDonald wyruszył do Londynu. W stolicy imperium u szczytu prosperity, samotny i nieraz głodny w oczekiwaniu na spiżarniane zapasy z Huntly, rozpoczął pracę prywatnego nauczyciela, którą darzył szczególną antypatią. Z czasem jednak zaczął zapuszczać korzenie w mieście, które miało stać się jego wieloletnim domem – za pośrednictwem swej kuzynki i zarazem przyjaciółki Helen MacKay odnalazł szkocką wspólnotę religijną, do której wstąpił, poznał też skoligaconą z MacKayami rodzinę Powellów. Chmurny młodzian, który wieczorami czytał paniom wiersze Wordswortha i Browninga ze szkockim akcentem, szybko zrobił wrażenie na Louisie, jednej z młodszych panien Powell – jak się okazało, ze wzajemnością. Pierwszy list George’a do Louisy, wysłany w marcu 1846 roku, zawiera przeprosiny za przypadkowe zabranie jej naparstka (czytelnik dziecięcej klasyki „złotego wieku” pomyśli od razu o scenie w pokoju dziecinnym państwa Darling, w której Piotruś Pan i Wendy wymieniają naparstki i pocałunki); dalsza korespondencja popłynęła już wartko i wkrótce młoda para była zaręczona.

W tym samym czasie MacDonald zadebiutował jako poeta – w „Congregational Magazine” ukazał się długi, utrzymany w aurze gotyckiej poemat pt. *David*, skupiony wokół tematu żałoby króla Dawida po śmierci Absaloma. Jednocześnie początkujący pisarz podjął decyzję co do swojej drogi zawodowej – postanowił poświęcić się posłudze duchownego i kaznodziei, do której od dawna czuł inklinację. Stało się to jednak dopiero po gruntownym przemyśleniu związku religii i piękna, bez którego, jako artysta, nie mógłby żyć i tworzyć:

Jedną z moich największych trudności w zgodzie na rozważanie religii [jako przyszłej drogi życiowej – dopisek A.W.] była myśl, iż będę musiał porzucić wszelkie moje piękne refleksje oraz moją miłość do Bożego stworzenia. Zrozumiałem jednak, że szczęście tryskające z rzeczy, które same w sobie nie są grzeszne, wzmaga się właśnie poprzez religię. Bóg jest Bogiem Piękna – Religia jest miłością Piękna, Niebiosa są Domem Piękna – Natura lśni więc jaśniej w Słońcu Sprawiedliwości [...]. Bóg nie dał mi takich myśli tylko po to, by zabronić się nimi cieszyć.²²

Wizja artysty została zatem połączona z rozumieniem człowieka wiary – wiosną 1848 roku MacDonald wstąpił do londyńskiego Highbury Theological College, by kształcić się na duchownego kościoła kongregacjonalistów. Jednym z jego wykładowców został Alexander John Scott, szkocki teolog, dysydent i polihistor, który stał się dla młodego studenta teologii mentorem i przyjacielem. Szerokie poglądy Scotta

²⁰ G. MacDonald, *The Golden Key*, w: *idem, Dealings with the Fairies*, il. by A. Hughes, London 1867, s. 296. Zob. również: C. Schrock, *From Child to Childlike: The Cycle of Education in Novalis and George MacDonald*. „*North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*” 2006, vol. 25, s. 58–76.

²¹ G. MacDonald, *Works of Fancy and Imagination*, vol. VII: *The Portent*, London 1871, s. 63.

²² Z listu George’a MacDonalda do ojca, 11 kwietnia 1847. Por. W. Reaper, *op. cit.*, s. 62.

na zbawienie (sprzeciwiające się doktrynie predestynacji), jego miłość do literatury, a także zainteresowanie sprawami społecznymi – edukacją kobiet, warunkami życia klasy robotniczej i najuboższej – wpisywały się w kiełkujący ruch socjalizmu chrześcijańskiego, z którym później identyfikował się również MacDonald. On sam orientował się tymczasem, że obrana droga posługi nie będzie łatwa: atmosfera Highbury nużyła go, a chętniej niż studiom nad pismami teologicznymi, które głosiły poglądy krańcowo odmienne od jego własnych, poświęcał się przekładaniu poezji niemieckich romantyków. Jednocześnie zgromadzenia kongregacjonalistyczne, w których odbywał swego rodzaju praktykę zawodową, nie aprobowały jego przekonań i sposobu głoszenia kazań: już wówczas, jeszcze jako początkujący duszpasterz, czuł się „heretykiem” i człowiekiem niezrozumianym, skazanym na poszukiwanie własnej ścieżki. Być może niejako w wyrazie owego buntu i poczucia odrębności MacDonald zapuścił brodę – kamień obrazy dla pobożnych kręgów purytańskich, w jakich się obracał – która stała się później nieodłącznym elementem jego aparycji i swoistym znakiem rozpoznawczym. Nie ukończył studiów teologicznych – przez jakiś czas prowadził jeszcze na Highbury wykłady z chemii, a następnie, przekonany o bezsensowności dalszej nauki, opuścił college bez uzyskania dyplomu.

Osiłą tych trudnych lat była miłość do Louisy i ich dojrzewająca relacja, która dla mistycznej duchowości MacDonalda była jednocześnie wyrazem miłości Boga i ku Niemu, ziemską unią łączącą ludzką duszę z transcendencją. W jednym z listów do narzeczonej pisał:

[P]ragnę kochać cię wiecznie – tak, że nawet jeśli w niebiosach ludzie nie będą się żenić, ani za mąż wychodzić, odnajdziemy się tam wzajemnie jako najbardziej umiłowani. [...] Och, Louiso, czyż nie jest prawdą, że nasze życie tutaj jest wzrastaniem do życia, zaś śmierć naszymi narodzinami – prawdziwymi narodzinami? I jeśli jest cokolwiek pięknego w tej sennej egzystencji ziemskiej, czyż nie powinno to w chwale dążyć do jasnej, rozbudzonej świadomości nieba?²³

Miłość ziemską była dla MacDonalda odbiciem doskonałej miłości duszy do Stwórcy, która w wieczności zostanie przemieniona i uwznioślona; ziemskie życie, owa „senna egzystencja” oczekująca na przebudzenie nieba, znajdowała natomiast kulminację w „prawdziwych narodzinach” śmierci. Eros łączył się z Thanatosem, podobnie jak sen przenikał istnienie na jawie – swoje ostatnie dzieło, *Lilith*, MacDonald zakończył cytatem z Novalisa, będącym poniekąd odwrotnością (lecz nie przeciwieństwem) słów z listu do Louisy: „Nasze życie nie jest snem, lecz powinno nim być i być może się nim stanie”²⁴.

Ziemską rzeczywistość była jednak nieubłagana, a warunki postawione przez obu ojców – zarówno MacDonalda seniora, jak i ojca Louisy – jasne: para mogła pobrać się dopiero wtedy, gdy George znajdzie możliwość samodzielnego utrzymania żony. Młody duchowny – bez dyplomu wprawdzie, lecz nadal zdeterminowany, by podążać drogą powołania – zaczął poszukiwania posady, które zakończyły się nadszpiegowaniem prędko i pomyślnie. Wspólnota kongregacjonalistów w Arundel, miasteczku położonym

²³ Z listu George’a MacDonalda do Louisy Powell, 23 października 1848. Por. W. Reaper, *op. cit.*, s. 66.

²⁴ „Our life is no dream, but it should and will perhaps become one.” G. MacDonald, *Lilith. A Romance*, London 1896, s. 351.

malowniczo na południowym wybrzeżu Anglii, potrzebowała duszpasterza, zaś kilka kazań, które „na próbę” wygłosił MacDonald przed zgromadzeniem, zostało przyjętych bardzo życzliwie. Październik 1850 roku przyniósł oficjalne powołanie na stanowisko w Arundel, zaś w grudniu, w dzień dwudziestych szóstych urodzin MacDonalda, miało odbyć się uroczyste nabożeństwo ze świąceniami. Plany te przekreśliło nagle zjawienie się „wiernej towarzyski rodziny” – wilgotna, angielska zima przyniosła ostre ataki gruźliczego kaszlu połączone z krwotokiem; MacDonald nie mógł nawet myśleć o podejmowaniu obowiązków duszpasterskich. Spędził miesiąc na rekonwalescencji na wyspie Wight i pisaniu długiego poematu, który po kilku latach ukazał się jako *Within and Without*, jego właściwy debiut pisarski. W tekst poematu wkomponował fragmenty wiersza miłosnego *Love me, Beloved*, który już wkrótce miał ofiarować Louisie w dzień ich zaślubin – 8 marca 1851.

Młode małżeństwo zamieszkało w Arundel, położonym zaledwie dziesięć mil od katedry w Chichester i znajdującego się w niej średniowiecznego nagrobka pary małżeńskiej, któremu ponad wiek później Philip Larkin poświęcił wiersz *An Arundel Tomb*. Louisa urządziła dom w oczekiwaniu na pierwsze dziecko, zaś George podjął swoją posługę, która szybko okazała się przynosić niemal wyłącznie frustrację: ambitny duszpasterz, wplataną w kazania poezją pragnący obudzić w wiernych żarliwą wiarę, zżymał się na widok ich opieszałości i obłudy, oni zaś nie pozostawali mu dłużni. Zainteresowania MacDonalda – przede wszystkim uwielbienie dla literatury niemieckiej, która postrzegana była wówczas jako źródło herezji²⁵ – jego otwarte poglądy na doktrynę, bezkompromisowe podejście do spraw społecznych oraz otaczająca go aura uczonego, poety i wolnomyśliciela, nie przysparzały mu popularności wśród konserwatywnych przedstawicieli arundelskiej wspólnoty.

Na początku nowego roku Louisa urodziła córkę, Lilię Scott, pierwszą z licznej gromadki dzieci, których doczekali się MacDonaldowie. George dzielił czas między życie rodzinne, obowiązki duszpasterskie i prace translatorskie nad poezją Novalisa. Coraz wyraźniej czuł, że jego prawdziwym powołaniem jest literatura: szerzenie Dobrej Nowiny nie tyle z wysokości kaznodziejskiego pulpitu, ile spomiędzy wersów i strof swoich poematów. Tego właśnie lękał się jego ojciec, który w listach napominał syna, by „porzucił bezowocne zabawy w poezję, a oddał się głoszeniu Ewangelii i nauczaniu swoich wiernych”²⁶. Tymczasem za plecami początkującego pastora nasilały się szepty niezadowolonych, zwiastujące bliski kryzys. Gdy MacDonald ogłosił przekonanie o tym, że zbawione będą nie tylko zwierzęta, lecz – co gorsza – również poganie, rozpętała się doktrynalna burza. Zawiedziony postawą parafian, zrezygnował z posługi w Arundel i wraz z Louisą oraz Lilią wyruszył do Manchesteru, by z pomocą mieszkającego tam brata rozpocząć nowe życie. Rozumiał już, że jego pragnienie krzewienia wiary nie spełni się w zwyczajny sposób: w wielkim mieście fabrycznym, w poczuciu klęski i przytłoczenia odpowiedzialnością za powiększającą się rodzinę,

²⁵ Przyczyniło się do tego wydanie rozprawy *Das Leben Jesu. Kritisch bearbeitet* (1835) Davida Friedricha Straussa, która w Anglii ukazała się w przekładzie George Eliot (*The Life of Jesus Critically Examined*, 1846): niemiecki teolog dowodził w niej, że Ewangelie nie są tekstami natchnionymi, a jedynie zbiorem „mitów historycznych” i legend mesjańskich. Zaprzeczał także zbawczej misji Jezusa Chrystusa, uznając go wprawdzie za postać historyczną, lecz odrzucając dogmat o Bożym Wcieleniu.

²⁶ W. Reaper, *op. cit.*, s. 86.

MacDonald rozmyślał o założeniu własnego kościoła i próbował znaleźć wydawcę dla poematu pisanego jeszcze na wyspie Wight. Po jakimś czasie starania te zostały uwieńczone sukcesem: w maju 1855 nakładem londyńskiej oficyny Longmanów ukazało się *Within and Without*.

W życiu MacDonalda był to punkt zwrotny – moment właściwego rozpoczęcia kariery literackiej. Krytyka przyjęła utwór życzliwie – czasopismo *Athenaeum* pisało o „zglobianiu duchowych otchłani [...] i pięknym wyrazie uczuć mistycznych”, zaś „Fraser’s Magazine” chwalił „autentyzm i szczerść”²⁷. *Within and Without* jest poematem dramatycznym, konstrukcją i treścią nawiązującym do *Fausta* Goethego, w którym odzwierciedlenie znalazła nie tylko romantyczna wizja poezji – ów „spontaniczny wybuch głębokich uczuć”²⁸, jak pisał Wordsworth w przedmowie do drugiego wydania *Ballad lirycznych* – lecz także sama MacDonaldowska idea sztuki, która miała być przekuciem tego, co wewnętrzne, na to, co zewnętrzne za pomocą wyobraźni twórczej płynącej z inspiracji Bożej: *within* przemienionym na *without*. Dychotomia – a zarazem nierozłączność – wnętrza i zewnątrz sięga jednak w rozumieniu MacDonalda głębiej: wykraczała poza sztukę, obejmując filozofię bytu. W szkicu *The Imagination: its Functions and its Culture* pisał:

Świat jest bowiem – pozwólmy sobie na tę prostą figurę – istotą ludzką odwróconą wnętrzem na zewnątrz. Wszystko, co porusza się w umyśle, symbolizowane jest w Naturze. Albo też, by użyć figury bardziej filozoficznej i z pewnością nie mniej poetyckiej, świat jest zmysłową analizą człowieczeństwa [*sensuous analysis of humanity*] i tym samym niewyczerpaną garderobą dla ludzkiej myśli.²⁹

Wydanie pierwszej książki sprawiło, że otoczenie zaczęło lepiej rozumieć naturę i dążenia MacDonalda: szczególnie ojciec przestał postrzegać go jako nieudanego pastora goniącego za literackimi mrzonkami, lecz uznał w synu poetę. Autor *Within and Without* zyskał również zainteresowanie kręgów literackich oraz intelektualnych: wkrótce po ukazaniu się poematu otrzymał pełne aprobaty listy od Charlesa Kingsleya i Fredericka Denisona Maurice’a – obaj twórcy związani byli z ruchem socjalizmu chrześcijańskiego, obaj też stali się wkrótce przyjaciółmi MacDonalda. Jednak być może najważniejszą osobą, której przychyłność zjednało mu wydanie *Within and Without* – najważniejszą przynajmniej na tym etapie życia rodzinnego oraz zawodowego MacDonalda – była lady Byron, wdowa po słynnym poecie. Mecenat i opieka, które w kolejnych latach roztoczyła nad pisarzem, były dla MacDonalda błogosławieństwem oddalającym troski materialne, umożliwiającym pracę twórczą i tym cenniejszym, że jego rodzina szybko się powiększała (do roku 1860 urodziło się sześcioro kolejnych dzieci: Mary Josephine, Caroline Grace, Greville Matheson, Irene, Winifred Louisa i Ronald), a stan zdrowia ulegał ciągłemu pogorszeniu. To właśnie za namową i przy wsparciu lady Byron, zimą 1856 roku Louisa, George oraz Mary –

²⁷ *Ibidem*, s. 121.

²⁸ W. Wordsworth, *Przedmowa do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł «Ballad lirycznych»*, przeł. K. Tarnowska, w: *Manifesty Romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowska, Warszawa 1975, s. 47.

²⁹ G. MacDonald, *The Imagination: its Functions and its Culture*, w: *idem, A Dish of Orts...*, s. 9.

również słabego zdrowia i z niepokojącymi zadatkami na gruźliczkę – spędzili w Algierii. MacDonald pisał wiersze, które w 1857 roku ukazały się w tomiku *Poems*, a po powrocie do Anglii podjął decyzję o przeprowadzce w okolice Londynu, by uciec od niezdrowego klimatu Manchesteru, a także znaleźć się bliżej literackich kręgów stolicy, z którymi wiązał swoją zawodową przyszłość. Rodzina zamieszkała w nadmorskim Hastings, skąd nową linią kolejową prędko można było dotrzeć do Londynu, zaś MacDonald rozpoczął pracę nad „czymś w rodzaju baśni”, jak sam określił utwór, który w roku 1858 ukazał się nakładem wydawnictwa Eldera i Smitha pod tytułem *Phantastes. A Faerie Romance for Men and Women*.

Inspirowane poematem Edmunda Spensera *The Faerie Queene* (1590), *Wędrowną pielgrzymą* Johna Bunyana, *Alastorem* (1816) Percy’ego Bysshe Shelleya oraz rzecz jasna twórczością niemieckich romantyków – Novalisa, z której MacDonald zaczerpnął motta, ale także baśniami literackimi Hoffmanna – *Phantastes* wzięły swój tytuł z *opus magnum* barokowego poety angielskiego Phineasa Fletchera *The Purple Island, or the Isle of Man* (1633), poetyckiej alegorii ciała i umysłu, w której *Phantastes* stanowi personifikację wyobraźni, jedną z trzech strażniczek pałacu ludzkiej myśli³⁰. Bohaterem owej „baśni dla dorosłych” jest Anodos (z greckiego *ἀνοδος* – „wznoszący się, wstępujący”), młodzieniec, który w dniu swoich dwudziestych pierwszych urodzin, a zatem w momencie osiągnięcia dojrzałości, zapada w sen i wkracza do krainy fantazji – krainy czarodziejskiej (Fairy Land), w którą na jego oczach zamienia się jego sypialnia:

Do mojej świadomości przedarł się szmer płynącej wody. Wychyliwszy się z łóżka, dostrzegłem, [...] że czysty strumień przepływa po dywanie, przez całą długość pokoju, i nie wiecie gdzie znajduje swe ujście. Co dziwniejsze, w miejscu, gdzie dywan – który sam zaprojektowałem w ten sposób, by przypominał murawę porośniętą stokrotkami – przytykał do krawędzi ruczaju, żdźbła trawy i główki stokrotek zdawały się kołysać w powiewie delikatnego wiatru, który nadpływał od strony strumienia [...].³¹

To płynne przejście z rzeczywistości w fantazję, które odbywa się na pograniczu snu i jawy, przypomina otwarcie *Alicji w Krainie Czarów*, gdy znużona dziewczynka dostrzega w trawie Białego Królika o różowych oczach (*Phantastes* stanowiło ważną inspirację dla Carrolla, który również ten motyw zaczerpnął z dzieła MacDonalda – w rozdziale XVII Anodos podąża w głąb ziemnej nory za białą damą, wcześniej zaś spotyka „wielkiego białego królika o czerwonych ślepkach”³²), a także pierwszy opis Nibylandii z *Piotrusia Pana* Barriego, w którym fantazyjna wyspa „na dwie minuty przed zaśnięciem staje sięomalże prawdziwa” (*PPW*, 9).

W świat wyobraźni Anodos zostaje wprowadzony przez maleńką wróżkę, która następnie przybiera postać pięknej, wysokiej kobiety – te zmiany wzrostu przypominają

³⁰ Por. J. Docherty, *The Sources of Phantastes*. „North Wind: A Journal of George MacDonald Studies” 1990, vol. 9, s. 38–53.

³¹ G. MacDonald, *Phantastes. A Faerie Romance*, London 1874, s. 13–14.

³² *Ibidem*, s. 71–72. Por. również: R.B. Shaberman, *George MacDonald and Lewis Carroll*. „North Wind: A Journal of George MacDonald Studies” 1982, vol. 1, s. 17–21; J. MacIntyre, *Phantastes into Alice*. „Newsletter of the Victorian Studies Association of Western Canada” 1977, vol. 3, no. 2, s. 6–9.

nie tylko przygody Alicji w króliczej norze, ale przede wszystkim tajemniczą postać Wiatru Północy z *At the Back of the North Wind*, powieści wydanej dziesięć lat po *Phantastes*. Przemieniona wróżka okazuje się babką Anodosa – motyw ten powróci w powieści *The Princess and the Goblin*, w której ważną rolę odgrywa praprababka księżniczki Irene, piękna pani o śnieżnobiałej cerze i włosach, przędąca nici z czarodziejskich pajęczyn – zaś sam młodzieniec wyrusza w wędrowkę po Fairy Land, która jest jednocześnie wewnętrzną podróżą w głąb własnej jaźni, długotrwałym procesem samopoznania i dojrzewania. Po drodze Anodos spotyka postaci wrogie i przychylne – mówiące ptaki, drzewa i kwiaty z ogrodu wróżek (motyw, który odnajdziemy również w powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* Barriego, rozwinięty później przez Cicely Mary Barker w książkach z serii *Flower Fairies*), kamienną panią, błędnych rycerzy i mądre staruszki – przede wszystkim jednak staje oko w oko z własnym cieniem, który, odczarowując niejako baśniowy świat, ukazuje go we właściwym kształcie i wydobywa z rzeczy ich prawdę. Cień jest w *Phantastes* symbolem dorastania i „rozczarowania” dorosłości, okazuje się jednak niezbędny w procesie dochodzenia do pełni rozwoju. W ten sposób pomiędzy wczesną „baśnią dla dorosłych” MacDonalda, *Piotrusiem Panem* Barriego, który rozpoczyna się od poszukiwania zgubionego cienia, a innymi tekstami literackimi podejmującymi „grę z cieniem”, zarysowuje się sieć nawiązań, do których powrócę jeszcze w ostatnim rozdziale niniejszej części pracy.

Wkrótce po wydaniu *Phantastes* dla MacDonalda nastąpiły trudne czasy – po krótkotrwałym zmaganiu z gruźlicą zmarł jego brat John, a następnie, zupełnie nieoczekiwanie, ojciec. George pospieszył na północ, by pocieszyć macochę i przyrodnie siostry, z którymi utrzymywał serdeczną relację. Po jego powrocie do Hastings zapadła decyzja o przeprowadzce do Londynu: rodzina zamieszkała w Tudor Lodge, georgiańskiej willi o gotyckich oknach, które doskonale odpowiadały upodobaniom pisarza; do dziś przed domem z czerwonej cegły stoi płaczący jesion, który pamięta czasy MacDonaldów. On sam zaczął tymczasem wykładać literaturę w żeńskim Bedford College, jednak zarobki te nie mogły wystarczyć na utrzymanie w stolicy. Na domiar złego *Phantastes*, które przyniosły tylko jednorazowy zysk przy publikacji, nie zdobyły popularności i na razie nie było mowy o ich wznowieniu. MacDonald rozpoczął więc pracę nad sztuką teatralną *If I had a Father*, ale wielotygodniowe pisanie nie przyniosło efektów: żaden z wydawców nie chciał opublikować utworu. Gdy w maju 1860 zmarła lady Byron, nad rodziną zawisła groźba ubóstwa. Greville MacDonald, pierwszy biograf swojego ojca, wspomina przejmujący dzień, gdy w domu nie było już pieniędzy, a w spiżarni kończyły się zapasy:

Nadchodził wieczór, ojciec i matka stali obok siebie, ramię w ramię, jak gdyby czekając na wysłuchanie ich modlitwy. Działo się to we frontowej bawialni w Tudor Lodge, deszcz lał na płaczący jesion, który górował nad naszym małym ogródkiem. Listonosz wszedł na schody, wrzucił list do skrzynki i podwójnym stuknięciem wyrwał ich z milczenia. List pochodził od wykonawców testamentu

lady Byron; załączono do niego czek na 300 funtów – spadek, o którym moi rodzice nie mieli wcześniej pojęcia.³³

Opatrzność zdawała się czuwać nad MacDonaldem, a pierwszy okres londyński nie był pozbawiony jasných momentów: pisarz brał udział w życiu literackim, poznawał wybitnych artystów i twórców – Johna Ruskina, Alexandra Munro czy Arthura Hughesa, który w przyszłości miał zostać ilustratorem wielu jego utworów – oraz pisarki i działaczki społeczne: Octavię Hill, Margaret Oliphant, czy wspomnianą wcześniej Dinah Mulock Craik. Częstym gościem w Tudor Lodge stał się Lewis Carroll, który upodobał sobie panującą tam rodzinną atmosferę. Z siedmiorga młodych MacDonaldów poznał najpierw Greville’a, pozującego Alexandrowi Munro do rzeźby chłopca z delfinem, która później ozdobiła jedną z fontann Hyde Parku (do dziś można ją oglądać w ogrodzie różanym), lecz jego ulubienicą została siedmioletnia Mary, którą – razem z najstarszą Lilią – zabierał na herbatki, grę w krykieta oraz do teatru; Lilia miała się wkrótce okazać zdolną aktorką i gwiazdą rodzinnych inscenizacji, a jej talent imponował nawet Carrollowi. Rodzina MacDonaldów okazała się również wdzięcznym tematem fotograficznym – „wujaszek Dodgson” wykonał nie tylko wspomnianą już fotografię Irene w pozie odaliski, lecz również portret MacDonalda i Lilii, oraz zdjęcie grupowe w letnim plenerze, na którym uwiecznił Louisa, czworo z jej dzieci oraz siebie samego, wyciągniętego w swobodnej pozie na trawie pomiędzy Winifred i Mary (por. **ryc. 10 i 11**)³⁴. W Tudor Lodge odbyła się również pierwsza głośna lektura manuskryptu przygód Alicji pod ziemią: „Dobrze pamiętam owo pierwsze czytanie – wspominał Greville – oraz moje fanfarońskie zapewnienia, że chciałbym, by opowieść miała przynajmniej 60 000 tomów”³⁵. Entuzjastyczna reakcja małych MacDonaldów przekonała Carrolla, że jego książka może zjednać sobie sympatię dzieci i tym samym zasługuje na publikację.

Przyjaźń MacDonalda i Carrolla przetrwała wiele lat: obaj pisarze współdzielili nie tylko zainteresowania literackie, ale również rozterki religijne i filozoficzne; obaj byli w końcu duchownymi, którzy zamiast kariery kościelnej wybrali ścieżkę pisarską. Byli całkowicie odmienni pod względem charakterów – MacDonald otwarty i bezpośredni, Carroll nieśmiały i milczący, czemu nie mógł nadziwić się Mark Twain, spotkawszy autora *Alicji* w domu MacDonalda³⁶: znał przecież utwory obu pisarzy, w których to Carroll był niepoprawnym humorystą, zaś MacDonald pełnym powagi mistykiem. Być może zresztą łącząca ich przyjaźń opierała się właśnie na zasadzie przyciągania przeciwieństw: MacDonald śmiał się z dowcipnych szkiców

³³ G.M. MacDonald, *op. cit.*, s. 313.

³⁴ Interesującej interpretacji obu fotografii dostarcza U.C. Knoepflmacher, który grupowe zdjęcie „letnie” – przedstawiające w jego ujęciu obraz rajskiej, arkadyjskiej dziecięcości, w centrum której Carroll umieszcza samego siebie – zestawia z mroczniejszą fotografią „jesienną”, na której dominuje surowa postać George’a MacDonalda pochylającego się nad książką i spoglądającego wprost w obiektyw; obok niego, ciasno objęta ojcowskim ramieniem, siedzi Lilia, najstarsza córka, niejako „wygnana z raj” dzieciństwa i matczynej obecności, którymi w scenie letniej cieszą się młodsze dzieci. Por. U.C. Knoepflmacher, *Expanding Alice: From Underground to Wonderland*, w: *idem, Ventures into Childland*, *op. cit.*, s. 158–168.

³⁵ G.M. MacDonald, *op. cit.*, s. 342.

³⁶ U.C. Knoepflmacher, *Expanding Alice: From Underground to Wonderland*, w: *idem, Ventures into Childland*, *op. cit.*, s. 152.

wykonywanych na oczekaniu przez Carrola, Carroll zaś podziwiał głębię duchowości MacDonalda – w *Sylvie and Bruno* (1889), utworze pisanym pod koniec życia, pragnął zawrzeć choć odrobinę „p r a d z i w e j myśli”, jak zwierzył się w liście do Louisy przesłanym z kondolencjami po przedwczesnej śmierci Lili – jednej z trzech córek MacDonaldów, które „wierna towarzyszka rodziny” zabrała jeszcze za życia rodziców³⁷. Nie ulega wątpliwości, że obaj pisarze wzajemnie się sobą inspirowali: *Phantastes* wpłynęła na kształt *Alicji*, zaś *Alicja* nie pozostała bez wpływu na baśnie MacDonalda, szczególnie *Cross Purposes* z *Dealings with the Fairies*, której główna bohaterka nosi właśnie to imię.

Po klęsce sztuki dramatycznej, której nie chciała opublikować żadna oficyna, znajomy wydawca MacDonalda doradzał mu gorąco pisarskie przekwalifikowanie: „gdybyś tylko pisał powieści – zobaczysz, że wydawcy zaczną oszczędzać, żeby je od ciebie kupić. Tylko beletrystyka się sprzedaje”³⁸. W tej twardej, „kapitalistycznej” opinii – jakkolwiek nie w smak pragnieniom i talentom MacDonalda – było wiele prawdy: wiek XIX był wiekiem powieści, na których autorzy „trójtomowców” zarabiali fortuny. Większy dochód był natomiast tym, czego MacDonald bezwzględnie potrzebował, jeśli nie chciał do końca życia opierać bytu swojej rodziny na dobroczynności krewnych i przyjaciół. Postanowił dostosować się do praw rynku – potrzebna była tylko inspiracja, która popchnęłaby go we właściwym kierunku, a tej dostarczył znajomy dziennikarz, który przy wspólnej kolacji wyrecytował zasłyszane gdzieś szkockie epitafium:

Tu leżę ja, Martin Elginbrodde;
Mej duszy bądź miłościw, Boże;
Jako tobie byłbym ja, gdybym był Bogiem,
A ty Martinem Elginbroddem.³⁹

Te cztery krótkie wersy rozbudziły wyobraźnię MacDonalda – były wszak wyrazem jego głębokiego przekonania o powiązaniu natury boskiej i ludzkiej oraz bliskiej mu idei „uczłowieczonego Boga”. Początek roku 1863 ujrzał publikację powieści pt. *David Elginbrod*, pierwszego z ponad dwudziestu „trójtomowców” napisanych przez niego w ciągu kolejnych trzech dekad. Były to utwory realistyczne, pisane w myśl koncepcji „sztuka dla prawdy”⁴⁰, ale czerpiące pełnymi garściami z konwencji sensacyjnej oraz gotyckiej. Gotycyzm MacDonalda nie służył jednak tylko odpowiedniemu „wystrojowi wnętrza” – związana z nim fascynacja śmiercią, erotyzmem, emanacjami kobiecości i metafizyką snu wpisywała się w podejmowane w całej jego twórczości próby zgłębienia żywiołu nieświadomości. Powieści „szkockie” – uznawane dziś za prekursorskie względem tzw. szkoły Kailyard, do której zaliczał się również Barrie⁴¹ – zawierały ponadto liczne wątki autobiograficzne. MacDonald dbał nie tylko o autentyzm językowy, każąc swoim bohaterom przemawiać dźwięczną mową *Scots*, lecz również

³⁷ *Ibidem*, s. 154.

³⁸ G.M. MacDonald, *op. cit.*, s. 318.

³⁹ „Here lie I, Martin Elginbrodde: / Hae mercy o’ my soul. Lord God; / As I wad do, were I Lord God, / And ye were Martin Elginbrodde.” *Ibidem*, s. 320.

⁴⁰ W. Reaper, *op. cit.*, s. 183.

⁴¹ Por. *ibidem*, s. 193; G. Blake, *J.M. Barrie and the Kailyard School*, London 1951.

dokładał starań, by odzwierciedlać rzeczywiste stosunki i postaci swojej krainy dzieciństwa: doczekał się za to surowej nagany od wuja Jamesa MacDonalda z Huntly, który z przerażeniem czytał *Roberta Falconera* (1868), odnajdując w nim co rusz portrety znajomych oraz sąsiadów, i to bynajmniej nie przedstawione w pochlebnym świetle⁴². Powieści były dla MacDonalda nie tylko sposobem na osiągnięcie niezależności materialnej – stanowiły przede wszystkim pulpit kaznodziei, z którego nauczał i napominał coraz szersze grono czytelników. To właśnie one – choć pisane pod finansowym przymusem i dziś już właściwie zupełnie nieczytane – przyniosły mu wyczekiwaną sławę oraz jeszcze bardziej wyczekiwaną stabilizację materialną. W roku 1868, wkrótce po kolejnej przeprowadzce – tym razem do pięknej rezydencji The Retreat w dzielnicy Hammersmith, gdzie MacDonald urządził sobie studio z widokiem na Tamizę i sufitem malowanym w gwiazdy – nadszedł list z uniwersytetu w Aberdeen, przyznający mu „najwyższe wyróżnienie literackie” oraz tytuł doktora *honoris causa*: od tego czasu pisarz mógł stawiać przed swoim nazwiskiem zaszczytny skrót Dr.

C.S. Lewis uważał autora *Phantastes* za „mistyka i naturalnego symbolistę [...] który został uwiedziony w dziedzinę prozy”⁴³: uwodzicielką była oczywiście życiowa konieczność, lecz tak naprawdę nawet jako powieściopisarz MacDonald nie przestał być wierny muzie fantazji. Najlepszym tego dowodem jest trytomowa *Adela Cathcart* (1864), w której zawarł jedną parabolę i aż trzy baśni: *The Giant's Heart*, *The Shadows* i *The Light Princess*, tekst oglądany jeszcze w rękopisie przez Carrolla. Ten przemyślny wybieg, dzięki któremu utwór odrzucony przez wydawcę w 1862 roku dwa lata później znalazł drogę do czytelników jako powieściowa interpolacja, obrazuje konsekwentne ciążenie MacDonalda w stronę żywiołu fantazji – nawet wtedy, gdy na pisarski warsztat brał prozę realistyczną.

W *Adeli Cathcart* pretekstem do snucia fantastycznych opowieści jest swego rodzaju „baśnioterapia” (w rzeczy samej, MacDonalda można by uznać za prekursora tej współczesnej metody psychologicznej) – tytułowa bohaterka, dwudziestojednoletnia Adela (wiek jest znów znaczący, tak jak było to w przypadku Anodosa), dosłownie „umiera z nudy”, dlatego jej wuj w porozumieniu z młodym lekarzem postanawiają leczyć ją opowiadaniem baśni. Choroba dziewczyny jest bowiem kondycją duchową, spowodowaną wyjałowieniem z metafizyki oraz głodem symbolu, który może zaspokoić tylko wieloznaczna baśń, przynosząca wyzwolenie z dosłowności i konwencjonalności życia. *Lekka księżniczka*, pełna symboliki oczyszczającej mocy wody, staje się dla Adeli Cathcart swoistym *katharsis* (jej nazwisko nawiązuje właśnie do tego greckiego terminu⁴⁴). Wieloznaczność jest dla MacDonalda kluczem otwierającym nieświadomość i zarazem istotą baśni, z której każdy – jak pisał w swego rodzaju manifestie pt. *The Fantastic Imagination* (1893), gdzie wyłożył własne rozumienie gatunku – „wyczyta znaczenie zgodne ze swoją naturą i rozwojem: jeden wyczyta jedno, drugi drugie”⁴⁵. Według MacDonalda zadaniem baśni nie jest

⁴² W. Reaper, *op. cit.*, s. 190.

⁴³ C.S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford 1936, s. 232.

⁴⁴ U.C. Knoepfelmacher, *Mixing Levity with the Grave: MacDonald's „The Light Princess”*, w: *idem*, *Ventures into Childland*, *op. cit.*, s. 142–143.

⁴⁵ G. MacDonald, *The Fantastic Imagination*, w: *idem*, *A Dish of Orts...*, s. 316.

„przekazywanie sensu”⁴⁶, lecz jego „rozbudzanie”. Autor nie posiada monopolu na znaczenie, które jest zdecentralizowane lub – mówiąc inaczej – nie istnieje, przynajmniej w formie pojedynczej i zdefiniowanej. Odpowiadając w *The Fantastic Imagination* na pytanie wyimaginowanego rozmówcy, który chciałby zyskać pewność, że zamiast znaczenia zamierzonego przez autora nie wyczyta z baśni swoich własnych sensów, MacDonald odpowiada:

A dlaczegoż miałbyś mieć tę pewność? Być może lepiej będzie, jeśli nałożysz na baśń swoje własne znaczenia. Może się to okazać o wiele wyższym działaniem twego intelektu niż zwykle wyczytywanie moich znaczeń: twój sens może przecież górować nad moim.⁴⁷

MacDonald opowiadałby się zatem po stronie *intentio lectoris*⁴⁸, przyznając czytelnikowi pełną swobodę odczytań, niezależnie od tego, czy jest on dorosłym czy dzieckiem, które również „znajduje w baśni to, co jest w stanie znaleźć, a wszystko ponad byłoby nadmiarem”⁴⁹. MacDonald różnicuje zresztą swoich odbiorców nie tyle pod względem wieku, ile pod względem wyróżniającej ich cechy „dziecięcości”, która może charakteryzować zarówno czytelników „młodych”, jak i „starych” – to właśnie w szkicu *The Fantastic Imagination* pada cytowane już wcześniej zdanie „Ja ze swojej strony nie piszę dla dzieci, lecz dla tych, którzy są jak dzieci [*the childlike*] – nieważne, czy mają lat pięć, pięćdziesiąt, czy siedemdziesiąt pięć”⁵⁰. *Phantastes* były w końcu „baśnią dla mężczyzn i kobiet”, zaś kolejne trzy baśni zostały ogłoszone drukiem w powieści dla dorosłych – granica między tym, co powszechnie nazywano „książkami dla dzieci” a literaturą ogólną (w domyśle: nie dla dzieci) stanowiła dla MacDonalda linię cienką, niewyraźną i zgoła nieistotną, którą w wielu swoich utworach przekraczał lub całkowicie zacierał. Moment opowiadania *Lekkiej księżniczki* w *Adeli Cathcart* poprzedza odniesienie do poematu *Il Penseroso* Johna Milтона, będącego swoistą definicją alegoryczności i wieloznaczności: „Where more is meant than meets the ear”⁵¹. Ów wers stał się następnie mottem wydanego w 1867 roku tomu baśni *Dealings with the Fairies*, ozdobionego drzeworytami Hughesa, w którym – prócz trzech opowieści z *Adeli Cathcart* – zawarły się jeszcze dwie: *The Golden Key* i *Cross Purposes*. MacDonald dokonał płynnego przejścia między tekstem „dla dorosłych” a książką „dla dzieci”: był to jego pierwszy utwór przeznaczony wyraźnie dla młodych czytelników⁵² – choć nie znaczy przecież, że tylko dla nich – a tym samym otwarcie nowego rozdziału w dorobku pisarskim.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 317.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 316–317.

⁴⁸ Por. *Interpretacja i nadinterpretacja*, U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008.

⁴⁹ G. MacDonald, *The Fantastic Imagination*, w: *idem*, *A Dish of Orts...*, s. 317.

⁵⁰ *Loc. cit.*

⁵¹ J. Milton, *Ode on the Morning of Christ's Nativity, L'allegro, Il Penseroso, and Lycidas*, with introd., notes and indexes by A. Wilson Verity, Cambridge 1891, s. 24.

⁵² Świadczy o tym dedykacja, której adresatami są dzieci samego MacDonalda: „MOJE DZIECI, wiecie, że nie opowiadam wam różnych historii, jak robią to niektórzy tatusiowie. Dlatego właśnie ofiarowuję wam tę książkę z opowieściami. Czytaliście je wszystkie już wcześniej, oprócz ostatniej. Ale nie widzieliście

Między listopadem 1868 a październikiem 1870, w czasopiśmie „Good Words for the Young”, założonym przez Alexandra Strahana, szkockiego wydawcę i przyjaciela MacDonalda, ukazała się powieść *At the Back of the North Wind* w dwudziestu odcinkach, w rok po zakończeniu serializacji wydana jako książka: w eleganckiej bordowej oprawie, ze złotymi wytłoczeniami oraz z tymi samymi ilustracjami Hughesa, które towarzyszyły tekstowi w czasopiśmie. „Good Words for the Young” było periodykiem wyjątkowym, jedną z pierwszych tego typu publikacji dla dzieci⁵³: bogata szata graficzna, projektowana przez znakomitych artystów wiktoriańskich towarzyszyła tekstom poetyckim i prozatorskim, które w założeniu miały stanowić alternatywę – i jednocześnie antidotum – dla zalewającej rynek „złej” literatury dziecięcej (przede wszystkim popularnych *penny dreadfuls*). Strahan stawiał przed sobą jasno wytyczony cel: zamierzał dostarczyć młodym czytelnikom lektury odpowiedniej na niedzielne popołudnie (religijne konotacje „Dobrej Nowiny dla Młodych” są oczywiste), zapewniając im źródło takiej literatury, która „nie będzie rozbudzać niegodnych zainteresowań i dostarczać frywolnych rozrywek, lecz przekaże najmądrzejsze pouczenia w najprzyjemniejszy sposób”⁵⁴. Wierzył przy tym, że doskonałej jakości ilustracje mogą przyczynić się do udoskonalenia samej literatury⁵⁵.

Pierwsze numery periodyku były zaopatrzone w motto z wiersza *My Heart Leaps Up* Wordswortha „The Child is father of the Man” – „Dziecko jest ojcem Człowieka”⁵⁶, zaznaczającym przynależność pisma do wywiedzionej z romantyzmu wiktoriańskiej idei dziecka. Trudno byłoby znaleźć odpowiedniejsze miejsce, w którym MacDonald mógłby kontynuować świeżo rozpoczętą karierę pisarza dla dzieci: nic więc dziwnego, że już w 1869 roku został redaktorem naczelnym pisma, w którym w kolejnych latach ukazały się wszystkie najważniejsze powieści dla dzieci jego autorstwa: *Ranald Bannerman's Boyhood* (1869–1870; wersja książkowa 1871), *The Princess and the Goblin* (1870–1871; 1872), *The History of Gutta-Percha Willie* (1872; 1873) oraz *The Princess and Curdie* (1877 – w „Good Things: A Picturesque Magazine for Boys and Girls”, na które pismo zostało przemianowane po zmianie wydawcy i redaktora naczelnego; 1883). Prócz MacDonalda do periodyku pisali jeszcze m.in.

jeszcze obrazków pana Hughesa. Jeśli innym dzieciom też spodoba się ten tomik, wkrótce dostaniecie ode mnie następny. WASZ PAPA.” G. MacDonald, *Dealings with the Fairies...*, 1867, [b.n.s.].

⁵³ P. Goldman, *Victorian Illustrated Books 1850–1870: The Heyday of Wood-Engraving*, London 1994, s. 48.

⁵⁴ Cyt. za: M. Lang, *Childhood's Champions: Mid-Victorian Children's Periodicals and the Critics*. „Victorian Periodicals Review” 1980, vol. 13, no. 1–2, s. 22.

⁵⁵ P.T. Srebrnik, *Alexander Strahan: Victorian Publisher*, Michigan 1986, s. 3.

⁵⁶ W artykule *The Child and the Man*, zamieszczonym w numerze ze stycznia 1873 roku (czasopismo zmieniło wówczas nazwę na „Good Things for the Young of All Ages”) MacDonald rozwijał myśl zawartą w cytacie z Wordswortha, odnosząc się bezpośrednio do jego wiersza: „Magazyn ten poświęcony jest zatem literaturze naturalnego oddania dziecka człowiekowi i człowieka dziecku. To periodyk dla młodych – i nawet o tych najmłodszych będziemy się tutaj troszczyć [...]. Będziemy zwracać się nie tylko do Dziecka w obecności Człowieka, lecz również do Dziecka, które jest ojcem Człowieka, wierząc, że istnieje muzyka, która ich oboje poruszy; jedna «tęcza na niebie», która sprawi, że serca obojgu «podskoczą». Cyt. za: U.C. Knoepfelmacher, *Mixing Levity with the Grave: MacDonald's „The Light Princess”*, w: *idem, Ventures into Childland, op. cit.*, s. 128.

Charles Kingsley, Dinah Mulock Craik, Jean Ingelow, pojawiły się w nim również dwa krótkie utwory Hansa Christiana Andersena: *The Rags* i *What the Whole Family Said*⁵⁷.

Krytyka zauważyła „przebranzowienie” MacDonalda i nie pozostawiła go bez komentarza: w 1872 roku w czasopiśmie „Once a Week” pojawiła się karykatura, na której MacDonald – „olbrzym Goddy-Goddy” z monstrualną brodą i w garniturze w szkocką kratę⁵⁸ – wręcza dwójce dzieci egzemplarz „Good Words for the Young” (dziewczynka nieodparcie przywodzi na myśl Alicję z ilustracji Johna Tenniela), gdy tymczasem *The Vicar’s Daughter*, jego świeżo wydana „dorosła” powieść, leży porzucona na ziemi (por. **ryc. 12**). MacDonald nie przestał rzecz jasna pisać dla dorosłych, a jego „trójtomowce” ukazywały się nakładem różnych wydawnictw przez całe kolejne dwudziestolecie, jednak karykatura pod jednym względem była prawdziwa: wydanie *At the Back of the North Wind* i *The Princess and the Goblin* ustanowiło go jako jednego z gigantów wiktoriańskiej literatury dziecięcej. W latach 70. MacDonald znajdował się u szczytu sławy – niejako na potwierdzenie tego faktu w 1871 roku ukazało się dziesięciotomowe wydanie *Works of Fancy and Imagination*, zbierające wszystkie wydane do tego momentu poezje, baśni i opowiadania, zaś w kolejnym roku pisarz wyruszył na wielkie *tournee* po Stanach Zjednoczonych, podczas którego głosił odczyty i wykłady nawet przed kilkutysięczną publicznością.

Również cała rodzina MacDonaldów była już w komplecie – do roku 1867 na świat przyszło jeszcze czterech synów: Robert Falconer (ochrzczony tym imieniem na cześć jednej z najlepszych szkockich powieści ojca), Maurice, Bernard Powell i George MacKay – dając tym samym całkowity wynik jedenaściorga pociech. To były szczęśliwe lata, wolne od trosk materialnych, wypełnione pisaniem i płynącym wartko życiem towarzyskim: Retreat było zawsze otwarte dla przyjaciół, którzy przychodzili pogawędzić z panem i panią domu, podokazywać z gromadą młodszych dzieci lub obejrzeć domowe inscenizacje trupy MacDonaldów, której popisowym spektaklem była oczywiście Bunyanowska *Wędrówka pielgrzyma*. Jako pokłosie aranżowania rodzinnych sztuk dramatycznych ukazała się też pierwsza i jedyna książka Louisy: *Chamber Dramas for Children* (1870), wydana nakładem oficyny Strahana.

Starsze dzieci zaczęły tymczasem dorastać – Greville kształcił się na lekarza, Irene uczęszczała do Slade School of Art, zaś Mary, ulubienica Carrolla, zaręczyła się z Edwardem Hughesem, malarzem i bratankiem ilustratora książek MacDonalda. To wydarzenie zakończyło okres spokojnych lat – wkrótce znów zjawiała się gruźlica, „wierna towarzyszka rodziny”, która ze wzmożoną siłą zaatakowała MacDonalda, a następnie podkopała zdrowie młodej narzeczonej. Rodzice nie mogli patrzeć, jak Mary powoli, lecz nieubłaganie, traci siły – obwiniając za jej chorobę nadrzeczne położenie

⁵⁷ Por. „*Good Words for the Young*” and the Serial Publication of „*At the Back of the North Wind*”, w: G. MacDonald, *At the Back of the North Wind*, ed. R. McGillis, J. Pennington, preface by S. Prickett, London 2011, s. 299–331. W czasopiśmie brak informacji na temat tłumacza lub tłumaczki obu utworów, Elias Bredsdorff wskazuje jednak, że najprawdopodobniej przełożyła je Augusta M. Plesner, która w 1870 roku opublikowała własne tłumaczenie jednej z opowieści Andersena pt. *The Wood Nymph*, zaś dwa lata później wydała zbiór jego baśni we współprzekładzie z Harrym L.D. Wardem. Por. E. Bredsdorff, *H.C. Andersen og England*, Kobenhavn 1954, s. 622–623.

⁵⁸ *Cartoon Portraits and Biographical Sketches of Men of the Day, the Drawings by Frederick Waddy*, London 1873, s. 145.

Retreat, postanowili przenieść się na jakiś czas do Bournemouth, nadmorskiego kurortu znanego z leczniczego klimatu. Ich otoczony sosnami dom otrzymał imię wzywające do odwagi: Corage. Było to pierwsze słowo z dokładnego anagramu imienia i nazwiska George'a MacDonalda „Corage! God mend al” (por. **ryc. 13**)⁵⁹.

On sam pracował tymczasem nad tomem przekładów, które ukazały się w 1876 roku pod tytułem *Exotics* i objęły wydane ponad dwadzieścia lat wcześniej *Spiritual Songs* Novalisa, a także tłumaczenia hymnów Marcina Lutra oraz inne wiersze przełożone z niemieckiego i włoskiego. Razem z Mary brał również udział w ekumenicznych nabożeństwach, urządzanych przez lady Cowper-Temple w jej rezydencji Broadlands, gdzie w bukowym zagajniku gromadzili się anglikanie, baptyści, metodyści, kwakrowie i francuscy protestanci. MacDonald, nazywany przez lady Cowper-Temple „George'em Herbertem XIX wieku”, często przewodził modlitwom i głosił kazania, realizując tym samym częściowo marzenie o własnej otwartej wspólnocie religijnej⁶⁰.

Za problemami zdrowotnymi podążyły trudności finansowe, powiązane z rozpadem wydawnictwa Strahana, z którym współpraca stanowiła dla MacDonalda podstawowe źródło utrzymania. Po raz pierwszy w życiu Louisa wzięła więc sprawę domowego budżetu w swoje ręce: zdecydowała, że odtąd rodzinna trupa nie będzie już wystawiać sztuk *pro publico bono*, lecz przedzierzgnie się w teatr amatorski z prawdziwego zdarzenia, który będzie przynosił dochody. Pierwszy „komercyjny” spektakl MacDonaldowie wystawili dokładnie w dwudziestą szóstą rocznicę ślubu George'a i Louisy, a przez kolejne lata grali nieprzerwanie, występując różnych zakątkach Wielkiej Brytanii, a także Francji i Włoch. Południe Europy okazało się bowiem jedyną szansą dla Mary – we wrześniu 1877 Louisa wynajęła willę na Wybrzeżu Liguryjskim, w której zamieszkała wraz z Mary, Lilią, Irene i Ronaldem. Reszta rodziny ze względu na koszty pozostała w Anglii, do czasu, aż do MacDonalda dotarła wiadomość o przyznaniu mu przez królową Wiktorię – czytelniczkę jego szkockich powieści – rocznej pensji w uznaniu jego zasług dla literatury.

W kwietniu 1878, w białym domu z widokiem na gaje pomarańczowe i wody Morza Śródziemnego, zmarła Mary, a George i Louisa pochowali ją w białym jedwabiu, z którego miała zostać uszyta jej suknia ślubna. Oboje nie przeczuwali, że za ich pierwszym zmarłym dzieckiem wkrótce podąży drugie: w lutym 1879 Maurice, zaledwie piętnastoletni, zachorował na zapalenie płuc, które po niespełna miesiącu zakończyło się jego śmiercią, tym bardziej bolesną, że niespodziewaną. Louisa trwała w niemej rozpacz, nie mogąc pogodzić się z utratą syna i córki, zaś George – zwykle pogodny wobec śmierci, która była przecież jego stałą towarzyszką, zarówno w sensie fizycznym, jak i duchowym – napisał w liście do macochy: „Ani Louisa ani ja nie wiedzieliśmy wiele o śmierci, dopóki w przeciągu roku nie zabrała nam tych dwojga –

⁵⁹ W. Reaper, *op. cit.*, s. 336. Anagram pochodził z exlibrisu MacDonalda, przedstawiającego ilustrację Williama Blake'a pt. *Death's Door*, która znalazła się w książkowym wydaniu wiersza *The Grave* Roberta Blaira z 1813 roku: zgarbionego siwego starca (stare życie) wstępującego do grobowca, na którym siedzi nagi młodzieniec w blasku słońca (nowe życie). W exlibrisie inskrypcja „Corage! God mend al” („Odwagi! Bóg wszystko naprawia!”) widniała nad wejściem do grobowca.

⁶⁰ W. Reaper, *op. cit.*, s. 338.

dopiero teraz znamy jej grozę i jej pociechę”⁶¹. Strata Maurice’a była dla niego szczególnie bolesna, gdyż to z nim wiązał ojcowskie nadzieje: liczył, że syn zrealizuje jego własne marzenie i zostanie wielkim człowiekiem kościoła, duchowym przewodnikiem ludzi. To właśnie na postaci Maurice’a, wrażliwego chłopca i ulubieńca rodziny, MacDonald oparł postać małego Diamonda, bohatera *At the Back of the North Wind*⁶², który na końcu powieści umiera i podąża do kraju „poza wiatrem północnym” – nie mógł przeczuwać, że fikcja literacka tak szybko stanie się rzeczywistością.

W 1880 roku MacDonaldowie przenieśli się do włoskiej Bordighery, w której – dzięki ofiarności przyjaciół i krewnych – stanął wkrótce ich dom, Casa Coraggio. W wielkim holu na parterze rodzina znów wystawiała spektakle z wolnym wstępem dla wszystkich chętnych widzów (również tych pochodzących z włoskiej biedoty, co nie zawsze podobało się lokalnej społeczności angielskiej), a wokół MacDonalda zebrała się wspólnota wiernych, pragnących widzieć w nim duchowego przewodnika. Gdy stawał przed nimi, by głosić kazanie – białobrody starzec w aksamitnej czapeczce – przypominał jednego ze starotestamentowych proroków, „świętego z Bordighery”, jak go zresztą nazywano⁶³. Nadal pisał: publikował powieści – w tym swoją ostatnią książkę dla dzieci, *A Rough Shaking* (1890), przepojoną smutkiem opowieść o ubogim chłopcu noszącym znaczące imię Clare Skymmer („czysty” i „dążący do nieba”) – a także rozważania religijne *The Hope of the Gospel* (1892); dwóch wznowień doczekał się również tom kazań wydanych w 1867 roku pod tytułem *Unspoken Sermons*. Powoli dorosłe dzieci MacDonaldów zaczęły podążać własnymi drogami i rozpraszać się po świecie: młodszy synowie wyjechali na studia do Anglii, Greville ożenił się i zamieszkał w Londynie, podobnie jak Ronald, za męża wyszła również Grace, która wkrótce urodziła pierwszą wnuczkę MacDonaldów, Octavię, lecz niedługo później, w maju 1884, podążyła śladem Mary i Maurice’a, poddając się atakowi gruźlicy. Louisa opiekowała się osieroconą Octavią, która była dla niej „małym światłem”⁶⁴, w trudnych latach, dopóki „wierna towarzyszką rodziny” nie zabrała także i jej, w przededniu dziewiątych urodzin dziewczynki. Dla Louisy jedynym pocieszeniem była nadzieja, że jej samej nie zostało już zbyt wiele życia; również George miał poczucie, że jego świat się rozpada, a „przyjaciół młodości można zliczyć na palcach jednej ręki”⁶⁵. Wkrótce niedomagać zaczęła Lilia, ukochana córka MacDonalda, która w listopadzie 1891 zmarła w Casa Coraggio na rękach ojca i matki.

Mroczne dwanaście lat, w przeciągu których MacDonald stracił czworo dzieci oraz wnuczkę, zaowocowało jego ostatnim utworem literackim. Cztery lata po śmierci Lilii nakładem wydawnictwa Chatto & Windus ukazała się *Lilith. A Romance* –

⁶¹ Z listu George’a do Margaret McColl MacDonald, 18 sierpnia 1879. Por. *ibidem*, s. 344.

⁶² W książce *The Stars and the Stillness: A Portrait of George MacDonald* Kathy Triggs cytuje recenzję z pisma „Methodist Recorder” dotyczącą wykładu wygłoszonego przez MacDonalda w Pittsburgu w 1873 roku, w którym pisarz miał przytoczyć słowa Louisy, jakoby to właśnie mały Maurice był tym, który zainspirował powstanie *At the Back of the North Wind* swoimi „niezwykłymi powiedzeniami”. Por. K. Triggs, *The Stars and the Stillness: A Portrait of George MacDonald*, Cambridge 1986, s. 122.

⁶³ W. Reaper, *op. cit.*, s. 352.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 359.

⁶⁵ Z listu George’a MacDonalda do Margaret Roberts, [b.d.] 1884. Por. *ibidem*, s. 355.

„arcydzieło i zarazem «ciemna noc duszy»”⁶⁶ MacDonalda, jak nazywa ją William Reaper. Jej pierwotną wersję napisał niemal jednym tchem, bez podziału na akapity, bez znaków przestankowych, prozą płynącą niczym strumień świadomości. *Lilith* okazała się klamrą spinającą ostatni wysiłek twórczy z literackimi początkami: *Within and Without* i przede wszystkim *Phantastes*, których kontynuację w pewnym sensie stanowiła. Pełna nawiązań do *Boskiej komedii* Dantego, poezji Blake’a, ale także Kabały oraz innych pism mistycznych, *Lilith* wiedzie przez ciemne krajobrazy fantazji i snu, w których nie brak jednak zapowiedzi odrodzenia.

Louisa i George doczekali nowego tysiąclecia i swoich złotych godów, które spędzili w Casa Coraggio, w otoczeniu rodziny i przyjaciół. To był ostatni rozdział „sennej ziemskiej egzystencji”: MacDonaldowi coraz częściej brakowało słów i wspomnień, aż w końcu zupełnie stracił mowę – opuścił go dar, którym przez całe życie głosił „dobrą nowinę nadziei”. Louisa zmarła w Bordigherze w styczniu 1902 roku, zaś George przeżył jeszcze trzy lata pod troskliwą opieką Winifred i jej męża w ich domu w Surrey. Odszedł w ciszy 18 września 1905 roku, a trzy miesiące później jego prochy spoczęły obok Louisy na cmentarzu w Bordigherze. Śmierć – owe „prawdziwe narodziny do jasnej, rozbudzonej świadomości nieba” – połączyła ich unią, zapowiedzianą w ostatniej strofie wiersza *Love me, Beloved*, który MacDonald ofiarował żonie w dniu ślubu:

Miłuj mnie, miła; Hades i Śmierć
W nic się rozwieją, jako mroźny dech;
Te ręce, co teraz mieszkają w twych dłoniach
Znów cię obejmą, jeśli będziesz wciąż moja –
A będziesz moja, małżonko mej duszy,
W przyptywie wieczności, co czasu nurt skruszy,
Jeśli twego serca miłość najszczęśliwsza
Spotka najszczęśliwszą miłość mego serca.
Módl się za nami do Pana, o miła,
By dusze nasze wieczność zaślubiła.⁶⁷

At the Back of the North Wind jest w dorobku George’a MacDonalda utworem wyjątkowym, łączącym dwa nurty jego twórczości – nurt realizmu i fantazji. Jest to zarazem pierwsza z par pozornych przeciwstawień, których symbolikę MacDonald rozwija w powieści – w tym sensie jest ona przede wszystkim traktatem (filozoficznym, teologicznym, egzystencjalnym) o jedności opozycji, które, choć na pozór niemożliwe do pogodzenia, okazują się dwiema stronami tej samej rzeczywistości. *At the Back of the North Wind* neutralizuje przeciwstawienia, znosi opozycje i wymazuje granice, również pomiędzy literaturą „dla dzieci” a literaturą „dla dorosłych”, gdyż zarówno

⁶⁶ *Ibidem*, s. 364.

⁶⁷ „Love me, beloved; Hades and Death / Shall vanish away like a frosty breath; / These hands, that now are at home in thine, / Shall clasp thee again, if thou art still mine; / And thou shalt be mine, my spirit’s bride, / In the ceaseless flow of eternity’s tide, / If the truest love thy heart can know / Meet the truest love that from mine can flow. / Pray God, beloved, for thee and me, / That our souls may be wedded eternally.” G.M. MacDonald, *op. cit.*, s. 153.

jedne, jak i drudzy stają się w niej odbiorcami wieloznacznego sensu, wyznaczanego – zgodnie z MacDonaldowskim rozumieniem idei baśni – przez samego czytelnika.

At the Back of the North Wind to opowieść o podwójnościach – czy może raczej o dwoistościach, których w tekście znajduje się wiele⁶⁸. Dwoista jest przede wszystkim natura rzeczywistości, posiadającej dwie strony: realną, w której oczami dorosłego narratora śledzimy dzieje małego chłopca imieniem Diamond, syna ubogiego stangreta, a później londyńskiego dorożkarza, oraz fantastyczną, w której chłopiec podróżuje w ramionach Wiatru Północy, a także udaje się do dziwnej, tajemniczej krainy – „świata poza światem”, położonego poza wiatrem północnym. W tym sensie powieść jest swego rodzaju przeciwieństwem *Alicji w Krainie Czarów* – nie tylko bowiem rozpoczyna się od lotu, nie od spadania, lecz przede wszystkim kwestionuje odrębność świata realnego i fantastycznego, chcąc uważać je raczej za dwie postaci tej samej rzeczywistości, przenikające się ze sobą i współlistniejące.

Rodzice Diamonda, Joseph i Martha, mieszkają w pokoiku nad wozownią w posiadłości pana Colemana, u którego służą. Na dziecięcą sypialnię nie ma w ich mieszkaniu miejsca, więc chłopiec sypia na położonym nad stajniami stryszku z sianem, którego zbudowane z desek ściany są tak cienkie, że można „z łatwością przebić się przez nie scyzorykiem prosto do północnego wiatru” (*ABNW*, 45)⁶⁹. Pewnej nocy Diamond nie może zasnąć, gdyż przez szparę między deskami do jego sypialni wdzierają się ostre podmuchy wiatru: trzykrotne próby zatkania otworu nie pomagają, a kolejnej nocy chłopiec słyszy nieznamy głos, który przemawia do niego z naganą: „Co to ma znaczyć, chłopcze, że zamykasz moje okno?” (*ABNW*, 48). Diamond nie rozumie z początku tej pretensji, dlatego głos wyjaśnia mu, że to, co dla niego wydaje się wnętrzem sypialni, z perspektywy wiejącego za ścianą wiatru, którego domem jest przestrzeń, może stanowić zewnątrz – bliska MacDonaldowi dychotomia (i jednocześnie przemienność) *within* i *without* pojawia się tu po raz kolejny. Przemawiający do chłopca głos okazuje się należeć do Wiatru Północy, który wdziera się do środka niczym „długa lanca chłodu i uderzyła go wprost w odkrytą pierś” (*ABNW*, 50). Diamond ukrywa się w pościeli, lecz Wiatr zmusza go do wyjścia z ukrycia, a wtedy chłopcu ukazuje się postać całkowicie odmienna od kogoś, kogo już wcześniej zdążył zatytułować „p a n e m Wiatrem Północy”:

Nad nim pochylała się duża, piękna i blada twarz kobiety. Jej oczy wydawały się nieco zagniewane, gdyż paliły się w nich błyski, lecz słodkie drżenie górnej wargi sprawiało wrażenie, jakby miała się zaraz rozplakać. Jednak najdziwniejsze były jej włosy, które rozplywały się na wszystkie strony, tak, że ciemność na stryszku zdawała się utkana z czarnych splotów. Lecz gdy Diamond wpatrywał się w nią w niemym zdumieniu przemieszanym z ufnością – oczarowało go bowiem potężne piękno nieznamy – włosy poczęły wysnuwać się z ciemności i gromadzić dookoła jej twarzy, która wyglądała teraz spośród nich jak księżyc zza chmury. Jej oczy jaśniały światłem, w którym Diamond widział twarz i włosy – były to zresztą

⁶⁸ W ten sposób przekonująco o powieści pisze Colin Manlove w artykule *A Reading of „At the Back of the North Wind”*. „North Wind: A Journal of George MacDonald Studies” 2008, vol. 27, s. 51–78.

⁶⁹ Wszystkie dalsze cytaty z *At the Back of the North Wind* w tej części pracy przytaczam we własnym tłumaczeniu za wydaniem G. MacDonald, *At the Back of the North Wind*, ed. R. McGillis, J. Pennington, preface by S. Prickett, London 2011, każdorazowo podając w nawiasie skrót *ABNW* oraz numer strony.

jedyne szczegóły jej postaci, które na razie zobaczył. Wiatr ustał, zapanowała cisza.
(*ABNW*, 51–52)

Wiatr Północy zabiera Diamonda w podniebną podróż nad miastem, którą chłopiec odbywa ukryty bezpiecznie wśród jej włosów. Scena ta stanowi mistrzowskie połączenie fantazji i rzeczywistości. Chłopiec frunie w przestworzach niesiony przez tajemniczą olbrzymkę, personifikację wiatru, lecz lot odbywa się zarazem w przestrzeni całkowicie realnej: dotyczy miejsc, które można odszukać na planie Londynu (Ogród Zoologiczny, w którym słychać ryki zwierząt, katedra św. Pawła) i kończy się również w przyziemnej rzeczywistości, w której Diamond spotyka małą zamiataczkę ulic imieniem Nanny – postać jak gdyby wyjętą z Dickensowskiej *Samotni*, *Olivera Twista* czy też – biorąc pod uwagę upodobania literackie samego MacDonalda – *Pieśni niewinności i doświadczenia* Blake’a. Jednak również te partie powieści, które zdają się dotyczyć wyłącznie rzeczywistości wiktoriańskiego Londynu i codziennego życia bohaterów, nie są pozbawione przejść w inną rzeczywistość, do której MacDonald otwiera drzwi za pomocą baśniowych interpolacji (*Little Daylight* – baśń o Królowie Jutrzence, którą pan Raymond, swego rodzaju *alter ego* narratora i samego MacDonalda⁷⁰, opowiada w szpitalu dziecięcym), relacjonowanych snów (sen Nanny o pięknej pani mieszkającej wewnątrz księżycy oraz sen Diamonda o anielskich chłopcach wykopujących gwiazdy) oraz pozornie nonsensownych wierszyków i piosenek wplecionych w kanwę narracji. Jak fantazja łączy się z rzeczywistością, tak sen miesza się z jawą, poezja z prozą, a zmyślenie z prawdą.

Postacią, która owe podwójności łączy i zespaja, jest Diamond, będący jednocześnie kluczem do wielu zagadek MacDonalduńskiego świata. On sam nie jest wolny od dwoistości – już jego niecodzienne imię zawiera opozycję symbolu i dosłowności. Na początku powieści dowiadujemy się, że Diamond otrzymał je na cześć ukochanego konia swego ojca, i tę wersję potwierdzają słowa chłopca kierowane do Wiatru Północy w ich pierwszej rozmowie („Diamond to duży, dobry koń, który śpi tuż pode mną. On to Stary Diamond, a ja jestem Młody Diamond, albo [...] on to Duży Diamond, a ja Mały Diamond. I nie wiem, którego z nas tata lubi bardziej”; *ABNW*, 51).

⁷⁰ *At the Back of the North Wind* opowiedziane jest głosem dorosłego narratora, który pod koniec powieści staje się jednocześnie występującą w niej postacią – jest domowym nauczycielem w posiadłości sąsiadującej z większą rezydencją pana Raymonda, u którego mieszka wówczas Diamond; tam właśnie narrator poznaje chłopca. W postaci domowego nauczyciela można doszukać się śladów biografii MacDonalda, jednak jego drugimi powieściowymi *alter ego* wydaje się sam pan Raymond, filantrop i pisarz, który w pewnym momencie daje Diamondowi do przeczytania napisaną przez siebie opowieść „o Małej Pani i Goblinie” („the story of the Little Lady and the Goblin”; *ABNW*, 247 – warto wspomnieć, że wzmianka ta pada w rozdziale XXXV zatytułowanym *I make Diamond's acquaintance*, w którym główny narrator po raz pierwszy ujawnia się jako bohater powieści) – jest to oczywiście nawiązanie do powieści *The Princess and the Goblin*, nad którą pracę MacDonald rozpoczął tuż po napisaniu *At the Back of the North Wind*. Stephen Prickett wywodzi znaczenie nazwiska pana Raymonda z teutońskiego („ochraniające ręce”), wskazuje jednak również na możliwe łacińskie odczytanie (*ray* i *mond* – „światło świata”) – w tym sensie byłoby to więc miano znamionujące z jednej strony filantropijną działalność bohatera, z drugiej zaś jego funkcję nauczycielską (oświatową), którą spełnia wobec Diamonda (por. S. Prickett, *Preface*, w: G. MacDonald, *At the Back of the North Wind...*, s. 12). Z kolei Knoepflmacher uważa pana Raymonda za swego rodzaju „amalgamat” dwóch przyjaciół MacDonalda – Carrolla i Ruskina – z którymi autor podejmuje w powieści polemikę (zob. U.C. Knoepflmacher, *Ereasing Borders: MacDonald's „At the Back of the North Wind”*, w: *idem, Ventures into Childland*, op. cit., s. 231).

Jednak imię to jest w oczywisty sposób wieloznaczne, na co zwraca uwagę Wiatr, przypominając dzień chrztu Diamonda:

Czy nie pamiętasz, że kiedy tamtemu panu nie podobało się twoje imię, ja jednym podmuchałem otworzyłam okno na oścież?

– O tak, tak – odpowiedział Diamond gorąco. – Nasze okno nad drzwiami do wozowni otwarło się jak drzwi, a wiatr – to znaczy pani – wpadł do środka i wytrącił tamtemu panu z rąk biblię, która upadła na podłogę, a jej karty przewracały się i przewracały z wiatrem, ale moja mama ją podniosła i podała temu panu otwartą, a tam...

– A tam zapisane było twoje imię: szósty kamień na napierśniku arcykapłana.

– O, to był kamień? – zawołał Diamond. – Myślałem, że chodziło o konia. (ABNW, 53)

Słowa Wiatru Północy odwołują się do Pisma Świętego – fragmentu z Księgi Wyjścia, mówiącego o dwunastu kamieniach szlachetnych na pektorale, z których szóstym jest właśnie diament⁷¹. Z jednej strony imię chłopca łączy się zatem z wymiarem duchowym (najdroższy klejnot arcykapłański), z drugiej zaś oddaje także ową „dwoistość” świata rozgrywaną na wielu poziomach powieści – słowo *diamond* można przecież odczytać jako połączenie greckiego przedrostka *dia* („przez”, „poprzez”, ale również „pomiędzy”, jak w słowie *διάλογος*, „dialog”) i *mond*, pochodnej łacińskiego słowa *mundus* – „świat”. Diamond jest chłopcem „pomiędzy światami”, który podróżuje poprzez dzielącą je przestrzeń, zacierając jednocześnie ich granice. W scenie przytoczonej powyżej Wiatr Północy spełnia rolę chrzestnej matki – lecz nie „złej wróżki”, jak to było w *The Light Princess*, *Little Daylight*, czy historii o Śpiącej Królewnie, na której oparte są obie baśni MacDonalda – podmuch wiatru, kojarzony w Starym Testamencie z Bożą obecnością, słowami Pisma Świętego potwierdza bowiem szlachetne imię Diamonda, tym samym przypieczętowując jego posłannictwo, rolę kapłańską oraz przynależność do dwóch światów: ziemskiego i nadprzyrodzonego.

On sam nie jest jednak świadomy symboliki swojego imienia – nie tylko tej biblijnej, ale również obiegowej, w której diament znamionuje czystość, wytrwałość oraz szlachetność. Warto zwrócić uwagę na kolejną zawartą tu opozycję: diament to najtwardsza i najtrwalsza substancja występująca w przyrodzie, gdy tymczasem wiatr jest przeciwieństwem trwałości, ruchem powietrza nieposiadającym kształtu i niestawiającym oporu materii. Chłopiec nie zdaje sobie sprawy z tych wszystkich konotacji i wiąże swoje miano wyłącznie z imieniem konia: w tym sensie uosabia

⁷¹ Wj 28, 17–20. Mowa tu o wersetach zawierających dokładny opis szat kapłańskich oraz pektorału, czyli napierśnika arcykapłana, na którym ma zostać umieszczonych dwanaście szlachetnych kamieni symbolizujących dwanaście pokoleń Izraela: „Przysrój go drogimi kamieniami, ułożonymi w cztery rzędy. Rząd pierwszy: rubin, topaz i szmaragd – to jeden rząd. A rząd drugi: malachit, szafir i diament. Trzeci rząd: opal, agat i ametyst. Rząd czwarty: chryzolit, onyks i jaspis. Niech będą osadzone w złotych oprawkach”. Co ciekawe, w starszych przekładach Pisma Świętego na język polski diament pojawia się rzadko, a na jego miejscu występuje najczęściej beryl lub jaspis. Diament odnajdziemy jednak w Biblii Króla Jakuba (*King James Bible*), protestanckim przekładzie Pisma Świętego na język angielski z początku XVII stulecia, na który najprawdopodobniej powoływał się MacDonald. Za tą wersją podąża uwspółcześnione wydanie Biblii Gdańskiej oraz Biblia Poznańska, za którą przytaczam powyższy cytat. Por. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, tom I, oprac. zespół pod red. ks. M. Petera i ks. M. Wolniewicza, Poznań 2000, s. 141.

kolejną powieściową podwójność – „świętą głupotę”, która jest jednocześnie największą mądrością. Prosty, nieuczony i przez większość trwania akcji nieumiejący nawet czytać, Diamond jest zarazem dziecięcym mędrcem, którego myśli przerastają jego wiek. MacDonald okazuje się w tym względzie spadkobiercą romantyzmu, który dzieci, poetów oraz szaleńców uznawał za tych, którzy wiedzą i widzą więcej, gdyż posiadają dostęp do innego świata.

Niewinność, ufność oraz dobroć, które charakteryzują dziecięcego bohatera *At the Back of the North Wind*, wyróżniają go spośród innych londyńskich postaci powieści: dorożkarze, wśród których Diamond zaczyna pracować w czasie choroby ojca, choć darzą chłopca sympatią i szacunkiem, nazywają go pobłaźliwie „Bożym dzieciątkiem” [*God’s baby*], natomiast Nanny i Jim, dwoje uliczników, z którymi Diamond się zaprzyjaźnia, podejrzewają go o „brak piątej klepki” (MacDonald oddaje to zgrabną frazę „obluzowanej dachówki” – *a loose tile*). Szczególnie Nanny – mała zamiataczka ulic, wychowywana przez wiecznie pijaną babkę i doświadczona rzeczywistością nędzy, brudu oraz przemocy, a przez to również ponad wiek dojrzała, lecz w sensie zupełnie innym niż Diamond⁷² – w wielu wypadkach nie może zrozumieć swojego dziwnego przyjaciela i na jego wieloznaczne uwagi reaguje irytacją. Oboje dzieci różnicuje również język: Nanny wyraża się potocznie i obcesowo, posługując się językiem miejskiej biedoty, natomiast Diamond – choć również pochodzi z klasy niższej, a jego rodzice, szczególnie ojciec, posługują się mową zbliżoną do tej używanej przez Nanny – zostaje wyłączony z językowej rzeczywistości: jego słowa są proste, lecz nigdy potoczne, a w ich prostocie zawiera się często głębszy sens. Przez Diamonda przemawia bowiem geniusz innego świata – krainy, z której przybywa Wiatr Północy, i do której on sam udaje się w jednym z rozdziałów powieści. Po powrocie z tajemniczych zaświatów chłopiec zaczyna układać kołysanki i wierszyki dla zabawienia młodszego rodzeństwa, pełne nonsensów i muzycznych asocjacji – zostaje niepiśmiennym poetą nawiedzanym przez sny, które zsyła mu Wiatr Północy.

Ona sama jest bez wątpienia najbardziej wieloznaczną z postaci w *At the Back of the North Wind*. Zmiennokształtna, proteuszowa, tajemnicza posłanniczka, której zadaniem jest „wymiać pajęczyny świata”, przybiera różne kształty i rozmiary: raz jest olbrzymką głową sięgającą gwiazd, innym razem małą istotą, która może ukryć się wśród płatków tulipana. Diamondowi ukazuje się jednak jako piękna kobieta o bladej cerze i długich, czarnych włosach, choć wobec innych potrafi przybrać również postać strasznej i odpychającej:

⁷² Ów fakt zaznacza sam narrator *At the Back of the North Wind*: „Nazwała go «dzieciakiem», ale tak naprawdę nie była od niego ani o miesiąc starsza. Musiała jednak zarabiać na chleb, a to sprawia, że ludzie szybko dorastają” (ABNW, 78). Wiek Diamonda nie jest w powieści sprecyzowany, natomiast jego „pozaświatowość”, anielska dobroć i cierpliwość sprawiają, że komentatorzy uważają go nie za postać literacko „autentyczną” i rzeczywistego bohatera powieści, lecz raczej swego rodzaju archetyp. Por. R. McGillis, *Language and Secret Knowledge in „At the Back of the North Wind”*, w: *For the Childlike*, op. cit., s. 154; M. Nikolajewa, *Voice, Gender and Alterity in George MacDonald’s Fairy Tales*, w: „*A Noble Unrest*”. *Contemporary Essays on the Work of George MacDonald*, ed. J. Webb, Cambridge 2007, s. 84–103.

Jeśli zobaczysz, że moja twarz staje się czarna, nie bój się. Jeśli zobaczysz, że biję skrzydłami jak nietoperz, wielki niczym ogrom nieba, nie przerażaj się.[...] Nie, Diamondzie, nawet jeśli zmienię się w węża lub tygrysa, nie możesz puścić mojej ręki, gdyż ona nigdy nie zmieni się w twoich dłoniach, o ile będziesz ją mocno trzymał. Jeśli mnie nie puścisz, będę przez cały czas wiedziała, kim jestem, nawet jeśli ty, patrząc na mnie, zobaczysz kogoś, kto zupełnie nie przypomina Wiatru Północy. Czasami mogę wyglądać naprawdę okropnie. Czy to rozumiesz? (ABNW, 54)

W tych słowach pobrzmiewają echa teorii Charlesa Darwina, który zaledwie dwanaście lat przed wydaniem *At the Back of the North Wind* opublikował swoją rozprawę *On the Origin of Species* (1859), dokonując rewolucji w ówczesnym myśleniu o człowieku i zarazem powiększając wyłom w i tak już nadwyreżonej wiktoriańskiej religijności. Odkrycie Darwina nie pozostało bez wpływu na literaturę, również tę adresowaną do dzieci – dialog z teorią ewolucji podjął przede wszystkim Kingsley w powieści *The Water-Babies, A Fairy Tale for a Land Baby*, w której kominiarczyk Tom przechodzi proces odwrotnej ewolucji, zamieniając się w „wodne dziecko”; również Barrie głosić będzie teorię zwierzęcej preegzystencji człowieka, zgodnie z którą dzieci przed przyjściem na świat są ptakami mieszkającymi na Wyspie Ptaków w Ogrodach Kensingtonskich. Dzieło Kingsleya, wspomiane już wcześniej jako jedna z pierwszych fantazji „złotego wieku”, wywarło znaczący wpływ na twórczość MacDonalda⁷³, także na omawianą tu opowieść o Diamondzie i Wietrze Północy. W jego ostatnim utworze, *Lilith*, pojawia się podobny wątek, gdy pan Raven, osobliwy ptasi bibliotekarz i zarazem przewodnik głównego bohatera w jego duchowej podróży, wyjawia mu następującą prawdę:

Powinieneś wiedzieć, że każdy ma w sobie jaźń zwierzęcia [*beast-self*], jaźń ptaka, głupią jaźń ryby, o tak, i pełzającą jaźń węża, którą trzeba długo miażdżyć, by wreszcie ją zabić! Po prawdzie każdy ma w sobie również jaźń drzewa, jaźń kryształu i sam nie wiem, ile jeszcze jaźni – a między nimi wszystkimi musi zapanować harmonia. To, z jakim człowiekiem ma się do czynienia, można wywieść z tego, która z tych istotności najczęściej wynurza się na powierzchnię.⁷⁴

W przypadku Wiatru Północy dzieje się inaczej: to jej zewnętrzna postać jest zmienna i zależy przede wszystkim od wnętrza ludzi, którym się ukazuje – występnej, pijanej piastunce objawia się w ciele wielkiego wilka, po czym wyjaśnia to Diamondowi słowami: „Dobrzy ludzie widzą dobre rzeczy, źli widzą złe” (ABNW, 44). Jej

⁷³ O pokrewieństwach pisarstwa Kingsleya i MacDonalda zob. S. Prickett, *Adults in Allegory Land: Kingsley and MacDonald*, w: *idem, Victorian Fantasy*, second revised and explained version, Waco 2005, s. 139–171, a także C. Manlove, *op. cit.*, s. 52–53 oraz tegoż *Modern Fantasy: five studies*, Cambridge 1975. Zarówno *At the Back of the North Wind*, jak i *The Water-Babies*, należą tych nielicznych przykładów dzieł angielskiego „złotego wieku”, które swoimi bohaterami czynią dzieci nie z klasy wyższej, lecz z nizin społecznych. Obaj autorzy, wywodzący się z nurtu socjalizmu chrześcijańskiego, za pomocą metafory żywiołów (Kingsley – żywiołu wody, MacDonald – powietrza) budują parabolę ludzkiego życia wobec transcendencji i podejmują polemikę z teorią ewolucji Darwina, która pozbawiała świat pierwiastka metafizycznego, wychodzą jednak z konkretnej przestrzeni społecznej, w której dzieci narażone są na cierpienie i śmierć. Por. także: J. Webb, *Realism, Fantasy and Critique of Nineteenth Century Society in George MacDonald's „At the Back of the North Wind”*, w: „*Noble Unrest*”, *op. cit.*, s. 15–32.

⁷⁴ G. MacDonald, *Lilith...*, s. 37.

wewnętrzna natura jest jednak jednorodna w swej dwoistości, o czym można wnioskować z niejasnej odpowiedzi, której udziela chłopcu na pytanie o to, dlaczego musi zatopić statek. Diamond nie potrafi z początku pojąć, że istota, która budzi jego miłość i zaufanie, może jednocześnie wyrządzać ludziom krzywdę, a nawet przynosić śmierć: chłopcu wydaje się, że Wiatr Północy posiada w sobie „dwie mnie” [*two mes*], które w jego oczach stanowią przeciwieństwa niemożliwe do pogodzenia, ona tłumaczy mu jednak, że oba te wcielenia są jednym i tym samym („ta inna ja, której nie znasz, musi być tak samo dobra jak ta, którą znasz” – *ABNW*, 94). Opozycja zła i dobra – zdaje się mówić MacDonald – nie jest prawdziwa, gdyż zarówno jedno, jak i drugie stanowi część wielkiego planu Stwórcy. W tym sensie MacDonald potwierdza rozpoznanie Goethego, który w *Fauście* przyznaje Mefistofelesowi kluczową rolę w historii zbawienia, nazywając go „tej siły cząstką drobną, co zawsze złego chce i zawsze sprawia dobro”⁷⁵. Słowa Wiatru Północy potwierdzają się w dalszym toku akcji powieści: katastrofa morska rujnuje pana Colemana, właściciela statku i zarazem pracodawcę ojca Diamonda, zmuszając go do uczciwszego życia, a jego córce zwracając utraconą miłość, której na przeszkodzie stał właśnie majątek.

Wiatr Północy – wedle jej własnych słów – jest posłuszna rozkazom i wykonuje jedynie powierzone sobie zadania. Na pytanie Diamonda o jej mocodawcę nie potrafi udzielić odpowiedzi, mówi jedynie, że „tym wszystkim zarządza pewne małe dziecko” („it is all managed by a baby”; *ABNW*, 85). Dotykamy tu sedna teologii MacDonalda, który w szkicu *The Child in the Midst*, podejmując rozważania nad fragmentem Ewangelii św. Marka, w którym Jezus stawia pośrodku swoich uczniów dziecko, rozpoznaje dziecięcą naturę samego Boga:

Dzieciństwo, przyćmione w obliczu dorosłego człowieka, jaśnieje ufnie w obliczu dziecka. W obliczu zaś samego Pana dzieciństwo będzie triumfować – cała jego mądrość, cała jego prawda podtrzymywana będzie rozpromienioną pogodą wiary w jego ojca. Zaprawdę, o Panie, to właśnie dzieciństwo jest życiem. Zaprawdę, o Panie, gdy twa łagodność uczyni świat wspaniałym, dopiero wtedy wszyscy ludzie – dzieci, jako i ty – rozpromienią się w obliczu wspaniałego Boga. [...] Bóg przedstawiony jest w Jezusie, a więc Bóg jest jak Jezus: Jezus przedstawiony jest w dziecięciu, a zatem on sam jest jak dziecko. Bóg jest dziecięcy [*child-like*]. W prawdziwej wizji tego faktu leży przyjęcie Boga w osobie dziecka.⁷⁶

⁷⁵ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1986, s. 102. Motywy faustyczne pojawiały się w twórczości MacDonalda od samego początku: w pierwszych latach jego pobytu w Londynie powstał nieukończony dramat w dwóch aktach zatytułowany *Gennaro*: jego tytułowy bohater, młody student, wywołuje ducha, żądając od niego udzielenia mu mocy poznawania wszelkich myśli; duch czyni Gennara niewidzialnym i zabiera go w podróż, w której przelatują ponad tonącym statkiem i wielkim miastem. Motyw ów został później przetworzony przez MacDonalda i wykorzystany ponownie w *At the Back of the North Wind*, gdzie Diamond również odbywa podniebną podróż nad morzem i nad Londynem. Por. W. Reaper, *op. cit.*, s. 116.

⁷⁶ G. MacDonald, *The Child in the Midst*, w: *idem, Unspoken Sermons*, London 1868, s. 17–18. MacDonald przedstawia obraz Boga-dziecka także w baśni *The Golden Key z Dealing with the Fairies*. Jest to alegoria życia pełna głębokiej symboliki chrześcijańskiej: dwoje dzieci, Mossy i Tangle (w polskim przekładzie Emilii Kiereś Omszałek i Pętelka), wyruszają, by odnaleźć dziurkę pasującą do złotego klucza. W czasie wędrówki dojrzewają, a potem rozdzielają się, by ponownie spotkać się w krainie z której padają cienie. Droga Pętelki wiedzie przez mieszkania trzech starców: Starca Morza, Ziemi i Ognia. Ostatnim z nich i zarazem najpotężniejszym okazuje się małe nagie dziecko o niezwykłym

W centrum teologii MacDonalda stoi dziecięcy Bóg, który najpełniej objawia się w postaci dziecka. W tym kontekście pobłażliwy przydomek „God’s baby”, jakim obdarzają Diamonda londyńscy dorożkarze, zyskuje dodatkowe znaczenie. Bohater *At the Back of the North Wind* jest bowiem nie tylko dzieckiem romantycznym, łagodnym chłopcem „niespełna rozumu” obdarzonym wrażliwością poety, ale również dosłownie „dzieciątkiem Bożym”, na co wskazuje związana z jego postacią symbolika biblijna⁷⁷. Sypialnia Diamonda znajduje się w stajni, tuż nad żłobem wypełnionym sianem, zaś jego rodzice noszą znaczące imiona: Joseph i Martha. Prócz tych zewnętrznych znaków, chłopiec zostaje wyposażony w cechy chrystologiczne, cierpliwość, pokorę i posłuszeństwo, na jego misję kapłańską wskazuje zaś biblijne pochodzenie jego imienia. Zostaje również powołany: najpierw na sposób starotestamentowy, jak Samuel, który w nocy trzykrotnie słyszy wzywający go głos Boga (z podobnym trzykrotnym „wołaniem” zwraca się do Diamonda Wiatr Północy przed ich pierwszą rozmową na stryszku), a następnie na sposób nowotestamentowy, gdy Wiatr kieruje do niego słowa „Pójdź za mną” (*ABNW*, 52), którymi Jezus powoływał swoich apostołów.

Chłopiec zostaje zresztą postawiony wśród apostołów całkiem dosłownie w rozdziałach VII i VIII, rozgrywających się w katedrze św. Pawła, gdzie zasypia w oczekiwaniu na powrót Wiatru, nad nim zaś toczą rozmowę ożywione postaci z katedralnego witrażu przedstawiającego św. Piotra, Mateusza, Tomasza oraz Łukasza. Po powrocie z kraju poza wiatrem północnym Diamond zaczyna głosić dobrą nowinę, spełniając Boże posłannictwo i w miarę swoich sił służąc otaczającym go ludziom – opiekuje się młodszym rodzeństwem, swoją dobrocią i cierpliwością nawraca też mieszkającego w sąsiedztwie pijanego dorożkarza, przynosząc tym ulgę i radość jego rodzinie. Tę scenę narrator komentuje w następujący sposób: „Mały chłopiec był bowiem tak samo jednym z Bożych posłańców, jak gdyby był aniołem z ognistym mieczem, wyruszającym, by stoczyć walkę z diabłem. Diabeł, z którym walczył wówczas Diamond, nazywał się Nędza” (*ABNW*, 166–167), zaś sam pijany dorożkarz w pewnym momencie bierze chłopca za „małego aniołka ze skrzydełkami, jakie czasem widzi się na grobach” (*ABNW*, 170); anielską naturę Diamonda potwierdza również jego sen, w którym spotyka nagich, uskrzydłonych chłopców którzy są posyłani są na ziemię.

spojrzeniu: „Twarz dziecka wyrażała tak przejmujący, absolutny spokój, że Pętka stanęła oniemiała. Dziecko się nie uśmiechało, ale miłość w jego szarych wielkich oczach była niezgłębiona. A wraz ze spokojem kładł się na jego twarzy blask, jak światło księżyca, który, zdawałoby się, w każdej chwili może się przeobrazić w uśmiech tak uroczy, że jego świadek zapłakałby się na śmierć. Ale ten uśmiech się nie pojawił, a blask księżyca pozostawał niezmacony. Serce tego dziecka było bowiem zbyt głębokie, by jakkolwiek uśmiech sięgnął z niego do twarzy” (G. MacDonald, *Złoty klucz*, w: *idem, Lekka księżniczka i inne baśnie...*, s. 106). W ujęciu MacDonalda dzieciństwo nie jest przedstawiane nostalgicznie, jako kraina utraconego szczęścia, do której nie ma powrotu – zgodnie z jego myślą teologiczną wyrażoną między innymi w *The Child in the Midst*, jest ono stanem, do którego powrót jest nie tylko możliwy, ale wręcz konieczny, gdyż ten, kto nie stanie się ponownie czystym dzieckiem, nie będzie miał wstępu do królestwa niebieskiego.

⁷⁷ Interpretację w biblijną rozwija m.in. Lesley Smith w artykule *Old Wine in New Botles: Aspects of Prophecy in George MacDonald’s „At the Back of the North Wind”*, w: *For the Childlike*, op. cit., s. 161–168; por. także R. Hein, *The Harmony Within: The Spiritual Vision of George MacDonald*, Eugene 2014.

Mocodawcą Wiatru Północy jest zatem dziecięcy Stwórca, który działa w świecie na rozmaite sposoby i zawsze pragnie dobra człowieka, choć w ziemskim porządku jego rozkazy mogą wydawać się okrutne i niezrozumiałe. Wiatr Północy nie jest samym Bogiem, choć jej więź z Diamondem zdaje się w wielu aspektach obrazować relację Boga i człowieka. W pewnym momencie powieści, tuż przed rozpętanym sztormem, Wiatr rośnie do niebotycznych rozmiarów i obejmuje całe niebo, tak, że chłopiec przestaje ją dostrzegać – zdaje mu się jedynie, że „w prześwitach między spiętrzonymi chmurami widzi blask jej wspaniałych, wpatrzonych w niego oczu” (ABNW, 91). Ogrom postaci Wiatru wykracza poza percepcję Diamonda, a przecież te oczy – spoglądające z góry niczym wzrok Opatrzności – należą do istoty, która jest tuż przy nim, ogarnia go i osłania. Płynny i zmieniający się nieustannie wzrost Wiatru Północy ma w tym sensie niewiele wspólnego z naprzemiennym rośnięciem i maleniem Alicji, odwróconymi proporcjami *Guliwera* czy karnawalistycznymi przedstawieniami z *Gargantui i Pantagruela* François Rabelais’go – jest raczej obrazem wszechogarniającej natury Boga, który obecny jest zarówno w rzeczach wielkich, jak i małych. Sam Diamond – dziecko trzymane w ramionach przez istotę tak potężną, że aż niewidzialną – symbolizuje kruchość ludzkiego życia, które spoczywa w rękach Boga. Ten zamysł MacDonalda oddają również ilustratorzy jego powieści: Arthur Hughes przedstawia Diamonda klęczącego u stóp ogromnej postaci Wiatru Północy, która wypełnia całą ramę grafiki, a nawet poza nią wykracza: warto zwrócić uwagę, że niemal na wszystkich drzeworytach Hughesa włosy Wiatru rozsnuwają się poza prostokątny kadr ujęty przez artystę (por. **ryc. 14**) i stanowią raczej biblijny symbol siły i mądrości, niż atrybut kobiecego piękna. George Storrs Graves, jeden z pierwszych amerykańskich ilustratorów *At the Back of the North Wind*, oddaje tę dysproporcję jeszcze wyraźniej: na jego przedstawieniu nie widać całości postaci Wiatru Północy, a jedynie jej potężną rękę wyciągniętą do siedzącego na łóżku chłopca (por. **ryc. 15**); pod spodem zamieszczony został cytat z powieści, do którego odnosi się ilustracja: „Bez chwili wahania wyciągnął swoją małą rączkę i wsunął ją w leżącą przed nim potężną dłoń.” (ABNW, 90).

„Wahanie” jest tu słowem-kluczem: Wiatr Północy uczy bowiem Diamonda bezgranicznego posłuszeństwa, będącego warunkiem wiary, która potrafi ufać, nawet jeśli nie jest w stanie czegoś pojąć. Jest to wiara, która opiera się nie na systemach i doktrynach teologicznych czy rozumowych argumentach, chwiejnych wobec rewolucyjnych teorii nauki, lecz na relacji – bliskiej więzi pomiędzy osobami Boga i człowieka, którą w powieści obrazuje relacja Diamonda i Wiatru. W wielu momentach chłopiec zastanawia się, czy jego tajemnicza przyjaciółka nie jest „tylko snem”. Dotykamy tu kolejnej powieściowej dwoistości – opozycji wiary i niewiary, pewności i zwątpienia. Jako swego rodzaju przeprowadzenie dowodu na istnienie Boga w czasach po Darwinie oraz wyjaśnienie tego, czym jest sama wiara, można odczytać rozmowę Diamonda z Wiatrem z rozdziału XXXVI, czyli pod koniec powieści:

– Myślę – odezwała się Wiatr Północy po dłuższej chwili, którą spędzili w milczeniu – że gdybym była tylko snem, nie potrafiłbyś kochać mnie tak bardzo. A kochasz mnie również wtedy, gdy mnie z tobą nie ma, prawda?

– O tak – odparł Diamond, gładząc jej rękę. – Już rozumiem! Rozumiem! Jak mógłbym cię kochać, tak jak kocham, gdyby wcale cię nie było? Poza tym nie potrafiłbym wyśnić niczego tak pięknego wyłącznie z mojej głowy. A nawet gdybym to zrobił, nie mógłbym przecież pokochać tak mojego własnego wyobrażenia, prawda? (ABNW, 288)

Wiara oparta na relacji jest żywa i zmienna, łączy też w sobie pewność oraz zwątpienie. Takie pojmowanie relacji Boga i człowieka z jednej strony wynikało z życiowego doświadczenia MacDonalda, który dochodził do wiary po ścieżce pytań, wątpliwości i rozterek, z drugiej zaś stanowiło owoc jego refleksji teologicznej. Dychotomię wiary i niewiary w obliczu cierpienia rozważa MacDonald w jednym z kazań zawartych w drugiej serii *Unspoken Sermons*, zatytułowanym *The Voice of Job*:

W zamęcie myśli, [...] gdy Hiob nie był jeszcze zdolny pojąć ani przyjąć, że sama pełna aprobaty miłość może zadawać lub dopuszczać cierpienie – że takie cierpienie, jakie go dotyka, dawane jest mężowi sprawiedliwemu, by mógł się on stać doskonalszy – potrafię sobie wyobrazić, że w takim czasie, w którym w jednej chwili wątpił w Bożą sprawiedliwość, a w następnej wołał głośno: „Nawet jeśli mnie zgładzi, będę mu ufał”, w ten zamęt musiał wmieszać się element zwątpienia w istnienie Boga. Taka wątpliwość nie powinna być jednak uważana za stadium niewiary. Zaprzeczenie istnieniu Boga może, paradoksalnie [...], zawierać mniej niewiary niż najmniejsze nawet poddanie się wątpliwości w jego dobroć. Mówię „poddanie się” – gdyż człowieka mogą nawiedzać wątpliwości, które tylko przyczyniają się do wzrostu jego wiary. Wątpliwości się posłańcami Żyjącego, które mają ożywiać sprawiedliwych.⁷⁸

W ujęciu MacDonalda Hiob jest człowiekiem prawdziwie wierzącym – łączy go z Bogiem relacja, której nie jest w stanie zerwać doświadczenie cierpienia, a nawet śmierci. W tym miejscu dochodzimy do wielkiego i być może najważniejszego tematu *At the Back of the North Wind* – teodycei, pragnącej pogodzić ideę dobrego Boga z faktem istnienia zła. Teodycea MacDonalda polega na neutralizacji przeciwieństw i znoszeniu opozycji: podobnie jak wątpliwości są tylko posłańcami wiary, wiodącymi ku poznaniu prawdy, podobnie zło – przybierające postać cierpienia i śmierci – jest wysłannikiem najwyższego dobra. Życie i śmierć, dobro i zło, to nie pary przeciwstawieństw, ale – w myśl słów Wiatru Północy – dwa imiona tej samej osoby. Takie rozumienie Boga wymaga jednak bezwarunkowej akceptacji całości wielkiego planu, bezgranicznego zaufania i przyjęcia „wszystkiego” zgodnie ze zdaniem padającym w XX-wiecznej teodycei, *Dżumie* Alberta Camusa: „Trzeba we wszystko uwierzyć albo wszystkiemu zaprzeczyć. A któż spośród was ośmieliłby się wszystkiemu zaprzeczyć?”⁷⁹. MacDonald, mistyk i kaznodzieja, znajduje sposób, by skomplikowane kwestie teologiczne przetłumaczyć na wrażliwość dziecka, wplatając je w literacką fantazję. Tuż przed momentem potężnego sztormu, podczas którego Wiatr Północy zatapia statek, Diamond dokonuje takiego właśnie całościowego aktu wiary – „przyjmuje wszystko”, decydując się na bezgraniczne zaufanie względem tej, która

⁷⁸ G. MacDonald, *The Voice of Job*, w: *idem, Unspoken Sermons. Second Series*, London 1885, s. 241–242.

⁷⁹ A. Camus, *Dżuma*, przeł. J. Guze, Warszawa 1992, s. 171.

budzi jego miłość, choć potrafi jednocześnie siać spustoszenie i sprowadzać nieszczęście:

Kocham cię i ty również musisz mnie kochać, bo jak inaczej mógłbym pokochać ciebie? I jak mogłabyś mieć tak piękną twarz, gdybyś nie kochała mnie i wszystkich innych? Nie. Możesz zatapiać tyle statków, ile tylko chcesz, a ja nie powiem na to ani słowa. Ale wiesz, nie powiem, żebym chciał się temu przyglądać. – To zupełnie co innego – odparła Wiatr Północy, po czym [...] pomknęła między chmury, trzymając Diamonda pod swoim lewym ramieniem, w pobliżu serca. A chmury, jak gdyby wiedząc, że się zjawiła, buchnęły świeżą radością grzmiącego światła. Przez kilka chwil Diamondowi wydawało się, że lecą przez bezdenny ocean oślepiających płomieni, a już w następnym momencie porywy wiatru zawirowały wokół niego niczym zawierucha węży. [...] I wyglądało to tak, jakby sam wiatr przybrał postać, jakby siwy i czarny miotał się i ciskał szaleńczo wokół chłopca: oślepiał go, uderzając po oczach, ogłuszał, wypełniając mu uszy wyciem – teraz, gdy rozległ się grom, Diamond wiedział już, że to bałwany potężnego oceanu powietrza, które zderzają się ze sobą w pędzie, by wypełnić bruzdę wrytą w niebie przez błyskawicę – i pozbawiał oddechu, odejmując powietrze od ust mocą swojego pędu. Ale Diamond na to nie zważał: gwałtownie zaczerpnął powietrza, a potem zaczął się śmiać, ponieważ obejmowało go ramię Wiatru Północy, a on opierał się na jej piersi. (ABNW, 94–95)

Credo wypowiedziane przez Diamonda oraz jego radosny śmiech rozbrzmiewający wśród szalejącej nawałnicy stanowią triumf miłości nad paradoksami wiary, które MacDonald wyraża w poetyckim opisie burzy za pomocą figur stylistycznych – paradoksów właśnie („bezdenny ocean oślepiających płomieni”), ale także synestezji („radość grzmiącego światła”), które łączą pozorne sprzeczności oraz zespajają w jedno odrębne wrażenia zmysłowe. Warto przy tym zauważyć, że wobec potęgi Wiatru – podobnie jak wobec Boga – zmysły okazują się zawodne: chłopiec jest oślepiony i ogłuszony, nie traci jednak wiary i z dziecięcą ufnością poddaje się mocy obejmującego go ramienia. W innym fragmencie rozdziału VI MacDonald z podobnym kunsztem retorycznym i poetyckim rozwija listę paradoksów, odnoszących się tym razem do „słyszalności niesłyszalnego”:

– Och, Wietrze Północy – wyszeptał, lecz słowa zniknęły tuż przy jego ustach, dokładnie tak, jak zbyt szybko pękające bańki mydlane znikają u wylotu cybucha fajki. Poryw wiatru uniósł je i rozwiął w nicłość [...] Ale Wiatr Północy je usłyszała a po tonie jej odpowiedzi Diamondowi zdawało się, że właśnie z tego powodu, iż sama jest taka ogromna i nic nie może na to poradzić, i dlatego, że jej uszy i usta muszą się mu wydawać tak strasznie dalekie, przemawiała doń z większą czułością i łaskawością niż wcześniej. Jej głos brzmiał jak niskie, głębokie tony organów, ale bez zawartego w nich jęku; jak najdelikatniejsze dźwięki skrzypiec, ale bez skargi; jak najcudowniejsze brzmienia trąbek, ale bez przekory; jak odgłos wodospadu, ale bez huku i łoskotu: był jak te wszystkie dźwięki razem i jednocześnie jak żaden z nich – jak one wszystkie, lecz pozbawione wad, jak każdy z nich, lecz wycyuty ze swojej osobliwości. W końcu zaś przypominał głos jego matki bardziej niż cokolwiek innego na świecie. (ABNW, 90)

Zbudowana przez MacDonalda konstrukcja porównań, opartych na antytezie i paradoksie⁸⁰, nie służy wyłącznie retorycznemu popisowi, lecz stanowi rozwinięcie jego myśli teologicznej, podejmowanej konsekwentnie w całej powieści. Mały Diamond, niemy wobec ogromu i oddalenia Wiatru Północy, uosabia człowieka doświadczającego własnej małości w obliczu wszechogarniającego i niewidzialnego Boga – i znów, paradoksalnie, oddalenie okazuje się bliskością, gdyż pomimo odległości Wiatr słyszy słowa chłopca i odpowiada na nie w najpiękniejszy sposób: głosem, który nie daje się porównać z żadną ziemską muzyką, a najbardziej podobny jest do łagodnego głosu matki⁸¹.

Wiatr Północy jest uosobieniem wielu powieściowych przeciwieństw i paradoksów: choć niesie zniszczenie, zatapia statki, a występnych nawiedza pod postacią wilka, potrafi jednocześnie łagodnie wyganiać trzmiela z kielicha tulipana, wzdymać żagiel łódki i zsyłać natchnienie poetom, zaś dla Diamonda jest czuła i kochająca niczym matka. Jan Susina zauważa, że na ilustracjach Hughesa chłopiec i Wiatr są do siebie uderzająco podobni (por. **ryc. 16**)⁸², co jeszcze bardziej zacieśnia łączącą ich więź; dzieje się tak zresztą również na grafikach innych ilustratorów, jak chociażby amerykańskiego artysty Charlesa Mozleya, który przedstawia Wiatr Północy pod postacią kobiety o urodzie Indianki lub Cyganki, zaś Diamonda jako tulące się do niej dziecko (por. **ryc. 17**), zapewne w myśl fragmentu z rozdziału IV, gdzie Diamond podróżuje w gnieździe uplecionym z włosów Wiatru, które wygląda „jak kieszonka albo kołyska z chusty, w której Cyganki noszą swoje dzieci” (ABNW, 70).

Na kobiecy aspekt postaci Wiatru Północy zwraca uwagę Ulrich C. Knoepflmacher w swoim studium poświęconym wcieleniom kobiecości w baśni wiktoriańskiej: badacz zauważa, że większość chłopięcych/młodzieńczych bohaterów MacDonalda – Diamond, Curdie (*The Princess and the Goblin; The Princess and Curdie*), Mossy (*The Golden Key*) oraz Anodos (*Phantastes*) – wracza w fantazję właśnie za pośrednictwem dojrzałych kobiecych przewodniczek, a więc poprzez

⁸⁰ Roderick McGillis i John Pennington zwracają uwagę, że cytowany fragment jest również przykładem zastosowania dwóch innych figur retorycznych – asyndetonu (konstrukcji składniowej, w której zdania lub ich części połączone się bez użycia spójników) oraz epanodosu (uzupełnienia lub rozwinięcia w dygresji czegoś, co zostało wcześniej powiedziane). Por. G. MacDonald, *At the Back of the North Wind...*, s. 90.

⁸¹ Podobnie ciekawe – i literacko piękne – studium relacji Boga i człowieka przedstawia MacDonald w rozdziale VII, rozgrywającym się w katedrze św. Pawła tuż po scenie burzy. Wiatr Północy pozostawia Diamonda samego w pustym kościele – wystawiwszy najpierw ponownie na próbę jego zaufanie i wiarę – gdzie chłopiec czuje się niezwykle samotny: „Powoli, po omacku, zaczął wędrować po katedrze. Jego lekkie kroki wzbudzały delikatne echa w wielkiej budowli, która – choć była taka ogromna – nie przestała jednak zwracać na niego uwagi. Wydawało się, że kościół wie o obecności chłopca i pragnie, by ów poczuł się w nim jak w domu. Odpowiadał więc echem na każde jego stąpienie, aż w końcu Diamond poczuł chęć, by się odezwać i zobaczyć, co też kościół odpowie. Przekonał się jednak, że nie ma odwagi przemówić – nie potrafił wydobyć z siebie głosu, który tamował strach przed samotnością.” (ABNW, 103). Fragment ten przywołuje na myśl metafizyczny wiersz Edwarda, lorda Herberta z Cherbury *Echo in Church*, który po mistrzowsku przełożył na język polski Stanisław Barańczak (por. *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, op. cit., s. 162). MacDonald zdaje się czerpać od poety metafizycznego zamysł, iż echo w kościele – domu Bożym – jest jednocześnie głosem samego Stwórcy, który odpowiada człowiekowi na jego modlitwy, troski i wątpliwości.

⁸² Por. J. Susina, *The Brotherhood Between George MacDonald and Arthur Hughes: Hughes's Illustrations to MacDonald's "At the Back of the North Wind"*, w: G. MacDonald, *At the Back of the North Wind...*, s. 375.

nawiązanie do „pierwotnej symbiozy” z pierwiastkiem żeńskim, którego każdy z nich doświadczył przed narodzinami⁸³. MacDonald zdaje się uznawać „kobiecą transmisję baśni”, a zatem fakt, że jest ona z kobiecością ściśle związana, czym niejako przeciwstawia się Carrollowi czy Ruskinowi, którzy w swoich fantazjach starannie wymazywali kobiecość (przypadek *Króla Złotej Rzeki* Ruskina) lub przedstawiali ją w krzywym zwierciadle, jako zaprzeczenie niewinnej dziewczęcości (przypadek *Alicji* Carrolla).

Knoepflmacher nazywa *At the Back of the North Wind* swoistym komentarzem czy też poprawką MacDonalda do represjonowanego lęku przed siłą i autorytetem kobiecości, którego przykładów dostarczają utwory obu jego przyjaciół. W przeciwieństwie do nich MacDonald każe bowiem Diamondowi – w pewnym sensie przypominającemu dziewczęcą, androgyniczną postać Glucka z baśni Ruskina – ufnie poddać się żeńskiej sile, której wcieleniem jest Wiatr Północy, starsza siostra, opiekunka i zarazem matka. *The King of the Golden River* mógł również dostarczyć inspiracji dla głównej kobiecej postaci powieści MacDonalda – to właśnie w baśni Ruskina pojawiła się przeciwieństwo personifikacja Wiatru Południowo-Zachodniego, władczego, „porywistego” starca, który niszczy Dolinę Skarbów, by ukarać Czarnych Braci. MacDonald dokonuje zatem przepisania męskiej postaci na postać żeńską, łącząc kolejną parę przeciwstawieństw i podejmując jednocześnie dialog z tekstem Ruskina: w pierwszej rozmowie Diamonda z głosem płynącym zza ściany jego sypialni chłopiec automatycznie, jakby od wpływem usłyszanej kiedyś opowieści o Królu Złotej Rzeki, uznaje Wiatr za postać męską („Ale powiedział pan przecież, że jest pan Wiatrem Północy – upierał się chłopiec. – Ale nie p a n e m Wiatrem Północy – odparł głos”; *ABNW*, 51) i dopiero widok tajemniczej rozmówczyni wyprowadza go z błędu, napełniając jednocześnie zachwytem dla jej urody.

Wiatr Północy można w tym sensie uznać za wcielenie Jungowskiej animy, wewnętrzną projekcję matki i ukochanej⁸⁴, łączącą w sobie uwodzicielskie kobiece piękno, które – nawet przy całej dziecięcej niewinności Diamonda – jest dla niego bez wątpienia pociągające⁸⁵, z cechami macierzyńskimi: czułością, opiekuńczością, a także

⁸³ U.C. Knoepflmacher, *Mixing Levity with the Grave: MacDonald's „The Light Princess”*, w: *idem, Ventures into Childland, op. cit.*, s. 121. Warto zauważyć, że podróż Anodosa przez Fairy Land rozpoczyna się od tego, że młodzieniec zagląda do sekretarzyka, w którym przechowywane są listy od jego zmarłej matki; spomiędzy nich wychodzi wróżka, która następnie prowadzi go w krainę snu i fantazji. Można się tu doszukać wątku autobiograficznego MacDonalda, który przez całe życie nosił przy sobie list pisany przez matkę, Helen MacKay, po jego narodzinach i odstawieniu od piersi.

⁸⁴ W kluczu Jungowskim kobiece postaci z utworów MacDonalda analizuje William Reaper (*op. cit.*, s. 151). Również Maria Nikolajewa zwraca uwagę, że Wiatr Północy można uznać za postać archetypiczną, łączącą w sobie zarówno żeńską animę, jak i archetyp potwora (por. M. Nikolajewa, *op. cit.*, s. 97). Wskazuje na to między innymi jej zdolność do przemiany w „bestie” (wilka, tygrysa, nietoperza, węża), ale także skojarzenie z figurą „wiedźmy” – kobiety „wiedzącej”, lecz zarazem groźnej, tajemniczej, związanej z czarną magią. Żywiołem Wiatru Północy jest noc, zaś spokrewnionym z nią ciałem niebieskim księżyc; w pewnym momencie powieści ona sama wspomina, że jest „staruszką, która omiata niebo z pajęczyn” (*ABNW*, 72) swoją miotłą (*besom*) – użyte tu przez MacDonalda słowo *besom* było natomiast używane najczęściej w odniesieniu do miotły czarownicy.

⁸⁵ Ten edypalno-kazirodczy wątek nie pojawia się w twórczości MacDonalda po raz pierwszy: również Anodos, spotykając piękną wróżkę, która wiedzie go w świat fantazji, czuje ku niej nieodparty pociąg, ale gdy próbuje jej dotknąć, kobieta odpowiada: „Głupcze, gdybyś mnie dotknął, musiałabym cię zranić. Poza tym zeszłej nocy świętojańskiej skończyłam dwieście trzydzieści siedem lat, a mężczyzna nie

okazjonalną surowością, która ma posłużyć „wychowaniu” do wiary i transcendencji. Tę podwójność uwodzicielki i matki oddają również ilustratorzy powieści: nie tylko Hughes, na którego ilustracji Wiatr przedstawiona jest w zmysłowym tańcu (por. **ryc. 18**), ale także Will Nickless na okładce do wydania z roku 1959 (**ryc. 19**), wyjątkowo wyraźnie podkreślającej kobiecość Wiatru, nad którą Diamond pochyla się jak gdyby do pocałunku, oraz Maria L. Kirk i Jessie Wilcox Smith na ilustracjach odpowiednio do wydań z roku 1909 (**ryc. 20**) i 1919 (**ryc. 21**) – u Kirk Wiatr Północy to czarnowłosa dama w zwiewnej sukni i zarzuconym na ramiona szalu, prowadząca za rękę Diamonda jak swojego małego synka, natomiast na ilustracji Smith jest to postać o wiele dostojniejsza, jakby wyjęta z obrazów Dantego Gabriela Rossettiego i zapewne nieprzypadkowo przypominająca jego *Prozerpinę* (**ryc. 22**) – zwraca uwagę niemal identyczna ekspozycja sylwetki: pochylenie głowy, wykrój ust, ułożenie dłoni, a nawet kolor sukni; podobny jest również nastrój obu przedstawień.

MacDonald buduje również paralelę pomiędzy Marthą, „ziemską” matką Diamonda, a Wiatrem Północy. W pierwszej rozmowie z chłopcem tajemnicza pani sama podkreśla swoje pokrewieństwo z matką Diamonda („Znam twoją mamę bardzo dobrze – powiedziała pani. – [...] Często ją odwiedzałam i byłam przy niej, kiedy przyszedłeś na świat. Widziałam, jak śmieje się i płacze jednocześnie. Kocham twoją matkę, Diamondie”; *ABNW*, 53), a chłopcu wydaje się, że głos Wiatru podobny jest do głosu jego matki. Obie postaci kobiece zdają się panować nad dwiema odrębnymi sferami życia (i zarazem kolejnymi powieściowymi przeciwieństwami) – dniem i nocą, jawą i snem. Wiatr Północy daje się widzieć Diamondowi zawsze wieczorem lub w nocy („Musisz jednak najpierw się położyć. Nie mogę zabrać cię z sobą, dopóki nie znajdziesz się w łóżku. Takie zasady obowiązują względem do dzieci” – mówi Wiatr do chłopca na krótko przed tym, jak zabierze go w podniebną wędrówkę; *ABNW*, 85), a MacDonald starannie unika wszelkiej jednoznaczności i precyzowania tego, czy ich spotkania odbywają się już we śnie, czy jeszcze na jawie. Przyjmując powieściową zasadę *concors discordia*, należałoby zresztą uznać tożsamość obu tych stanów, a już na pewno zgodzić się na to, że doświadczenia wewnętrzne (sennego) w żadnym razie nie należy uznawać za fikcję, i że może ono nieść w sobie więcej prawdy niż jakiegokolwiek doświadczenie zewnętrzne (realne). Wiatr Północy jest zatem postacią spokrewnioną z żywiołem nocy, a przede wszystkim z kobiecym nocnym bóstwem – *luną*, księżycem. Już w pierwszym opisie jej twarzy przedstawiona jest jako biała, jaśniejąca tarcza wyglądająca spomiędzy czarnych włosów „jak księżyc zza chmury” (*ABNW*, 52), zaś klamrowego domknięcia tego lunarnego wizerunku dostarcza zakończenie powieści, w którym Wiatr tańczy z Diamondem w księżycowej poświacie, a następnie zabiera chłopca w podniebną podróż przy blasku miesiąca:

Chłopiec był tak zachwycony odkryciem tego dziwnego, odludnego i księżycowego miejsca tuż obok swojego zacisznego pokoiku, że zaczął tańczyć i podskakiwać. [...] Lecz coś sprawiło, że podniósł wzrok, a wtedy, ku swej niewypowiedzianej radości, ujrzał, że jego uniesione ręce spoczywają w dłoniach

powinien zakochiwać się we własnej babce”. G. MacDonald, *Phantastes...*, s. 10. Por. również. R.L. Wolff, *op. cit.*, s. 83–108.

Wiatru Północy, która tańczy razem z nim, kręcąc się w koło po długiej, pustej izbie – jej włosy to spływały na podłogę, to znów wypełniały łukowe sklepienie, oczy lśniły nad nim jak dwie myślące gwiazdy, a najśłodszy z jej wspaniałych uśmiechów błędził zwiewnie po pięknych ustach. [...] Zobaczywszy ją, Diamond wystrzelił w górę w podskoku, a jego ramiona oplotły szyję Wiatru, ona natomiast przytuliła go do piersi i w tym samym momencie wymknęła się z nim przez otwarte okno, przez które świecił księżyc, zatoczyła krąg jak ptak, który ma za chwilę wylądować [...]. (ABNW, 285)

Księżyc pojawia się również w dwóch najważniejszych interpolacjach wewnątrz realistycznej części powieści: baśni o Królowie Jutrzence (*Little Daylight*), opowiedzianej przez pana Raymonda w szpitalu dziecięcym, oraz we śnie Nanny o tajemniczej pani mieszkającej wewnątrz księżycy. Knoepflmacher zauważa słusznie, że obie „opowieści w powieści” stanowią rozpisanie głównego wątku *At the Back of the North Wind* – a zatem relacji łączącej Diamonda i Wiatr Północy – przy czym w nich obu wydobyta zostaje dodatkowo kategoria kobiecości⁸⁶. *Little Daylight* to oparta na schemacie *Śpiącej królowy* baśń, którą – jak się później okazuje – pan Raymond układa pod natchnieniem zesłanym przez Wiatr Północy. Opowiada w niej historię Jutrzenki, królowy zaklętej przez złą wróżkę w ten sposób, że jej tryb życia i uroda wiążą się ściśle z cyklem księżycy. Jutrzenka w dzień śpi, zaś w nocy tańczy samotnie w księżycowym blasku, jednak gdy księżyc przechodzi w fazę nowiu, jej śliczną twarz pokrywają zmarszczki, a wdzięczną postać zgina ciężar lat – królowa starzeje się wraz z księżycem i z nim razem też się odradza, odzyskując urodę w pierwszej kwadrze miesiąca. Zły urok odczynić może tylko miłość księcia, który pocałuje ją, jednocześnie o tym nie wiedząc.

Z kolei Nanny śni swój sen w szpitalu, niejako pod wpływem zasłyszanej wcześniej baśni o Jutrzence, a jednocześnie za sprawą pierścienia z rubinem, pożyczonego jej przez piękną damę, która odwiedza ją w czasie choroby; owa dama, arystokratka o podobnych do pana Raymonda upodobaniach filantropijnych, zostaje następnie jego żoną – to w ich wiejskiej posiadłości, The Mound, rozgrywają się ostatnie partie powieści, tutaj również odbywa się cytowany wcześniej księżycowy taniec chłopca i Wiatru. W swoim śnie mała zamiataczka ulic trafia do wnętrza księżycy i rozpoczyna służbę u mieszkającej w nim pani, którą jest sama Wiatr Północy, o czym dowiadujemy się z późniejszej rozmowy Wiatru z Diamondem („Czy zesłałaś również sen Nanny, ten o księżycu i o pszczołach? – Owszem. Byłam tą panią, która siedziała w okienku księżycy”; ABNW, 289). *Little Daylight* odnosi się wyraźnie do sfery erotycznej – nocami księżę podgląda tańczącą Jutrzenkę i zachwycą się jej zmysłowym pięknem – oraz fizjologicznej, gdyż uzależnione od księżycy przemiany ciała królowy nawiązują wprost do cyklu miesięcznego. Sen Nanny jest nieco bardziej niejednoznaczny, lecz w nim również można doszukać się metafory dorastania, dojrzewania i przechodzenia ze

⁸⁶ U.C. Knoepflmacher, *Ereasing Borders: MacDonald's „At the Back of the North Wind”*, w: *idem, Ventures into Childland, op. cit.*, s. 254–266. Badacz zauważa, że z triady Ruskin – Carroll – MacDonald ten ostatni wie o kobiecości najwięcej i przedstawia ją w sposób najpełniejszy. W *At the Back of the North Wind* – a także w innych swoich utworach – MacDonald (który przeżył pięćdziesiąt lat w szczęśliwym związku małżeńskim i wychował pięć córek) falsyfikuje romantyczny i wiktoriański mit kobiecości „czystej”, a przez to biernej i pasywnej, demaskując tym samym jego niedostateczność i niewystarczalność.

stanu dziewczęcego w okres kobiecości; nie bez znaczenia są tu źródła snu – pełna metafor cielesności opowieść o Jutrzence oraz rubinowy pierścień, którego krwawa barwa związana jest również z cyklem miesięcznym.

Księżyc – symbol tajemnej strony Natury, nieświadomości, poetyckiego natchnienia, wyobraźni oraz płodności, macierzyństwa i pierwiastka żeńskiego, z którym związany był jako dopełnienie „męskiego” słońca (warto zwrócić uwagę, że w wielu językach, także w angielskim, Księżyc występuje w rodzaju żeńskim, zaś Słońce w rodzaju męskim) – jest jednak również symbolem śmierci (w mitologii uważany był za siedzibę zmarłych) oraz odrodzenia i zmartwychwstania⁸⁷. Księżyc wzrasta ku pełni, a następnie zanika i w końcu „umiera”, by narodzić się w fazie nowiu i rozpocząć kolejny cykl życia⁸⁸. Te wszystkie konotacje nie są przypadkowe w konstrukcji księżycowej, kobiecej i zmiennej postaci Wiatru Północy, która pod koniec powieści przybliży Diamondowi tajemnicę swojego wieloznacznego imienia, nie zdradza jej jednak zupełnie:

Muszę przybierać różne postaci względem różnych osób, ale moje serce jest prawdziwe. Ludzie nazywają mnie okropnymi imionami i sądzą, że wiedzą o mnie wszystko. Ale tak nie jest. Czasem nazywają mnie Niepowodzeniem, czasem Złym Losem, czasem Klęską. Mają też jeszcze jedno imię, które uważają za najgorsze ze wszystkich. (ABNW, 289)

Pomimo próśb, Wiatr nie wyjawia chłopcu tego ostatniego miana, lecz nietrudno się przecież domyślić, że brzmi ono: Śmierć. Śmierć, która w ujęciu MacDonalda nie jest kresem istnienia, lecz raczej jego nowym początkiem – „prawdziwymi narodzinami”, przebudzeniem z sennej egzystencji do „rozbudzonej świadomości nieba”: „najważniejszymi urodzinami w życiu i wyjściem z westybulu na *theatrum*”⁸⁹ (jak pisał w liście do Caroline Powell, siostry Louisy, po śmierci ich matki). Jak chyba mało komu, widmo śmierci towarzyszyło MacDonaldowi przez całe życie, zjawiając się od czasu do czasu u jego wezglowia niczym Wiatr Północy – łagodna przyjaciółka i posłanniczka, a także swego rodzaju muza, największa inspiratorka twórczości⁹⁰. W żadnym z jego listów czy utworów dotyczących tego tematu nie znajdziemy przerażenia śmiercią: nawet w przejmującym wyznaniu po śmierci dwojga z jego dzieci „groza śmierci” zrównoważona zostaje z jej „pociechą”. W liście do macochy pisanym po odejściu kilkunastoletniej Belli, przyrodniej siostry, MacDonald powoływał się na autorytet swoich ukochanych poetów niemieckiego romantyzmu i zarysowywał kontury teodycei, którą podjął później w *At the Back of the North Wind*: „Schiller powiada: «Śmierć nie może być zła, gdyż jest uniwersalna». Bóg nie pozwoliłby jej być prawem swego Wszechświata, gdyby była ona tylko tym, czym się nam wydaje”⁹¹.

⁸⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1996, s. 179–181.

⁸⁸ Podobna symbolika pojawia się również w piosence, którą w przedostatnim rozdziale powieści Diamond śpiewa w pokoju cierpiącej kobiety, którą odwiedzają razem z Wiatrem Północy w czasie ich ostatniej nocnej wyprawy. Por. ABNW, 293–294.

⁸⁹ W. Reaper, *op. cit.*, s. 75.

⁹⁰ O śmierci jako najbardziej inspirującym MacDonalda temacie pisał J.R.R. Tolkien, *op. cit.*, s. 69.

⁹¹ W. Reaper, *op. cit.*, s. 133.

W *Wilfridzie Cumbermede* (1872), powieści napisanej wkrótce po *At the Back of the North Wind*, MacDonald przedstawił scenę snu, w której bohater spotyka zawołaną postać: „Jam jest śmierć”⁹² – mówi tajemnicza istota, po czym prowadzi młodzieńca do cudownej, rajskiej krainy. Gdy odsłania twarz, okazuje się, że jest piękną dziewczyną – Athanasią (z greckiego Αθανάσιος, *athanasios* – „nieśmiertelna”), utraconą miłością Wilfrida, zaś senny zaświat stanowi prawdziwą krainę życia. *Wilfrid Cumbermede* na potrzeby dorosłej publiczności podejmuje zatem ten sam temat, który wcześniej MacDonald rozwinął w powieści przeznaczonej dla czytelników „dziecięcych” (choć niekoniecznie wyłącznie dla dzieci). Pierwszy raz śmierć przybrała bowiem postać pięknej kobiety właśnie w *At the Back of the North Wind*, w której Wiatr Północy – Boża posłanniczka i pośredniczka – pełni jednocześnie straż przy wejściu do kraju położonego poza jej plecami. Tak przecież brzmi tytuł powieści – dosłownie „na tyłach, za plecami, poza Wiatrem Północy”. O tym, że ten dziwny zaświat znajduje się w centrum powieści, można wnosić już z jej otwarcia, w którym relacja o tym, „co znajduje się poza Wiatrem Północy” wymieniona zostaje jako główny temat i zarazem sama przyczyna opowiadania:

Poproszono mnie, bym opowiedział wam o tym, co znajduje się poza Wiatrem Północy. Dawny grecki pisarz wspomina o ludziach, którzy żyli tam tak wygodnie, że nie mogli tego wytrzymać ani chwili dłużej i się rzucali się w morze. Moja opowieść jest jednak inna. Wydaje mi się też, że Herodot wyrobił sobie o tym kraju niewłaściwe pojęcie. Opowiem wam, co stało się z pewnym chłopcem, który do niego trafił. (ABNW, 45)

Tajemnicza kraina wzmiankowana przez Herodota to Hiperborea, a więc ziemia leżąca „poza Boreaszem”⁹³, który był bogiem wiatru północnego (tytuł *At the Back of the North Wind* jest zatem swego rodzaju dosłownym przekładem greckiej nazwy Υπερβόρει(ι)οι – Hiperborea). Literatura i historiografia grecka, a za nimi autorzy rzymscy, umiejscawiała ją na najdalszej północy, w okolicach pola podbiegunowego i siedzib Scytów – sam Herodot w *Dziejach* pisze jednak o Hiperborei niewiele, zdaje się nawet powątpiewać w jej istnienie, które opiera na wzmiankach Hezjoda i Homera oraz podaniach ludów Północy⁹⁴. Więcej informacji o kraju położonym poza Boreaszem

⁹² G. MacDonald, *Wilfrid Cumbermede. An Authobiographical Story*, New York 1935, s. 329.

⁹³ Na mnogość i różnorodność wykorzystania wątków antycznych w *At the Back of the North Wind* wskazuje Ferdynand Soto w artykule *The Two-World Consciousness of North Wind: Unity and Dichotomy in MacDonald's Fairy Tale*, w: *Behind the Back of the North Wind*, ed. R. McGillis, J. Pennington, Hamden 2011, s. 128–147. Badacz zwraca uwagę na fakt, że sam Boreasz był w mitologii greckiej przedstawiany pod postacią karego ogiera – kary (najprawdopodobniej) jest również „stary Diamond”, występujący w powieści koń, po którym Diamond dziedziczy imię. Sypialnia chłopca umieszczona jest dokładnie nad stajnią, w której mieszka stary Diamond, a więc w tym sensie – jeśli uznać, że koń jest zwierzęcym wcieleniem Boreasza – sypia on „ponad Boreaszem”, a zarazem „poza Wiatrem Północy”, gdyż, jak się okazuje podczas pierwszej rozmowy chłopca z tajemniczą nieznajomą, okna jej domu wychodzą właśnie na izdebkę małego Diamonda. Soto zauważa, że również samą Wielką Brytanię można uznać za Hiperboreę, gdyż w najszerszym znaczeniu nazwa ta obejmowała obszary leżące w chłodnym klimacie, zaś starożytni historycy umieszczali mityczną krainę właśnie w okolicach Wysp Brytyjskich.

⁹⁴ Por. Herodot, *Dzieje*, ks. IV, przeł. S. Hammer, oprac. R. Turasiewicz, Wrocław 2005, s. 304–305.

dostarcza Pomponiusz, rzymski geograf, który w połowie I wieku napisał dzieło *De situ orbis libri tres – O położeniu krajów świata ksiąg trzy*:

Na wybrzeżu azjatyckim pierwsze osiedla należą do Hiperborejczyków którzy zajęli ziemie na północy poza Górami Rifajskimi tuż pod osią świata. [...] Dlatego dzień trwa [tam] bez przerwy sześć miesięcy i tak samo noc. Ziemia to święta, słoneczna i rodząca sama z siebie. Mieszkańcy jej odznaczają się wielką bogobojnością, żyją dłużej i szczęśliwiej niż inni ludzie. Cieszą się wiecznym spokojem nie znając wojny, ani kłótni. [...] Hiperborejczycy mieszkają w gajach lub borach. Kiedy poczują, że mają dosyć życia, zanim ogarnie ich zdudzenie, z wieńcem na głowie, pogodni, rzucają się ze skały w morze. W ich przekonaniu to najpiękniejszy pogrzeb.⁹⁵

Była to zatem kraina urodzajna i skąpana w wiecznym słońcu – szczęśliwa właśnie dlatego, że położona poza siedzibą wiatru północnego, którego mroźne powiewy nie miały do niej dostępu. Hiperborea, raj na ziemi, gdzie ludzie żyli jak za czasów Złotego Wieku, była również wolna od lęku śmierci, która przybierała tutaj oblicze pogodnego, kwietnego rytuału kończącego życie dobrowolnie i w momencie, gdy osiągnęło ono swoją pełnię. MacDonald traktuje ten motyw z pewną ironią, lecz potwierdza jednocześnie łączność kraju poza wiatrem północnym ze śmiercią, choć w jego ujęciu jest to śmierć rozumiana zupełnie inaczej – jako dziedzina prawdziwego życia.

Diamond udaje się do kraju poza wiatrem północnym na własną prośbę: dzieje się to w czasie, gdy odwiedza swoją ciotkę w leżącym na południowym wybrzeżu Anglii miasteczku Sandwich, do którego rodzice wysyłają go, by odzyskał siły (nadszarpnięte po nocy spędzonej pośród burzy i w chłodzie katedry św. Pawła – choć tego oczywiście jego rodzice nie wiedzą). Diamond odbywa podróż najpierw w żaglowcu popychanym podmuchami Wiatru Północnego⁹⁶, a później na statku płynącym w stronę bieguna północnego⁹⁷. Następnie oboje płyną dalej na dryfującej górze lodowej, ukryci w jaskini, której wnętrze „zdawało się przesycone przepięknym błękitem,

⁹⁵ Pomponiusz Mela, *Pomponiusza Mela Chorographia czyli Opis kręgu Ziemi*, red. i komentarz S. Szarypkin, K.T. Witzak, nowa popr. red. tł. M. Goliasa, K.T. Witzak, wstęp, posł. i red. tekstu łac. S. Szarypkin, mapy M. Piotrowska, Piotrków Trybunalski 2011, s. 147.

⁹⁶ Podobny rejs w podmuchach wiatru północnego odbywa również Odyseusz w drodze do krainy zmarłych: „O mój mądry Odysie! Niech cię nie obchodzi, / Kto ma być w tej żegludze przewodnikiem łodzi! / Maszt tylko zatknij, podnieś z żaglem białym reje / I czekaj, aż z północy dobry wiatr powieje. / Z nim płynąć! Gdy ocean przemkniesz niezbrodzony, / Natrafisz na brzeg płaski, gdzie gaj Persefony / Pełen olsz, topól gonnych / a i wierzb jałowych. / Tam z okrętem na głębiach stań oceanowych, / A sam idź w gmach Hadesa.” (Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemieński, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył T. Sinko, Wrocław 1948, s. 152). Por. F. Soto, *op. cit.*, s. 142.

⁹⁷ Z motywem tym wiąże się ciekawy wątek autobiograficzny: sam MacDonald – od dzieciństwa marzący o pełnym przygód życiu marynarza, które uniemożliwiło mu słabe zdrowie – również odbył rejs na północ. Latem roku 1869, wraz z kilkorgiem przyjaciół, zaokrętował się na jachcie *The Blue Bell* i wyruszył na morską wycieczkę do Norwegii, która miała jednak dla niego fatalny przebieg. Zaraz na samym początku podróży MacDonald uszkodził sobie kolano: resztę rejsu spędził cierpiąc samotnie w kajucie i marząc o szybkim powrocie do domu. Być może to właśnie wtedy w jego wyobraźni podróż w stronę siedziby Wiatru Północnego zrosła się z doświadczeniem bólu i osamotnienia (odcinki *At the Back of the North Wind*, w których mowa o wyprawie Diamonda w stronę bieguna, ukazały się w „Good Words for the Young” w listopadzie i grudniu 1869 roku, a więc wkrótce po feralnym rejsie do Norwegii). Por. W. Reaper, *op. cit.*, s. 267–268; G.E. Sadler, *George MacDonald on Pain and Suffering: An Unpublished Letter to Alexander Munro*. „North Wind: A Journal of George MacDonald Studies” 1997, vol. 16, s. 25–27.

intensywnym i lśniącym, głębszym niż kolor najbłękitniejszego nieba” (ABNW, 119), Diamonda przeraża jednak zmiana zachodząca w jego przewodniczcze, która zaczyna słabnąć i zanikać, tak, że w końcu widać już tylko „jej twarz, bladą jak księżyc o poranku, z wielkimi, jaśniejącymi oczami” (ABNW, 119). Wiatr Północy w pewnym sensie „umiera”, lecz jeszcze przed swoim całkowitym zniknięciem każe Diamondowi wyruszyć na poszukiwanie wejścia do kraju poza jej plecami. Chłopiec wędruje dalej samotnie przez ośnieżone góry i pola lodowe, przez bezwietrzną, mroźną przestrzeń, aż dochodzi do miejsca, w którym spotyka ponownie swoją przyjaciółkę, siedzącą na progu tajemniczego zaświatu, do którego ona sama jest bramą. Diamond przechodzi na drugą stronę przez półprzezroczystą, bezcielesną postać Wiatru:

Kiedy dotarł do jej kolan, rozłożył ręce, by ich dotknąć, ale napotkał tylko dojmująco zimne powietrze. Szedł dalej. Wokół niego zrobiło się zupełnie białe, a zimno ukąsiło go jak ogień. Nie przerywał jednak marszu, po omacku przedzierając się przez wszechogarniającą biel, która zaczęła gęstnieć wokół niego. W końcu dotknęła jego serca i chłopiec stracił przytomność. Mógłbym powiedzieć, że zemadł, jednak gdy ktoś mdleje, zwykle ogarnia go ciemność, a Diamond czuł, że wchłonęła go biel. W momencie, gdy dotarł do serca Wiatru Północy, zasłabł i upadł. Jednak gdy upadał, przeturlał się przez próg jej domu i w ten właśnie sposób trafił do kraju poza wiatrem północnym. (ABNW, 122)

Poetycko opisany przez MacDonalda moment przejścia „na drugą stronę” pełen jest symboliki – przede wszystkim znów spotykają się w nim elementy przeciwstawne i kontrastowe: biel i czerń, chłód lodu i żar ognia. Wiatr Północy, będąca w powieści do tej pory uosobieniem ruchu i aktywności, spoczywa w tej scenie w dziwnej stagnacji, niejako w chłodnym bezruchu śmierci, zaś przez lodową biel przedziera się chłopiec o diamentowym imieniu. Trudno nie dostrzec wyraźnych konotacji erotycznych i cielesnych: Diamond wnika w ciało Wiatru, przechodzi pomiędzy jej kolanami, następnie przez łono i serce, odbywając tym samym niejako drogę odwrotną względem ruchu narodzin – ten moment w ciekawy sposób obrazuje Harvey Dinnerstein na ilustracji będącej frontyspitem do wydania powieści z roku 1964 (por. **ryc. 23**), przedstawiającej Diamonda wchodzącego do błękitnej jaskini na piersi Wiatru, której rozchylone kolana zaznaczone są na pierwszym planie jako zbiegające się ze sobą skały. Przejście przez Wiatr Północy – a więc poprzez samą Śmierć⁹⁸ – jest dla chłopca powtórny wejściem do łona matki i jednocześnie drugimi, „prawdziwymi” narodzinami do nowego życia. Wiatr, już wcześniej powiązana z ziemską rodzicielką Diamonda i wielokrotnie nazywana jego „matką”, staje się nią w tym momencie dosłownie, gdyż symbolicznie wydaje chłopca na świat – lub raczej zaświat – który okazuje się rajską krainą, pełną ciepła, spokoju i zadowolenia. Spełniają się tu słowa z rozważanej przez MacDonalda Księgi Hioba, w której porywający wichur prowadzi „do śmierci, wspólnego miejsca żyjących” (Hi 30, 22–23). W doświadczeniu Diamonda – które w najogólniejszym wymiarze MacDonald projektuje jako doświadczenie uniwersalne – umieranie, a więc przejście z „życia” do „śmierci” okazuje się własną

⁹⁸ W tym względzie Diamond znów upodoba się do postaci Chrystusa, który przechodzi przez śmierć, po zmartwychwstaniu ukazując się na ziemi, po czym wstępuje do nieba.

odwrotnością: narodzinami do prawdziwego istnienia, przejściem z lodowego pustkowiec doczesności w dziedzinę wiecznego szczęścia.

Przez kraj poza wiatrem północnym płynie rzeka, której dno porasta trawa, a fale śpiewają dziwną pieśń rozlegającą się nie w uszach, lecz bezpośrednio w umyśle – melodia i słowa zasłyszane nad brzegami zaziemskiej rzeki towarzyszą później Diamondowi przez pozostałe partie powieści: chłopiec wielokrotnie usiłuje sobie je przypomnieć, ale nie jest w stanie odtworzyć dokładnie ani ich brzmienia, ani znaczenia. Ziemię porastają „barwne kwiaty, lecz bez żadnego wyraźnego koloru”, nigdzie też nie widać słońca, choć krajobraz wypełnia „bezpromienne światło” (ABNW, 124), które emanuje jak gdyby z samego tego kraju. Przebywający tam ludzie zdają się zadowoleni, ale jednocześnie „trochę smutni” (ABNW, 125), zaś Diamond – nawet po powrocie do rzeczywistości, wypytywany przez narratora o wygląd przedziwnego kraju i o to, czy chciałby tam wrócić – odpowiada, że nigdy go nie opuścił i „czuję go gdzieś tutaj, w środku”. Choć MacDonald na początku powieści bierze za punkt odniesienia Herodota, wpisując się tym samym w tradycję antyczną oraz podejmując z nią dialog, za właściwych przewodników po kraju poza wiatrem północnym obiera dwie inne postaci literackie: Dantego (zwanego w powieści imieniem Durante – „które oznacza «Trwały», gdyż dzieła jego będą trwałe dopóty, dopóki na świecie będą istnieć ludzie godni tego, by je czytać”; ABNW, 122) oraz wiejską dziewczynę Kilmeny, bohaterkę poematu szkockiego poety romantycznego Jamesa Hogga z jego zbioru pt. *The Queen's Wake* (1813)⁹⁹. W ujęciu MacDonalda oni oboje poprzedzają Diamonda na drodze do tajemniczej krainy: autor i zarazem bohater *Boskiej komedii* wędruje przez „raj ziemski” w pieśni XXVIII *Czyśćca*¹⁰⁰, zaś Kilmeny uniesiona zostaje podczas snu do „krainy myśli”, po powrocie z której – nie mogąc odnaleźć swojego miejsca na ziemi – „opuszcza świat troski i cierpienia” i udaje się ponownie w szczęśliwy zaświat¹⁰¹.

MacDonald nieprzypadkowo wybiera takich właśnie literackich patronów swojej wizji – łącząc tradycję grecką, średniowieczną alegorię chrześcijańską i symboliczną wizję romantyzmu, wskazuje źródła własnej inspiracji twórczej, charakteryzujące cały jego dorobek pisarski. Jednocześnie zakończenie poematu Hogga zapowiada finał *At the Back of the North Wind*. Diamond wraca ze swojej dalekiej podróży, budząc się w łóżku w domu w Sandwich – pochyla się nad nim zapłakana matka, która wyjaśnia mu, że był bardzo chory i dodaje: „Myślałam już, że umarłeś” (ABNW, 131). Imię matki Diamonda, Martha, nie bez przyczyny nawiązuje do postaci biblijnej Marty, siostry Marii i Łazarza – z jednej strony Martha stoi bowiem po stronie realności i nie rozumie

⁹⁹ Por. W. Reaper, *Diamond and Kilmeny: MacDonal, Hogg, and the Scottish Folk Tradition*, w: *For the Childlike*, op. cit., s. 133–144.

¹⁰⁰ Por. Zob. U.C. Knoepfelmacher, *Ereasing Borders: MacDonal's „At the Back of the North Wind”*, w: *idem, Ventures into Childland*, op. cit., s. 244. Zob. także: A. Milbank, *Dante and the Victorians*, Manchester 2009 (tu szczególnie podrozdział *Imagining the afterlife: the fantasies of Charles Kingsley and George MacDonal*, s. 176–201). Wiatr Północy, przewodniczka Diamonda w drodze do kraju położonego poza jej plecami, sama nie ma do niego wstępu, podobnie jak Wergiliusz, który opuszcza Dantego na progu czyśćca. Warto zwrócić również uwagę na podobieństwo imion Dante (Durante) i Diamond – nie tylko są one powiązane aliteracją i zdają się odpowiadać sobie graficznie, ale w ujęciu MacDonalda oznaczają przede wszystkim trwałość, szlachetność i niezniszczalność.

¹⁰¹ „It wasna her hame, and she couldna remain; / She left this world of sorrow and pain, / And return'd to the land of thought again.” J. Hogg, *The Queen's Wake: a Legendary Poem*, Baltimore 1815, s. 124.

słów syna, który mówi, że „był tylko poza wiatrem północnym”, z drugiej zaś, podobnie jak Marta w Betanii, spotyka kogoś, kto powrócił z krainy śmierci, by „dać świadectwo”¹⁰². W przypadku małego bohatera *At the Back of the North Wind* jest to świadectwo odbierające śmierci jej „żądło” („O death, where is thy sting? O grave, where is thy victory?”¹⁰³ Kor 15, 55, *King James Bible* – warto zwrócić uwagę, że w opisie przejścia przez Wiatr Północy, będącą uosobieniem śmierci, zimno „żądli [Diamonda] jak ogień”). Dawaniem świadectwa i głoszeniem dobrej nowiny – centralnej w teologii i mistyce MacDonalda – należałoby zresztą nazwać całą powieść, w której pierwszym zdaniu narrator oznajmia: „Poproszono mnie, bym opowiedział wam o tym, co znajduje się poza Wiatrem Północy”. Tę prośbę skierować mógł do niego wyłącznie Diamond, który w trakcie powieściowej akcji zaprzyjaźnia się z dorosłym narratorem i opowiada mu o swojej podróży do kraju poza wiatrem północnym, czyniąc go tym samym niejako swoim „apostołem”, głosicielem prawdy życia wyzwolonego z lęku śmierci.

Pod koniec powieści Wiatr Północy wyjaśnia chłopcu, że to, co widział i czego doświadczył „po drugiej stronie”, było jedynie „obrazem” czy też „odbiciem” prawdziwego kraju położonego za jej plecami (w oryginale *picture*, które przywodzi na myśl platońską jaskinię cieni¹⁰⁴ – „bezpromienne światło” wypełniające krajobraz w pierwszej wizji Diamonda jest zapewne również odbiciem światła płynącego z „prawdziwej” krainy żyjących). Wspomnienie chłodnego spokoju kraju poza wiatrem północnym napełnia serce Diamonda pogodną tęsknotą i pozostaje z nim do końca. W przedostatnim rozdziale Wiatr zabiera go raz jeszcze do jego dawnego domu, ale chłopiec nie potrafi się nim cieszyć – „To już wcale nie jest dom” – mówi (ABNW, 295). Niedługo później Diamond – podobnie jak Kilmeny – porzuca ziemię, by udać się do swego prawdziwego domu: ostatnia scena przedstawia obraz śmierci, który jednak pozbawiony jest smutku i sentymentalności:

Śliczna figurka, biała i niemal tak czysta jak alabaster, leżała na łożku. Wszyscy myśleli, że umarł. Ja wiedziałem jednak, że odszedł tylko do kraju poza wiatrem północnym. (ABNW, 298)

Warto przypomnieć, że słowa te wypowiada znów dorosły narrator, podając tym samym własną interpretację zdarzeń – w tym sensie zakończenie *At the Back of the North Wind* pozostaje otwarte i zależy, jak zdaje się podpowiadać MacDonald, od naszej wiary lub niewiary.

At the Back of the North Wind można nazwać *summą* pogodzonych sprzeczności, wielką teodyceą, opowieścią mistyczną i wielowymiarową parabolą, a

¹⁰² Biblijna scena w Betanii posiadała w odczytaniu MacDonalda właśnie taki wydźwięk: w jednym z rozważań zawartych w *Unspoken Sermons* pisał, że wskrzeszenie Łazarza miało służyć jedynie utwierdzeniu w wierze jego sióstr, zaś dla niego samego było bolesnym poświęceniem – powtórnym przyobleczeniem się w „całun ciała”, koniecznym, by dać świadectwo wobec żywych. Por. W. Reaper, *op. cit.*, s. 250.

¹⁰³ *King James Bible Online*: <https://www.kingjamesbibleonline.org/1-Corinthians-15-55/> (data dostępu: 21 marca 2021).

¹⁰⁴ Por. F. Riga, *The Platonic Imagery of George MacDonald and C.S. Lewis: The Allegory of the Cave Transfigured*, w: *For the Childlike*, *op. cit.*, s. 111–132.

także traktatem filozoficznym, teologicznym oraz egzystencjalnym pisanym dla tych, którzy „są jak dzieci”. W mojej interpretacji celowo nie rozważałam tego, na ile skomplikowana, wielowątkowa symbolika zawarta w powieści MacDonalda ma szansę trafić do najmłodszych czytelników – sam autor wskazywał przecież, że z baśni (a także z fantazji) dziecko bierze tyle, ile jest w stanie przyjąć, zaś „wszystko ponad byłoby nadmiarem”¹⁰⁵.

Powieść *At the Back of the North Wind* zalicza się dziś do nurtu „klasyki mniej znanej”, szczególnie wobec popularniejszych MacDonaldowskich utworów dla dzieci, jakimi są obie książki o księżniczce Irene. Jest to jednak tekst, który przez ponad stulecie cieszył się popularnością wśród starszych i młodszych czytelników, doczekał się wielu wydań i zajmuje ważne miejsce na mapie literackiej klasyki dziecięcej „złotego wieku” (czytała go między innymi Lucy Maud Montgomery, do czego powrócę w trzeciej części pracy) – z jednej strony wchodzi bowiem w dialog z tekstami sobie rówieśnymi, jak *Alicja w Krainie Czarów* Carrolla, *Wodne dzieci* Kingsleya czy *Król Złotej Rzeki* Ruskina, z drugiej otwiera drogę późniejszej fantastyce dla młodych: dziełom Tolkiena, Lewisa czy w końcu tekstom współczesniejszym, jak *The Watership Down* (1972; polski tytuł *Wodnikowe Wzgórze*) Richarda Adamsa, a także *Mały Książę* Antoine de Saint-Exupéry’ego, którego finał jest jakby wyjęty z zakończenia *At the Back of the North Wind*. *Mały Książę*, gwiazdny chłopiec ulatujący z ptakami, nawiązuje jednocześnie do najsłynniejszych utworów Barriego, którego *Piotruś Pan* stanowi swego rodzaju odpowiedź na podniebne przygody Diamonda oraz jego wyprawę do kraju położonego poza wiatrem północnym. Związki pomiędzy powieścią MacDonalda i utworami Barriego oraz Barker – z których wszyscy podejmują motywy podniebnych dzieci – staną się tematem ostatniego rozdziału niniejszej części rozprawy.

¹⁰⁵ G. MacDonald, *The Fantastic Imagination*, w: *idem, A Dish of Orts...*, s. 317.

ROZDZIAŁ II

ODLOT W (BEZ)TROSKE

JAMES MATTHEW BARRIE – *PETER PAN*

Gdy wiosną 1860 roku w wysoko sklepionych pokojach Tudor Lodge George MacDonald trudził się nad sztuką teatralną *If I had a Father*, która miała okazać się fiaskiem, w położonej o pięćset mil na północ od Londynu wiosce Kirriemuir, w szkockim hrabstwie Angus, przyszedł na świat jeden z najwybitniejszych angielskich dramatopisarzy przełomu wieków – James Matthew Barrie. Podobnie jak MacDonald, Szkot z urodzenia (Kirriemur i Huntly, rodzinne miasteczko autora *At the Back of the North Wind*, leżą w sąsiednich hrabstwach), a Londyńczyk z wyboru, również Barrie wyznaczył krainie lat dziecińczych ważną rolę w swojej twórczości – zbiory szkiców z życia tkackiej społeczności wioski Thrums (pod którą ukrywało się Kirrie), przyniosły młodemu pisarzowi uznanie krytyki oraz rozgłos w literackich kręgach stolicy; nie one okazały się jednak najważniejsze. Dziś na skrzyżowaniu dwóch głównych ulic *Wee Red Toon* – „małego czerwonego miasteczka”, jak pieszczotliwie nazywają Kirriemuir jego mieszkańcy – stoi pokryta patyną figurka z brązu przedstawiająca chłopca grającego na piszczałce. To Piotruś Pan, mieszkaniec Nibylandii, dziwne dziecko, które wymknęło się z trybów czasu; pozostało nieśmiertelne, unieśmiertelniając również swojego twórcę.

„W dniu, w którym się urodziłem, rodzice kupili sześć krzeseł z siedzeniami z wyplatanej włosa, a w naszym małym domku było to prawdziwe wydarzenie [...]. Sąsiedzi przychodzili, żeby zobaczyć chłopca i obejrzyć krzesła”¹ – napisał Barrie w *Margaret Ogilvy* (1896), biografii swojej matki i zarazem jednej z najbardziej osobistych książek. Być może rzeczywiście 9 maja 1860 roku – dzień, w którym zjawily się krzesła i przyszedł na świat najmłodszy syn Davida Barriego, tkacza pracującego przy ręcznych krosnach, i Margaret Ogilvy, córki kamieniarza, która zgodnie ze szkockim zwyczajem zachowała nazwisko panieńskie również po ślubie – był dla mieszkańców domku z czerwonej cegły przy Brechin Road doniosły bardziej z powodu tego pierwszego wydarzenia: rodzina Barriech liczyła już wówczas sześcioro

¹ J.M. Barrie, *Margaret Ogilvy, by her Son*, London 1897, s. 1, 3. Kolejne cytaty z tej pozycji przytaczam za wskazanym wydaniem, każdorazowo podając w nawiasie skrót *MO* oraz numer strony.

dzieci. Najstarszy syn Alexander kształcił się na Uniwersytecie w Aberdeen, młodszy, David, miał wkrótce podążyć za bratem. Gdy urodził się James, na świecie były już także jego siostry, Mary Ann, Jane Ann, Sarah i Isabella (Elizabeth i Agnes zmarły we wczesnym dzieciństwie); Margaret, najbliższa Barriemu wiekiem i zarazem ukochana siostra, urodziła się trzy lata po nim². Epizod z krzesłami, który „przyćmił” narodziny syna, nie powinien jednak zwodzić: zakup luksusowych jak na tamtejsze warunki mebli wskazuje, że rodzina nie była uboga; świadczy o tym również wykształcenie, jakie rodzice byli w stanie zapewnić dzieciom. Ambicją Margaret Ogilvy było, by David, jej „oczko w głowie”, w przyszłości został duchownym; idąc za głosem tego pragnienia, zgodziła się, by ukochany syn dołączył do swojego najstarszego brata Alexandra, który po ukończeniu studiów otworzył prywatną szkołę w Bothwell w Lanarkshire – nie mogła wiedzieć, że David nigdy stamtąd nie wróci.

W mroźny styczniowy dzień 1867 roku do domu przy Brechin Road dotarła tragiczna wiadomość: David przewrócił się podczas jazdy na łyżwach i doznał groźnego uszkodzenia czaszki. Margaret zamierzała natychmiast wyruszyć koleją do Bothwell, uprzedził ją jednak telegram donoszący o śmierci chłopca; do jego czternastych urodzin brakowało tylko jednego dnia. W *Margaret Ogilvy* Barrie wspomina mroczne chwile, które nastąpiły później – on sam wraz z małą Maggie bawił się pod stołem, na którym spoczywała trumna brata, a w ciemnym pokoju na piętrze, odwrócona twarzą do ściany, leżała ich matka; od nikogo nie przyjmowała pociechy, a jej rozpacz dawała się ukoić jedynie widokiem białej koszulki, w której ochrzczone zostały wszystkie jej dzieci.

Nie wiem, czy to było pierwszego dnia, czy wiele dni później, gdy przyszła do mnie moja siostra, ta, którą matka kochała najbardziej [...] i poradziła, żebym do niej poszedł i powiedział, że został jej przecież jeszcze jeden synek. Rozgorączkowany, poszedłem od razu, ale pokój był ciemny, a gdy drzwi się za mną zamknęły, od strony łóżka nie dochodził żaden dźwięk [...]; po jakimś czasie usłyszałem jednak jej głos, teraz słaby, choć nigdy wcześniej nie był słaby – zapytała: „Czy to ty?” [...]. Sądziłem, że zwraca się do zmarłego chłopca, więc powiedziałem głosem, w którym dźwięczała samotność: „Nie, to nie on, to tylko ja.” [...] Potem spędzałem wiele czasu u jej wezgłowia, próbując sprawić, by o nim zapomniała [...]. Z początku – jak mi opowiadano – byłem zazdrosny, przerywałem jej czułe wspomnienia płaczem: „A czy ja nic dla ciebie nie znaczę?”, ale to nie trwało długo. Miejsce zazdrości zajęło silne pragnienie, [...] by stać się do niego tak podobnym, żeby nawet ona nie mogła dostrzec różnicy. (*MO*, 11–16)

Podobnie jak śmierć matki wywarła ogromny wpływ na późniejszą twórczość MacDonalda, tak samo rodzinna tragedia przeżywana w dzieciństwie zaważyła na losach osobistych i pisarskich Barriego. U wezgłowia pogrążonej w żałobie Margaret Ogilvy zrodziła się nie tylko silna więź łącząca matkę i najmłodszego syna (w późniejszych latach pisywali do siebie codziennie, a Margaret trzymała listy syna pod poduszką) – to tutaj miał swoje źródło również talent aktorski Barriego. Sześciolatek za wszelką cenę pragnący wywołać uśmiech na ukochanej twarzy (mały Jimmy prowadził nawet dzienniczek, w którym zapisywał, ile razy udało mu się rozweselić matkę),

² Por. *Barrie and Ogilvy Families*, w: L. Chaney, *Hide-and-Seek with Angels. A Life of J.M. Barrie*, London 2005, s. XIV.

traktował poważnie postanowienie upodobnienia się do zmarłego brata tak, by „nawet ona nie mogła dostrzec różnicy”. W dalszej części wspomnień Barrie opisuje, jak nauczywszy się wesołego pogwizdywania na modłę Davida, przebrał się w jego ubrania i przyszedł do pokoju matki: „Stałem spokojnie, dopóki mnie nie dostrzegła i wtedy – jak bardzo musiało ją to zranić! «Posłuchaj, mamó!» – wykrzyknąłem triumfalnie, rozstawiłem nogi, zatopiłem ręce w kieszeniach i zacząłem gwizdać” (*MO*, 17). Umiejętność wchodzenia w rolę i przybierania cudzego punktu widzenia była bez wątplenia tym, co pozwoliło Barriemu stać się później znakomitym pisarzem i dramaturgiem: w wydanym pod koniec życia zbiorze *The Greenwood Hat* (1930) z charakterystyczną dla siebie ironią i dystansem, jak gdyby z perspektywy zewnętrznego narratora, pisał o sobie samym z młodzieńczych lat:

Zauważam jedną osobliwą rzecz odnośnie jego wczesnych artykułów – choć anonimowe, były pisane przeważnie z jego własnej perspektywy. Jest to oczywisty znak, że wciąż jeszcze poszukiwał metody pisarskiej. Po jakimś czasie niemal zawsze przybierał czyjąś postać, pisząc jako lekarz, człowiek-reklama, członek Parlamentu, matka, odkrywca, dziecko, dziadek, zawodowa piękność, pies lub kot.³

David Barrie, zmarły tragicznie na wiele lat przed pojawieniem się Piotrusia Pana, był również pierwszym chłopcem, który „na zawsze pozostał dzieckiem” (*MO*, 9), stając się tym samym zaczątkiem opowieści o chłopcu, który nie chciał dorosnąć – „gdy ja stałem się mężczyzną, on nadal miał trzynaście lat” (*MO*, 19), napisał Barrie w biografii matki. Na innym miejscu tej samej książki stwierdzał, że „nic, co spotyka nas po dwunastym roku życia, nie ma właściwie większego znaczenia” (*MO*, 41) – w wyobraźni pisarza David pozostał tym, który wymknął się konieczności dorastania, zachowując na zawsze nie tylko postać dziecka, ale także wyjątkowe miejsce w sercu matki; myśl o tym, że dzieciństwo nie trwa wiecznie i że trzeba będzie porzucić je na rzecz dorosłości, należy do najwcześniejszych wspomnień Barriego:

Koszmarem moich lat chłopięcych było to, iż wiedziałem, że nadejdzie taki czas, gdy ja również będę musiał porzucić zabawy, ale nie wyobrażałem sobie, jak to się ma stać (udręka wciąż powracająca w snach: sam przyłapuję się na grze w marmurki i patrzę na siebie z zimną pogardą); czułem, że moją zabawę będę musiał kontynuować w ukryciu [...]. (*MO*, 29)

³ J.M. Barrie, *The Greenwood Hat, Being a Memoir of James Anon, 1885–1887*, with a preface by The Earl Baldwin of Bewdley, K.G., London 1937, s. 29 (kolejne cytaty z tej pozycji przytaczam za wskazanym wydaniem, każdorazowo podając w nawiasie skrót *GH* oraz numer strony). Kształtowanie się owej „metody pisarskiej” widoczne jest już we wczesnych dziennikach Barriego, w których wiele wpisów dotyczących własnych doświadczeń sporządzonych zostało w trzeciej osobie liczby pojedynczej. W powieści *Sentimental Tommy* (1896), zawierającej – jak niemal wszystkie utwory Barriego – wiele wątków autobiograficznych i uznawanej za opowieść o jego własnym dzieciństwie, znalazł się natomiast taki fragment: „[Tommy] nieustannie odgrywa jakąś nową rolę – ale odgrywanie nie jest tu właściwie odpowiednim słowem, ponieważ w każdą z nich wkłada tyle poważnej żarliwości, że zdolny jest zwieść samego siebie, do czasu, aż nie przyjmie następnej roli. [...] Każdy podmuch wiatru popycha go od jednego charakteru do drugiego: może być człowiekiem szlachetnym lub nikczemnym, tyranem lub niewolnikiem, kimś twardym jak gład lub miękkim niczym masło, a wszystko to w ciągu jednego przedpołudnia. Można mieć jedynie pewność, że czymkolwiek Tommy jest, będzie tym bez żadnego umiaru.” J.M. Barrie, *Sentimental Tommy, the Story of his Boyhood*, il. W. Hatherell, Toronto 1896, s. 347.

Po feralnym styczniu 1867 roku dzieciństwo trwało jednak nadal, być może tym szczęśliwsze, że wypełnione odzyskaną obecnością matki – Jimmy grał w krykieta, który później miał stać się jego ukochanym sportem, płatał przechodniom figle za pomocą „niewidzialnego sznurka”⁴, wspólnie z towarzyszem zabaw, Robbem, tworzył pierwsze dziecinne spektakle teatralne w małej pralni, mieszczącej się po przeciwnej stronie Brechin Road⁵, a przede wszystkim – czytał książki. Margaret Ogilvy była zapaloną czytelniczką, która „w ciągu dziesięciu minut, gdy dochodził krochmal, była w stanie zacząć lekturę *Zmierzchu i upadku Cesarstwa Rzymskiego*, by całość skończyć jeszcze tej samej zimy” (MO, 43) i swoją pasją czytelniczą potrafiła zarazić syna: ich pierwszą (i kolejną) wspólnie przeczytaną powieścią był *Robinson Crusoe*, za którym podążyły *Baśnie tysiąca i jednej nocy* oraz „wszystkie inne książki, jakie tylko mogliśmy wypożyczyć; prócz tego kupowałem od czasu do czasu jakąś książkę, a w czasie kupowania (które trwało tygodniami), stojąc przy kontuarze, czytałem większość pozostałych pozycji znajdujących się w księgarni, co jest być może najbardziej wyszukany sposób na lekturę” (MO, 47). James został również wiernym czytelnikiem tekstów, przeciwko którym krucjatę prowadzili pedagodzy, pisarze i wydawcy wiktoriańscy (między innymi Strahan, publikujący „Good Words for the Young” i książki dla dzieci MacDonalda, ukazujące się w dzieciństwie Barriego) – do jego ukochanych lektur należały bowiem *penny dreadfuls*, szczególnie pewna romantyczna opowieść o dziewczynce sprzedającej rukiew wodną, ukazująca się w odcinkach w magazynie „Sunshine”, subskrybowanym za pół pensa miesięcznie. Dzieciństwo spędzone wśród opowieści zaowocowało marzeniami o własnym pisaniu:

[P]ewnego dnia wpadłem na doskonały pomysł, który podsunęła mi matka [...]: dlaczegoż ja sam nie miałbym pisać opowieści? I zacząłem je pisać – na poddaszu [...]. Wszystkie one były opowieściami o przygodach (najszcześniejszy jest bowiem ten, kto opisuje przygody), wstępu do nich nie miały żadne postaci, które znałbym z rzeczywistości, a scenerię stanowiły nieznanne lądy, bezludne wyspy i zaczarowane ogrody, z rycerzami na czarnych rumakach i dziewczyną sprzedającą rukiew wodną tuż za rogiem ulicy. [...] Od pierwszego dnia, gdy na strychu pokosztowałem krwi, decyzja została podjęta: nie dla mnie szarobure, drętwe profesje, moją działką będzie literatura. (MO, 49–50)

Ten opis w ciekawy sposób łączy dziecięce i młodzieńcze lektury Barriego – bezludną wyspę Robinsona, czytaną namiętnie *Coral Island* Ballantyne’a, *Treasure Island*

⁴ Por. P. Chalmers, *The Barrie Inspiration*, London 1938, s. 41.

⁵ W dedykacji do pierwszego wydania tekstu sztuki o Piotrusiu Panie (1928) Barrie pisał o sobie: „Oto on, mniej więcej siedmioletni, wraz ze swoim współspiskowcem Robbem, obaj w szkockich furażerkach. Urządzają właśnie przedstawienie w maleńkiej pralni, która stoi do dzisiaj. Za wstęp płaci się błyskami, duniami lub innymi betkami (nauczyłem Was całkiem sporo szkockiego, więc powinniście wiedzieć, o co chodzi), zaś kulminacyjny moment spektaklu następuje wtedy, gdy próbujemy wrzucić się nawzajem do kotła [...]. Ta mała pralnia była nie tylko sceną mojej pierwszej sztuki, ale posiada jeszcze bliższe związki z Piotrusiem Panem: stanowiła mianowicie pierwowzór małego domku, który Zgubieni Chłopcy budują dla Wendy na Nigdylandii, a główna różnica polegała na tym, że pralnia nigdy nie przywdziała smolistego cylindra Johna jako komina. Gdybyśmy z Robbem posiadali taki cylinder, z pewnością wsadzilibyśmy go na daszek pralni.” Por. J.M. Barrie, *To the Five. A Dedication*, w: *idem, Peter Pan and Other Plays*, Oxford World’s Classics, ed. with an Introduction and Notes by P. Hollindale, Oxford 2008, s. 78; o ile nie zaznaczono inaczej, kolejne cytaty z tej pozycji przytaczam za wskazanym wydaniem, każdorazowo podając w nawiasie skrót *PP* oraz numer strony.

Stevensona, baśnie arabskie oraz romanse z *penny dreadfuls* – z jego własną późniejszą twórczością: wszak to właśnie wyspa Nibylandia znalazła się w centrum jego najważniejszego utworu scenicznego, poprzedzona jeszcze jedną historią o rozbitkach na bezludnym atolu, którą Barrie opowiedział w sztuce *The Admirable Crichton* (1902); zaś Piotruś Pan, nim przeniósł się na Nibylandię, był mieszkańcem „zaczarowanych” Ogrodów Kensingtonskich, w których wróżki i elfy urządzały nocne bale. Jednocześnie karty jego utworów literackich zaludniły niemal wyłącznie postaci znane mu z rzeczywistości: on sam, matka czy zmarły brat, który stał się jednym z wielu pierwowzorów Piotrusia Pana.

Maragret Ogilvy liczyła, że jej najmłodszy syn spełni nadzieje pokładane wcześniej w Davidzie i obierze karierę duchownego, chłopiec otrzymał więc równie staranne wykształcenie, jak jego najstarszy brat: gdy James ukończył szkołę w Kirriemuir, Alexander był już wykładowcą w Glasgow Academy i przejął pieczę nad jego edukacją. Kilka lat później obaj bracia przenieśli się do Dumfries, gdzie starszy objął urząd głównego Inspektora Szkół, zaś młodszy zaczął uczęszczać do Dumfries Academy. Były to dla Barriego szczęśliwe lata, wypełnione nauką, rozwojem pasji teatralnych i literackich – stał się częstym bywalcem teatru w Dumfries, a na potrzeby założonego przez siebie kółka dramatycznego stworzył swoją pierwszą sztukę pt. *Bandelero the Bandit*⁶, pisał także humorystyczne artykuły do szkolnej gazetki „The Clown” – wyprawami na pstrągi (przez całe życie był zapalonym wędkarzem), włączącami po romantycznych okolicach ruin zamków Torthowald i Thrieve⁷ oraz zabawami w piratów:

[G]dy zmierzch zaczynał wydłużać cienie, grupa młodych matematyków odkładała swoje ekierki, wspinała się po murze i złaźła na drugą stronę po drzewach, przedzierzając się w załogę piracką wyruszającą w odyseję, która wiele lat później miała przerodzić się w sztukę o Piotrusiu Panie. Nasze eskapady do pewnego ogrodu w Dumfries, który stanowi dla mnie zaczarowaną krainę, stały się z pewnością genezą tego niecnego utworu. Mieszkaliśmy tam w koronach drzew, żywiąc się orzechami kokosowymi [...], a ja prowadziłam dziennik pokładowy naszych grabieży, tajemniczą księgę grozy, której kart nie szpecił żaden trójkiat.⁸

⁶ W jednym z rozdziałów *The Greenwood Hat* Barrie pisał: „Teatr [...] w Dumfries był pierwszym, który kiedykolwiek odwiedziłem [...]. Siadywałem na skrajnym miejscu w pierwszym rzędzie widowni, by pozbyć się iluzji scenicznej i widzieć, co aktorzy robią za kulisami. [...] To musiało poprowadzić nieuchronnie do założenia kółka teatralnego, dla którego napisałem swoją pierwszą sztukę, *Bandelero the Bandit*. Nie pozostała z niej ani jedna kartka, ale choć całość trwała nie dłużej niż pół godziny, zawierała wszystkie najbardziej uderzające sceny, które chłopiec spijał ze swojego miejsca na skraju widowni, zaś jedna z postaci (grana przez tego samego chłopca) stanowiła kombinację wszystkich jego ulubionych bohaterów literackich, z których teraz przypominam sobie jedynie Smike’a z *Nicholasa Nickleby* oraz Wambę z *Ivanhoe*” (*GH*, 64, 67–68). Barrie, znany z chaosu, który panował wśród jego rzeczy osobistych, nie wiedział wówczas zapewne, że *Bandelero the Bandit* nie zaginął – autograf sztuki, datowany na 12 lutego 1877 roku, znajduje się obecnie w zbiorach Beinecke Rare Book and Manuscript Library na Uniwersytecie w Yale, GEN MSS 1400, Box 32, Folder 804: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10086144> (data dostępu: 19 marca 2021).

⁷ Por. R.L. Green, *J.M. Barrie*, London 1960, s. 16.

⁸ J.M. Barrie, *The Freedom of Dumfries* (mowa wygłoszona z okazji nadania tytułu honorowego obywatela miasta w 1924 roku), w: *M’Connachie and J.M.B. Speeches of J.M. Barrie*, with preface by H. Walpole, New York 1939, s. 83–84. Andrew Birkin, biograf Barriego, zlokalizował ów „zaczarowany

Po ukończeniu akademii w Dumfries osiemnastoletni James wrócił do Kirriemuir zdecydowawszy, że obierze zawód pisarza i będzie doskonalił się w „swojej dziedzinie” – literaturze; rodzice wymogli jednak na nim obietnicę dalszych studiów. Nadal „piastując szlchetne pragnienie, by zostać najpoważniejszym pisarzem swoich czasów” (GH, 6), Barrie wyruszył więc do Edynburga, by w stolicy Szkocji rozpocząć naukę na uniwersytecie, jednak lata studenckie okazały się dla niego trudną próbą wyobcowania i samotności. Duch chłopięcej bez troski, w którym mijał okres Dumfries, ulotnił się bezpowrotnie, a koledzy z roku zapamiętali Jamesa jako młodzieńca „nadzwyczaj nieśmiałego i niepewnego [...], o szczupłej, delikatnej postaci, bladej cerze i zgarbionych plecach, który zjawiał się cicho pośród nas, nie przyciągając niczyjej uwagi, sam jednak bacznie wszystko obserwował”⁹. Wśród młodych mężczyzn, ich poważnych planów na życie i swobodnych rozmów („wzdrygam się, słysząc, jak nieskrępowanie rozprawiają o kobietach”¹⁰ – napisał później w jednym ze swoich dramatów) Barrie czuł się nieswojo i obco. Pocięchę znajdował w kontaktach z rodziną Alexandra, przede wszystkim dwiema kilkuletnimi bratanicami, z którymi szybko odnalazł wspólny język. Również za sprawą brata trafił pod opiekę Davida Massona, wykładowcy, krytyka literackiego oraz znawcy twórczości Milтона, kierującego wówczas katedrą retoryki i literatury pięknej na Uniwersytecie w Edynburgu (o stanowisko to ubiegał się równolegle z Massonem zaprzyjaźniony z nim George MacDonald¹¹); pod okiem wybitnego naukowca i człowieka pióra, który został pierwszym mentorem Barriego¹², młody pisarz rozwijał się literacko – w czasach edynburskich powstała kolejna sztuka teatralna pt. *Bohemia*, a także szereg artykułów i recenzji książkowych oraz teatralnych dla czasopisma „The Edinburgh Courant”. Studenckie doświadczenie dziennikarskie miało wkrótce poprowadzić Barriego dalej na drodze do kariery pisarskiej: gdy po ukończeniu studiów w roku 1882 z tytułem magistra sztuk powrócił do domu rodzinnego, Jane Ann, starsza siostra, podsunęła mu ofertę pracy w „The Nottingham Journal”. Gazeta poszukiwała publicysty do pisania artykułów wstępnych, tzw. „leaderów” – Barrie wspominał później z humorem swoją odpowiedź na ogłoszenie, które wymagało od kandydata przesłania takiego właśnie artykułu: „Ja, który nigdy w życiu nie napisałem (ani nie przeczytałem) żadnego «wstępniaka», przesłałem im mój traktat o *Królu Learze*. Dostałem posadę; tak więc to Shakespeare zrobił ze mnie dziennikarza” (GH, 124).

Praca w „The Nottingham Journal” była dla Barriego tylko etapem na drodze do prawdziwego dziennikarstwa – nie zrażając się tym, że prowincjonalni czytelnicy nie zagustowali w jego stylu, przez co po krótkim czasie musiał porzucić swoją pierwszą posadę, słał z Kirriemuir artykuły za artykułami do różnych redakcji na słynnej „dziennikarskiej” Fleet Street w Londynie. Rękopisy wracały z odmową do czasu, aż

ogród” na terenie posiadłości Moat Brae nad rzeką Nith w Dumfries, gdzie obecnie mieści się centrum edukacyjne i pamiątkowe poświęcone autorowi *Piotrusia Pana* (<https://www.peterpanmoatbrae.org/>).

⁹ Cyt. za: A. Birkin, *J.M. Barrie and the Lost Boys. The Real Story Behind Peter Pan*, New Haven–London, 2003, s. 11.

¹⁰ *Ibidem*, s. 12.

¹¹ Por. W. Reaper, *George MacDonald. Novelist and Victorian Visionary...*, s. 227–229.

¹² Por. R.D.S. Jack, *Myths and the Mythmaker. A Literary Account of J.M. Barrie's Formative Years*, Amsterdam – New York 2010, s. 49–61.

Frederick Greenwood, redaktor naczelny „St James’s Gazette”, nie zainteresował się „impresją” z życia społeczności tkackiego miasteczka, opisanego w szkicu *An Auld Licht Community* – Barrie uderzył w swój ton, odnalazł temat i inspirację, których dostarczyły mu wspomnienia Margaret Ogilvy (jej rodzina należała do odłamu religijnego Auld Lichts, ze języka *Scots* „Dawne Światła”). Zachęcony przez Greenwooda, Barrie przesłał mu całą serię szkiców szkockich, których sentymentalny, nostalgiczny i zarazem zabawny ton spodobał się nie tylko redaktorowi naczelnemu, ale również czytelnikom pisma. Choć Greenwood niczego nie obiecywał – a nawet stanowczo odradzał Barriemu przyjazd do Londynu – w marcu 1885 roku, w ślad za jednym z kolejnych felietonów pt. *The Rooks begin to Build*, koleją do stolicy podążył sam jego autor:

Przyjrzyjmy się naszemu bohaterowi – pisał Barrie o sobie w *The Greenwood Hat* – jak z szeroko otwartymi oczami siedzi wciśnięty w sam kąt wagonu, doskonale świadom, że powinien właściwie umieścić się na półce na bagaż – albo lepiej jeszcze: zniknąć jak nietoperz w ciemnościach za oknem. Patrzy podejrzliwie, biedny dureń, na każdego z podróżnych, który jest względem niego uprzejmy. Ruchy ma niezgrabne, mówi niewyraźnie, a cienki jest jak ołówek, chociaż nie tak długi (wkrótce będzie jeszcze cieńszy). Wyraz twarzy żenująco gapiowaty. Ma na nogach toporne buty (nabijane gwoźdźmi) [...], a maniery tak kolczaste, jak jego obuwie. Panie od razu stwierdziły, że nie trzeba się nim przejmować, a on o tym dobrze wie i cierpi z tego powodu skryte katusze. Nienawidzi sentymentu [*sentiment*], jak niewolnik nienawidzi swego pana. Jedyne kapitał, prócz pieniężnego, to wyraz pewnej srogości, która świadczy o tym, że jeszcze go nie zwyciężono. (*GH*, 9)

Na londyńskim dworcu St. Pancras powitał go widok ulicznego afisza „St James’s Gazette” z wydrukowanym artykułem *The Rooks begin to Build* – „było tak, jak gdyby sam Greenwood wyszedł po mnie na stację” (*GH*, 17), napisał Barrie we wspomnieniach. Początek londyńskiej przygody wróżył pomyślną przyszłość i młody pisarz rzeczywiście czuł się niezwyciężony: jego ambicją było piórem zarobić na życie w stolicy, co – przy skromnej egzystencji na zapasach z Kirriemuir, „w pokoiku wielkości fortepianu” (*GH*, 20) na Grenville Street w dzielnicy Bloomsbury – okazało się wykonalne.

Barrie marzył o miejskim życiu od dawna i choć „jak Branwell Brontë, Londyn znał jedynie z map” (*GH*, 19) oraz z przestróg matki, by „iść zawsze środkiem ulicy [...], nie wychodzić po zmierzchu i wszystko zawsze zamykać na klucz” (*MO*, 70), szybko odnalazł swoje miejsce w stolicy. Pomogła mu w tym bez wątpienia wytężona paca dziennikarska („praca wspiera mężczyznę lepiej niż jakakolwiek kobieta na świecie”¹³): od roku 1887 jego artykuły zaczęły ukazywać się we wszystkich ważniejszych angielskich pismach z „National Observerem” włącznie, w towarzystwie tekstów m.in. Tomasa Hardy’ego, Rudyarda Kiplinga, Herberta George’a Wellsa czy Williama Butlera Yeatsa. W tym samym roku opublikował swoją pierwszą powieść pt.

¹³ *M’Connachie and J.M.B. Speeches, op. cit.*, s. 248–249.

*Better Dead*¹⁴, utrzymaną w konwencji detektywistycznej, zapewne pod wpływem ukazujących się w prasie opowiadań Stevensona, którego darzył ogromnym szacunkiem. I choć książka została wydana na koszt autora, zdobyła mu przecież pierwszy w życiu „skalp literacki” – list z wyrazami uznania od nieznanego czytelnika, którym okazał się nie kto inny, jak lord Randolph Churchill, ojciec przyszłego premiera Wielkiej Brytanii¹⁵; to doświadczenie z pewnością warte było dwudziestu pięciu funtów, które Barrie wyłożył na pokrycie kosztów publikacji.

Rok później ukazał się w wersji książkowej zbiór szkockich felietonów, od których zaczęła się współpraca z Greenwoodem i „St. James’s Gazette” – *Auld Licht Idylls* (1888), uzupełniony w kolejnym roku o *A Window in Thrums*; londyńska krytyka nie mogła nachwalić się obu zbiorów, które łączyły w sobie literacką świeżość, nostalgiczną aurę sielskiej, szkockiej okolicy (choć opisywany przez Barriego świat był raczej krainą młodości Margaret Ogilvy, znaną mu ze wspomnień matki niemalże lepiej niż doświadczenia jego własnego dzieciństwa¹⁶), z wyszukany, nieraz kąśliwym humorem, z którym autor przedstawiał prostą społeczność swoich rodzinnych stron. Wkrótce do Kirriemuir zaczęły napływać wycieczki zachwyconych angielskich czytelników, którzy w rodzinnym miasteczku Barriego szybko domyślili się idyllicznej i zarazem zabawnej wioski tkackiej Thrums (sama nazwa również pochodzi z rzemiosła włókienniczego: *thrums* to zbierane razem końcówki przędzy pozostałe po odcięciu osnowy), zaś przedsiębiorczy mieszkańcy równie prędko zorientowali się, że literacka sława może być dobrym źródłem dochodów – zwiedzający wyjeżdżali zaopatrzeni w pocztówki i suweniry „z Thrums”, ale Barrie nie doczekał się z tego powodu wdzięczność krajanów. Jeszcze w 1936 roku, a więc pod koniec życia autora, Patrick Chalmers pisał: „Można zapytać dowolnego kirriemuirczyka o to, czy zna słynnego dramaturga, a spojrzy na nas z góry, po czym będzie próbował zmienić temat i sprowadzić rozmowę na drużynę piłkarską Forfar lub nawet na ceny juty. A jednak wie doskonale, o kogo chodzi, i mam wątpliwości, czy czuje się z tego powodu zawstydzony”¹⁷.

Barrie podzielił los innych „proroków we własnym kraju” również pod względem tego, jak jego wczesne utwory ocenili rodzimi literaturoznawcy: George

¹⁴ Por. R.D.S. Jack, *op. cit.*, s. 86. Gdy po latach zapytano Barriego, czy chciałby, by jego pierwsza powieść została wznowiona, miał odpowiedzieć „Better dead” – „Lepiej umrzeć”. Por. P. Chalmers, *op. cit.*, s. 104–105.

¹⁵ P. Chalmers, *op. cit.*, s. 108.

¹⁶ Por. G. Blake, *op. cit.*, s. 58. Barrie nigdy nie ukrywał, że życie Margaret Ogilvy oraz ona sama były najsilniejszą inspiracją jego wczesnej twórczości. „Z jej milczących, błękitnych oczu wyczytałem wszystko, co wiem, i wszystko, co jeszcze kiedykolwiek napiszę. [...] Tu jest początek i zarazem koniec literatury” (*MO*, 4–5); w przedostatnim rozdziale *Margaret Ogilvy*, zatytułowanym *Moja bohaterka*, Barrie opowiada o tym, jak czytał matce wszystkie swoje rękopisy, w których zawsze – z niemalym zadowoleniem – odnajdywała swój własny portret: „była głęboko przekonana, że gdybym został przyłapany – to znaczy gdyby czytelnicy odkryli, jak często i w jak wielu różnych przebraniach matka pojawia się w moich książkach – mógłby z tego wyniknąć skandal” (*MO*, 169). W 1937 roku James A. Roy pisał: „Barrie ubóstwiał swoją matkę, która wywarła nieoszacowany wpływ na jego wczesną twórczość, ale także na późniejsze teksty. [...] Dostarczyła mu bohaterkę; sama była jego bohaterką, nowym typem w literaturze. Była Margaret w *The Little Minister*, Jess w *A Window in Thrums*, Grizel w *Sentimental Tommy* i Maggie w *What Every Woman Knows*.” Por. J.A. Roy, *James Matthew Barrie. An Appreciation*, London 1937, s. 35.

¹⁷ P. Chalmers, *op. cit.*, s. 7.

Blake, badacz dorobku tzw. szkoły Kailyard – nurtu prozatorskiego o tematyce szkockiej, który u progu lat 90. XIX stulecia zapoczątkował właśnie Barrie, a kontynuowali pisarze tacy jak Ian Maclaren czy John Joy Bell (do tego nurtu włączane są również późne powieści szkockie MacDonalda) – odsądzał autora *Auld Licht Idylls* oraz *A Window in Thrums* od czci i wiary, oskarżając go o „wyrafinowany sadyzm”¹⁸, „deptanie wszelkich świętości” oraz brak smaku. Krytyk miał Barriemu za złe przede wszystkim to, że „spieniężał” wspomnienia matki oraz prywatne doświadczenia rodzinne, wykorzystując je jako pożywkę dla swojego sentymentalizmu i cynizmu, a jednocześnie zdobywał pisarski rozgłos, schlebając gustom angielskich czytelników, którzy oczekiwali rzewnych opisów szkockiego krajobrazu oraz dowcipnego przedstawienia zacofanej ludności. „W całej swojej wczesnej twórczości Barrie był artystą ostentacyjnie nieszczerym [...] i pogardzającym prawdą. Dla sentymentalnego, dramatycznego efektu, którego domagał się jego temperament, potrafił zrobić wszystko, bez względu na cenę”¹⁹ – pisał krytyk. Blake nie potrafił jednak odmówić tym tekstom uroku – jego opinię, dotyczącą wprawdzie tylko „szkockiego” wycinka twórczości autora *Piotrusia Pana*, można uznać za symptomatyczną i w pewien sposób trafnie podsumowującą metodę pisarską Barriego, której on sam był aż nadto świadomy: „Mój Boże! [...] Zdaje mi się, że napisałbym artykuł nawet o trumnie własnej matki!” – woła jeden z bohaterów powieści *When a Man is Single* (1888), beletryzującej dziennikarskie lata autora (zapowiedź tę spełnił zresztą Barrie niedługo później, pisząc po śmierci Margaret Ogilvy jej biografię, w której opowiadał tyleż o niej, ile o sobie samym). Barrie, „niewolnik sentymentu” (*GH*, 9), jak chyba żaden inny pisarz potrafił przepisywać doświadczenie biograficzne na literaturę, osiągając tym konglomerat autentyzmu, autoironii, nostalgii i czaru o niespotykanej sile. Wiele z życia własnego i cudzego przetransponował również do swojego najsłynniejszego dzieła teatralnego i powieściowego, jakim był *Piotruś Pan*.

Wraz z publikacją pierwszych utworów prozatorskich skończyła się dla Barriego epoka uprawiania zawodu dziennikarskiego „wolnego strzelca”, a rozpoczęła kariera pisarza oraz dramtopisarza. Właściwym początkiem tej pierwszej było wydanie powieści *The Little Minister* (1891)²⁰, rozgrywającej się – podobnie jak pierwsze zbiory szkockie – w sielskiej aurze Thrums i opowiadającej o miłości ubogiego pastora Gavina Disharta do pięknej Cyganki Babbie. Powieść, ogłoszona przez krytykę „książką genialną”²¹, od razu stała się bestsellerem zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i za Oceanem. Ze swego domu na Upolu, maleńkiej wysepce na południowym Pacyfiku w Archipelagu Samoa, Robert Louis Stevenson pisał do Henry’ego Jamesa:

¹⁸ G. Blake, *op. cit.*, s. 73.

¹⁹ *Ibidem*, s. 66–67.

²⁰ Jest to zarazem jedyny utwór prozatorski Barriego – poza tekstami o Piotrusiu Panie – który został wydany w Polsce: w 1892 roku, a zatem zaledwie rok po publikacji oryginału, powieść ukazała się pod tytułem *Tajemnicza cyganka* jako dodatek do czasopisma „Słowo” – w dwóch tomach oraz w niestety anonimowym przekładzie. Tak wczesna, wręcz „natychmiastowa” recepcja *The Little Minister* świadczy o ogromnej popularności, jaką cieszyła się powieść (dla porównania, pierwsze tłumaczenie *Peter Pan in Kensington Gardens* ukazało się w siedem lat po publikacji oryginału, zaś na pełen przekład *Peter Pan and Wendy* trzeba było czekać ponad czterdzieści lat – zawilości związane z polską recepcją tych utworów omówię szerzej w kolejnej części niniejszej rozprawy).

²¹ Por. A. Birkin, *op. cit.*, s. 18.

Przyślij prędko jakąś nową książkę z opowiadaniem. Ograniczam się teraz wyłącznie do dwóch moich współczesnych – Ciebie i Barriego – ach, no i jeszcze Kiplinga! – ty, Barrie i Kipling jesteście moimi Trzema Muzami. [...] Ale Barrie, to czysta piękność – ten jego *The Little Minister* i *Window in Thrums*, co? Jakież potencjał w tym młodzieńcu! Musi jednak pilnować, by nie stać się zbyt zabawnym. Jest w nim geniusz, ale tuż pod bokiem czai się żurnalista – i w tym tkwi niebezpieczeństwo.²²

Była to pochwała od człowieka, którego Barrie cenił wysoko, i to nie tylko jako wielkiego pisarza (w jednym z rozdziałów *Margaret Ogilvy*, poświęconym w całości Stevensonowi, napisał: „podczas gdy on rozwijał swój kunszt, my byliśmy jeszcze czeladnikami, kaleczącymi sobie palce o jego narzędzia”; *MO*, 131), lecz również jako swego mistrza w tworzeniu literackiej drogi powrotu do dzieciństwa: „był duchem chłopięctwa, pociągającym nasz podstarzały świat za spódnicę i zmuszającym go do powrotu i zabawy” (*MO*, 143). Autor *Wyspy skarbów* i twórca *Piotrusia Pana* nigdy nie poznali się osobiście, lecz wkrótce po wydaniu *The Little Minister* rozpoczęli korespondencję, która miała trwać aż do śmierci Stevensona w 1894 roku i zaowocować ich serdeczną przyjaźnią: Stevenson zaprosił nawet Barriego do swego domu w Vailimie, przesyłając następujące wytyczne dojazdu: „Bierzesz parowiec z San Francisco, a potem moja wyspa to druga po lewej stronie” (*MO*, 145). Barrie nigdy nie wybrał się w podróż na Polinezję, choć marzenie o niej pobrzmiewa echem w słowach Piotrusia, gdy ten objaśnia Wendy drogę do Nibylandii – „Druga po prawej stronie, a potem cały czas prosto, aż do rana”²³. Jednocześnie Stevenson precyzyjnie scharakteryzował przewodnią cechę pisarstwa Barriego – czający się pod bokiem „żurnalista” nawet najbłahszy epizod potrafił ustroić w szatę sztuki, wplatając słowa, gesty czy przeżycia otaczających go ludzi w kanwę swoich utworów literackich i scenicznych²⁴.

Zawiazaną „na odległość” przyjaźń ze Stevensonem poprzedziły inne znajomości w artystycznych kręgach Londynu: nie zabrakło wśród nich wiktoriańskich sław pisarskich, takich jak George Meredith czy Thomas Hardy, lecz przeważały przyjaźnie z twórcami własnego pokolenia – Williamem E. Henleyem, Arthurem Conanem Doylem („Siedziałem przy nim na plaży w Aldeburghu, gdy postanowił uśmiercić Sherlocka Holmesa”; *GH*, 183), A.E.W. Masonem czy Maurice’em Hewlitem. Ci trzej ostatni weszli wkrótce w skład założonego w 1890 roku pod auspicjami Barriego amatorskiego klubu krykieistów o intrygującej nazwie

²² R.L. Stevenson, *Letters to his Family and Friends*, selected and edited with and notes and introduction by S. Colvin, vol. II, New York 1907, s. 331.

²³ J.M. Barrie, *Piotruś Pan i Wendy...*, s. 52. O ile nie zaznaczono inaczej, kolejne cytaty z tej pozycji przytaczam za wskazanym wydaniem, każdorazowo podając w nawiasie skrót *PPW* oraz numer strony.

²⁴ Znakomitym tego przykładem jest rzeczywisty „kontrakt”, który Barrie podpisał z małym Jackiem Llewelyn Daviesem za wykorzystanie jego słów w sztuce *Little Mary* (1903): „Pewnego wieczora, gdy Jack opychał się ciastkami, Sylvia [matka chłopca – dopisek A.W.] ostrzegła go: «Będziesz jutro chory». «Będę chory dzisiaj» odpowiedział Jack wesoło i dalej kontynuował ucztę. Barrie wykorzystał to zdanie w sztuce, a gdy Jack o tym usłyszał, oznajmił, że jego wkład zasługuje na wynagrodzenie. Barrie zgodził się płacić mu pół pensa za spektakl i sporządził nawet dokument uzgadniający warunki tej umowy”. A. Birkin, *op. cit.*, s. 99. Sam Barrie wspomina ów epizod w dedykacji *To the Five*, poprzedzającej pierwsze wydanie sztuki o Piotrusiu (por. *PP*, 77).

Allahakbarries²⁵, w którym grywała później niemal cała śmietanka literackiego i artystycznego świata edwardiańskiej Anglii – m.in. Kipling, Wells, Chesterton oraz Milne, autor *Winnie-the-Pooh*. Barrie nawiązywał jednak nie tylko dorosłe przyjaźnie – latorośle wielu znajomych z londyńskiej socjety prędko znalazły drogę do jego serca, a co za tym idzie, również do jego twórczości. Bevil, syn Arthura Quiller-Coucha, o pieśczośliwym przydomku Pippa, stał się bohaterem pierwszego albumu fotograficznego z komentarzami pt. *The Pippa & Porthos* (1895), który Barrie podarował matce chłopca – na jednej z fotografii Bevil w bereciku z piórkiem, jasnym płaszczku i zapinanych na guziki gamaszach, stoi obok Porthosa, bernardyna Barriego, a podpis głosi: „Dlaczego się zatrzymałeś? – zapytał Pippa. – Bo wyglądasz tak okropnie zarozumiale [*cocky*] – odpowiedział Porthos”²⁶ (por. **ryc. 24**); *cocky* stało się następnie pierwszym przymiotnikiem określającym w powieści *Peter and Wendy* jej głównego bohatera:

Wędrując po wnętrzu główek swoich dzieci, pani Darling czasami znajdowała rzeczy, których nie potrafiła zrozumieć. Najwięcej kłopotu miała ze zrozumieniem słowa „Piotruś”. Nie знаła żadnego Piotrusia, a tymczasem był sobie to tu, to tam, w główkach Johna i Michaela, a główka Wendy była nim cała zabazgrana. Imię to zostało wypisane wyraźniejszymi literami niż wszystkie inne słowa, a im dłużej pani Darling mu się przyglądała, tym bardziej dochodziła do wniosku, że ma ono dziwnie zarozumiały wygląd [*cocky appearance*].

– Tak, on jest niestety dość zarozumiały – przyznała Wendy, gdy mama zaczęła ją wypytywać.

– Ale kto to jest, skarbie?

– Przecież wiesz, mamusiu. To Piotruś Pan. (*PPW*, 12–13)

Podobny album, zatytułowany *The Boy Castaways* (1901), Barrie ofiarował kilka lat później Sylwii i Arthurowi Llewelyn Daviesom na pamiątkę wakacji spędzonych w

²⁵ Genezę nazwy Barrie opisał w *The Greenwod Hat*, wspominając jak zawsze z perspektywy zewnętrznego narratora: „Anon [czyli on sam; jest to skrót od słowa „anonim” – dopisek A.W.] został wybrany kapitanem (najstarsi klubowicze twierdzą, że zapewne przez jakieś matactwo) i sądził, iż nie będzie żadnej trudności w zebraniu jedenastu krzepkich literatów biegłych w używaniu wierzbowego kija. Tamtego pamiętnego dnia, gdy jechali już koleją do Shere [w Surrey, gdzie odbył się pierwszy mecz], odkrył, że niejednego ze swych zawodników musi wdrożyć w arkana gry – na przykład wyjaśnić, którą stroną kija należy uderzyć piłkę. [...] Dwoch z nich było słynnymi afrykańskimi podróżnikami, [...] a kiedy doszło do omawiania nazwy drużyny, Anon, nieco przygnębiony, zapytał ich jak «po afrykańsku» mówi się «Boże, dopomóż», zaś oni odparli, że «Allahakbar». Klub postanowił więc nazwać się Allahakbars, która to nazwa w pochlebnym zamiarze zmieniona została później na Allahakbarries” (*GH*, 97–98); w rzeczywistości muzułmański okrzyk *Allah akbar* oznacza nie tyle „Boże, dopomóż”, ile „Bóg jest wielki”, lecz nazwa przylgnęła i przetrwała aż do końca istnienia klubu w 1913 roku. Barrie od wczesnych lat chłopięcych uwielbiał grę w krykieta, choć nie oznacza to wcale, że był wybitnym graczem. We wstępie do napisanej przez niego w 1899 roku humorystycznej książeczki *Allahakbarries C.C.*, Philip Carr pisał: „Kto poznał Barriego, ten wie, że krykiecista to ostatnie słowo, którym można było go określić. Był niski, wąty i delikatny, w ruchach raczej niezgrabny, zaś w jego wyglądzie nie było nic z atlety. A jednak darzył krykieta wielkim entuzjazmem – i to nie tylko przyglądanie się grze, lecz także czynny w niej udział. [...] Dałby wiele, by stać się dobrym graczem, lecz jego osiągnięcia nie były wybitne. Co zatem zrobił? Czy porzucił grę w krykieta? Nigdy! Po prostu obrócił wszystko w żart.” J.M. Barrie, *Allahakbarries C.C.*, foreword by D. Bradman, London 1950, s. IX; zob. również: K. Telfer, *Peter Pan's First XI. The Extraordinary Story of J.M. Barrie Cricket Team*, London 2010.

²⁶ J.M. Barrie, *The Pippa & Porthos*, 1895, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 551, Box 1, Folder 1: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2008313> (data dostępu: 21 marca 2021).

Surrey wspólnie z czwórką ich synów, podczas których opowieść o Nibylandii zaczęła nabierać kształtu. Z kolei Cecco, syn Maurice'a Hewletta – współzawodnika z Allahakbarries i autora sztuki *Pan and the Young Shepherd* (1898), zaczynającej się od słów „Boy, boy, wilt thou be a boy for ever?”²⁷ – znalazł drogę do pierwszej londyńskiej (w sensie tematyki i miejsca akcji) powieści Barriego pt. *The Little White Bird, Or Adventures in Kensington Gardens* (1902)²⁸, w której Piotruś Pan pojawił się po raz pierwszy; do ówczesnych tekstów pisarza przeniknęły również postaci jego dwóch bratanków, Williego i Charliego, z których szczególnie ten ostatni stał się bohaterem zabawnego artykułu pt. *Peterkin: A Marvel of Nature*, opublikowanego w „Edinburgh Evening Dispatch” w 1898 roku²⁹. Jednak najdonioślejszą – w sensie literackim – relacją tego okresu była bez wątpienia znajomość z Margaret, zmarłą w wieku zaledwie sześciu lat córeczką Williama Henleya, która nazywała Barriego swym przyjacielem, „my Friendly” – a ponieważ nie potrafiła jeszcze wymawiać czysto głoski ‘r’, słowo brzmiało w jej ustach jak „my Wendy” – tym samym dziewczynka podsunęła nieświadomie Barriemu pomysł na nieistniejące wówczas imię, którym ochrzcił później na jej pamiątkę małą Wendy Darling.

Początek lat 90. był również okresem, w którym na afiszach teatralnych zaczęły ukazywać się tytuły pierwszych sztuk Barriego. Dla niego samego, który od czasów studenckich nie zajmował się właściwie dramatem, a i wówczas czynił to bez myśli o karierze teatralnej, nowa droga pisarska stanowiła swego rodzaju zaskoczenie:

W moich pierwszych latach [londyńskich – dopisek A.W.] ani przez chwilę nie rozważałem kariery dramaturga [...]. Wprawdzie teatr i osobliwości jego życia przyciągały mnie, lecz same sztuki – nigdy. Pisałem artykuły, wcielając się w aktora, aktorkę, woźnego, chłopca na posyłki, inspicjenta oraz garderobianą, ale dramaturg był dla mnie jedyną nieciekawą postacią z całej tej hałastry. (GH, 267)

Cięty, dziennikarski dowcip oraz zamiłowanie do satyry, w których Stevenson widział zagrożenie dla prozy Barriego, sprawdziły się doskonale na scenie. Jego pierwsze sztuki – *Richard Savage* (1891), do którego teksty piosenek pisał Arthur Conan Doyle, czy burleska *Ibsen's Ghost* (1891), parodiująca dramaty słynnego norweskiego dramaturga, Henrika Ibsena, którego Barrie skądinąd ceniał – zjednały mu

²⁷ Cyt. za: J. Wullschläger, *Inventing Wonderland: The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame and A. A. Milne*, London 1995, s. 111.

²⁸ „Wskażę wam więc tylko laską Drzewo Cecca Hewletta, pamiętne miejsce, w którym chłopiec o imieniu Cecco zgubił pensa, a szukając go, znalazł dwupensówkę. Od tego czasu nieustannie prowadzone są tu wykopaliska.” J.M. Barrie, *The Little White Bird*, London 1902, s. 129. Przygoda ze zgubionym pieniążkiem przydarzyła się samemu Barriemu, gdy jako mały chłopiec wybrał się z najstarszym bratem na wyścigi konne, podczas których upuścił pensa, a zamiast niego znalazł srebrną czterpensówkę; por. P. Chalmers, *op. cit.*, s. 54. Cecco Hewlett został przez pisarza uwieczniony również w powieści *Peter and Wendy*, gdzie jego imię nosi jeden z piratów, „piękny Włoch Czekko, który krwią wypisał swoje imię na plecach naczelnika więzienia w Gao” (PPW, 69).

²⁹ Znaczną część artykułu przytacza Birkin w swojej biografii Barriego: por. A. Birkin, *op. cit.*, s. 19–20. W *The Greenwood Hat* Barrie tak pisał o znajomościach z dziećmi: „Być może Anon poznał wówczas w Londynie kilkoro dzieci z pokojów dziecińczych i ze zdumieniem zorientował się, jak wielką troską otacza się te sześciolatek istoty [...]. Takie dzieci były dla niego czymś zupełnie nowym. Być może studiował je szczegółowo, a być może tylko na tyle, by wycisnąć z nich jakiś artykuł” (GH, 160).

przychylność krytyki oraz publiczności. Kolejny rok przyniósł premierę sztuki *Walker, London*, farsy opowiadającej historię londyńskiego fryzjera, który ucieka sprzed ołtarza, by za przeznaczone na podróż poślubną pieniądze wybrać się na samotny miesiąc miodowy do Afryki, oraz komedii *The Professor's Love Story* (wystawionej najpierw w Nowym Jorku, a dopiero dwa lata później w Londynie), w której profesor historii naturalnej zakochuje się w swojej młodej sekretarce: „nie ma jednak pojęcia, co się z nim dzieje; namiętność nie daje mu pracować, spać ani myśleć logicznie, więc w swojej bezradności zasięga porady medyka, by ten rozpoznał symptomy jego choroby”³⁰. We wrześniu 1896 roku Barrie wybrał się po raz pierwszy do Stanów Zjednoczonych, gdzie poprzedziła go już sława powieści *The Little Minister* oraz spektaklu *The Professor's Love Story*; w Nowym Jorku poznał Charlesa Frohmana, przyszłego producenta sztuki o Piotrusiu Panie, zwanego „promiennym Buddą Brodwayu”³¹; szkocki pisarz i amerykański *impresario* przypadli sobie do gustu, a ich przyjaźń zaowocowała wieloma produkcjami teatralnymi: pierwszą z nich była adaptacja sceniczna *The Little Minister*, w której w postać Cyganki Babbie wcieliła się Maude Adams, przyszła odtwórczyni roli Piotrusia Pana na deskach teatrów amerykańskich. Inscenizacja *The Little Minister* (1897) była pierwszym prawdziwie wielkim sukcesem scenicznym i komercyjnym Barriego – ze wschodzącej gwiazdy teatru stał się z dnia na dzień jednym z najbardziej wziętych dramatopisarzy swoich czasów: oglądalność spektaklu na Brodwayu była rekordy, zaś po londyńskiej premierze sztuki w Haymarket Theatre krytyka ogłosiła, że Barrie raz na zawsze przełamał stereotyp mówiący, iż „żaden powieściopisarz nie może zostać dobrym dramatopisarzem”³². Wśród zachwyconej widowni znalazł się również Lewis Carroll, który 20 listopada 1897, na kilka tygodni przed śmiercią, zanotował w dzienniku: „Piękna rzecz, pięknie zagrana. *The Little Minister* to sztuka, którą mógłbym oglądać ciągle od nowa”³³. W kolejnych latach wystawiona została jeszcze sztuka problemowa w duchu Ibsena pt. *The Wedding Guest* (1900), znakomicie przyjęta *Quality Street* (1901) opowiadająca o utraconej i odzyskanej miłości, a w końcu *The*

³⁰ H.M. Walbrook, *J.M. Barrie and the Theatre*, il. by. W.W. Lendon, London 1922, s. 43. Pomysł ten przekształcił później Barrie w jednym z rozdziałów powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* – mowa tam o księciu elfów, który nie potrafi rozpoznać „objawów” zakochania, w czym pomaga mu dopiero nadworny medyk: „Poprowadzono ją [wrózkę Brownie] przed oblicze Jego Wysokości, a doktor niedbale położył palec na księżęcym sercu [...]. – Co to ma znaczyć? – zawołał, a następnie potrząsnął księżęcym sercem jak zepsutym zegarkiem i przyłożył do niego ucho. – Na mą duszę! – wykrzyknął po chwili. [...] Wszyscy, wstrzymując oddech, wpatrywali się w Księcia, który był okropnie spłoszony i wyglądał tak, jakby miał zamiar uciekać gdzie pieprz rośnie. „Dobry Boże!” – rozległo się znowu mruczenie doktora, i stało się teraz najzupełniej jasne, że serce Księcia zapłonęło uczuciem, ponieważ doktor oderwał od niego poparzone palce i wsadził je sobie do ust. [...] W następnej chwili, kłaniając się nisko i z wyraźnym uniesieniem, medyk przemówił do Księcia donośnym głosem: „Wasza Księżęca Mość, mam zaszczyt obwieścić Waszej Wysokości, że Wasza Łaskawość jest zakochany”. J.M. Barrie, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, przeł. A. Wieczorkiewicz, il. M. Minor, Poznań 2018, s. 74–75. W niniejszej części pracy wszystkie cytaty z tej pozycji przywołuję za podanym wydaniem, każdorazowo podając w nawiasie skrót PPOK oraz numer strony.

³¹ I.F. Marcossou, D. Frohman, *Charles Frohman: Manager and Man*, with an Appreciation by James M. Barrie, illustrated with portraits, New York–London 1915, s. 254.

³² H.M. Walbrook, *op. cit.*, s. 50–51.

³³ Cyt. za: S. Dodgson Collingwood, *The Life and Letters of Lewis Carroll (Rev. C.L. Dodgson)*, London 1898, s. 342.

Admirable Crichton (1902)³⁴. Ze wszystkich tych dramatów na szczególną uwagę zasługuje właśnie ów ostatni, i to nie tylko dlatego, że zapewnił on Barriemu miejsce wśród najwybitniejszych angielskich dramatopisarzy przełomu wieków; była to również pierwsza sztuka, w której istotną rolę odegrała tropikalna wyspa. Inspiracji do napisania *Crichtona* dostarczył Barriemu autor *Sherlocka Holmesa*, który kilka lat wcześniej, odwiedzając przyjaciela w Kirriemuir, miał rzucić w rozmowie uwagę, iż „gdyby króla i wilka morskiego skazać na spędzenie reszty życia na bezludnej wyspie, żeglarz szybko stałby się królem, a król skończyłby jako sługa”³⁵. Barriemu nie było trzeba więcej – od czasu chłopięcych lektur powieści Defoe i Ballantyne’a wyspa stanowiła dla niego miejsce mityczne, z którego wyrosnąć miały jego najsłynniejsze utwory; w 1894 roku w „National Observerze” opublikował artykuł pt. *Wrecked on an Island*, zaś wstęp do wydania *The Coral Island* Ballantyne’a z 1913 roku zaczął od słów „To be born is to be wrecked on an island” – „Narodzić się, to rozbić się u brzegów wyspy”³⁶. Wyspa stanowiła dla Barriego przestrzeń, która podaje w wątpliwość utarte schematy i podważa zwyczajny porządek rzeczy – podobnie jak na Nibylandii dzieciństwo zamienia się miejscami z dorosłością, tak w sztuce *The Admirable Crichton* zachwiana zostaje równowaga społeczna: po katastrofie morskiej, której u brzegów bezludnej wyspy ulega okręt lorda Loama, jego wysoko urodzeni pasażerowie okazują się bezradni i pozbawieni szans na przetrwanie. Władzę obejmuje obdarzony naturalnym instynktem przywódcy kamerdyner Crichton, którego odwaga i charyzma posiadają większą wagę wobec niebezpieczeństw wyspiarskiego życia niż szlacheckie tytuły jego dotychczasowego pana. Królowanie kamerdynera zostaje już niemal przypieczętowane

³⁴ *The Admirable Crichton* jest również jedynym poza *Piotrusiem Panem* dramatem Barriego, który znalazł drogę na deski polskich teatrów: sztuka pt. *Nieźródlny Crichton, fantazja w 4 aktach* została wystawiona już w 1921 w krakowskim Teatrze Bagatela, w przekładzie Zofii Jachimeckiej (Jachimecka tłumaczyła z języków francuskiego i włoskiego – jest m.in. autorką polskiego przekładu *Pinocchia* Carla Collodiego – a zatem przypuszczać należy, że tłumaczenia dokonała translacji za pośrednictwem wersji francuskiej pt. *L’admirable Crichton: fantaisie en quatre actes*, wydanej przez *l’Illustration* w 1920 roku, o czym świadczy już sam polski tytuł sztuki). Spektakl uzyskał dobre recenzje – pisał o nim nawet Tadeusz Boy-Żeleński w *Flircie z Melpomeną* (por. T. Żeleński (Boy), *Flirt z Melpomeną (Wieczór drugi)*, Warszawa 1921, s. 210–215). Kolejna polska odsłona teatralna sztuki została zrealizowana w 1937 roku w Teatrze Narodowym pod tytułem *Sługa jego lordowskiej mości*, a w tytułową rolę Crichtona wcielił się nie kto inny, jak Józef Węgrzyn, jeden z najwybitniejszych aktorów międzywojnia. Recenzja tej inscenizacji – pióra Karola Irzykowskiego – ukazała się w czasopiśmie „Pion”, a krytyk podkreślał swoistą dwuadresowość sztuki („starsi i młodzi mogą jej słuchać – a i widzieć jest co – z przyjemnością”), wskazywał na jej baśniowy charakter („Barrie, autor ulubionego przez młodzież *Piotrusia Pana*, utrzymuje swoją sztukę na znacznej wysokości spokojnym i prawie baśniowym traktowaniem przedmiotu”), a także chwali odtwórcę głównej roli („Węgrzyn w roli Crichtona wspaniała, posągowy, królewski, intrygujący”) – por. K. Irzykowski, *Z teatrów stolicy*. „Pion. Tygodnik Literacko-Społeczny” 1937, nr 32, s. 6. W roku 1958 na deskach gdańskiego Teatru Wybrzeże wystawiona została nowa inscenizacja pt. *Nieporównany Crichton* w reżyserii Stanisława Milskiego i tłumaczeniu Adama Tarna, założyciela czasopisma „Dialog” (w tym samym roku Teatr Polskiego Radia wyemitował również oparte na tekście sztuki słuchowisko pt. *Nieźródlny Crichton* w reżyserii Janusza Wareckiego i przekładzie Tarna); spektakl ukazał się także na deskach Teatru Ziemi Łódzkiej w 1967 roku w reżyserii Ryszarda Sobolwskiego pod zmienionym tytułem *Kamerdyner*. Por. *Encyklopedia Teatru Polskiego*: <http://encyklopediateatru.pl/sztuki/3201/nieporownany-crichton> (data dostępu: 21 marca 2021); B. Keane, *Meritocracy on a Desert Island. The Staging of J. M. Barrie’s „The Admirable Crichton” in Poland in the Years 1921–1958*, w: *Scottish Culture: Dialogue and Self-Expression*, ed. A. Korzeniowska, I. Szymańska, Warszawa 2016, s. 125–132.

³⁵ Cyt. za: R.L. Green, s. 32–33.

³⁶ J.M. Barrie, *Preface*, w: R.M. Ballantyne, *The Coral Island*, London 1913, s. V.

małżeństwem z lady Mary, córką Loama, gdy po rozbitków niespodziewanie przybywa pomoc – rewolucja „naturalna” zostaje zatrzymana, społeczny ład odnowiony, a powrót na łono cywilizacji odbiera władzę z rąk „uzurpatora” i oddaje ją temu, który piastował ją dotąd z tytułu urodzenia. *The Admirable Crichton* jest błyskotliwą satyrą społeczną przebraną w szatę komedii, której ładunek krytyczny nie uszedł jednak uwagi recenzentom spektaklu: niektórzy – dość naiwnie – pisali o tym, iż autor „nie zdaje sobie sprawy z bezmiaru swoich ataków na ukonstytuowany porządek społeczny kraju”³⁷, inni porównywali Barriego do Rousseau, którego pisma przygotowały grunt pod rewolucję francuską, najstraszniejsze widmo angielskiej monarchii.

Tymczasem w sztukach Barriego z początku lat 90. – takich jak *Walker, London* czy *The Professor Love Story* – zaczęła dominować tematyka miłosna, choć nie były to typowe romanse, a raczej farsy, w których kawaler uciekał przed pułapką matrymonialnych korowodów lub był zgoła niezdolny rozpoznać charakteru własnych uczuć. Barrie spędził w stanie kawalerskim już ponad trzydzieści lat i choć w czasach młodości zdarzało mu się uwielbiać na odległość urocze aktorki (jak na przykład Minnie Palmer, której hołd złożył w postaci napisanej specjalnie dla niej jednoaktówki *Caught Napping: A Comedietta*³⁸), jego kontakty z kobietami były nieliczne i utrudnione dominującą cechą jego charakteru – nieśmiałością. W jednym z listów pisanych pod koniec życia stwierdzał z pogodną ironią: „Sześć stóp i trzy cale [...]. Gdybym rzeczywiście osiągnął taki wzrost, odmieniłoby to zupełnie moje życie. Nie zaprzętałbym sobie głowy produkowaniem rolek zadrukowanego papieru. Moim jedynym celem byłoby stać się ulubieńcem dam, co – mówiąc między nami – od zawsze stanowiło moją bolesną ambicję. Rzeczy, które mógłbym im mówić – gdybym tylko miał odrobinę dłuższe nogi”³⁹. Kompleksy związane z niskim wzrostem, chłopięcym wyglądem oraz lekceważeniem, które w młodości okazywały mu kobiety, Barrie z właściwą sobie autoironią potrafił wyśmiać w sztukach czy artykułach, jak na przykład *On Short Heroes and Heroines Who Roll* lub *The Saddest Word*, pisanych jeszcze w czasach londyńskich początków dziennikarskich. W drugim z tych tekstów przedstawiał siebie jako zlekceważonego przez współtowarzyski podróży słuchacza ich poufnych rozmów; artykuł kończy się słowami: „Drogie panie – powiedziałem [...] – najsmutniejsze, co młodzieniec o złamanym sercu może usłyszeć o sobie podczas podróży pociągiem do Londynu, to słowa, że jest «całkiem niegroźny»” (*GH*, 132). Jednak młodzieńcze zapiski z prywatnych dzienników nie brzmią już tak lekko: „Wygląda bardzo młodo – udręką jego życia jest to, że zawsze biorą go za chłopca”⁴⁰; i w innym miejscu:

³⁷ Por. H.M. Walbrook, *op. cit.*, s. 73.

³⁸ Por. A Birkin, *op. cit.*, s. 21.

³⁹ Z listu J.M. Barriego do Mrs. F.S. Oliver, 21 grudnia 1931; *Letters of J.M. Barrie*, ed. by V. Meynell, London 1942, s. 138–139.

⁴⁰ Niemal wszystkie biografie Barriego wspominają o jego niskim wzroście i chłopięcym wyglądzie: „Mierzył tylko pięć stóp i sześć cali, a pomimo wąsów jego twarz aż do starości pozostała wyraźnie młodzieńcza. W tym sensie był całkiem dosłownie chłopcem, który nie mógł dorosnąć”. Por. H. Carpenter, *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Boston 1985, s. 173; J. Wullschläger, *op. cit.*, s. 119.

- Nieśmiały wobec kobiet [...]. Zawsze chciał całować śliczne dziewczęta, ale przez swoje maniery zupełnie się wobec nich usztywniał – Ta jego rezerwa – Na ile nieśmiałość jest prawdziwym powodem wszystkich jego ułomności [...].
- Czy kiedykolwiek odczuwał prawdziwie głębokie uczucie, które nie byłoby tylko sentymentem? Czy był do niego zdolny? Zapewne nie.

– Być może przekleństwem jego życia było to, że nigdy „nie miał kobiety”⁴¹. Podczas przygotowań spektaklu *Walker, London* uwagę Barriego zwróciła młoda i niewysoka aktorka (niższa nawet od niego samego) Mary Ansell; od zawsze podatny na sceniczną urodę, pisarz natychmiast obsadził ją w roli głównej, czyniąc tym samym despekt reżyserowi, który obiecał już gażę innej artystce. Mary gustowała w specyficznym poczuciu humoru Barriego i nie zrażała się zmiennymi nastrojami, które odstręczały wielu jego znajomych. Dzienniki Barriego z tego okresu przepełniają zapiski z wiwisekcji własnych uczuć, które jednak trudno uznać za rozważania zakochanego: „Sentymentalista [...], a w dodatku autor, studiuje swój romans na potrzeby książki. Nawet gdy się oświadcza, przez jego głowę przemyka myśl, jak to się będzie c z y t a ć. [...] Jest przekonany, że życie małżeńskie będzie nieznośne – przedkłada to sobie, wie, że ma rację i że nie powinien skazywać się w przyszłości na taką niedolę [wyróżnienie oryginalne – A.W.]”⁴². Londyńska socjeta huczała od plotek na temat matrymonialnych zamiarów Barriego, ale on nie ogłaszał oficjalnych zaręczyn. Rozwój sytuacji przyspieszył przypadek: wiosną 1894 roku, podczas pobytu w domu rodzinnym, pisarz zapadł na poważne zapalenie płuc, a Mary – nie zważając na podpisane w Londynie kontrakty – pospieszyła do Szkocji, by go pielęgnować. Już na początku lipca Barrie pisał do Arthura Quiller-Coucha: „Staraliśmy usilnie pobrać się bez wiedzy pań dziennikarek, ale na próżno. Rzecz wydarzy się tutaj [w Kirriemuir – dopisek A.W.], byśmy mogli od razu wyjechać [na miesiąc miodowy do Szwajcarii] – gdzie ona przejmie dowodzenie”⁴³. 7 lipca, dwa dni przed ślubem, w jego dzienniku pojawił się następujący zapis:

- Nasza miłość nie przyniosła mi nic prócz nieszczęścia.
- Chłopak cały w nerwach. „Jesteś strasznym ignorantem.”
- Jak to? Czy naprawdę musimy wprowadzać cię w arkana sztuki uprawiania miłości?⁴⁴

Ze Szwajcarii Mary przywiozła szczeniaka bernardyna, prezent ślubny od męża, zaś Barrie nowy aparat fotograficzny – ten sam, który posłużył mu później do uwieczniania Pippy, Porthosa oraz chłopców Llewelyn Daviesów – a także notatniki wypełnione pomysłami na dialogi powieściowe i sceniczne, które nie wróżyły małżeńskiego szczęścia: „*Scena w sztuce. Żona*: Czy już ci na mnie nie zależy? Nie chcesz mieć ze mną nic wspólnego? *Mąż* spokojnie uprzejmy, żadnej namiętności etc. (*à la* ja sam)”⁴⁵. Niemal od razu rozpoczął też pracę nad nową powieścią, w której w roli głównego bohatera, „sentymentalisty” Tommy’ego Sandysa, przeżywał raz jeszcze swoje

⁴¹ Cyt. za: A Birkin, *op. cit.*, s. 22.

⁴² Cyt. za: *ibidem*, s. 24.

⁴³ *Letters of J.M. Barrie, op. cit.*, s. 6.

⁴⁴ Cyt. za: A Birkin, *op. cit.*, s. 29.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 30.

dzieciństwo, uciekając do wspomnień szczęśliwej, chłopięcej przeszłości. *Sentimental Tommy, the Story of His Boyhood* – jak na ironię zadedykowany żonie – wydany został w 1896 roku, zaś w cztery lata później ukazał się *sequel* pod tytułem *Tommy and Grizel*, uznawany przez krytyków za najlepszą powieść w jego dorobku i opowiadający o dorosłym życiu Tommy'ego, który poślubia Grizel, towarzyszkę swoich dzieciennych zabaw, lecz nie potrafi jej kochać. W postaci Tommy'ego Barrie przedstawił pierwsze wcielenie chłopca, który nie mógł dorosnąć, przepisując jednocześnie własne doświadczenie niedopasowania do małżeństwa i dorosłości – Barrie potrafił „wyciągnąć” literaturę ze wszystkiego, najczęściej jednak pisał „z siebie”:

Wiedziała, że pomimo tego, co przeszedł, nadal był tylko chłopcem. A chłopcy nie potrafią kochać. Och, kto mógłby być tak okrutny, żeby żądać od chłopca miłości? [...] Nie kochał jej. – Nie tak, jak ja go kocham – powiedziała do siebie Grizel. – Nie tak, jak powinni kochać się ludzie, którzy się pobrali.⁴⁶

Młode małżeństwo zamieszkało w domu przy londyńskiej Gloucester Road 133, gdzie zamiast dzieci, których nigdy się nie doczekali, urzędował bernardyn Porthos, nazwany tak przez Barriego na cześć czworonożnego bohatera powieści George'a du Mauriera pt. *Peter Ibbetson*. Porthos był ulubieńcem obojga swoich państwa: „Być może moja miłość dla psów była na początku czymś w rodzaju miłości macierzyńskiej – pisała Mary w swojej późniejszej książce *Dogs and Men* (1924) – Porthos kochał oczywiście najbardziej swego pana, ale kochał również mnie”⁴⁷. W innym miejscu tej samej książki Mary opisywała ulgę, jaką obecność psa przynosiła jej podczas „cichych posiłków”, w czasie których „mąż myślami jest gdzie indziej, Bóg jeden wie gdzie, ale na pewno nie przy mnie”: „Gdy cisza staje się nieznośna, do pokoju wpada pies i odciąga moją uwagę [...]. Za rzucane mu do pyska łakome kąski obdarza spojrzeniem pełnym uwielbienia. Moje serce znów się rozgrzewa. Równowaga życia zostaje przywrócona”⁴⁸.

Barrie i jego bernardyn codziennie spacerowali po Ogrodach Kensingtonskich znajdujących się niewielkiej odległości od Gloucester Road – szczupły, niski mężczyzna i jego olbrzymi pies przyciągali uwagę bawiących się w parku dzieci, które już wkrótce zaczęły wypatrywać osobliwej pary na swoich popołudniowych przechadzkach, tym bardziej, że Barrie biegał z Porthosem na wyścigi, mocował się z nim w zapasach i robił wszystko, by przyciągnąć uwagę „małego ludku” Ogrodów Kensingtonskich; przysiadając na ławce, opowiadał również historie, których bohaterami i bohaterkami okazywali się najczęściej sami dziecięcy słuchacze. Do bywalców parku należeli także trzej bracia – czteroletni George, trzyletni Jack (właściwie John, ale rodzina używała zawsze imienia Jack) oraz kilkumiesięczny Peter, który spacerował w popychanym przez nianię wózku. Dwaj starsi chłopcy, ubrani w błękitne sukienne bluzy i aksamitne, czerwone birety, zwane po szkocku *tam-o'-shanters* – na cześć słynnej ballady Roberta Burnsa o wiecznie pijanym Tamie, który przypadkiem trafił na wiec czarownic – szybko zaskarбили sobie sympatię pisarza.

⁴⁶ J.M. Barrie, *Tommy and Grizel*, New York 1900, s. 466, 468.

⁴⁷ M. Ansell, *Dogs and Men*, London 1924, s. 12.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 47.

Niezwykłym zbiegiem okoliczności wkrótce potem, podczas przyjęcia u sir George'a Lewisa w wieczór sylwestrowy roku 1897 Barrie poznał młodą kobietę o zadartym nosku, szarych oczach i intrygującym uśmiechu – „najsliczniejsze stworzenie, jakie kiedykolwiek zdarzyło mi się ujrzeć”⁴⁹; nieznaną okazała się Sylvia, żona prawnika Arthura Llewelyn Daviesa, a zarazem córka George'a du Mauriera, z którego powieści Barrie zaczerpnął imię dla Porthosa. Sylvia, przyłapana przez Barriego na chowaniu do torebki wykwinnych łakoci, wyjaśniła, że smakołyki są „dla Petera” i bardzo prędko okazało się, że George, Jack i Peter z Ogrodów Kensingtonskich są jej synami, zaś szkockie birety zostały uszyte przez nią samą ze starej togi sędziowskiej teścia.

Od tego momentu zaczyna się długoletnia znajomość Barriego z rodziną Llewelyn Daviesów i zarazem historia romansu bezdzietnego pisarza z cudzym rodzinnym szczęściem, z którego niedługo później miała narodzić się opowieść o Piotrusiu Panie. Tak jak w książkach o „Tommym sentymentaliscie” Barrie rozpiął na literaturę doświadczenie własnego nieudanego małżeństwa oraz poczucie pragnienia powrotu do dzieciństwa, tak z początkowego okresu relacji z trójką braci Llewelyn Daviesów – przede wszystkim z George'em, który stał się jego ulubieńcem i zarazem uosobieniem ideału chłopięcości – wypączkowała dziwna, „kapryśna, sentymentalna, głęboka i niepoważna”⁵⁰ książka pt. *The Little White Bird, Or Adventures in Kensington Gardens* (1902), po publikacji której autor otrzymał z rąk księcia Cambridge, honorowego Strażnika Ogrodów, swój własny klucz do jednej z jego bram⁵¹. W jego dziennikach z tego okresu pojawiają się wiele mówiące zapiski:

- *Little White Bird*, książka, którą opisał mi George. [...]
- *L.W.B.* Co George mówił mi, gdy szliśmy razem wokół Okrągłego Stawu (o tym, co chciałby dostać na urodziny – okręt – grecką zbroję – książkę etc.) – uśmiecham się drwiąco.
- uczucie dziwnej przyjemności, gdy George każe mi zawiązać sobie sznurówkę.
- *L.W.B.* Chłopcy kompromitują mnie w sklepie, wypytując sprzedawcę o jego osobiste sprawy. Sprzedawca bierze mnie za ich ojca (udaję oburzenie).⁵²

Wiele z tych notatek przeniknęło później do samej powieści, której narrator – Kapitan W, kawaler, pisarz, bywalec londyńskich klubów i właściciel wielkiego bernardyna Porthosa – zaprzyjaźnia się w Ogradach Kensingtonskich z kilkuletnim chłopcem Davidem (noszącym imię po zmarłym bracie Barriego, lecz wykreowanym bez

⁴⁹ Cyt. za: A. Birkin, *op. cit.*, s. 45.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 95. Tymi słowy określał powieść recenzent z „Timesa”, który – jak gdyby z braku przymiotników – pisał jeszcze o jej *Barrie-ness*, „Barrieowości”, a wszelkie analizy powieści nazywa „wiwiskcją wróżki”. „Kapryśny” – *whimsical*, na równi z *sentimental*, czy *elusive* („nieuchwytny”) – było określeniem, które współcześni Barriemu krytycy najczęściej stosowali wobec jego utworów, zarówno prozatorskich, jaki i dramatycznych. Barrie był świadom tych cech swojego pisarstwa i charakteru – w *The Greenwood Hat* przyznawał się do nich obu, choć jak zwykle na sposób przewrotny, pisząc o sobie: „sentymentu nienawidził jak niewolnik nienawidzi swego pana” (*GH*, 9) oraz: „Przez nieporozumienie nazwano go kapryśnym, i być może rzeczywiście się taki stał, choć nigdy wcześniej – zanim ukończył studia na uniwersytecie w Edynburgu, a także jakiś czas potem – nie było to jego intencją” (*GH*, 6).

⁵¹ Stalowy klucz z wygrawerowanymi inicjałami „J.M.B.” znajduje się w Beinecke Rare Book and Manuscript Library na Yale University, GEN MSS 1400, Box 74: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2014293> (data dostępu: 22 marca 2021).

⁵² Cyt. za: A. Birkin, *op. cit.*, s. 56.

wątpienia na postaci George'a): „Gdy w sklepie David pyta sprzedawcę, ile ten zarabia, w której szufladzie trzyma pieniądze i dlaczego ma rude włosy [...], sprzedawca zwykle przyjmuje, że jestem jego ojcem; nie potrafię wyjaśnić dziwnej przyjemności, jaką mi to sprawia”⁵³. Podczas wspólnych przechadzek po parku Barrie opowiadał również dwóm starszym chłopcom Llewelyn Daviesom o przygodach Petera, ich małego braciszka, który nocami miał wyfruwać przez okno dzieciennego pokoju do Ogrodów Kensingtonskich; także i ta opowieść trafiła do *The Little White Bird* – jako sześciorozdziałowa interpolacja w powieści, wydana później osobno jako *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906).

W biografii Barriego Andrew Birkin napisał, że w rodzinie Llewelyn Daviesów pisarz „odnalazł to, czego szukał przez całe dorosłe życie – piękną kobietę, która była ucieleśnieniem macierzyństwa, oraz gromadkę chłopców, którzy stanowili uosobienie chłopięcości”⁵⁴; on sam w rozumieniu „światowym” był dla małżeństwa Sylvii i Arthura „całkiem niegroźny” – nie był uwodzicielem i nie poszukiwał romansu, lecz raczej dziecięcych towarzyszy, którzy uwiedliby go do swojego dzieciennego świata, gdzie bez przeszkód mógłby kontynuować „zabawę w ukryciu” (*MO*, 29). W czerwcu 1900 roku Sylvia urodziła czwartego syna, Michaela: „Nie wiem, jak mogłaś przypuszczać, że będzie dziewczynką, jesteś przecież tak świetna w chłopcach, a jak wiesz, żyjemy w czasach specjalistów”⁵⁵ – pisał do niej Barrie, jeszcze tego lata zapraszając całą rodzinę na wakacje do Black Lake Cottage, swojej świeżo zakupionej wiejskiej posiadłości położonej urokliwie wśród lasów i jezior Surrey.

Słoneczne dni w Black Lake upływały Barriemu na zabawach z George'em, Jackiem i Peterem: budowali szałas i polowali na tygrysy (jedynym „tygrysem” w okolicy był rzecz jasna Porthos, który cierpliwie odgrywał swoją rolę w masce sporządzonej przez Barriego specjalnie na tę okazję), walczyli z Indianami lub jako rozbitkowie na bezludnej wyspie wymykali się z zasadzek piratów; za wszystkimi scenariuszami tych zabaw stał niewysoki pisarz, który już to wcielał się w postać Swarthy'ego – okrutnego kapitana piratów i pierwowzoru Haka – już to „wychodził z roli”, by uwiecznić wspólne przygody swoim aparatem fotograficznym. Po wakacjach Barrie przygotował unikatowe – opublikowane tylko w dwóch egzemplarzach⁵⁶, na których on sam figurował jako „wydawca” – dziełko zatytułowane *The Boy Castaways*, składające się z wykonanych przez niego fotografii opatrzonych komentarzami stylizowanymi na rozdziały powieści. Po latach, w dedykacji do sztuki *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up* (1928) zatytułowanej *To the Five*, a więc pięciu braciom Llewelyn Daviesom – tak pisał o tej pozycji:

⁵³ J.M. Barrie, *The Little White Bird...*, s. 8–9.

⁵⁴ A. Birkin, *op. cit.*, s. 59.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 71.

⁵⁶ Jeden z dwóch egzemplarzy *The Boy Castaways* ofiarowany został Arthurowi Llewelyn Daviesowi, ale egzemplarz ów „natychmiast zgubił się w pociągu (we wszystkich sprawach związanych z Piotrusiem kryły się jakieś diabelskie sztuczki) [there was always some devilry in any matter connected with Peter]” – pisał Barrie w dedykacji *To the Five* (*PP*, 79). Peter Llewelyn Davies, który w dorosłych latach przygotowywał niewydaną nigdy kompilację rodzinnych dokumentów i zapisków pt. *Morgue*, stwierdzał jednak z goryczą, że pospieszne zagubienie podarunku było „bez wątpienia jego [ojca] własnym sposobem na skomentowanie tej całej fantastycznej awantury”. Por. *ibidem*, s. 88.

Pamiętacie jeszcze Szałas Rozbitków w nawiedzonych zagajnikach Waverley, psa bernardyna w masce tygrysa, który ciągle Was atakował, i literackie opisanie tamtego lata, pt. *The Boy Castaways*, które jest jak dotąd najlepszym i najrzadszym dziełem autora niniejszych słów? Co ostatecznie skłoniło nas do tego, żeby oddać w ręce publiczności – i to w formie cienkiej sztuki – opowieść, która tak długo snuła się wyłącznie dla nas? [...] [Tom] zawiera trzydzieści pięć ilustracji i oprawiony jest w bordowe płótno, a na okładce wytłoczono wizerunek trójki najstarszych z Was, „wyruszających, żeby rozbić się na wyspie”. [...] Czy słyszycie znowu [...] te nie do końca śmiertelne porywy, które rozbrzmiewają echem w tytułach niektórych rozdziałów? „ROZDZIAŁ II. Numer 1 daje Wilkinsonowi (swojemu belfrowi) Ostrą Szkołę – Uciekamy na morze. ROZDZIAŁ III. Przeróżający Huragan – Katastrofa Różowej Anny – Odchodzimy od zmysłów z Głodu – Pada Propozycja, żeby zjeść Numer 3 [Petera] – Ahoj, łódź na Horyzoncie!”. [...] Tytuły rozdziałów zapowiadają znaczną część akcji *Piotrusia Pana* [...]. Wendy jeszcze wówczas nie było, ale próbowała się zjawić od czasu, gdy wspomniana już lojalna niania rzuciła na scenę naszych przygód ucieszny, niewieści cień i przekonała nas, że wpuszczenie do nich podobnego niespokojnego ducha może być całkiem zabawne. (PP, 75, 81–82, 84)⁵⁷

O ile więc pierwszym „domem” Piotrusia były Ogrody Kensingtonskie, Black Lake dostarczyło pierwowzoru Nibylandii, do której już wkrótce miał przenieść się wieczny chłopiec. Album *The Boy Castaways* był prefiguracją spektaklu o Piotrusiu Panie – wszystko przybliżyło Barriego do napisania jego najważniejszej sztuki teatralnej. W okolicach Bożego Narodzenia w domu przy Gloucester Road wystawiona została pantomima pt. *The Greedy Dwarf: A Moral Tale* autorstwa niejakiego „Petera Perkina” (a więc – podobnie jak w przypadku *The Boy Castaways* – Petera Llewelyn Daviesa, którego niemowlęca fotografia widniała na specjalnie wydrukowanych programach – por. ryc. 25)⁵⁸; z kolei „Perkin” jest być może reminiscencją przyjaźni z Charliem Barriem, opisaną w jednym z wczesnych artykułów prasowych pod tytułem *Peterkin*), wszyscy zebrani wiedzieli jednak, że prawdziwym autorem sztuki jest Barrie, który wystąpił w niej jako Cowardy Custard – Tchórzliwa Galareta⁵⁹; w pantomimie zagrała również Miss Mary Contrairy (Mary Barrie) oraz Miss Sylvia du Maurier – czyli Sylvia Llewelyn Davies, która od dawna nie była już ani „Miss”, ani „du Maurier”. Denis Mackail, pierwszy biograf Barriego, który oglądał przedstawienie jako mały chłopiec

⁵⁷ Warto zwrócić uwagę na charakterystyczne dla Barriego krążenie motywów, wykorzystywanych ciągle od nowa w kolejnych tekstach literackich: chłopcy z *The Boy Castaways* są rozbitkami statku Różowa Anna, tymczasem na statku o identycznej nazwie pływał również kapitan W, narrator z *The Little White Bird*, oraz Lord Loam ze sztuki *The Admirable Crichton* (oba utwory zostały wydane w 1902 roku, a więc rok po *The Boy Castaways*).

⁵⁸ J.M. Barrie, *The Greedy Dwarf: a moral tale*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, Ip B276 G64 1901: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2008260> (data dostępu: 22 marca 2021).

⁵⁹ Idiomatyczne wyrażenie *cowardy custard*, zaczerpnięte zapewne z rozmów i sprzeczek małych Llewelyn Daviesów, pojawia się również w pierwszym akcie sztuki *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up*, a także w powieści *Peter and Wendy* w scenie, w której pan Darling ma zażyć lekarstwo i dać tym samym przykład dobrego zachowania swojemu synowi Michaelowi: „Tata trzęsie się jak galareta! / – Sam trzęsiesz się jak galareta! / – Ja się nie boję. / – Ja też się nie boję. / – No to wypij. / – No to ty wypij” (PPW, 27). Więcej o znaczeniu tej frazy pisałam w artykule *Jeszcze raz w Nibylandii. O polskich przekładach „Piotrusia Pana” Jamesa Matthew Barriego. Rekonesans eseistyczny*, w: *Wkład w przekład 3. Materiały pokonferencyjne 9. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych „Dziewięć muz przekładu”*, Kraków 2015, s. 89–90.

wciśnięty w tłum innych oczarowanych dziecięcych widzów, tak wspominał ów niezwykły wieczór:

Dla dzieci [...], z których tylko nieliczne były już przedtem w teatrze, było to niezapomniane wydarzenie. Być może żadne z nich nie zapamiętało fabuły, niemal w całości opowiedzianej w programie, ale widzieć poprzebieranych dorosłych, którzy walczą ze sobą, są odważni, romantyczni lub zabawni, znać przynajmniej niektóre z ich twarzy, a mimo to widzieć ich tak odmienionych – tu tkwiło bogactwo, zdumienie i cała cicha radość.⁶⁰

Było to pierwsze przedstawienie Barriego dla dzieci, wystawione na razie w gronie znajomych, lecz już pod koniec roku 1901 – po obejrzeniu spektaklu *Bluebell in Fairy Land* w londyńskim Vaudeville Theatre, na który pisarz zabrał chłopców Llewelyn Daviesów – zrodził się pomysł napisania własnego utworu teatralnego dla niedorosłych widzów, a w dzienniku pojawiły się notatki: „*Baśniowa sztuka teatralna*. Bohater mógłby być ubogim chłopcem [...] przeniesionym do Krainy Wróżek [...] (à la Hans Xian Anderson) [chodzi oczywiście o Hansa Christiana Andersena – dopisek A.W.]” oraz „*Szczęśliwy chłopiec*: chłopczyk, który nie może dorosnąć, ucieka od bólu i śmierci – staje się d z i k i”⁶¹. Jesienią 1903 roku, w przeddzień narodzin Nicholasa (Nico), ostatniego syna Sylvii i Arthura, Barrie rozpoczął pracę nad sztuką zatytułowaną na razie *Fairy. A Play*, która rozpoczynała się od sceny w pokoju dzieciennym w domu państwa Darlingów.

W marcu 1904 gotowy był pierwszy szkic (o wciąż niepewnym tytule, choć autor zaczynał skłaniać się ku *Peter & Wendy*), ujawniający przedsięwzięcie teatralne o bez mała cyrkowym rozmachu – rozbudowanej scenografii, ponad pięćdziesięciosobowej obsadzie (wśród której znaleźli się m.in. piraci, jaguar, krokodyl oraz „żywa wróżka”), nie wspominając o tym, że niektóre z postaci miały w czasie spektaklu wznieść się w powietrze. Sztuka, łącząca w sobie elementy pantomimy, burleski, farsy, melodramatu i tragedii, napisana była wyszukany językiem, pełnym dowcipów zrozumiałych tylko dla samego autora oraz rodziny Llewelyn Daviesów, co nie ułatwiało określenia jej projektowanych odbiorców. Barrie przeczytał rękopis znajomemu menadżerowi teatralnemu, Herbertowi Beerbohmowi Tree, który natychmiast po usłyszeniu go napisał do Charlesa Frohmana: „Barrie postradał zmysły; [...] przykro mi to mówić, ale uważam, że powinieneś wiedzieć [...] Jestem pewien, że ja sam nie uległem obłudowi, bo od chwili, gdy usłyszałem tekst sztuki, nieustannie się kontrolowałem, ale Barrie z pewnością oszalał”⁶². Lecz Frohman nie przejął się tym ostrzeżeniem – był na to zbyt wielkim wizjonerem. Gdy podczas kolacji w londyńskim Garrick Clubie Barrie spotkał się z amerykańskim *impresario* i poprosił go o wyprodukowanie spektaklu o Piotrusiu Panie, który nazywał swoim „wymarzoną dzieckiem [*a dream-child of mine* – być może w nawiązaniu do „wyśnionych dzieci” z pism Charlesa Lamba?]”, oferując jednocześnie tekst drugiej sztuki pt. *Alice-Sit-By-the-Fire* jako „rekompensatę strat” za przedstawienie, o którym

⁶⁰ D. Mackail, *The Story of J.M.B (Sir James Barrie, Bart.) A Biography*, London 1941, s. 306.

⁶¹ Cyt. za. A. Birkin, *op. cit.* s. 93, 95.

⁶² *Ibidem*, s. 104.

był przekonany, że „nie przyniesie komercyjnego sukcesu”, Frohman odpowiedział tylko: „Nie przejmuj się. Wyprodukuję obie te rzeczy”⁶³.

Przygotowania do premiery – wyznaczonej na 22 grudnia 1904 – rozpoczęły się natychmiast: wyjeżdżając do Ameryki, Frohman poprosił Barriego jedynie o zmianę tytułu z *The Great White Father* na *Peter Pan* i zostawił mu nieograniczone pełnomocnictwa finansowe, bez wątpienia nie mało tym ryzykując (George Bernard Shaw napisał o nim później: „Charles Frohman stał się wielkim menadżerem dzięki swojej pasji wystawiania się na całkowitą ruinę”⁶⁴); *impresario* od początku znalazł się pod urokiem sztuki – po powrocie do Nowego Jorku zatrzymywał znajomych na ulicy, by odgrywać przed nimi poszczególne sceny. Tymczasem londyńskie prace nad spektaklem, którego reżyserem został Dion Boucicault, brat Niny, aktorki mającej wcielić się w pierwszego Piotrusia Pana⁶⁵, objęto najściślejszą tajemnicą – obsada oraz obsługa musiały złożyć przysięgę, że „nic, co zobaczą i usłyszą, nie wycieknie na zewnątrz”, tylko nieliczni znali całość scenariusza. Hilda Trevelyan, mająca zagrać Wendy, otrzymała pewnego dnia wiadomość: „Próba latania – 10:30”, a jej obaw nie zmniejszyło z pewnością to, iż po przybyciu do teatru usłyszała, że nie może zacząć pracy, nie ubezpieczywszy się wpieryw na życie⁶⁶. Maszynię latającą specjalnie na potrzeby produkcji skonstruował George Kirbay, założyciel Flying Ballet Company, i to właśnie ten element sztuki – bez którego Barrie w sposób oczywisty nie potrafił wyobrazić sobie *Piotrusia Pana* – stanowił największe wyzwanie dla całej ekipy teatralnej i wymagał ogromnych nakładów pracy zarówno od aktorów (którzy przez dwa tygodnie bez przerwy ćwiczili start i lądowanie, zaś ich narzekania reżyser kwitował krótkim: „Och, ale przecież nie próbowaliśmy jeszcze sceny ze Statkiem Piratów”⁶⁷), jak i pracowników technicznych. Nie wszyscy byli również przekonani co do przyszłego sukcesu sztuki – Barrie zapamiętał „zdesperowanego człowieka w kombinezonie roboczym, z kubkiem herbaty lub puszką farby w ręku, [który pojawiał się] by ogłosić, że «chłopcy na galerii tego nie zdzierzą»” (*PP*, 77), który chciał przez to być może wyrazić wątpliwości co do odbioru scenicznych ekstrawagancji przez publiczność zgromadzoną na galeriach, a więc tam, gdzie zasiadali widzowie z niższych klas społecznych. Sam Barrie poddawał tymczasem tekst nieustannym przeróbkom, skreślając lub dopisując sceny, zmieniając kwestie dialogowe i korygując didaskalia.

Na początku grudnia Barrie zaprosił na jedną z prób Sylwię wraz z jej pięcioma synami, których przedstawił aktorom jako właściwych autorów sztuki. Wśród publiki rosło pełne wyczekiwania napięcie, zaś dykcja Duke of York’s Theatre, w którym powstawał spektakl, została zmuszona do zatrudnienia dodatkowej ochrony mającej

⁶³ I.F. Marcossou, D. Frohman, *op. cit.*, s. 169.

⁶⁴ Cyt. za: A. Birkin, *op. cit.*, s. 105.

⁶⁵ Rola tytułowa sztuki grana była przez aktorki od pierwszego spektaklu, zaś tradycja ta utrzymywana jest w wielu teatrach do dzisiaj. Prócz Boucicault (Londyn, sezon 1904–1905) i Maude Adams (Nowy Jork, sezony 1905–1907, 1912–1916) za życia Barriego w rolę Piotrusia Pana wcielały się jeszcze między innymi Cecylia Loftus (Londyn, sezon 1905–1906), Pauline Chase (Londyn, sezony 1906–1914), Jean Forbes-Robertson (Londyn, sezony 1928–1935) oraz Eva Le Gallienne (Nowy Jork, sezony 1928–1933). Por. *Appendix B: Casts of Peter Pan*, w: B.K. Hanson, *Petar Pan on Stage and Screen, 1904–2010*, foreword by S. Stern, Jefferson – London 2011, s. 336–370.

⁶⁶ Por. A. Birkin, *op. cit.*, s. 109.

⁶⁷ *Loc. cit.*

uniemożliwić dziennikarzom podglądanie przygotowań. Cierpliwość londyńskich widzów została jednak wystawiona na kolejną próbę – w nocy przed zaplanowaną premierą zarwała się część maszynarii teatralnej, niszcząc partię scenografii; termin wielkiego otwarcia został przesunięty o pięć dni. Barrie spędził Boże Narodzenie w swojej ogrodowej pracowni w domu na Leinster Corner, poprawiając zakończenie sztuki (lub raczej jego piątą wersję). W nocy 26 grudnia odbyła się próba generalna, zaś następnego dnia, o godzinie wpół do dziewiątej wieczorem, *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* ukazał się scenie Duke of York's Theatre przed oczami ponad dziewięciuset oczarowanych widzów – głównie przedstawicielei londyńskiej socjety, wśród których tylko nieliczni nie byli dorośli. W tym samym czasie, w Nowym Jorku, Charles Frohman odgrywał sam jeden całą sztukę, opadając na cztery łapy, żeby zagrać psią piastunkę Nanę oraz krokodyla, i oczekując na „werdykt” z Londynu; w końcu depesza, opóźniona przez zamieć, nadeszła: „*PETER PAN W PORZĄDKU. WYGLĄDA NA WIELKI SUKCES*”⁶⁸.

I bez wątpienia był to wielki sukces, największy w karierze teatralnej Barriego, a zarazem fenomen w dziejach angielskiego teatru. Sztuka podbiła serca publiczności i krytyki; Barrie, do końca niepewny, jaka będzie reakcja widzów na apel Piotrusia, by oklaskami potwierdzili swoją wiarę we wróżki, ratując tym samym życie Cynowego Dzwoneczka, na wszelki wypadek zobowiązał do aplauzu orkiestrę, lecz ta przezorność okazała się niepotrzebna: na pytanie „Do you believe in fairies?” na widowni zerwała się burza oklasków. „Mr. Barrie nie należy do rzadko spotykanych istot, jakimi są ludzie geniuszu. Jest on czymś jeszcze rzadszym – jest dzieckiem, które dzięki jakiejś nadprzyrodzonej łasce potrafi za pomocą środków artystycznych wyrazić tkwiącą w nim dziecięcość” – pisała krytyka po premierze, wychwalając również Ninę Boucicault, która odegrała Piotrusia Pana w aurze „smutku, magii, niesamowitości i łamiącego serce tragizmu”⁶⁹ oraz Geralda du Mauriera, brata Sylvii Llewelyn Davies, który w roli kapitana Haka zachwycał, rozbawiał i przerażał. Osiemnastoletni Tolkien zanotował w dzienniku: „Tego się nie da opisać, ale nie zapomnę tego do końca życia”⁷⁰, zaś Mark Twain, po obejrzeniu amerykańskiej inscenizacji w listopadzie 1905, pisał do Maude Adams, że „wierzy głęboko, iż *Piotruś Pan* jest wielkim, oczyszczającym i podnoszącym na duchu błogosławieństwem dla tego podłego i przeżartego żądzą pieniądza świata”⁷¹. Nawet mniej entuzjastyczni widzowie nie pozwalali sobie na ostrzejszą krytykę – George Bernard Shaw, przedstawiciel dramatu realistycznego, w prywatnych zapiskach nazwał wprawdzie sztukę „wydumanym dziwadłem [*an artificial freak*]”, lecz w korespondencji pisał tylko, że jest to „święteczna rozrywka dla dzieci, a tak naprawdę dramat dla dorosłych”⁷². W rzeczy samej, już pierwsze popremierowe spektakle przyciągnęły rzesze dziecięcych widzów, na których sztuka wywierała

⁶⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 105.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 117.

⁷⁰ Cyt. za: D. Fimi, „Come sing ye light fairy things tripping so gay”. *Victorian Fairies and the Early Work of J.R.R. Tolkien*. „Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama” 2005/2006, no. 2, s. 16

⁷¹ Cyt. za: A. Birkin, *op. cit.*, s. 126.

⁷² Cyt. za: M. Tatar, „Peter Pan” *onstage*, w: J.M. Barrie, *The Annotated Peter Pan. The Centennial Edition*, edited with an introduction and notes by M. Tatar, New York 2011, s. LVIII.

ogromne wrażenie – wkrótce Barrie, by zniechęcić młodocianych spektatorów do prób wyfrunięcia ze swoich łóżek, po których „potrzebowali pomocy lekarza” (PP, 77), został zobowiązany do dopisania wzmianki o „pyłku wrózek”, którym posypyany zostać musi każdy, kto chce wznieść się w powietrze⁷³. Dzieci pokochały gorąco Piotrusia Pana: do Pauline Chase, odgrywającej rolę wiecznego chłopca w latach 1906–1914, spływały setki listów z całej Anglii, które w 1909 roku zostały wydane w formie książkowej jako *Peter Pan Postbag*. Dzieci opisywały w nich swoje wrażenia ze spektaklu, prosiły (najczęściej) o to, by Piotruś nauczył je latać, wyznawały mu miłość i przysyłały setki całusów (naparstków); w jednym z nich dziesięcioletnia Jessie pisała na przykład:

Drogi kochany Piotrusiu,
Mam nadzieję że Wendy dotrzymuje co roku obietnicy i przychodzi pomóc Ci w wiosennych porządkach i że jesteś bardzo szczęśliwy w domku w koronach drzew. Myślę, że jesteś óročym Piotrusiem Panem i BARDZO chcę cię poznać. Czy to miłe uczucie gdy latasz ja bym bardzo tak chciała, a jeśli przyjdiesz do nas na przyjęcie (mam nadzieję że tak) Proszę weź ze sobą trochę pyłku wrózek i naucz nas jak się lata. Jak się ma Dzwoneczek. Jeśli ja mam wrózkę proszę powiedz mi jak ma na imię. Czy pływałeś czy latałeś w Lagunie Syren. Dziś po południu odgrywaliśmy Piotrusia Pana. Przepraszam że nie piszę dłuższego listu bo piszę tylko czasami i nie jestem Pisarzem listów. Muszę już kończyć. Drogi kochany słodki Uroczy Piotrusiu

Pozostaję na zawsze
Kochającą cię
Jessie⁷⁴

Co ciekawe, dziecięce listy zdradzają z jednej strony pełną immersję w przedstawianą akcję i przekonanie, że wszystko w teatrze „dzieje się naprawdę”, z drugiej strony przejawiają również świadomość iluzji scenicznej. Znamienna jest tu kwestia podwójności płci Piotrusia Pana (aktorka grająca chłopca), co również znajduje odzwierciedlenie w listach: „Drogi Piotrusiu, widziałam Cię zeszłego wieczoru w *Piotrusiu Panie*. Jesteś najśliczniejszym chłopcem, jakiego można sobie wyobrazić. [...] Gdybym to ja była Wendy, nigdy bym Cię nie opuściła, zostałabym z Tobą na zawsze w podziemnym domku. Pomyśleć, że nie wiedziałeś, co to całus! Myślę, że zostałeś po prostu stworzony do całowania. Nie można się powstrzymać od kochania Ciebie, najdroższa i najśłodsza dziewczynko. Gdybym była Księciem z Bajki, musiałabyś mieszkać ze mną w Bajkowej Krainie, ponieważ zabrałabym Cię tam z sobą” – pisała mała Nettie, wykazując świadomość tego, że śliczny chłopiec na scenie

⁷³ Lady Cynthia Asquith, wieloletnia sekretarka Barriego, pisała we wspomnieniach o wpływie, jaki na małych widzów wywierał spektakl: „Barrie opowiadał mi o dzieciach, które po obejrzeniu *Piotrusia Pana* nie chciały położyć się spać dopóty, dopóki ich dystygowane piastunki nie zgodziły się na nie zaszczekać. (Ja z kolei nie ośmieliłam się – i mam nadzieję, że nikt inny nigdy tego nie zrobi – powiedzieć mu, że jedno dziecko zabiło się po obejrzeniu spektaklu: zaczęło myśleć o «różnych cudownie miłych rzeczach» [taką instrukcją latania Piotruś daje rodzeństwu Darlingów w sztuce teatralnej – dopisek A.W.] i, wierząc, że te myśli pozwolą mu latać, wyskoczyło z okna pokoju dziecinnego!).” C. Asquith, *Portrait of Barrie*, London 1954, s. 20.

⁷⁴ *Peter Pan Postbag. Letters to Pauline Chase*, il. A. Rothenstein, London 1909, s. 11–12 [tłumaczenie stara się oddać oryginalną pisownię i gramatykę].

jest tak naprawdę śliczną aktorką. Również Jack z Edynburga adresował swój list do „Drogiej «Panny Piotruś»”⁷⁵.

W postaci Piotrusia Pana Barrie podarował światu wiecznie młodego chłopca, którego nie miał się czas, lecz tymczasem prawdziwi chłopcy, który stanowili dla niego inspirację, dorastali nieubłagani i powoli wymykali się spod jego skrzydeł. „Wujkiem Jimmym” pozostał wciąż jeszcze dla Nico i Michaela, który odziedziczył po George’u palmę pierwszeństwa wśród braci: gdy chłopiec się rozchorował, Barrie specjalnie dla niego sprowadził część scenografii oraz obsady do podlondyńskiego Eagerton House, w którym zamieszkała rodzina Llewelyn Daviesów, by Michael mógł obejrzeć *Piotrusia Pana* nie wychodząc z łóżka; z tej okazji wydrukowane zostały nawet specjalne programy. „Numer 4” stał się również ulubionym tematem fotograficznych impresji Barriego – jego zdjęcia z 1906 roku w kostiumie wiecznego chłopca posłużyły później sir George’owi Framptonowi za model do rzeźby Piotrusia Pana, która w roku 1912 stała w Ogrodach Kensingtonskich tuż obok miejsca, w którym kiedyś miał on przybić do brzegów Serpenty w swoim Gnieździe Drozda (por. **ryc. 26 i 27**)⁷⁶.

Wkrótce nad rodziną Llewelyn Daviesów oraz osobistym życiem Barriego zaczęły gromadzić się chmury: latem 1906 roku u Arthura został wykryty złośliwy rak żuchwy, a po kilku operacjach i miesiącach bolesnej choroby ojciec Całej Piątki zmarł. W tym czasie Barrie był wsparciem zarówno dla Sylvii, jak i dla samego Arthura, któremu opieka i obecność majątnego dramaturga nie tylko przynosiły ulgę w cierpieniu, lecz także dawały poczucie, iż bliscy nie zostaną po jego śmierci w nędzy; jakkolwiek chłód panujący pomiędzy Arthurem a Barriem podczas poprzednich lat stopniowego „wrastania” tego ostatniego w rodzinę Llewelyn Daviesów zniknął bez śladu w tych ostatnich tygodniach, o czym świadczą wymownie notatki Arthura, za pomocą których komunikował się z otoczeniem. Tymczasem Barrie jak gdyby przeczuwał, że Cała Piątka powoli i nieuchronnie przechodzi pod jego pieczę: wydaną w 1906 roku ze znakomitymi ilustracjami Arthura Rackhama powieść *Peter Pan in Kensington Gardens*, na którą złożyło się sześć rozdziałów wyjętych z *The Little White Bird*, poprzedziła dedykacja „Dla Sylvii i Arthura Llewelyn Daviesów oraz dla ich chłopców (moich chłopców)” (*PPOK*, bez numeru strony).

Niedługo po śmierci Arthura zaczęła niedomagać Sylvia, która coraz rzadziej miała siłę opuszczać własny pokój. W tym samym czasie ostatecznie rozpadło się też małżeństwo Barriego z Mary – w 1908 roku ogrodnik z Black Lake Cottage ujawnił jej trwający od kilku miesięcy romans z Gilbertem Cannanem, młodym prawnikiem i aspirującym literatem. Barrie pragnął uniknąć skandalu (publiczne rozwody w edwardiańskiej Anglii nadal wiązały się z towarzyskimi nieprzyjemnościami) i próbował nakłonić żonę do separacji, lecz Mary – od początku małżeństwa nieszczęśliwa, a doprowadzona do ostateczności latami lekceważenia, jakie mąż okazywał jej, interesując się jednocześnie Sylvią i jej synem – nie zgodziła się na tę propozycję i po rozwodzie z poślubiła Cannana, a Barrie znalazł się znów w stanie

⁷⁵ Por. *ibidem*, s. 14–15, 38.

⁷⁶ Por. *Sir George Frampton & Sir Alfred Gilbert. Peter Pan and Eros. Public & Private Sculpture in Britain, 1880–1940*, London 2002, s. 3. Zob. również: I. Hart, *The Darwinian Subject in Sculpture: George Frampton’s Peter Pan*. „Journal of Victorian Culture” 2017, no. 22 (2), s. 143–165.

bezzennym, który najlepiej zdawał się odpowiadać jego naturze. Niemal od razu pojawiły się spekulacje, że pisarz poślubi wdowę po Arthurze Llewelyn Daviesie, lecz nawet gdyby Barrie rzeczywiście miał podobne zamiary, ich spełnienie okazałoby się niemożliwe – u Sylvii zdiagnozowano guz znajdujący się „zbyt blisko serca, by go operować”⁷⁷. Nieświadoma powagi choroby, poprosiła Barriego, by zabrał ją i dzieci na wakacje 1910 roku do Devon, skąd miała już nigdy nie powrócić. Pewnego deszczowego dnia w sierpniu powracający z wędkowania chłopcy zastali na progu wynajętego wiejskiego domu wuja Jimmy’ego, który czekał na nich „ze zwieszonymi bezsilnie rękoma, z włosami w nieładzie i obłędem w oczach”⁷⁸.

Testament Sylvii odnaleziono po dwóch tygodniach, a Barrie przepisał go starannie i posłał w liście do Emmy du Maurier, babki chłopców, która wraz z nim samym, Cromptonem Llewelyn Daviesem (bratem Arthura) oraz Guyem du Maurierem (bratem Sylvii) należała do wykonawców ostatniej woli zmarłej oraz do grona opiekunów jej osieroconych dzieci. W przepisanej przez Barriego wersji kluczowe zdanie testamentu brzmiało „Chciałabym, żeby Jimmy dołączył do Mary i żeby oboje zajęli się opieką nad chłopcami i domem, pomagając sobie wzajemnie. To byłoby tak miłe dla Mary”⁷⁹, gdy tymczasem Sylvia zamiast „Jimmy” napisała dość wyraźnie „Jenny”, mając na myśli siostrę Mary Hodgson, wieloletniej i zaufanej niani braci Llewelyn Daviesów, która darzyła Barriego niezmienną antypatią, oskarżając go o zły wpływ na chłopców; towarzystwo „Jimmy’ego” w żadnym razie nie mogło więc być dla Mary „miłe”. Biografowie sprzeczą się co do tego, czy pomyłka w pisowni była przypadkowa, czy też przez Barriego zamierzona – i choć ta druga, skandalizująca teoria jest kusząca i w pewnym stopniu prawdopodobna, zgodzić wypada się raczej z Andrew Birkinem, który wskazuje, że Barrie nie musiał uciekać się do manipulacji, by ugruntować swoje prawa do opieki nad Całą Piątką. On jeden dysponował wystarczającymi środkami, by się nimi zająć – z pewnością nie miała takich możliwości niezamożna Mary Hodgson i jej siostra Jenny, natomiast rozdzielenie braci pomiędzy krewnych nie wchodziło w rachubę: wykonawcy testamentu zgodzili się co do tego, że intencją Sylvii było zapewnienie rodzeństwu wspólnego domu. Jakakolwiek był prawda osobliwej pomyłki w przepisaniu testamentu, Barrie – po przeszło dekadzie oscylowania wokół rodziny Sylvii i Arthura Llewelyn Daviesów – został prawnym opiekunem Całej Piątki: „ich chłopcy” stali się w końcu „jego chłopcami”.

Swoich przybranych synów – których aż trudno nie skojarzyć ze „zgubionymi chłopcami” Piotrusia Pana – pisarz „odziedziczył” w wieku pięćdziesięciu pięciu lat, u szczytu sławy i bogactwa: sztuka o Piotrusiu wznawiana była w Anglii regularnie – w 1908 roku, jedyny raz za życia autora, wystawiona została dodatkowa scena końcowa pt. *When Wendy Grew Up. An Afterthought*, po której sam Barrie pojawił się na scenie⁸⁰ – liczne spektakle odbywały się też w różnych zakątkach Ameryki oraz Europy.

⁷⁷ A. Birkin, *op. cit.*, s. 182.

⁷⁸ Cyt. za: *ibidem*, s. 190.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 194.

⁸⁰ Por. *ibidem*, s. 163–164.

Dramaty i jednoaktówki⁸¹ Barriego cieszyły się niegasnącym zainteresowaniem publiczności, za którym podążały oficjalne zaszczyty: w 1913 roku, dwa lata po wydaniu powieści *Peter and Wendy*, pisarz otrzymał z rąk króla Edwarda VII tytuł baroneta, zaś podczas wizyty w Stanach Zjednoczonych podejmował go prezydent Roosevelt. Piątce braci nie brakowało niczego: wuj Jim zabierał ich na wycieczki do Paryża i na kolacje do najdroższych restauracji, kupował eleganckie ubrania, pozwalając młodemu George'owi zaspokajać jego nieledwie dandysowskie gusta, Michaelowi natomiast opłacał kosztowne lekcje wędkarskie. Zapewnił również przybranym synom znakomite wykształcenie: George i Peter uczęszczali do Eton, Jack, który pragnął wstąpić do marynarki wojennej, kształcił się w Osborne Naval College, zaś Michael i Nico uczyli się w londyńskiej szkole dyrektora Wilkinsona (będącego *nota bene* jednym z pierwowzorów kapitana Haka, którego Barrie sportretował również w *The Little White Bird* jako zabawnego „pana Pilkingtona”); chłopcy mieszkali razem z Mary Hodgson w domu przy Campden Hill Square, w którym wuj Jimmy był niemal domownikiem, choć on sam rezydował w niewielkim mieszkaniu przy Adelphi Terrace z widokiem na Tamizę.

Tymczasem jednak zmierzchały czasy edwardiańskiej idylli, a nad Anglią i całą Europą zawisła groźba wojny, którą niedługo później miano nazywać Wielką. Jesienią 1914 roku starsi uczniowie Eton zamiast szkolnych mundurków włożyli mundury wojskowe – byli wśród nich również George i Peter, z których ten pierwszy wyruszył wkrótce do Francji. Barrie wypełniał obowiązki narodowego dramaturga, pisząc sztukę propagandową *Der Tag* (1914) – również wiele z jego późniejszych dramatów, takich jak *The Fatal Typist* (1915), *Shakespeare's Legacy* (1916), *A Kiss for Cinderella* (1916) czy *La Politesse* (1918), tworzonych było w celach dobroczynnych – lecz w tym czasie pisał przede wszystkim listy, posyłane do George'a na front wraz z paczkami ubrań i żywności, na które najstarszy z Calej Piątki odpowiadał z wdzięcznością oraz oddaniem, próbując jednocześnie uspokoić opiekuna i ukryć przed nim prawdę o koszmarze życia w okopach. W liście z 11 marca 1915 roku Barrie pisał do George'a, donosząc mu jednocześnie o śmierci jego wuja, Guya du Mauriera:

W żadnym, nawet najmniejszym stopniu nie pragnę dla ciebie wojennej chwały [...]. Jedyne, czego pragnę, to żebyśmy znów byli razem, chociaż raz. [...] Utraciłem zupełnie moje dawne przekonanie, że wojna może być chwalebna i wspaniała – teraz wydaje mi się tylko czymś niewysłowienie potwornym.⁸²

Był to ostatni list, który George przeczytał – w cztery dni później dwudziestojednoletni podporucznik Llewelyn Davies poległ na polach Flandrii, zaś prasa amerykańska, w dość niewybredny sposób, doniosła o „śmierci Piotrusia Pana”: „Wygnaniec z Krainy Wrózek wyrasta na mężczyznę, zapuszcza się w dziedzinę rzeczywistości, w której

⁸¹ W latach 1905–1908 były to *Alice-Sit-by-the-Fire* (1905), *Pantaloons* (1905), *Punch* (1906), *Josephine* (1906), *Old Friends* (1910), *The Twelve-Pound Lock* (1910), *Rosalind* (1912), *Half and Hour* (1913), *The Will* (1913), a także jeden z najsłynniejszych (po *Piotrusiu Panie* i *Crichtonie*) utworów teatralnych Barriego – *What Every Woman Knows* z 1908 roku. R.L. Green, *op. cit.*, s. 50.

⁸² Cyt. za: A. Birkin, *op. cit.*, s. 242–243.

grzmią wielkie działa, i zostaje zabity przez niemiecki pocisk”⁸³. Kilka tygodni później Barrie – zdruzgotany śmiercią George’a – otrzymał kolejne smutne wieści: 7 maja 1915 roku U-booty storpedowały u wybrzeży Irlandii pasażerski transatlantyk *Lusitania*, na którego pokładzie znajdował się Charles Frohman. *Impresario* płynął do Europy na usilną prośbę Barriego, który potrzebował jego pomocy przy produkcji jednej ze swoich sztuk – gdy Frohmanowi zaproponowano jedną z niewielu kamizelek ratunkowych, odmówił, parafrazując podobno ze spokojnym uśmiechem słynne słowa Piotrusia Pana: „Czemuż lękać się śmierci? Ona jest przecież najpiękniejszą przygodą w życiu”⁸⁴.

Śmierć Frohmana była ostatnią z szeregu osobistych tragedii Wielkiej Wojny – wśród sztuk Barriego z tego okresu, prócz tych pisanych w celach dobroczynnych, znalazły się jeszcze przeniknięte smutkiem i żalobą jednoaktówki *The New World* (1915), *The Old Lady Shows Her Medals* (1917) i *A Well-Remembered Voice* (1918) oraz sztuka *Dear Brutus* (1917), podszyta głębokim tragizmem komedia, w której błysnął odchodzący geniusz autora *Piotrusia Pana*. W 1917 roku Jack ożenił się z Geraldine Gribb, z którą po zakończeniu wojny zamieszkał w domu przy Campden Hill Square; Mary Hodgson nie mogła jednak znieść obecności młodej małżonki i wkrótce opuściła swoją posadę, którą piastowała przez ponad dwadzieścia lat, będąc dla chłopców Llewelyn Daviesów drugą matką. Peter, uwikłany w romans z niemal dwukrotnie od siebie starszą malarką Verą Willoughby, mieszkał poza Londynem, zaś Nico i Michael przeprowadzili się do apartamentu wuja Jimmy’ego przy Adelphi Terrace. W czasie pracy nad kolejną sztuką pt. *Mary Rose* (1920) władzę w prawej ręce odjął Barriemu „kurcz pisarski”. Jak na ironię upodobniony do kapitana piratów z Nibylandii, który „zamiast prawej dłoni miał żelazny hak” (*PPW*, 77), Barrie musiał nauczyć się pisać lewą ręką, co przyszło mu o tyle łatwo, że z natury był leworęczny; w *The Greenwood Hat* wyznawał jednak: „w pisaniu lewą ręką nie ma tej samej radości, co w pisaniu prawą. Człowiek myśli prawą ręką, podczas gdy lewa jest zaledwie sekretarką. Prawa ma weselszą naturę, lewa natomiast jest z przyrodzenia bardziej ponura” (*GH*, 241). Tuż po wojnie, właśnie ze względu na pogarszający się stan zdrowia, zgodził również do pracy swoją pierwszą i jedyną sekretarkę, lady Cynthię Asquith, która do końca jego życia prowadziła mu korespondencję oraz utrzymywała porządek w manuskryptach; wydała też dwa zbiory opowiadań dla dzieci różnych autorów pt. *The Flying Carpet* (1925) i *The Treasure Ship* (1926), w których nie zabrakło utworów Barriego – w tym drugim znalazło się opowiadanie *The Blot on Peter Pan*, zaś w pierwszym *Neil and Tintinnabulum*, dla których inspiracją był Michael Llewelyn Davies.

Prócz wiernego i spokojnego oddania Nico, to właśnie relacja z Michaelem – wówczas studentem Christ Church w Oksfordzie, bywalcem Garsington Manor, w którym gościła również młoda Virginia Woolf, oraz dobrze zapowiadającym się poetą – wypełniła Barriemu pustkę po stracie George’a; Michael był sukcesorem najstarszego z braci w wyjątkowym uczuciu, którym obdarzał go Barrie, zaś jego „ciemny, posępny i

⁸³ *Peter Pan is Dead*. „St. Louis Post”, 25 kwietnia 1915.

⁸⁴ I.F. Marcossou, D. Frohman, *op. cit.*, s. 386. Słowa te są parafrazą kwestii wypowiedzianej przez Piotrusia Pana pod koniec aktu III sztuki: „Umrzeć – to dopiero będzie strasznie wielka przygoda.” (*PP*, 125).

nieprzenikniony”⁸⁵ charakter – jak opisywał go wuj Jimmy – odpowiadał mu jednocześnie nawet bardziej niż spokojne, otwarte usposobienie George’a. Michael szybko stał się również partnerem w literackich dyskusjach – w *Dedykacji* do sztuki o Piotrusiu Panie jej autor pisał tak:

Numer 4 [Michael – dopisek A.W.] w jednej chwili łowi ryby, siedząc u mnie na barana – ja stoję po kolana w strumieniu – by już w następnej zeskoczyć i stać się, jeszcze jako uczeń, najsurowszym z moich krytyków. Zarzucałem bowiem wszystko, nad czym z dezaprobatą pokręcił głową, pozbawiając być może świat kilku prawdziwych arcydzieł. Była sobie na przykład pewna mała tragedia, która bardzo mi się podobała, dopóki nie wpadłem na głupi pomysł opowiedzenia o niej Numerowi 4. Zmarszczył brwi i powiedział, że może będzie lepiej, jeśli się jej przyjrzy. Przeczytał, a potem poklepał mnie po plecach w sobie tylko i Numerowi 1 właściwy sposób, po czym powiedział: „Wiesz przecież, że nie możesz wyprawiać takich rzeczy”. (PP, 85)

Wcześniejsze lata w Eton były dla wrażliwego i depresyjnie usposobionego Michaela trudne – nie potrafił odnaleźć się w systemie prestiżowej szkoły tak łatwo, jak przyszło to jego braciom; w owym czasie Barrie wymieniał z nim codziennie listy, których uzbierało się ponad dwa tysiące; w Oksfordzie Numer 4 pisał wiersze i rozważał porzucenie nauki na rzecz podjęcia artystycznego życia w Paryżu, zaprzyjaźnił się również blisko z niejakim Rupertem Buxtonem, który – zgodnie z obserwacjami kolegów – jeszcze bardziej pogłębiał posępne z natury usposobienie Michaela. 19 maja 1921, w rok po napisaniu *Mary Rose*, sztuki inspirowanej wakacjami spędzonymi wspólnie z Michaeliem na szkockiej wyspie Eilean Shona, Barrie wyszedł wieczorem, by wysłać swój codzienny list do Oksfordu. Gdy opuszczał pocztę, zaczął go dziennikarz, wypytując o szczegóły dotyczące „utonięcia”. Barrie nie mógł jeszcze wiedzieć, że chodziło o tragiczny wypadek na Tamizie przy śluzie Sandford, w wyniku którego utonęło dwóch młodych studentów, Michael Llewelyn Davies i Rupert Buxton. Michael, który od dzieciństwa bał się wody, w jednym ze swoich wcześniejszych listów do opiekuna zapowiadał, że zamierza nauczyć się pływać, by móc brać udział w oksfordzkich wyścigach wiosłarskich *punts*, jednak już wkrótce pojawiły się plotki, że śmierć obu młodzieńców była nie tyle wypadkiem, ile aktem wspólnego samobójstwa związanym z ich domniemanym romansem⁸⁶. Rozpacz Barriego po śmierci Michaela była ogromna – przez kilka dni nie dopuszczał do siebie nikogo, nawet najmłodszego z przybranych synów, Nico. „Wszystko jest teraz inne – pisał. – Michael był dla mnie całym światem”⁸⁷. Jakiś czas wcześniej w jego dzienniku pojawił się następujący zapis:

⁸⁵ Z listu J.M. Barriego do Mrs. Hugh Lewis, 1 września 1915, cyt. za: *Letters of J.M. Barrie, op. cit.*, s. 121.

⁸⁶ Śluza w Sandford była miejscem niebezpiecznym, o czym przypominał stojący nad nią pomnik upamiętniający dwóch studentów, którzy utopili się tam w 1843 roku. Choć śmierć Michaela i Ruperta została uznana w dochodzeniu za „przypadkowe utonięcie”, przyjaciele i bracia tego pierwszego przypuszczali, że mogło to być samobójstwo: „Bardzo możliwe, lecz zupełnie niedowiedzione” napisał Peter w *Morgue*, zaś Nico podkreślał, że Michael był „typem” samobójcy, naturą depresyjną i skłoną do załamania: „Skłaniam się, by sądzić – podkreślam: sądzić – że przechodził być może przez coś w rodzaju fazy homoseksualnej i pozwolił, by to zawładnęło nim bardziej, niż trzeba”. Por. A. Birkin, *op. cit.*, s. 293.

⁸⁷ Z listu J.M. Barriego do Audrey Lucas, 3 grudnia 1921, cyt. za: *Letters of J.M. Barrie, op. cit.*, s. 99.

Śmierć. Ten, kto umiera, jest tylko nieco bardziej na przedzie pochodu, który zmierza w tym samym kierunku. Gdy minie zakręt, zobaczymy go znowu. Straciliśmy go z oczu tylko na chwilę, gdy zostaliśmy w tyle, zatrzymując się, by zawiązać sznurówkę.⁸⁸

Przez pozostałe szesnaście lat życia Barrie pisał niewiele: przede wszystkim mowy wygłaszane przy różnego rodzaju oficjalnych okazjach, podczas których to zwykle on był honorowym gościem: został rektorem Uniwersytetu St. Andrews, przyznano mu zaszczytny tytuł kanclerza Uniwersytetu w Edynburgu, jego własnej *alma mater*, odznaczono go też Orderem Zasługi. W 1928 ukazała się po raz pierwszy drukiem sztuka *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up*; poprzedziła ją długa dedykacja *To the Five*, w której Barrie raz jeszcze przeżywał radosne chwile spędzone z chłopcami Llewelyn Daviesami. Nadal zawiązywał przyjaźnie z dziećmi, między innymi z Michaelem i Simonem, synami Cynthii Asquith, a nawet z księżniczką Małgorzatą, córką panującego króla Jerzego VI, która mawiała podobno, że „sir James jest jej największym przyjacielem, a ona jego największą przyjaciółką”⁸⁹. W ostatniej sztuce Barriego pt. *The Boy David* (1936), w której wracał myślą do swego zmarłego w dzieciństwie brata oraz przetwarzał literacko biblijną postać króla Dawida (niezwykłym zbiegiem okoliczności Barrie zamykał swą twórczość tym samym motywem, którym swoją drogę pisarską otworzył George MacDonald, publikując poemat *David*, skupiony wokół tematu żałoby Dawida po śmierci Absaloma – znamienne, że ten pierwszy pisał o małym chłopcu, drugi o dojrzałym mężczyźnie). W tekście sztuki znalazło się kilka wersów wyjętych z rozmów z czteroletnią księżniczką Małgorzatą, a Barrie, swoim zwyczajem, spisał „kontrakt”, zobowiązując się wypłacać „współautorce” pensa za każde przedstawienie. W marcu 1937 roku król wystosował do pisarza żartobliwą notkę, zwracając mu uwagę, że należna księżniczce kwota nie została w pełni uiszczona, w związku z czym skontaktują się z nim jej prawnicy. Barrie, zadowolony z dowcipu, przygotował nabitą sakiewkę jednopensówek z zamiarem dostarczenia ich osobiście do pałacu Buckingham, jednak nigdy nie udało mu się spłacić tego długu.

Zmarł 19 czerwca 1937 roku w swoim mieszkaniu przy Adelphi Terrace, a u jego wezgłowia czuwali Peter i Nico. Po jego śmierci angielską i amerykańską prasę zalała fala artykułów pochwalnych oraz wspomnieniowych, zaś w kraju zapanowała żałoba – w londyńskiej katedrze św. Pawła odbyło się uroczyste nabożeństwo sprawowane przez biskupa Cantenbury, zaś w ostatniej drodze na Cementary Hill w Kirriemuir trumnie Barriego towarzyszył orszak, w którym nie brakło dostojników państwowych oraz wielkich literackiego i teatralnego świata⁹⁰. W ostatnich latach życia

⁸⁸ Cyt. za: A. Birkin, *op. cit.*, s. 294.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 299.

⁹⁰ Co ciekawe, o śmierci Barriego dość szeroko rozpisywała się również prasa polska. W lipcowym numerze „Kuriera Literacko-Naukowego” artykuł pt. *James M. Barrie – szkocki marzyciel* opublikował Kazimierz J. Domański, o zmarłym dramatopisarzu napisała także Helena Radziukinas w „Prosto z Mostu”; na początku sierpnia wzmianka o Barriem ukazała się również w „Pionie. Tygodniku Literacko-Społecznym” obok recenzji spektaklu *Sługa jego lordowskiej mości* (czyli *The Admirable Crichton* Barriego) pióra Karola Irzykowskiego. Por. E. Kurowska, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce (1932–1939)*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987, s. 275. Szczególnie interesujący jest artykuł Domańskiego, który wiele uwagi poświęca twórczości Barriego dla dzieci, jej znaczeniu i recepcji: „Kto poznać pragnie dogłębnie prawdziwe oblicze mentalności przeciętnego Anglika, powinien

pisarz doczekał jeszcze ślubu Nico, a także narodzin Laury, córeczki najmłodszego z Piątki i zarazem swojej przybranej wnuczki; ożenił się także Peter. Śmierć oszczędziła Barriemu świadomości ostatniej tragedii, która zamknęła mroczny krąg wokół Piotrusia Pana: w kwietniu 1960 roku, niemal dokładnie w setną rocznicę urodzin Barriego, Peter – właściciel cenionego i dobrze prosperującego wydawnictwa Peter Davies Ltd., w którym wydana została m.in. pierwsza biografia oraz listy zebrane jego opiekuna – odebrał sobie życie, rzucając się pod pociąg metra na stacji Sloane Square. Podobnie jak Christopher Robin Milne, od najwcześniejszych lat nękany cieniem swojego imiennika, nie uwolnił się od niego również po śmierci: nagłówki gazet ze zwykłą nieczułością ogłosiły, że „nie żyje chłopiec, który nie chciał dorosnąć”⁹¹. W *Morgue*, zbiorze rodzinnych zapisków, których kompilowanie i rozpamiętywanie najprawdopodobniej popchnęło go do samobójstwa⁹², Peter napisał:

Co znaczy imię. Mój Boże, czegoż nie znaczy? Gdyby tylko ten wiecznie niedojrzały chłoptaş, tak fatalnie skazany na uwięzienie w swoim zatrzymanym rozwoju, został nazwany George'em, Jackiem, Michaeliem albo Nicholasem – ileż nieszczęść zostałyby mi oszczędzonych.⁹³

Rzeczywisty sens *Piotrusia Pana* objawił się Barriemu w pełni po śmierci Michaela. Pisał wtedy: „teraz dopiero rozumiem [jego] prawdziwe znaczenie. Desperackie pragnienie, by dorosnąć, choć jest to niemożliwe”⁹⁴. Peter nazywał sztukę o wiecznym chłopcu „tym okropnym arcydziełem [*that terrible masterpiece*]”⁹⁵ – jej główny bohater, „wesoły, niewinny i bez serca”⁹⁶, nie bał się śmierci, lecz nie potrafił też zrozumieć tych, dla których okazywała się ona smutną koniecznością lub jedyną drogą wyjścia. Tylko raz jeden, stojąc na najmniejszej wysepce ze wszystkich, o których pisał Barrie – samotnej skale, pogrążającej się coraz głębiej w morskich odmętach – doświadczył strachu przed tym, co stanowi konieczność życia ludzi, skazanych na dorastanie, śmierć i zapomnienie:

bezw warunkowo przeczytać i przemyśleć dwie książki, które tak wnikliwie i dosadnie charakteryzują psychikę angielską, że starczą za całe tomy naukowych dociekań z dziedziny psychologii analitycznej. Książkami, o których mowa, to [*sic!*] «*Alicja w krainie czarów*» i «*Peter Pan*». Znane są te dzieła zresztą szeroko i daleko poza wyspami Albionu, w postaci przepysznych fantazji teatralnych, które, zazwyczaj w okresie Bożego Narodzenia, unoszą duszę dziecięcą w zaczarowany kraj ułudy i niezapomnianych wewnętrznych przeżyć. [...] I warto doprawdy widzieć, jak oschły, małomówny i snobistyczny angielski businessman, razem z rozgorączkowaną dzieciarnią śmieje się i rozkliwia, złości i raduje, drży o losy dobrego Piotrusia i z głębi serca nienawidzi złego i przewrotnego Hooka! Szpakowaty tatuś czy poważna mamusia angielska, nie mogą oprzeć się czarowi genialnej fantazji poety i przeżywają na zaciemnionej widowni teatralnej, wspólnie z dziećmi, raz jeszcze piękny sen swej dawno już minionej młodości [pisownia oryginalna – A.W.].” K.J. Domański, *James M. Barrie – szkocki marzyciel*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 29, s. X–XI.

⁹¹ *Ibidem*, s. 1.

⁹² *Ibidem*, s. 301.

⁹³ *Ibidem*, s. 196.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 297.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 1.

⁹⁶ J.M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana. Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, przeł. M. Słomczyński, Wrocław 1991, s. 182.

Piotruś był niepodobny do innych chłopców. Ale tym razem w końcu się przestraszył. Przebiegł go dreszcz, jak drzenie biegnące po powierzchni morza [...]. Po chwili stał już wyprostowany na skale. Na twarzy miał ten swój uśmieszek, a serce biło mu jak werbel. Mówiło ono: „Umrzeć – to będzie wielka przygoda!” (PPW, 122)

Było to zdanie, które wypowiedzieć miał George Llewelyn Davies podczas pierwszych spacerów po Ogrodach Kensingtonskich, gdzie Barrie snuł opowieść o dziwnym dziecku i wygnańcu ze świata ludzi, zakończoną w druku widokiem dziecięcych nagrobków oraz słowami „Wszystko to jest dość smutne” (PPOK, 94). Ten wyrażony wprost smutek kontrastuje z zakończeniem sztuki *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up*, przepelnionym wesołą muzyką fletni Piotrusia. Nie sposób jednak nie odnieść wrażenia, że wesołość jest niepełna, a muzyka podszyta tragizmem. Scena przedstawia odlot Wendy do domu po corocznych wiosennych porządkach (*nota bene* dorastająca Wendy nie potrafi już latać samodzielnie i musi używać miotły, w zaskakujący sposób upodabiając się do wiedźmy). W pożegnaniu Wendy słychać ostateczność: dziewczynka wie, że to jej ostatnia wizyta w Nibylandii, lecz gdy próbuje objąć Piotrusia, ten unika jej dotyku. Wendy – inaczej niż w poprzednich aktach – odpowiada na jego gest z rezygnacją i zrozumieniem, słowami „Tak, wiem”, po których następuje ostatni w sztuce komentarz odautorski – niedostępny dla widzów spektaklu, lecz tym bardziej znaczący:

(W jakimś sensie Piotruś rozumie, co miała na myśli, gdy powiedziała: „Tak, wiem”, ale w większości innych sensów nie ma pojęcia, o co jej chodziło. To musi mieć coś wspólnego z zagadką jego istnienia. Gdyby tylko mógł się w tym połapać, zawołałby może: „żyć – to dopiero byłaby strasznie wielka przygoda!”, ale jakoś nigdy nie może się połapać, i dlatego nikt nie jest tak wesoły jak on. Z malującym się na twarzy uniesieniem wyciąga swoją fletnię, a Nigdyptaki, wróżki i elfy zlatują się ze wszystkich stron, aż tłum jego wielbicieli na dachu małego domku robi się tak wielki, że część z nich wpada do środka przez komin. A on gra i gra, dopóki nie obudzimy się ze snu). (PP, 153–154)

„Zagadka istnienia” Piotrusia Pana nie dotyczy wyłącznie samej jego postaci – rozciąga się poza kategorie tekstowe, takie jak bohater literacki, świat przedstawiony czy narracja, wykraczając poza obszar utworu (lub raczej utworów). Przytoczoną wyżej ostatnią scenę sztuki z 1928 roku można odnieść do praktyk interpretacyjnych wokół twórczości Barriego, w roli Piotrusia obsadzając związane z nim teksty, zaś w roli Wendy – interpretatorów i krytyków. Na gest próby objęcia czy uchwycenia sensu, a nawet historii powstawania, *Piotruś Pan* (tekst) reaguje unikami, dokładnie tak jak Piotruś Pan (bohater), wycofujący się z zasięgu ramion Wendy ze słowami „Nie możesz mnie dotykać. [...] Nikt nie może mnie dotykać” (PP, 98). Cechą Piotrusia jest swoista niedotykalność⁹⁷ i nieuchwytność, którą Barrie wyraził najpełniej w dedykacji *To the*

⁹⁷ Karen McGavock zauważa, że ową „niedotykalność” Barrie zdaje się odnosić również do siebie, zamieszczając pod koniec dedykacji *To the Five* zdanie o tym, że tylko George i Michael Llewelyn Daviesowie (obaj już nieżyjący w momencie, gdy Barrie spisywał tekst sztuki) „mogli go dotknąć”. Podobnie mówił o sobie w przemowie z 1928 roku, wygłoszonej do Zjednoczonego Stowarzyszenia

Five, poprzedzającej książkowe wydanie sztuki: „Tak bardzo nie lubi, kiedy się go tropi – jak gdyby było w nim coś dziwnego, co można by wtedy odkryć – że kiedy umrze, zamierza wstać wkrótce potem, żeby rozsypać na wietrze drobinki swoich prochów” (*PP*, 84). Trudno nie zauważyć, że ten komentarz – zamiast wyjaśniać – jeszcze bardziej komplikuje Piotrusiową „zagadkę”: wieczny chłopiec okazuje się śmiertelny, umiera, lecz zaraz potem zmartwychwstaje, by unicestwić najdrobniejsze ślady swojego istnienia.

Piotruś Pan istnieje „między-i-pomiędzy” – tak zresztą określa go w powieści *The Little White Bird/Peter Pan in Kensington Gardens* mądry kruk Salomon, władca ptaków z Ogrodów Kensingtonskich⁹⁸ – jest postacią liminalną, zawieszoną pomiędzy wieloma wymiarami: życiem i śmiercią, młodością i starością, rzeczywistością i baśnią. Ta liminalność odnosi się jednak nie tylko do niego samego: dotyczy także narracji w powieści oraz komentarzy odautorskich w sztuce (zawieszonych pomiędzy perspektywą dziecka i dorosłego), a przede wszystkim obejmuje poziom metatekstowy i przejawia się w całej serii tekstów związanych z Piotrusiem – tekstów które przekraczają granice rodzajów i gatunków literackich oraz środków artystycznego wyrazu, umieszczając opowieść na osi napięcia między epiką a dramatem, prozą a sztuką teatralną, w końcu tekstem spisanim a widowiskiem. Prześledzenie ewolucji opowieści o chłopcu, który nie chciał dorosnąć, okazuje się równie problematyczne, jak tropienie śladów jego samego, pierwsze zapowiedzi tematu wiecznego dzieciństwa pojawiają się bowiem już w powieści *Sentimental Tommy* (1896), a przede wszystkim jej kontynuacji *Tommy and Grizel* (1900), której główny bohater pisze powieść pt. *The Wandering Child*:

Była to tylko mała fantazja, sen na jawie [*reverie*] o chłopcu, który się zgubił, a jego rodzice szukają go, myśląc z przerażeniem o tym, co mogło się stać. Znajdują go jednak w lesie, jak podśpiewuje radośnie, ponieważ jest wolny; boi się też, że znów go złapią i uwiężą, ucieka więc od nich coraz dalej i dalej w las – i ucieka nadal, nucąc wesoło, ponieważ jest wolny, wolny, wolny.⁹⁹

To streszczenie powieści Tommy’ego Sandysa mogłoby zarazem stanowić swego rodzaju rozwinięcie pomysłu na sztukę teatralną pt. *Happy Boy*, zapisanego w notatniku Barriego w 1902 roku: „chłopczyk, który nie może dorosnąć, ucieka od bólu i śmierci – staje się d z i k i”, jego fragment odpowiada natomiast niemal dokładnie opisowi

Autorów, Dramatopisarzy i Kompozytorów, komentując – jak zwykle z perspektywy zdystansowanego obserwatora – wydanie własnej biografii (najprawdopodobniej autorstwa Thomasa Moulta, opublikowanej w tym samym roku): „Znaleźć tam można dwie albo trzy linijki, które ujawniają być może więcej niż cała książka: mówią one o tym, że od najmłodszych lat nie lubił, kiedy ktoś go dotykał”. Cyt. za K. McGavock, *The Riddle of His Being: An Exploration of Peter Pan’s Perpetually Altering State*, w: *J.M. Barrie’s „Peter Pan” In and Out of Time: A Children’s Classic at 100*, ed. by D.R. White, C.A. Tarr, Lanham – Toronto – Oxford 2006, s. 195.

⁹⁸ J.M. Barrie, *The Little White Bird...*, s. 149.

⁹⁹ *Idem*, *Tommy and Grizel...*, s. 471. Narrator określa powieść Tommy’ego Sandysa mianem *reverie* – czyli swego rodzaju fantazji, mrzonki, snu na jawie. Warto przypomnieć, że taki podtytuł nosi jedno z opowiadań Charlesa Lamba *Dream-Children; A Reverie* zawarte w zbiorze *The Essays of Elia* (1823), w którym bohater-narrator spotyka dwójkę „wyśnionych dzieci”. Jako swoje „wyśnione dziecko” („a dream-child of mine”) określał Barrie również sztukę o Piotrusiu Panie; por. R.L. Green, *Fifty Years of Peter Pan*, London 1954, s. 70. Szerzej o przemianach tekstowych i zapowiedziach postaci Piotrusia Pana w utworach Barriego pisałam w książce „*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*” Jamesa Matthew Barriego. *Kontekst – interpretacja – przekład*, Lublin 2018, s. 53–63.

samego Piotrusia Pana z dedykacji *To the Five*: „Wszyscy oni – osoby dramatu w miniaturze – zdają się wyłaniać z naszej wyspy, nie sądzicie? Wszyscy, poza tym jednym szelmą, głównym bohaterem, który ucieka coraz głębiej w las, w miarę, jak próbujemy go doścignąć.” (PP, 84). Jednak zanim narodziła się koncepcja przeniesienia opowieści o wiecznym chłopcu z prozy do medium teatru, powstały wspomniane wcześniej dwa albumy fotograficzne (fotografia – to kolejne medium), zawierające załączki postaci i charakteru Piotrusia Pana: *The Pippa and Porthos* (1895), a przede wszystkim *The Boy Castaways of Black Lake Island* (1901), uwieczniające przygody trójki braci Llewelyn Daviesów nad jeziorem w Surrey. Ów drugi album, wspólnie z wydaną rok później powieścią *The Little White Bird*, z której sześć rozdziałów ukazało się osobno w 1906 roku jako książka dla dzieci pt. *Peter Pan in Kensington Gardens*, stanowią dwa najważniejsze „przed-teksty” składające się na sztukę o Piotrusiu Panie oraz jej wersję powieściową *Peter and Wendy* (1911; od 1915 roku tytuł zmieniono na *Peter Pan and Wendy*, pod którym książka ukazuje się do dzisiaj). Na tym jednak nie koniec ewolucji tekstowych i gatunkowych: wiosną 1905 roku na deskach teatru Duke of York’s (tego samego, w którym kilka miesięcy wcześniej miało swoją premierę przedstawienie *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn’t Grow Up*) wystawiono jednoaktówkę *Pantaloon*, nawiązującą do arlekinady zawartej w jednej z pierwotnych wersji zakończenia sztuki o Piotrusiu, z której Barrie ostatecznie zrezygnował; w tym samym roku powstał również balet *The Origins of Harlequin* o podobnej tematyce (w datowanych na październik 1903 pierwszych szkicach do sztuki o Piotrusiu, zatytułowanej wówczas *Fairy*, pojawia się notka: „Children having origins in Harlequin (P[eter]), clown, ~~girl~~, columbine, [...] pantaloon”¹⁰⁰). Trzy lata później widzowie dorocznego bożonarodzeniowego spektaklu poznali natomiast „dalsze” – czy też „kolejne” – zakończenie opowieści o przygodach na Nibylandii, wystawione tuż po zakończeniu przedstawienia jako osobna scena pt. *When Wendy Grew Up. An Afterthought* – Barrie rozwinął ją później w ostatnim rozdziale *Peter and Wendy*, rezygnując w powieści z teatralnej sceny finałowej wiosennego sprzątnięcia (oraz odlotu na miotle).

R.D.S. Jack, badacz twórczości teatralnej Barriego, wskazuje na trudność, jaką dramaturgowi sprawiało znalezienie jednego satysfakcjonującego zakończenia dla swoich sztuk: finały wielu jego produkcji teatralnych były modyfikowane z sezonu na sezon, a nawet ze spektaklu na spektakl¹⁰¹. W liczbie zakończeń przoduje oczywiście *Piotruś Pan* (dwadzieścia dziewięć wersji), jednak również *The Admirable Crichton*

¹⁰⁰ J.M. Barrie, *Fairy: autograph manuscript notes for the play Peter Pan*, Oct 1903, nr 198, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 1400, Box 42, Folder 910: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2008280> (data dostępu: 15 lipca 2021).

¹⁰¹ Peter Hollindale zauważa, że Barrie znajdował się niejako „pod wewnętrznym przymusem wprowadzania poprawek” do scenariuszy: „Dla Barriego żaden z jego dramatów nie był nigdy zamknięty i skończony. W następujących po sobie wstępnych szkicach, podczas prób, w świetle początkowych doświadczeń produkcyjnych, a nawet wtedy, kiedy sztuka zajmowała już w pełni ugruntowaną pozycję w repertuarze teatralnym, Barrie bez końca modyfikował, eksperymentował, ulepszał, improwizował możliwe warianty lub najzwyczajniej w świecie zmieniał zdanie.” P. Hollindale, *Introduction*, w: J.M. Barrie, *Peter Pan and Other Plays...*, s. X.

doczekał się kilkunastu wariantów finału¹⁰². Fakt ten można interpretować metaforycznie, jako akt programowej obrony przed jednoznacznością, niechęć wobec nadania utworowi ostatecznej formy zamykającej i przypieczętowującej proces twórczy, a także jako swoisty wyraz filozofii artystycznej, która opowiada się po stronie relatywności i płynności (dzieciństwa), a przeciw stagnacji (dorosłości). W jakimś sensie „ulotność” samego Piotrusia Pana, jego nieuchwytność, zagadkowość i proteuszowa zmienność, harmonizują przecież z niestałością formy wyrazu, otwartością zakończenia oraz ideą „dzieła w ruchu” – wieczna niedorosłość i niedojrzałość bohatera sprzeciwia się w tym sensie utrwalonym, skrzepłym strukturalom, skutkując wieczną „niedojrzałością” i nieskończonymi przemianami formy. Tej atrakcyjnej interpretacji można jednak przeciwstawić wyjaśnienie bardziej przyziemne, oparte na praktyce teatralnej, w której początkowe pomysły i rozwiązania dramaturgiczne podlegały weryfikacji w świetle możliwości scenicznych, wizji reżysera, uwag aktorów, a nawet odbioru publiczności, zaś ostateczny kształt sztuki wyłania się w dialogu oraz współpracy całego zespołu twórców – na taką właśnie dialogiczność i wspólnotowość zwracali zresztą uwagę znawcy działalności teatralnej Barriego¹⁰³.

Ze względu na możliwości sceniczne z ostatecznego scenariusza spektaklu z 1904 roku zniknęła na przykład scena narodzin wróżki, przy której miała zostać wykorzystana ogromna soczewka pomniejszająca, natomiast po kilku spektaklach Barrie zrezygnował także ze sceny „Pięknych Londyńskich Matek”, które w ostatnim akcie sztuki ustawiały się w kolejce, by adoptować zgubionych chłopców, i musiały zdać ułożony przez Wendy „egzamin” z macierzyńskości – scena została źle przyjęta przez krytykę, a w dodatku wymagała zaangażowania dodatkowej obsady, występującej tylko w tym krótkim epizodzie¹⁰⁴. Inną istotną zmianą – polegającą tym razem nie na usunięciu, lecz na uzupełnieniu – są fragmenty mówiące o niedotykalności Piotrusia, które po raz pierwszy zostały uwzględnione w spektaklu z 1928 roku oraz w wydanej wówczas wersji książkowej sztuki. Peter Hollindale wyraża przypuszczenie, że dodatek ów związany był ze specyficznym, „nieziemskim i niesamowitym”, stylem gry aktorskiej Jean Forbes-Robertson, wcielającej się wówczas w rolę Piotrusia Pana¹⁰⁵. Owa addycja – choć uzasadniona i spójna z charakterem bohatera, który unika emocjonalnej bliskości z innymi postaciami – wprowadza jednak niemałą konfuzję interpretacyjną. Piotruś pozostaje „niedotykalny” w tekście sztuki z 1928 roku, gdy tymczasem w powieści z 1911 roku oraz we wcześniejszych wersjach spektaklu „daje się dotknąć” – jego fizyczna bliskość z Wendy zaznaczona jest kilkakrotnie, i to nie tylko w scenie wymiany naporstków i pocałunków, ale także pod koniec powieści, gdy Wendy tuli Piotrusia, płaczącego przez sen po śmierci Kapitana Haka, oraz w scenie

¹⁰² Por. R.D.S. Jack, *The Manuscript of „Peter Pan”*. „Children’s Literature” 1990, vol. 18., s. 105–106. Por. również: *idem*, *The Road to the Never Land. A Reassessment of J.M. Barrie’s Dramatic Art*, Aberdeen 1991, s. 125–130.

¹⁰³ Maria Tatar przywołuje anegdotę mówiącą o tym, że Barrie miał w zwyczaju zwracać się od odtwórcy danej roli z prośbą o jej „zindywidualizowanie” i zaproponowanie cech charakterystycznych, jak w przypadku pirackiego bosmana Smee, który zyskał irlandzką wymowę i narodowość zgodnie z sugestią wcielającego się w jego rolę George’a Sheltona. Por. J.M. Barrie, *The Annotated Peter Pan...*, s. 67.

¹⁰⁴ Por. R.D.S. Jack, *The Manuscript of „Peter Pan”...*, s. 103.

¹⁰⁵ J.M. Barrie, *Peter Pan and Other Plays...*, s. 313.

zamykającej tekst, gdy Piotruś wraca po latach do pokoju dzieciennego, a ona „pozwała swoim dłoniom bawić się włosami tragicznego chłopca” (PPW, 222)

Ciągłe „doszlifowywanie” scenariusza sztuki o wiecznym chłopcu było jednak również związane z samą historią opowieści, która podlegała długotrwałym ewolucjom: w stosunkowo krótkim czasie Barrie dokonał przecież „przeszczepienia” Piotrusia Pana z gruntu powieści dla dorosłych (*The Little White Bird*) na płaszczyznę teatru dla dzieci, zmieniając nie tylko świat przedstawiony (z nasyconych baśniowością, lecz mimo wszystko realnych i dających się zlokalizować na mapie Ogrodów Kensingtonskich, na fantazyjną, nierzeczywistą Nibylandię), ale przede wszystkim projektowanych odbiorców utworu (z dorosłych na niedorosłych). Porównanie autografu sztuki datowanego na rok 1903¹⁰⁶ oraz maszynopisu scenariusza spektaklu wystawianego w pierwszym sezonie 1904/1905 z późniejszymi wariantami pozwala prześledzić proces stopniowego oddalania się wersji teatralnej od tej powieściowej z *The Little White Bird* – charakterystycznym przykładem jest choćby finał sztuki z autografu/maszynopisu, w którym Piotruś i Wendy przenoszą się do Ogrodów Kensingtonskich, żeby zamieszkać wspólnie w Małym Domku; ostatnia scena przedstawia wizytę państwa Darlingów w ich wspólnym domostwie, podczas której rodzice Wendy chwalą gospodarskie rozwiązania córki, ona sama zaś przedstawiona zostaje z dzieckiem w ramionach. Zakończenie spektaklu „małżeństwem” pary głównych bohaterów (oraz ich sugerowanym rodzicielstwem) spod znaku *happy-endowego* „żyli długo i szczęśliwie” nie tylko nie przystaje do fabuły *Piotrusia Pana*, lecz zdaje się także zdecydowanie bardziej „dorosłe” – nic więc dziwnego, że Barrie zrezygnował z niego w kolejnych latach, zastępując je sceną na wierzchołkach drzew, w której widzowie zostają świadkami wiosennych porządków w Małym Domku, a następnie odlotu Wendy z Nibylandii. Obie wersje mają zupełnie inny wydźwięk, łączy je jednak Mały Domek – najstarszy relikw „epoki kensingtonskiej”, zaczerpnięty z *The Little White Bird*, gdzie w jednym z rozdziałów wróżki i elfy budują domek wokół małej Maimie Mannering, zagubionej w królewskim parku dziewczynki będącej prefiguracją Wendy i zarazem pierwszą miłością Piotrusia Pana¹⁰⁷; podobny domek, w podobny sposób, budują również wokół zestrzelonej z nieba Wendy zagubieni chłopcy, by ochronić ją przed zimowym powietrzem (w pierwszych scenach na Nibylandii panuje zima, na co wyraźnie wskazują didaskalia – tym tropem podąża również Alice B. Woodward, autorka ilustracji do wydanego w 1907 roku *The Peter Pan Picture Book* (por. **ryc. 28**); zimowa sceneria towarzyszy także przygodom Maimie w Ogrodach Kensingtonskich oraz pierwszej budowie Małego Domku, przedstawionej na ilustracjach Arthura Rackhama z 1906 roku – por. **ryc. 29**).

¹⁰⁶ Ów manuskrypt Barrie wspomina w dedykacji *To the Five* jako zagubiony: „Wydawać się to może niemal podejrzanym, tym bardziej, że nie posiadam oryginalnego manuskryptu *Piotrusia Pana* (prócz kilku luźnych kartek) na potwierdzenie moich praw do niego. [...] Nie wiem, czy tamten oryginalny [manuskrypt] gdzieś zgubiłem, zniszczyłem, czy może beztrudno komuś wydałem.” (PP, 76–77). Manuskrypt został odnaleziony w Lilly Library na Uniwersytecie Indiany na początku lat 90. przez R.D.S. Jacka, a zawarta w nim dedykacja dowodzi, że Barrie faktycznie podarował rękopis aktorce Maude Adams, pierwszej odtwórczyni roli Piotrusia Pana w Ameryce. Por. R.D.S. Jack, *The Manuscript of „Peter Pan”...*, s. 102.

¹⁰⁷ Por. PPOK, 62–88. Zob. również: A. Wieczorkiewicz, *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich* J.M. Barriego. Kontekst – interpretacja – przekład..., s. 93–99.

Przełom stuleci był świadkiem narodzin kolejnego medium, które w pierwszych dekadach XX wieku zaczęło coraz szybciej podbijać świat rozrywki i sztuki. Barrie nie pozostał obojętny na możliwości sceniczne oraz artystyczny rozmach, jaki oferowało kino, szczególnie w porównaniu z ograniczeniami inscenizacji teatralnej – już w 1915 roku stworzył krótką parodię filmową *Makbeta*, w której wystąpiła większość obsady spektaklu *Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up*¹⁰⁸. W 1918 roku zaoferowano mu znaczną sumę za prawa autorskie do filmu o Piotrusiu Panie, a choć pisarz odrzucił samą ofertę, nie porzucił jednak myśli o przeniesieniu opowieści na srebrny ekran. Niedługo później podpisał kontrakt z amerykańską wytwórnią Paramount Pictures i rozpoczął pracę nad scenariuszem do *Piotrusia Pana*. Ostatecznie wyemitowany w 1924 roku film niemy nie wykorzystał jego scenariusza, rozbudowanego o nowe sceny oraz łączącego historię „dzieciństwa” Piotrusia w Ogrodach Kensingtonskich z przygodami na Nibylandii. Tekst ten pozostaje jednak niezwykle ciekawym studium ewolucji opowieści i dostarcza wielu szczegółów czasoprzestrzennych, wizualnych i charakterologicznych, m.in. precyzuje położenie geograficzne Nibylandii poprzez rozbudowaną scenę lotu rodzeństwa Darlingów i Piotrusia Pana¹⁰⁹, a także pogłębia postać Kapitana Haka, uwzględniając retrospekcje z jego przeszłości.

Kolejna, tym razem *stricte* tekstowa „odsłona” *Piotrusia* pochodzi z wydanej przez lady Cynthię Asquith antologii prozy i poezji dla dzieci pt. *The Treasure Ship* (1926), w której pojawiły się utwory m.in. Johna Galsworthy’ego czy Alana Alexandra Milne’a. Barrie zamieścił w zbiorze opowiadanie *The Blot on Peter Pan* [*Skaza na Piotrusiu Panie*], które Carrie Sickmann Han uznaje za „najbardziej niejasny i najjawniej metafikcyjny utwór spośród tekstów dotyczących Piotrusia”¹¹⁰. Opowiadanie eksperymentuje z formą literacką, która ponownie oscyluje pomiędzy prozą a dramatem: tekst składa się niemal wyłącznie z dialogu dorosłego narratora z kilkorgiem dzieci przysłuchujących się opowieści o „skazie” Piotrusia Pana, a jednocześnie stanowi fikcjonalizowaną, ironiczną historię genezy samej sztuki teatralnej o chłopcu, który nie chciał dorosnąć. Zgodnie ze słowami narratora – autora tejże sztuki – *Piotruś Pan* miał być pierwotnie spektaklem o „szlachetnym młodzieńcu [...] zawsze grzecznym, uprzejmym i dobrym”¹¹¹. Jednak tuż przed premierą mały Neil, chrześniak narratora, uprzedza jego projekt teatralny i wystawia swoją własną sztukę, napisaną „specjalnym”

¹⁰⁸ M. Tatar, *Introduction to Barrie's Peter Pan Screenplay*, w: J.M. Barrie, *The Annotated Peter Pan...*, s. 275.

¹⁰⁹ Ów opis potwierdza jednocześnie przypuszczenie, że wyspa Piotrusia Pana leży w pobliżu archipelagu Samoa, na który Stevenson zapraszał Barriego w swoich listach: „Dzieci lecą nad Atlantykiem. Wschodzi księżyc. Wendy jest znużona, Piotruś ją podtrzymuje. Teraz znajdują się w pobliżu Nowego Jorku. Widać Statuę Wolności. Dzieci są tak zmęczone, że lądują na Statui. Jest śliska, więc nie mogą znaleźć miejsca na odpoczynek. Na początku powinniśmy myśleć, że jest to prawdziwa statua. Następnie należy pokazać, że statua ożywa i otacza dzieci macierzyńską opieką, pozwalając im ułożyć się wygodnie do snu w swoich ramionach. To powinien być jeden z najbardziej uderzających obrazów. Następnie widzimy, jak podejmują dalszą podróż. Przelatują nad Ameryką, w dole widać wodospad Niagara. Teraz są już nad Pacyfikiem, gdzie leży Never, Never Land”. J.M. Barrie, *Scenario for a Proposed Film of „Peter Pan”*, w: *The Annotated Peter Pan...*, s. 287.

¹¹⁰ C. Sickmann Han, *Co-Narrating Like a Child: Adding the „Blots” and „Interesting Bits” to “Peter Pan”*. „Children's Literature Association Quarterly” 2018, vol. 43, no. 2, s.149.

¹¹¹ J.M. Barrie, *The Blot on Peter Pan*, w: *The Treasure Ship. A Book of Prose and Verse Edited by Lady Cynthia Asquith*, London 1926, s. 82.

dziecięcym językiem, angażującą dziecięcą obsadę, a także wykorzystującą fragmenty scenografii przygotowane do spektaklu narratora. Publiczność jest zachwycona przedstawieniem Neila, przez co sztuka narratora zostaje doceniona tylko jako naśladowanie jego dziecięcego spektaklu: „Tym, co najbardziej podobało się widzom, był spryt Neila, któremu tak dużo udało się podkraść ode mnie. Przy każdym kolejnym podobieństwie wybuchali prostackim śmiechem”¹¹². Nauczony doświadczeniem, narrator postanawia zadowolić gusta publiczności i upodobnić bohatera swojego utworu do samego Neila: tym właśnie sposobem Piotruś Pan zyskuje tytułową „skazę” na swoim charakterze, którą jest *cockiness* – dziecięca zarozumiałość. Opowiadanie z humorem rozgrywa zagadnienie „kradzieży własności intelektualnej”, lecz w tym wypadku „złodziejem” jest dziecko, a „okradzionym” dorosły. Nie sposób nie zauważyć sprzężenia zwrotnego oraz (auto)ironicznego powiązania z rzeczywistą genezą *Piotrusia Pana*, w której to przecież dzieci dostarczyły dorosłemu autorowi materiału na sztukę opartą na wspólnych przeżyciach Barriego i chłopców Llewelyn Daviesów, a nawet wykorzystującej ich słowa i powiedzenia – jak na przykład słynną frazę o śmierci ze sceny w Lagunie Syren (słowa George’a), ale także pytanie zadane przez Michaela Darlinga w pierwszym akcie: „Mother, how did you get to know me?” (*PP*, 91), które stanowiło parafrazę słów Petera do Sylvii Llewelyn Davies „Mother, how did we get to know you?”, zapisanych przez Barriego w notatniku w czasie pracy nad pierwszą koncepcją sztuki o Piotrusiu¹¹³.

Do długiej listy tekstów związanych z Piotrusiem należy dołączyć jeszcze dwa istotne przykłady: pierwszym jest przemówienie pt. *Captain Hook at Eton* [*Kapitan Hak w Eton*] wygłoszone przez Barriego 7 lipca 1927 roku przed setką najlepszych uczniów Eton College, który ukończyli również czterej chłopcy Llewelyn Daviesowie. Jest to kunsztowny kolaż ironii, melancholii i wdzięku, w którym Barrie – mający na prośbę rektora szkoły, i zapewne dla dobra uczniów, obalić twierdzenie, iż „James Hak, kapitan piratów, był wprawdzie wybitnym, lecz nie dobrym Etończykiem”¹¹⁴ – rysuje pogłębiony profil psychologiczny Haka, na podstawie własnego dziennikarskiego „dochodzenia” rekonstruuje miłość pirata do dawnej szkoły oraz dowodzi tragizmu wykreowanej przez siebie postaci (por. *Aneks* na końcu niniejszej rozprawy). Drugim tekstem – a właściwie paratekstem czy też perytekstem autorskim, zgodnie z nomenklaturą Gérarda Genette’a¹¹⁵ – jest cytowana tutaj już wielokrotnie dedykacja *To the Five*, poprzedzająca książkowe wydanie z 1928 roku. To właśnie ona rozpoczyna się od „niepokojącego wyznania” (*PP*, 75), w którym Barrie zrzeka się praw do autorstwa sztuki i twierdzi, że „nie pamięta, by kiedykolwiek ją napisał” (*PP*, 75). Nie jest to pierwszy raz, gdy autor usuwał się z przynależnych mu miejsc na pierwszych stronach książek czy programów teatralnych, kryjąc się za plecami dziecięcych, „prawdziwych” twórców: jako „autor” *The Boy Castaways* wymieniony został Peter

¹¹² *Ibidem*, s. 98.

¹¹³ A. Birkin, *op. cit.*, s. 95.

¹¹⁴ J.M. Barrie, *Captain Hook at Eton*, w: *M’Connachie and J.M.B. Speeches of J.M. Barrie*, *op. cit.*, s. 108.

¹¹⁵ Por. G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. J. Lewin, foreword by R. Macksey, Cambridge 1997; zob. również I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007, s. 13–14.

Llewelyn Davies (Barrie figurował jako wydawca), podobnie działo się też w przypadku programu wystawionej w tym samym roku „opowiadki moralnej” *The Greedy Dwarf*.

Barrie nie podpisał się również jako autor na pierwszych wersjach sztuki o Piotrusiu Panie, która jeszcze w maszynopisie z roku 1904/1905 nosiła tytuł *Anon* – co można tłumaczyć jako *Niebawem* lub *Wkrótce* (sugestia, że ostateczny tytuł zostanie nadany niedługo); z drugiej strony jednak *Anon* stanowi w pewnym sensie także przewrotny podpis Barriego, który mianem James Anon [Anonim] określał w dziennikach i wspomnieniach samego siebie. Zgodnie ze strategią „scedowanego autorstwa” także program premierowego spektaklu *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* jako „autorkę” sztuki wymieniał Elę Q. May, figurującą na samym końcu obsady dziecięcą odtwórczynią roli Lizy, służącej w domu państwa Darlingów (choć nazwisko Barriego pojawia się tuż pod tytułem sztuki i zapisane jest pogrubionym pismem). Dramatopisarz pozostawał w swych decyzjach konsekwentny: gdy po zakończeniu spektaklu publiczność próbowała wywołać na scenę „autora”, przed kurtyną pojawiła się Ela, oznajmiając, że „pana Barriego nie ma w domu”¹¹⁶. Finalnie w dedykacji *To the Five*, która w przeważającej części podejmuje kontrowersyjny temat autorstwa, Barrie „przyznaje się” do napisania – a raczej „spisania” (PP, 76) – *Piotrusia Pana* („Niezależnie od wszystkiego sądzę jednak, że to ja napisałem *Piotrusia Pana*”; PP, 77), lecz prawdziwe i „większe” prawo do autorstwa przyznaje braciom Llewelyn Daviesom, bez których *Piotruś Pan* „nigdy by nie powstał” (PP, 75): uznaje siebie jako autora słów, lecz to dzieciom przypisuje stworzenie „treści” – lub ujmując to inaczej, autorstwo widzi jedynie na zasadzie międzypokoleniowej, twórczej współpracy¹¹⁷:

Bez wątplenia ja byłem prowodyrem w tej opowieści, lecz to Wy nieustannie dostarczaliście mi świeżych dowodów na potwierdzenie jej prawdziwości – dowodów, których ja nigdy Wam nie podsuwałem. Jeśli natomiast chodzi o mnie, zdaje się, że od początku wiedziałem, iż stworzyłem Piotrusia Pana, mocno pocierając Was wszystkich o siebie, tak jak tubylcy pocierają dwa drewnka, żeby skrzesać ogień. Piotruś jest właśnie tym: iskrą, którą z Was wykrzesalem. [...] Bawiliście się nią dopóty, dopóki się Wam nie sprzykrzyła, a potem cisnęliście ją w powietrze, wzięliście na rogi i rozdarliście na sztuki, po czym zostawiliście porzuconą w błocie – i poszliście swoją drogą, podśpiewując jakieś inne piosenki. A wtedy ja zakradłem się do niej po cichu i pozszywałem niektóre z zakrwawionych strzępów stalówką mojego pióra. (PP, 75–76)

¹¹⁶ Cyt. za: K. Stirling, *Peter Pan's Shadows in the Literary Imagination*, New York 2012, s. 14.

¹¹⁷ Kontekst ten analizuje szczegółowo Victoria Ford Smith, która zaznacza, że w twórczości Barriego odnaleźć można zarówno typ „współpracy realnej” (kontrakt z Jackiem Llewelyn Daviesem na wykorzystanie jego słów sztuce *Little Mary*), jak i „czysto fikcyjnej” (wspólne „opowiadanie historii” z Davidem w *The Little White Bird*); badaczka zaznacza również, że dla Barriego relacje z dziećmi stanowiły istotny katalizator własnego pisarstwa o dzieciństwie i dla dzieci. Por. V.F. Smith, *Between Generations. Collaborative Authorship in the Golden Age of Children's Literature*, Jackson 2017, s. 155–162. Kolektywny charakter pracy nad sztuką o Piotrusiu Panie – a dokładniej nad przekształcaniem i „docinaniem” pierwotnej opowieści do ram produkcji teatralnej – zaznaczony zostaje również w *To the Five* („Mieliśmy z nim niezłą zabawę, zanim przycięliśmy go i zmniejszyliśmy tak, żeby zmieścił się na scenie.”; PP, 75), zaś w dedykacji jeszcze wielokrotnie Barrie używa zaimka zbiorowego „we” („my”) dla zaznaczenia współpracy twórczej i wspólnoty doświadczenia.

W przytoczonym fragmencie objawia się skomplikowany i niejednoznaczny stosunek Barriego do dzieciństwa, w którym uczestniczył dzięki „pośrednictwu” dzieci oraz wspólnym zabawom, lecz względem którego był zarazem jedynie wyobcowanym obserwatorem, „prowodyrem”: w końcu chłopcy nudzą się zabawą, a on pozostaje sam, uwikłany w nostalgiczną próbę „pозszywania” strzępów i posklejania „potłuczonych odłamków nieśmiertelności” (PP, 86) – później zobaczymy, że ten sam niejednoznaczny status bycia jednocześnie uczestnikiem i obserwatorem, usytuowanym zarazem „w środku” i „na zewnątrz”, dotyczyć będzie także narratora w powieści *Peter and Wendy*. W podobnym zawieszeniu Barrie pozostawia również własną motywację spisania opowieści o Piotrusiu, odmawiając rozstrzygnięcia, „czy była to [...] ostatnia desperacka próba, by zatrzymać Was przy sobie choć odrobinę dłużej, czy też po prostu wykalkulowana na chłodno decyzja, by zarobić na Was trochę grosza” (PP, 76), z właściwą sobie autoironią zrównując niskie, „dorosłe” pobudki merkantylne z głęboką emocjonalną (egzystencjalną?) potrzebą zatrzymania czasu – i dzieciństwa. W duchu dedykacji – zawartego w niej twierdzenia o „prawdziwym”, dziecięcym autorstwie *Piotrusia Pana* oraz zawieszenia między sprawami finansów a uczuć – należy zatem także odczytać gest Barriego, który w roku 1929 przekazał prawa majątkowe do utworów związanych z Piotrusiem na rzecz londyńskiego Great Ormond Street Hospital for Children, domagając się zachowania w tajemnicy kwoty, która z tego tytułu zaczęła rokrocznie zasilać konto szpitala¹¹⁸. Gdy pięćdziesiąt lat po śmierci autora, w roku 1987, prawa majątkowe do *Piotrusia Pana* wygasły, angielski rząd wprowadził poprawkę do Ustawy o prawach autorskich, projektach i patentach, przyznając szpitalowi bezterminowe prawo do pobierania tantiem z występów scenicznych (i każdej adaptacji sztuki), jak również z publikacji książek, audycji radiowych czy filmów na terenie Wielkiej Brytanii – wieczny chłopiec stał się tym samym prawdziwie wieczysty, również w tym najbardziej przyziemnym, materialnym względzie.

Twórczość Barriego wymyka się prostym odczytaniom i klasyfikacjom, wikłając interpretatora w sieć zwielokrotnionych symboli, metafor oraz paradoksów. Tę specyficzną jakość ciągłego „wymykania się” próbowali ująć już współcześni Barriemu krytycy, określając jego twórczość mianem „kapryśnego” i „nieuchwytnego” „dzieła geniuszu”. Z jednej strony bowiem jest ona tak dokładnie przesycona doświadczeniem biograficznym, że właściwie niemożliwym staje się oddzielenie „twórczości” od „życia”, a każda pełniejsza analiza tej pierwszej pociąga za sobą konieczność zgłębiania biografii – i odwrotnie. Z drugiej strony w swoich tekstach Barrie nieustannie prowadzi skomplikowaną grę z odbiorcą – buduje fikcję, by za chwilę zburzyć ją autotematycznym komentarzem, tworzy świat przedstawiony z symboli, nawiązań intertekstualnych i kulturowych, zaś swoich bohaterów z nieprzejrzyściego amalgamatu prawdziwych osób, postaci mitologicznych, typów literackich oraz własnej fantazji. Zresztą również odbiorca (a także nadawca) wpisany w jego teksty nie jest określony jednoznacznie – czasem wydaje się dziecięcy, innym razem dorosły, jeszcze innym jest podwójny. Jakby tego było mało, do puli trudności interpretacyjnych dochodzi zawikłana historia ewolucji samej opowieści oraz utworów oscylujących wokół

¹¹⁸ J. Rose, *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, London 1992, s. 87.

Piotrusia Pana: „wariantów” teatralnych podlegających ciągłym przemianom, i „wersji” prozatorskich prze-pisywanych i rozpisywanych nie tylko przez samego autora, ale również przez innych twórców, którzy (za jego zgodą) tworzyli „przeróbki”, „adaptacje” i „skróty” *Piotrusia Pana* jeszcze zanim Barrie napisał jego wersję powieściową. Wieloletnia, wielogatunkowa, wielorodzajowa i transmedialna ewolucja *Piotrusia Pana*, którego ostatecznej „wersji” – jak wskazują badacze – właściwie nie sposób jednoznacznie ustalić¹¹⁹, pozwala nazwać go specyficzną realizacją koncepcji „dzieła w ruchu” Umberto Eco, obejmującą nie tyle jeden tekst, co szereg utworów i „wersji”, nazwanych przeze mnie we wstępie „wielotekstem”, które wzajemnie się dopełniają i jednocześnie wykluczają, pozostawiając czytelnikowi/interpretatorowi swobodę odczytań, wybierania lub odrzucania poszczególnych wariantów¹²⁰. Barrie zdaje się zresztą zapraszać do takiego właśnie odbioru – i to nie tylko wtedy, gdy w notatce do programu spektaklu wystawionego w Paryżu w 1908 roku pisze, że „z Piotrusiem możecie zrobić, co się wam podoba”¹²¹, ale przede wszystkim wówczas, gdy odmawia swojemu dziełu jednoznacznie sprecyzowanego początku i zakończenia poprzez praktykę rozpisywania go na wiele wariantów scenicznych oraz tekstowych, a także przez zrzeczenie się – czy też rozszczepienie – autorstwa, dając asumpt do późniejszych tez o archetypiczności wiecznego chłopca¹²².

W dalszych próbach wyjaśnienia tekstowej „zagadki istnienia” *Piotrusia Pana* okazuje się pomocna koncepcja palimpsestu, rozwinięta przez Gérarda Genette’a. Francuski teoretyk wywodzi metaforę palimpsestowości literatury ze starożytnych praktyk tworzenia rękopisów na wcześniej zapisanych materiałach piśmiennych, z których pismo zostało starte (z greckiego παλίμψηστον – *palimpseston*, od πάλιν *palin* – „ponownie” i ψάω *psao* – „ścieram”). Palimpsestowość literatury, a więc „to, że żywi się ona sobą samą, że przez utwór późniejszy przeświecają, przebijają – jak w palimpseście – inne utwory, starsze”¹²³, jest specyficznym rozumieniem intertekstualności, czy raczej transtekstualności, w ramach której poszczególne teksty nakładają się na siebie i „w sposób widoczny lub ukryty wiążą się z innymi tekstami”¹²⁴. Genette wyróżnia pięć typów relacji transtekstualnych: intertekstualność – „rzeczywistą obecność jednego tekstu w drugim”¹²⁵ w formie cytatu, plagiatu bądź aluzji; paratekstualność – relację w jakiej tekst towarzyszący (tytuł, przedmowa,

¹¹⁹ Por. P. Hollindale, *op. cit.*, s. XV.

¹²⁰ W ten właśnie sposób do tekstu sztuki podeszli twórcy inscenizacji *Piotrusia Pana* wystawionej przez Royal Shakespeare Company w londyńskim Barbican Cultural Centre for the Arts w 1982 roku. Reżyserowie, John Caird i Trevor Nunn, w zamiarze „oczyszczenia, odkurzenia i przywrócenia sztuce jej pierwotnej intencji”, przywrócili wcześniej usunięte przez Barriego sceny i kwestie (oczywiście w pewnym wyborze), przyjęli zakończenie z roku 1908 (*When Wendy Grew Up. An Afterthought*) oraz wprowadzili na scenę postać narradora przejętą z powieści *Peter and Wendy*; wbrew tradycji w roli Piotrusia Pana obsadzony został aktor. Por. J. Rose, *op. cit.*, s. 113–114.

¹²¹ Cyt. za: K. McGavock, *op. cit.*, s. 204.

¹²² Por. m.in. H. Carpenter, *op. cit.*, s. 180.

¹²³ E. Kuźma, „*Palimpsestes la littérature au second degré*”, *Gérard Genette, Paris 1982* [recenzja]. „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78/2, s. 392–393.

¹²⁴ G. Genette, *Pięć typów transtekstualności, w tym hipertekstualność*, w: *idem, Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 7.

¹²⁵ *Ibidem*, s. 8.

posłowie etc.) pozostaje względem „całości tworzonej przez dzieło”¹²⁶; metatekstualność – komentarz do dzieła, niekoniecznie przytaczający je w postaci cytatu; architekstualność – sygnał gatunkowy, określenie przynależności gatunkowej realizowane za pomocą wzmianki paratekstualnej (na przykład w tytule lub podtytule); oraz hipertekstualność, która wydaje się najbardziej przystająca do fenomenu tekstów Barriego, a którą Genette definiuje następująco:

Rozumiem przez to każdą relację łączącą tekst B (który będę nazywał hipertekstem) z tekstem wcześniejszym A (który będę oczywiście nazywał hipotekstem), na który tekst B zostaje przeszczepiony w sposób niemający nic wspólnego z komentarzem. [...] Ujmując rzecz inaczej, przyjmijmy pojęcie ogólne tekstu drugiego stopnia [...] lub tekstu derywowanego z wcześniej istniejącego. Derywacja ta może być natury opisowej i intelektualnej, kiedy metatekst [...] „mówi” o tekście [...]. Może być jednak innej natury, takiej mianowicie, iż tekst B w żaden sposób nie wypowiada się na temat tekstu A, natomiast jako taki nie mógłby zaistnieć bez niego i staje się jego derywatem w rezultacie zabiegów zwanych tu raz jeszcze w sposób prowizoryczny transformacją, by w konsekwencji ewokować go bardziej lub mniej jawnie – niekoniecznie jednak wymieniając go lub cytując [wyróżnienia oryginalne – A.W.].¹²⁷

Nie wglębiając się w szczegółowe klasyfikacje wewnętrzne w obrębie kategorii hipertekstualności (a także we wzajemne zależności między pięcioma typami relacji tekstualnych wyróżnionych przez Genette’a, z których przynajmniej dwie – intertekstualność i właśnie hipertekstualność – zdają się ze sobą sprzęgnięte¹²⁸), dostrzec można, że sformułowana przez francuskiego teoretyka definicja dość dobrze daje się przyłożyć do utworów Barriego skupionych wokół postaci Piotrusia Pana – z jednym zastrzeżeniem: derywacja i transformacja między tekstami dokonują się tu wewnątrz twórczości jednego autora, choć dotyczą jego dzieł spod znaku różnych gatunków i rodzajów literackich. W tym ujęciu tekst dramatu *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up* (1928) można rozumieć jako hipertekst konglomeratu dwóch pierwotnych hipotekstów: najstarszego pod względem chronologicznym albumu *The Boy Castaways* (1901) oraz fragmentu powieści *The Little White Bird* (1902), wydanej później osobno jako *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906). Oba te hipoteksty traktowałabym tutaj równorzędnie, bo choć z Ogrodów Kensingtonskich wywodzi się sam Piotruś, jego przeszłość oraz wiele „wędrujących motywów”¹²⁹ przeniesionych później na kanwę opowieści o Nibylandii, to jednak pierwotne zręby fabuły oraz postaci przedstawionych w sztuce powstały w czasie spędzonym nad Black Lake w Surrey i uwiecznione zostały w *The Boy Castaways*, o czym szczegółowo pisał Barrie w dedykacji *To the Five*. Z kolei głównym hipotekstem dla powieści *Peter and Wendy* (1911) byłby scenariusz sztuki *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904) – lub jedna z jego późniejszych wersji – zaś hipotekstem pobocznym (właściwie dla jednego tylko, ostatniego rozdziału) scenariusz wystawionej w 1908 roku sceny

¹²⁶ *Ibidem*, s. 9.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 11.

¹²⁸ Por. M. Głowiński, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/4, s. 81.

¹²⁹ Szerzej pisałam o tym w książce „*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*” Jamesa Matthew Barriego. *Kontekst – interpretacja – przekład...*, s. 93–99.

When Wendy Grew Up. An Afterthought. Oczywiście w przypadku Barriego – co nie powinno już zaskakiwać – każda pozornie prosta klasyfikacja podlega natychmiastowemu skomplikowaniu: dzieje się tak również w przypadku próby określenia hipotekstów i hipertekstów dla poszczególnych utworów związanych z Piotrusiem Panem, ponieważ derywacje oraz transformacje nie dotyczą tu tylko jednego tekstu, a także dlatego, że trudno z całą pewnością wskazać konkretną „wersję” utworu (najczęściej scenariusza, tekstu dramatu), która miałaby stanowić hipotekst dla późniejszych hipertekstów. Mnogość tekstowych – lub transtekstualnych – realizacji *Piotrusia Pana* skłoniła badaczy do nazywania jego autora „wirtuozem gatunkowym”, rozpisującym jedną opowieść na wiele różnych form artystycznych, których R.D.S. Jack doliczył się aż dziecięciu (koncepcja w powieści, zbiór fotografii, epizod w powieści, sztuka teatralna, jednoaktówka, balet, powieść dla dzieci, opowiadanie, scenariusz filmowy oraz przemówienie)¹³⁰. Pomijając jednak te trudności, koncepcja „przeszczepienia”, derywacji, transformacji oraz samej hipertekstualności – a szerzej palimpsestowości, wielotekstowości – wydaje się pomocna w myśleniu o skomplikowanej strukturze *Piotrusia Pana* i pozwala choć w przybliżeniu ją usystematyzować.

Pozostając jeszcze przez chwilę w obrębie nomenklatury Genettowskiej, chciałabym zwrócić uwagę na teatralne powiązanie gatunkowe (a więc architekstualne – sygnalizowane najczęściej za pomocą „wzmianki paratekstualnej”¹³¹ w tytule lub podtytule dzieła), które często umyka uwadze badaczy twórczości Barriego. Mam tu na myśli angielską tradycję pantomimy, która dla samego autora *Piotrusia Pana* była niezwykle ważna, a powiązanie z którą współczesna mu krytyka i publiczność bez trudu dostrzegały: praktycznie natychmiast po premierze sztuki o Piotrusiu Panie ukazała się jej recenzja pt. „Mr. Barrie’s *Peter Pan*-tomime”¹³², wskazująca nie tylko na jej przynależność gatunkową, ale także na (kolejny) możliwy źródłosłów miana tytułowego bohatera. Jak wskazują Donna White i Anita Tarr, pantomima stanowi zjawisko specyficznie angielskie, które „czerpie nazwę z czasów antycznych i zmienia jej znaczenie, zapożycza postaci w komedii włoskiej i zmienia ich imiona, przejmując wątki z baśni kontynentalnych i miesza je z postaciami historycznymi, a następnie dodaje do tego każdy możliwy chwyt i pomysł wzięty z teatru, opery, baletu, rewii czy komedii muzycznej”¹³³, tworząc lekki gatunek rozrywkowy, który przez kilkadziesiąt lat cieszył się popularnością wśród publiczności widowisk ulicznych i teatrzyków objazdowych. Nie bez znaczenia jest tu pokrewieństwo z włoską *commedia dell’arte*, której postaci i mimiczne „maski” – Arlekina, Pantalona czy Kolombiny – przeniknęły do pantomimy angielskiej: z tego pokrewieństwa można z kolei wywieść nić łączącą *Piotrusia Pana* z innym słynnym utworem dla dzieci czerpiącym bezpośrednio z *dell’arte* – *Pinocchium* (1883) Carla Collodiego, którego główny bohater, drewniany *burattino*, marzy o tym, by stać się prawdziwym chłopcem, podobnie jak Piotruś Pan pragnie robić to, co „zrobiłby

¹³⁰ Por. R.D.S. Jack, *The Road to the Never Land...*, s. 168.

¹³¹ G. Genette, *op. cit.*, s. 10.

¹³² K. Stirling, *op. cit.*, s. 27.

¹³³ Cyt. za: D.R. White, C.A. Tarr, *Introduction*, w: *J.M. Barrie’s „Peter Pan” In and Out of Time*, *op. cit.*, s. X.

prawdziwy chłopiec” (*PPOK*, 93). Związki Barriego z pantomimą nie zaczęły się oczywiście od *Piotrusia Pana*: trudno stwierdzić z pewnością, czy pisarz bywał w dzieciństwie na podobnych widowiskach (choć można przypuszczać, że tak, zważywszy na jego wieloletnie zainteresowanie teatrem), wiadomo jednak, że zaczął na nie zabierać chłopców Llewelyn Daviesów w okolicach roku 1900 – wzmianka o tym przeniknęła nawet do „Piotrusiowej” części *The Little White Bird*, w której narrator wspomina o magicznych światłach wrózek i elfów, które David widział wieczorem „w oddali między drzewami, gdy wracaliśmy do domu z pantomimy”¹³⁴. W okolicach Bożego Narodzenia 1899 roku Barrie wybrał się z dwójką najstarszych braci Llewelyn Daviesów do Coronet Theatre na tradycyjną pantomimę *The Babes in the Wood*¹³⁵, zaś w roku kolejnym postanowił napisać własną gwiazdkową pantomimę – był nią wystawiony prywatnie przed dziecięcą publicznością *The Greedy Dwarf*. Jednak największy wpływ wywarła na Barriego obejrzana w Vaudeville Theatre w grudniu 1901 roku sztuka *Bluebell in Fairy Land* Seymoura Hicksa, utrzymana w tradycji *panto*, lecz odróżniająca się od niej oryginalną fabułą, niezaczerpniętą z żadnej z tradycyjnych narracji baśniowych czy ludowych – to właśnie po obejrzeniu *Bluebell in Fairy Land* w notatniku Barriego zaczęły pojawiać się zapiski do *Fairy. A Play*, czyli przyszłego *Piotrusia Pana*.

Silne związki sztuki *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* z konwencją pantomimy podkreślają badaczki takie jak Jacqueline Rose, Marah Gubar czy Kirsten Stirling, zaś White i Tarr twierdzą wręcz, że sztuka ta po prostu „była pantomimą”¹³⁶ i jako taka rozpoznawana była przez ówczesną publikę. Na osadzenie w tej tradycji wskazuje już sam moment w roku wybrany na premierę spektaklu, gdyż okres świąt Bożego Narodzenia od XIX wieku kojarzony był z produkcjami spod znaku *panto*. Istotną różnicą było jednak to, że w wypadku *Piotrusia Pana* świąteczna sztuka napisana została przez cenionego i „poważnego” dramaturga, a tymczasem tradycyjne *pantos* – mimo że przyciągały szeroką publikę lub może właśnie dlatego – nosiły łatkę niewybrednej „rozrywki dla mas”, której status poprawił się dopiero z czasem, także dlatego, że pantomima weszła w orbitę teatru dla dzieci¹³⁷. W 1922 roku H.M. Walbrook pisał w książce *J.M. Barrie and the Theatre*:

Typowa gwiazdkowa pantomima stanowiła wariację na temat jakiejś pięknej i znanej każdemu opowieści, zniekształconą niemal do granic niepoznania, splamioną banałami i wulgarnością rodem z teatru rewiowego, wystawianą w blasku, który na wpół oślepiał, oraz przy muzyce, która na wspólnie ogłuszała; całość ciągnęła się zazwyczaj od czterech do pięciu godzin, po czym widzowie wracali do domu w stanie mniejszego lub większego rozbicia na ciele i duchu. W miejsce tych katuszy *Piotruś Pan* zaprosił publiczność do pokoju dziecięcego trojga pociech państwa Darlingów, Wendy, Johna i Michaela, gdzie nianią, czyli Nanną [*sic!*], był pies rasy nowofundlandzkiej, który odkręcał i zakręcał kurki z gorącą wodą, przygotowując kąpiel dla dzieci, rozwieszał przed kominkiem ich koszule nocne, by ogrzały się przy ogniu, i pilnował, by zażyły lekarstwa o wyznaczonej porze.¹³⁸

¹³⁴ J.M. Barrie, *The Little White Bird...*, s. 188.

¹³⁵ Por. A. Birkin, *op. cit.*, s. 77.

¹³⁶ D.R. White, C.A. Tarr, *op. cit.*, s. X.

¹³⁷ Por. *ibidem*, s. XII.

¹³⁸ H.M. Walbrook, *op. cit.*, s. 98–99.

Piotruś Pan nie był więc „typową gwiazdkową pantomimą”, gdyż zarówno treść (dziecięca, swojska, sentymentalna – przynajmniej w odczuciu Walbrooka), jak i osoba dramatopisarza, chroniły go przed „banałami i wulgarnością”, ale przecież w sensie podstawowym pantomimą był, nawet jeśli w formie nietypowej i odbiegającej od przyjętych wzorców. Nie stanowił „wariacji na temat” jakiejś popularnej opowieści (choć na temat opowieści oryginalnej, autorskiej już tak – był przecież transformacją i derywacją z wcześniejszych hipotekstów Barriego), lecz na jego przynależność do tradycji *panto* wskazywała nie tylko recepcja sztuki, ale także szereg elementów i rozwiązań scenicznych, zarówno tych, które znalazły się w pierwotnej wersji dramatu, a potem zostały porzucone bądź przekształcone, jak i tych, które przetrwały w tekście do końca i trafiły do wersji powieściowej z 1911 roku. Elementy te są o tyle istotne, że stawiają w nowym świetle burleskowość, przewrotność i ironiczność sztuki oraz jej teatralne skomplikowanie, a w wielu wypadkach pozwalają także wytłumaczyć specyficzne rozwiązania sceniczne i tekstowe, które przez dekady przysparzały interpretatorom niemałych trudności.

Przede wszystkim do tradycji pantomimy należą tzw. „przebieranki płci”, czyli role *cross-dressingowe*, w których główne role męskie były zawsze grane przez kobiety, najczęściej dla uzyskania efektu komicznego, a także – w niektórych przypadkach – podtekstu erotycznego (**por. ryc. 30 i 31**)¹³⁹. W *Piotrusiu Panie* rola tytułowa odtwarzana była przez młode kobiety od samego początku, lecz nie tylko ona – w spektaklu premierowym w role prawie wszystkich zgubionych chłopców (a także Michaela Darlinga) wcieliły się aktorki¹⁴⁰. Praktyka ta była przez badaczy tłumaczona rozmaicie: już to kwestiami natury technicznej (gdyby Piotrusia miał grać chłopiec, wiek pozostałych dziecięcych aktorów musiałby zostać dostosowany proporcjonalnie do jego wieku, zaś angielskie prawo – zgodnie z ustawą, przeciw której protestowali Ernest Dowson i Lewis Carroll – zabraniało aktorom poniżej czternastego roku życia występów w spektaklach po godzinie dwudziestej pierwszej; por. strony 57–59 w niniejszej rozprawie), już to osobistymi preferencjami producenta sztuki, który uznał, że

¹³⁹ Role *cross-dressingowe* w pantomimach przyczyniały się rzecz jasna do utrzymania ich statusu jako „wulgarnych” rozrywek dla mas, a wiktoriańscy krytycy oburzali się przeciwko takiej deprawacji dobrego smaku i przyzwoitości: w 1882 roku W. Davenport Adams krytykował pantomimy za „niepotrzebne eksponowanie kobiecej anatomii” i pytał z dezaprobatą: „Dlaczego bohater musi być zawsze kobietą ubraną w pończochy i tunikę?” – cyt. za: M. Gubar, *The Emergence of Children's Theatre*, w: eadem, *Artful Dodgers. Reconceiving the Golden Age of Children's Literature*, Oxford – New York 2009, s. 201. Taki opis precyzyjnie oddaje również wygląd kostiumu Piotrusia Pana charakterystyczny zarówno dla wczesnych realizacji teatralnych (**ryc. 30**; por. M. Tatar, „*Peter Pan*” *onstage...*, s. LVI, LXII), jak i odsłon współczesniejszych, w tym wersji filmowej z 1976 roku, w której w rolę tytułowego bohatera wcieliła się Mia Farrow. Skąpość stroju Piotrusia zaznaczona jest zresztą również w didaskaliach samego tekstu dramatu: „*O ile w ogóle można powiedzieć, że jest w coś ubrany, ma na sobie strój z pajęczyn i jesiennych liści*” (PP, 97). To zdanie posłużyło za inspirację Henry’emu J. Fordowi, projektantowi kostiumów do pierwszej inscenizacji z 1904 roku, których charakter został utrzymany również wielu w późniejszych realizacjach – **ryc. 31**. W Polsce role *cross-dressingowe* nosiły miano „ról spodenkowych” i popularne były przede wszystkim w XVIII i XIX wieku. Zob. D. Kosiński, *Cóż to za chłopiec piękny i młody... Role chłopięce w kobiecym wykonaniu w polskim teatrze dramatycznym XIX wieku*, w: *Ciało, pleć, pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek i D. Buchwald, Warszawa 2008, s. 60–68.

¹⁴⁰ Por. reprodukcja satynowego program *Piotrusia Pana* z 1904 roku, w: M. Tatar, „*Peter Pan*” *onstage...*, s. LVII.

idealną odtwórczynią głównej roli na deskach teatrów amerykańskich będzie brodwayowska gwiazda, uwielbiana przez publiczność Maude Adams, która już wcześniej zagrała Cygankę Babbie w *The Little Minister*. Również tzw. „role podwójne”, obsadzające jednego aktora w roli dwóch postaci, frapujące szczególnie współczesnych interpretatorów niezaznajomionych z tradycją pantomimy, stanowiły w widowiskach tego typu zwyczajową praktykę. W *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* podwójna rola przypadła w udziale Geraldowi du Maurier, który odtwarzał postaci pana Darlinga oraz Kapitana Haka. Oczywiście, fakt zdublowania akurat tej roli wskazuje na głębsze pokrewieństwo obu bohaterów: nietrudno zauważyć, że Hak stanowi swego rodzaju transpozycję pana Darlinga w realia Nibylandii na zasadzie mrocznego sobowtóra ojca, obaj zaś dostarczają parodystycznych realizacji dwóch różnych typów „dorosłego mężczyzny”¹⁴¹, z których każdy okazuje się „podszyty dzieckiem”. Jeśli chodzi o reprezentacje poszczególnych „masek” czyli tradycyjnych postaci pantomimy, badaczki zwracają uwagę, że Piotruś stanowi bez wątpienia wcielenie Arlekina – bohatera liminalnego, trickstera i magika, realizującego się w żywiole muzyki (fletnia Pana), psot, zabawy i błazenady, bez trudu zmieniającego maski i przybierającego cudze role: Piotruś-Arlekin jest mistrzem maskarady, który w słynnej scenie w Lagunie Syren tak udatnie naśladuje głos Kapitana Haka, że na chwilę pozbawia go tożsamości w sposób całkiem dosłowny:

- Kim jesteś, powiedz, nieznajomy! – zażądał Hak.
- Jestem Jakub Hak – odpowiedział głos – kapitan statku „Wesoły Roger”. [...]
- Jeżeli jesteś Hakiem – powiedział niemal uniżenie – to powiedz mi, proszę, kim ja jestem?
- Dorszem! – odparł głos – Tylko dorszem!
- Dorszem – powtórzył jak echo Hak i dopiero w tym momencie załamał się. Zobaczył, że jego ludzie odsuwają się od niego. [...] Warczeli na niego jak psy, ale on, mimo że stał się nagle postacią tragiczną, nie zważał na nich. W świetle tak przerażających dowodów potrzebował nie ich wiary w niego, ale swojej własnej wiary w siebie. Czuł, że wymyka mu się jego własna osobowość.
- Nie opuszczaj mnie, opryszku – szepnął do niej ochryple. (PPW, 115–116)

Maskarada Piotrusia wychodzi na jaw dopiero, gdy Hak próbuje zabawy w zgadywanek, zaś Piotruś, który jak prawdziwy Arlekin „nie potrafi oprzeć się pokusie żadnej zabawy” (PPW, 116), zaczyna odpowiadać na pytania swoim własnym głosem. To jednak nie jedyny przypadek swobodnego przechodzenia między rolami i postaciami: w finale powieści Piotruś udaje krokodyla, by chwilę później, tuż przed rozstrzygającą walką z Hakiem, zająć miejsce Wendy pod masztem Wesołego Rogera; równie płynnie zmienia też strony w czasie walki z Indianami:

- Wówczas, w Wąwozie, gdy szale zwycięstwa wciąż przechylały się to w tę, to w tamtą stronę, Piotruś zawołał nagle:
- Dziś jestem Czerwonoskórym! A ty, Świstku?
- Świstek na to:
- Czerwonoskórym. A ty, Stalowo? [...]

¹⁴¹ Por. B. Gaarden, *Flight Behavior: Mr. Darling and Masculine Models in J.M. Barrie's „Peter and Wendy”*. „Children's Literature” 2017, vol. 45, s. 69–91.

I tak dalej. Wszyscy nagle stali się Czerwonoskórzymi, co oczywiście natychmiast zakończyłoby walkę, gdyby sami Czerwonoskórzy, zafascynowani metodami Piotrusia, nie zgodzili się tym razem zostać zapodzianymi chłopcami. Walka rozgorzała więc na nowo, i to jeszcze bardziej zaciekała niż poprzednio. (PPW, 103)

Jak zauważają Donna White i Anita Tarr, arlekinową naturą Piotrusia Pana daje się wytłumaczyć również zagadkowy dialog podczas walki na statku piratów, w którym Hak pyta po raz drugi o tożsamość wiecznego chłopca: „HAK Walczy ze mną chyba jakiś szatan! Piotrze Panie, kim i czym-że jesteś? (*Dzieci w napięciu czekają na odpowiedź, a żadne z nich nie czeka tak niecierpliwie, jak Wendy*) PIOTRUŚ (*na chybił trafił*) Jestem młodością, jestem radością, jestem ptaszkiem, co się wykluł z jajka” (PP, 145). Piotruś jest rzecz jasna silnie związany z ptakami i żywiołem powietrza – w Ogrodach Kensingtonskich mieszka na Wyspie Ptaków, zawieszony pomiędzy ptasią a ludzką naturą – badaczki wskazują jednak, że owo „wykluwanie się z jajka” w tym przypadku może być również hołdem złożonym Johnowi Richowi, XVIII-wiecznemu londyńskiemu producentowi teatralnemu, który wprowadził pantomimę na scenę angielską i wcielił się w rolę Arlekina w swoich słynnych inscenizacjach:

Jego przedstawienie Arlekina, który wykluwał się z jajka pod wpływem słonecznego ciepła, było arcydziełem pantomimy „począwszy od pierwszego pęknięcia skorupki, przez pierwsze ruchy i ostrożne wyczuwanie gruntu, po przybranie pozycji wyprostowanej i szybki bieg dookoła pustej skorupy [...]”.¹⁴²

Dodajmy tylko, że w powieści *Peter and Wendy* narrator nie pozostawia oświadczenia Piotrusia o „wykluwaniu się z jajka” bez (auto)ironicznego komentarza – „Był to, rzecz jasna, nonsens” (PPW, 193) – wymierzonego tyleż w bohatera, co w autora, który włożył tę kwestię w usta swojej postaci.

Antagonistyczną relacją pary tradycyjnych bohaterów pantomimy – chciwego starca Pantalona oraz młodego, żywotnego Arlekina, który uprowadza Pantalonowi jego córkę, Kolombinę – daje się również wyjaśnić nienawiść Haka/pana Darlinga w podwójnej roli Pantalona (w powieści tylko oni obaj określają Piotrusia tym samym mianem – *fiend*, czyli „demon”, „szatan”) do Piotrusia-Arlekina, który porywa Wendy-Kolombinę i zabiera ją do Nibylandii. Młodość i starość postaci zostają skontrastowane w finałowej scenie walki na statku, która staje się walką „starego” z „nowym”: „Pyszny i zuchwały młokosie – powiedział Hak – przygotuj się na swą zgubę! – Ponury i grzeszny człowieku – odpowiedział Piotruś – broń się!” (PPW, 192). Stałym elementem pantomimy była również maskarada zwierzęca (w wersji teatralnej *Piotrusia Pana* – Nana oraz krokodyl), tańce i piosenki (scena tańca z poduszkami w akcie IV, piosenki takie jak *Kołysanka* czy *Pieśń piratów* ze słowami Barriego i muzyką Johna Crooka¹⁴³), procesje, parady oraz obrazy panoramiczne (w pierwszych spektaklach scena „Pięknych Londyńskich Matek” ustawiających się w kolejce do adopcji zgubionych chłopców, parada klaunów i kolombin, a także *tableau vivant* z zakończenia sceny I aktu V, w którym Piotruś i jego chłopięca załoga odtwarzają obraz sir Williama Quillera

¹⁴² Por. *John Rich*, w: *Dictionary of National Biography*, ed. S. Lee, vol. 48, New York 1896, s. 117; D.R. White, C.A. Tarr, *op. cit.*, s. XIV.

¹⁴³ B.K. Hanson, *op. cit.*, s. 34–35.

Orchardsona pt. *Napoleon on Board the Bellerophon*¹⁴⁴ – por. zestawienie **ryc. 32 i 33**). Nieobce pantomimie były zjawiskowe efekty sceniczne: latający aktorzy pojawiali się w *pantos* często, zaś typowym przedstawieniem wróżek było skupione, przesuwające się światło oraz dźwięk dzwoneczków (w didaskaliach do I aktu *Piotrusia Pana*: „*W sypialni pojawia się teraz inne światelko, nie większe niż zaciśnięta dłoń pani Darling, a w czasie, w którym my wypowiadaliśmy te słowa, ono zdążyło już przetrząsnąć szuflady, szafę i wyrzucić na wierzch kieszenie, a teraz rzuca się po całym pokoju, szukając pewnego cienia.[...] PIOTRUŚ Wiesz już, gdzie go schowali? (W odpowiedzi słychać dzwonenie dzwoneczków – to język wróżek i elfów.; PP, 97)*). Stałym elementem konstrukcji *pantos* była również finałowa scena „transformacji” – zjawiskowej, mającej zaskoczyć widzów zmiany scenografii, która dokonywała się za pomocą „magicznej różdżki”: w *Piotrusiu Panie* taka transformacja zachodziła pod koniec aktu V, tuż przed finałową sceną pożegnania Piotrusia i Wendy na wierzchołkach drzew, na co wyraźnie wskazują didaskalia: „*(Liza wchodzi z lewej strony, trzymając różdżkę Arlekina. Przechodzi na środek sceny. Pokazuje różdżkę publiczności, dotyka nią drzwi i wychodzi z lewej strony, tańcząc w rytm muzyki)*”¹⁴⁵. Jacqueline Rose wskazuje na rozmach sceniczny pantomim, wymagający charakter efektów specjalnych, a także na to, że ich scenariusze były bardzo często nieukończone podczas prób teatralnych i pozostawały „w ruchu” aż do ostatniej chwili przed premierą, co w sposób szczególny łączy je ze sztuką Barriego. Badaczka dodaje:

Pantomima była eksperymentem (te dwa pojęcia są ze sobą ściśle związane) – eksperymentem pod względem przepychu oraz charakteru przedsięwzięcia, którego sensem było to, że każdy nowy spektakl stanowił wyzwanie dla poprzedniego. Nowatorstwo i śmiałość pierwszej inscenizacji *Piotrusia Pana* nie wyróżniają go zatem z tradycji teatralnej, lecz sytuują w jej obrębie. Związek ten potwierdza obecność Diona Boucicaulta, reżysera *Piotrusia Pana* i syna producenta D.L. Boucicaulta, który trzydzieści dwa lata wcześniej zrealizował w teatrze Covent Garden jedną z najsłynniejszych ekstrawagancji pantomimicznych pt. *Babil and Bijou*.¹⁴⁶

Usytuowanie dzieła Barriego wewnątrz tradycji teatralnej – przede wszystkim tradycji pantomimy – jest rzeczą niezwykle istotną, gdyż pozwala nie tylko uchwycić zasadę konstrukcji poszczególnych postaci i świata przedstawionego, ale także wyjaśnić to, co

¹⁴⁴ Warto zauważyć, że choć scena „Pięknych Londyńskich Matek” została usunięta ze scenariusza już po pierwszych spektaklach, „żywy obraz” z Napoleonem przetrwał w tekście aż do końca – jeśli za końcową wersję przyjmiemy wydanie z 1928 roku, gdzie w didaskaliach czytamy: „*Kurtyna się unosi i widzimy Piotrusia jako Napoleona na swoim statku. Lepiej jednak, żeby już więcej się nie podnosiła, bo jeszcze byśmy zobaczyli, jak Piotruś przechadza się po rufie w kapeluszu Haka, z jego cygarami w ustach i żelaznym haczykiem zamiast ręki*” (PP, 146). Barrie musiał być przywiązany do komicznego – i znaczącego – zestawienia Piotrusia z Napoleonem, przetransponował je bowiem również do powieści, choć nie do finału, a do otwarcia: „*Na słodkich, lekko drwiących ustach [Pani Darling] błąkał się jeden pocałunek, którego Wendy nigdy nie mogła dostać, chociaż był tak dobrze widoczny w prawym kącieku. [...] Sądziła, że może Napoleonowi udałoby się go dostać, ale ja już to sobie wyobrażam, jak najpierw próbuje, a potem wychodzi wściekły, trzaskając drzwiami*” (PPW, 6). W ostatnim rozdziale powieści to Piotruś Pan, odlatując na Nibylandię, zabiera ze sobą ów nieuchwytny pocałunek: „*Ten pocałunek, którego nikt inny nie mógł dostać, on wziął sobie z łatwością*” (PPW, 216).

¹⁴⁵ Cyt. za: B.K. Hanson, *op. cit.* s. 46.

¹⁴⁶ J. Rose, *op. cit.*, s. 93.

z dzisiejszej perspektywy może wydawać się w powieści ekstrawagancją lub manifestacją „kapryśnego geniuszu”, a co w sposób bezpośredni wynika właśnie z teatralnych źródeł *Piotrusia Pana*: właściwa opowieść o Nibylandii, choć „przeszczepiona” z wcześniejszych tekstów prozatorskich, po raz pierwszy w swoim pełnym kształcie zaistniała przecież właśnie na scenie, nie na kartach książki. Znakomitym przykładem „efektu teatralnego”, który przeniknął z inscenizacji do tekstu powieści *Peter and Wendy*, jest moment „zawieszenia niewiary” (by posłużyć się sformułowaniem Samuela Taylora Coleridge’a), do którego dochodzi w rozdziale trzynastym pt. *Czy wierzycie we wróżki?*¹⁴⁷. Tytułowe pytanie zadane zostaje przez Piotrusia czytelnikom po tym, jak Cynowy Dzwoneczek wypija zatrute przez Haka lekarstwo i jest bliska śmierci:

Jej głos był tak cichy, że z początku Piotruś nie mógł zrozumieć, co mówiła. Potem zrozumiał. Powiedziała, że pewnie ozdrowiałaby, gdyby dzieci wierzyły we wróżki. Piotruś rozpostarł ramiona. Nie było obok niego żadnych dzieci. Była noc. Ale zwrócił się do wszystkich dzieci, które w tej chwili być może śniły o Nibylandii [...].
– Czy wierzycie? – zawołał. [...] – Jeśli wierzycie, [...] to klasnijcie w dłonie. Nie pozwólcie Cynce umrzeć!
Wiele klasnęło.
Niektóre nie klasnęły.
Parę małych łobuziaków zasyczało. (PPW, 167)

Fragment ten przeniknął do powieści nie tyle ze scenariusza, ile bezpośrednio z inscenizacji *Piotrusia Pana* – w wersji z 1928 roku didaskalia zawierają już wprawdzie informację o reakcji publiczności („*Wiele dzieci klaszcze, niektóre nie, jeszcze inne posykurają lekceważąco*”; PP, 137), lecz w maszynopisie scenariusza z 1904/1905 czytamy tylko, że „dzieci na widowni powinny teraz zacząć demonstrować [wiarę we wróżki – dopisek A.W.]”¹⁴⁸. Wzmianki o „klaskaniu” i „syczeniu” mogły się więc pojawić w tekście powieści oraz opublikowanej wersji dramatu z 1928 roku dopiero po tym, jak Barrie zaobserwował faktyczne reakcje widzów na padające ze sceny pytanie. W listach wysyłanych do Pauline Chase, aktorki odgrywającej rolę Piotrusia Pana w latach 1906–1914, dzieci opisywały często swoje żywe zaangażowanie w akcję sceniczną, na które składały się między innymi oklaski, wiwaty, syczenie i okrzyki: „Byłam w tej części widowni, która tak okropnie hałasowała, prawie zdarłam sobie gardło. Próbowалаm rzucić na scenę napałek, ale nie wiem, czy doleciał, bo leciało ich

¹⁴⁷ „Sygnałów teatralności” znajdziemy w powieści więcej: w tym samym rozdziale pojawia się na przykład termin „czwarta ściana”, oznaczający w języku teatru symboliczną granicę między aktorami a publicznością. W momencie, gdy Piotruś zagląda do buduaru Cynowego Dzwoneczka, Barrie pisze, że „jego głowa wypełniła niemal całą czwartą ścianę jej pokoiku”; kontekst ten znika w przekładzie Michała Rusinka, zachowany zostaje natomiast w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego (por. J.M. Barrie, *Przemyśl Piotrusia Pana. Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich...*, s. 143). Również pod koniec powieści, przed rozstrzygającą walką między Piotrusiem a Hakiem, obecna na statku pirackim załoga, Wendy i zagubieni chłopcy zostają określani w kategoriach teatralnych: „Wszyscy wiedzieli, że to, co ma się stać, dotyczy tylko jego [Haka], więc nagle przestali być aktorami i stali się widzami” (PPW, 180).

¹⁴⁸ J.M. Barrie, *Peter Pan. 1904–05*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, GEN MSS 1400, Box 42, 914–916, s. 202.: <https://collections.library.yale.edu/catalog/2008281> (data dostępu: 19 sierpnia 2021).

strasznie dużo ze wszystkich stron”¹⁴⁹ – pisała na przykład dwunastoletnia Lesley (pamiętajmy, że naparstki oznaczają w *Piotrusiu Panie* pocałunki). Ta sama aktorka wspominała również, jak na wyznanie Haka „Nie kocha mnie żadne małe dziecko” (*PP*, 139), zawarte w jego solilokwium *How still the night is* (akt V, scena 1), z widowni rozlegały się krzyki „Dobrze ci tak!”, jednak pewnego razu po zakończeniu spektaklu za kulisy przyprowadzono dwóch malców, którzy pragnęli powiedzieć kapitanowi piratów, że „oni go kochają”¹⁵⁰. Reakcje publiczności były w pantomimie – a zatem również w *Piotrusiu Panie* – zjawiskiem przyjętym i wręcz oczekiwanym, o czym świadczy najlepiej to, że nie tylko dzieci angażowały się emocjonalnie w przedstawienie: na pytanie „Czy wierzycie we wróżki?” zadane w czasie spektaklu premierowego również przeważająca na widowni publika dorosła zareagowała aplauzem, „ratując życie” Cynowemu Dzwoneczkowi.

Dochodzimy tu do jednej z kluczowych – i najczęściej poruszanych – kwestii dotyczących *Piotrusia Pana*: kwestii adresata. Dla kogo jest ta sztuka? Kto jest projektowanym odbiorcą powieści? Dziecko czy dorosły? Jak wszystko w twórczości Barriego, odpowiedź na to pytanie – o ile w ogóle możliwa – nie jest jednoznaczna; nie była taką również w 1907 roku, gdy sztuka *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* pojawiła się na afiszach teatralnych po raz piąty:

Napisany z pozoru po to, by bawić dzieci, [*Piotruś Pan*] powstał tak naprawdę po to, by poruszyć i rozbawić dorosłych. Gdyby dzieci były osobami samodzielnymi, nawykłymi do rezerwowania dla siebie miejsc w teatrze oraz do swobodnego wybierania rozrywek, które sprawiają im największą przyjemność, sądzę, że widownia Duke of York's Theatre nie byłaby wypełniona publicznością tak szczelnie, jak jest dzisiaj [...]. Jeśli bowiem istnieje rzecz, która obca jest przeciętnemu dziecku, to jest nią sentymentalność.¹⁵¹

Max Beerbohm dowodził dalej w swojej recenzji, że dzieci – „niewyszkolone w sztuce sentymentu” (sentymentalizm – fatum, spod którego Barrie nigdy nie mógł się wyzwolić) – nie są w stanie docenić „największych uroków *Piotrusia Pana*” ani zrozumieć zawartych w dialogach gier językowych, a zatem nie mogą być ani jej pełnoprawnymi, ani projektowanymi odbiorcami. Pierwsze spektakle zawierały rzeczywiście kilka elementów „metateatralnych”, które – z racji tego, że pełne odczytanie ich znaczenia wymagało poszerzonej orientacji w kulturze – wydawały się kierowane raczej do widzów dorosłych niż do dzieci: były to na przykład parodie znanych londyńskich aktorów wystawiane na proscenium przy opuszczonej kurtynie podczas zmiany scenografii oraz wspomniane już wcześniej napoleońskie *tableau vivant*. Prawdą jest również to, że pierwotne wersje dramatu zawdzięczają wiele fabule *The Little White Bird* (a więc powieści dla dorosłych), z której zostały przeszczepione na scenę. Jak zauważa jednak R.D.S Jack, wraz z biegiem sezonów Barrie poddawał tekst sztuki ciągłej rewizji, „oczyszczając” ją stopniowo z elementów w pełni

¹⁴⁹ *Peter Pan Postbag*, op. cit., s. 5.

¹⁵⁰ Por. J.A. Hammerton, *Barrie: The Story of a Genius*, New York 1929, s. 379–380.

¹⁵¹ M. Beerbohm, *Peter Pan Revisited*. „Saturday Review” 28 grudnia 1907. Cyt. za: M. Gubar, op. cit., s. 198.

dostępnych poznawczo wyłącznie dorosłym (w tym scen z wyraźnym podtekstem erotycznym¹⁵²) i dostosowując ją do wrażliwości dzieci. Badacz zauważa:

Skoro Barrie już wcześniej odniósł znaczny sukces wśród dorosłej publiczności dzięki wykorzystaniu formy, która łączyła dorosłą opowieść z mitem dziecięcym [na przykład w powieściach *The Little Minister* (przeniesionej również na scenę), *Sentimental Tommy* i *The Little White Bird* – dopisek A.W.], czyż nie mógł w naturalny sposób zakładać, że dzieci przyciągnie połączenie dziecięcej opowieści i mitu dorosłości? [...] Sądzę, że od samego początku Barrie pragnął pozyskać obie grupy odbiorców, ale w różny sposób i na różnych poziomach. Jest to wszak tylko rozwinięcie wizji sztuki Boccaccia jako następujących po sobie zasłon, które czytelnik lub słuchacz może unosić w zależności od swojej zdolności rozumienia.¹⁵³

W tym sensie uzasadniony był również wybór konwencji pantomimy jako naturalnego środowiska dla sztuki o Piotrusiu Panie, gdyż widowiska tego typu zakładały zawsze obecność publiczności mieszanej, jednocześnie dziecięcej i dorosłej, odwołując się do każdej z nich na różnych poziomach i zacierając między nimi granicę¹⁵⁴, zaś o tym, że dzieci znakomicie odnajdowały się w roli widzów *Piotrusia Pana*, świadczy entuzjastyczny odbiór spektakli udokumentowany w cytowanym wcześniej zbiorze listów *Peter Pan Postbag*. Sam Barrie w notce zatytułowanej *On the Acting of a Fairy-Play* z maszynopisu scenariusza 1904/1905 dawał aktorom następujące wskazówki co do odpowiedniej interpretacji scenicznej, wskazując – jak się zdaje – również na podwójny charakter swojej projektowanej publiczności:

1. Różnica pomiędzy sztuką baśniową [*Fairy Play*] a realistyczną jest taka, że w tej pierwszej wszystkie postaci są tak naprawdę dziećmi z ich dziecięcym sposobem widzenia świata. To stosuje się zarówno do tak zwanych „dorosłych” w sztuce, jak i do ludzi młodych. Zerwijcie brodę z oblicza króla elfów, a znajdziecie pod nią twarz dziecka.
2. Aktorzy w sztuce baśniowej powinni mieć poczucie, że została ona napisana przez dziecko w sposób śmiertelnie poważny, zaś oni sami są dziećmi

¹⁵² Jedną z takich scen był dialog między Piotrusiem Panem a księżniczką indiańską, Tygrysią Lilią: „TYGRYSIA LILIA A gdyby Tygrysia Lilia pobiegła do lasu – Piotruś Błada Twarz ją złapał – co wtedy? PIOTRUŚ (*skonsternowany*) Błada twarz nigdy nie złapie indiańskiej dziewczyny, one biegają tak szybko. TYGRYSIA LILIA Ale jeśli Piotruś Błada Twarz ruszy w pościg za Tygrysią Lilią – ona nie biega znowu tak bardzo szybko – ona przewróci się i upadnie w stertę liści, co wtedy? (*Piotruś zdeorientowany. Ona zwraca się do Indian*) Co wtedy? INDIANIE: Ona jemu jest squaw.” (Cyt. za R.D.S. Jack, *The Manuscript of „Peter Pan”*..., s. 107–108). Ów fragment zniknął wprawdzie z tekstu dramatu, erotyzm Tygryskiej Lili przetrwał jednak w jej opisie powieściowym: „Na końcu, czyli tam, gdzie jest najbardziej niebezpiecznie, kroczy dumnie wyprostowana Tygrysia Lilia, najprawdziwsza księżniczka. Jest to najpiękniejsza ze śniadych bogiń, klejnot plemienia. Na przemian zalotna, zimna i kochliwa. Nie ma wojownika, który nie chciałby tej kapryśnicy za żonę, ale ona przed ołtarzem broni się toporkiem.” (PPW, 72). O modelach kobiecości w *Piotrusiu Panie* – reprezentowanych przez macierzyńską Wendy/panią Darling, zmysłową Tygrysią Lilię, uwodzicielskie Syreny i zaczepną wróżkę Cynowy Dzwoneczek – zob. m.in. R.D.S. Jack, *The Manuscript of „Peter Pan”*..., s. 106–109; S.S. Kissel, „*But When at Last She Really Came, I Shot Her*”: „*Peter Pan*” and the Drama of Gender. „*Children’s Literature in Education*” 1988, no. 19, s. 32–41.

¹⁵³ R.D.S. Jack, *The Manuscript of „Peter Pan”*..., s. 112.

¹⁵⁴ Por. M. Gubar, *op. cit.*, s. 200.

odgrywającymi ją w tym samym duchu. Scenograf jest kolejnym dzieckiem, które należy do ich spółki.¹⁵⁵

W przytoczonym wcześniej fragmencie analizy, poświęconej kwestii odbiorcy sztuki o Piotrusiu Panie, R.D.S Jack dotyka kluczowego w pisarstwie Barriego założenia, że dorośli są tak samo zainteresowani dzieciństwem, jak dzieci zainteresowane są dorosłością. Na potwierdzenie tego faktu zarówno w sztuce, jak i w powieści, wielokrotnie dochodzi do „zamiany ról”, w której dorośli zachowują się jak dzieci, natomiast dzieci odgrywają role dorosłych, również w sensie całkiem dosłownym. Państwo Darlingowie – z pozoru stateczna, poważna para edwardiańskich małżonków, wychowująca dzieci i licząca się z opinią sąsiadów – okazują się (mówiąc Gombrowiczem) „dzieckiem podszyci”. Choć pan Darling „zna się na akcjach i obligacjach” (PPW, 6) i prowadzi skomplikowane obliczenia domowych finansów, pod koniec powieści dowiadujemy się, że mógłby on „uchodzić za chłopca, gdyby potrafił pozbyć się łysiny” (PPW, 201–202). Wielokrotnie też zachowuje się jak chłopiec, który tylko próbuje odgrywać rolę surowego *pater familias*, a który w rzeczywistości potrzebuje nieustannej uwagi oraz zapewnień o szacunku ze strony swojej żony, poddaje się własnej emocjonalnej naturze i płacze z dziecinnym gestem „przyciskając do oczu zaciśnięte pięści”¹⁵⁶, ale także z prawdziwie dziecięcym zapałem potrafi bawić się z trójką swoich dzieci i finalnie okazuje się człowiekiem o złotym sercu. „Dowodem koronnym” jego dziecięcości jest scena, w której pan Darling wzbrania się przed wypiciem niesmacznego lekarstwa i „dla żartu” wlewa je do miski niedomyślającej się niczego Nany, uruchamiając tym samym łańcuch powieściowych wydarzeń. Również pani Darling nosi wiele cech dziewczęcości i dziecięcości (w tekście dramatu, przezwana przez męża „tchórzliwą galaretą”, wydyma usta z wyrazem dziecinnego nadąsania; PP, 93), choć w jej przypadku służą one nie tyle uzyskaniu efektu komicznego, lecz wskazują na duchowe pokrewieństwo ze sferą dzieciństwa: to ona w powieści widzi Piotrusia Pana jako pierwsza (mimo że „zwyčajni” dorośli nie są w stanie go zobaczyć), ma też szczególnie dostęp do Nibylandii, która ukazuje się jej we śnie.

Podobnie dzieci – przede wszystkim Wendy – z upodobaniem wcielają się w role dorosłych: *Piotruś Pan* rozpoczyna się od sceny „teatru w teatrze”, w której Wendy i John bawią się w dom, odgrywając role własnych rodziców: „JOHN (*teatralnie*) Robimy przedstawienie. Bawimy się w ciebie i tatę. (*Naśladuje jedyne go ojca, który zasłużył na jego szczególniejszą uwagę*) Trochę ciszej tam. WENDY A teraz udawajmy, że mamy dziecko. JOHN (*dobrodusznie*) Pani Darling, bardzo miło mi cię powiadomić, że właśnie zostałam matką.” (PP, 89)¹⁵⁷. W charakterze „matki” Wendy wyrusza na

¹⁵⁵ J.M. Barrie, *Peter Pan. 1904–05...*, s. 5. Warto zauważyć, że owe wytyczne były dla Barriego na tyle istotne, iż w formie okrojonej trafiły do ostatecznej wersji sztuki opublikowanej w 1928 roku i pojawił się w rozbudowanym wstępie do aktu I: „Wszystkie postaci, niezależnie od tego, czy są to dorośli czy dzieci, muszą przyjąć dziecięcy sposób widzenia świata jako swoją jedyną ozdobę. Jeśli nie potrafią nie być zabawni, lepiej, żeby sobie poszli.” (PP, 88).

¹⁵⁶ *Idem, Peter and Wendy*, il. F.D. Bedford, New York 1911, s. 31

¹⁵⁷ Zauważmy, że Barrie podkreśla tu naturalne pokrewieństwo dzieciństwa z aktorstwem poprzez zabawę, która wiąże się z udawaniem i odgrywaniem ról; jego opinia jest zatem bliska tej, którą głosił Dowson w artykule *The Cult of the Child* w czasie kampanii przeciw zaostreniu prawa regulującego

Nibylandię, by zaopiekować się zgubionymi chłopcami – jednak na wyspie Piotrusia Pana nie tylko chłopcy noszą w sobie potrzebę macierzyńskiej miłości: również załoga „dorosłych” piratów, na czele z budzącym grozę Kapitanem Hakiem, okazuje się grupą osieroconych dzieci, które zamyślają porwać Wendy, by „zrobić z niej naszą matkę” (PPW, 114). W odczuciu Barriego sfery dzieciństwa i dorosłości nie oddziela żadna wyraźna granica, zaś kategorie „dziecięcości” oraz „dorosłości” nie są stałe i niezmiennie, ani nawet uzależnione od metryki urodzenia – dorosłość polega na uczeniu się i odgrywaniu pewnych ról, w które dowolnie można się wcielać. Jest więc w tym sensie kontynuacją dziecięcej zabawy polegającej na „udawaniu”, zgodnie z przekonaniem o ciągłości dzieciństwa w dorosłym życiu, które Barrie współdzielił z Freudem¹⁵⁸. On sam wyraził to przekonanie w dedykacji *To the Five*, używając oryginalnej metafory ludzkiego życia jako domu o wielu pokojach:

Myślę, że pozostajemy tą samą osobą przez całe życie, a wraz z upływem czasu przechodzimy tylko – by tak rzec – z jednego pokoju do drugiego, pozostając cały czas w tym samym domu. Gdybyśmy uchylili drzwi pokoiów z odległej przeszłości, moglibyśmy zajrzeć do środka i zobaczyć nas samych, pilnie pochylonych nad stawianiem się sobą. (PP, 78)

Zatarcie – czy wręcz zniesienie – granicy między dzieciństwem a dorosłością prowadzi z kolei do zagadnienia, które z jednej strony wiąże się z problemem projektowanego odbiorcy *Piotrusia Pana*, z drugiej zaś powraca do kwestii jego transmedialności czy transtekstualności. Mam tu na myśli zagadnienia „narracji” w dramacie *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up* oraz narracji w powieści *Peter and Wendy*. W twórczości Barriego związki między prozą a dramatem funkcjonują na zasadzie sprzężenia zwrotnego – podobnie jak powieść przeniknięta jest żywiołem teatralności zarówno na poziomie eksplicytnym (motywy zaczerpnięte z inscenizacji, bezpośrednie nawiązania do świata i języka teatru), jak i implicytnym (zanurzenie w konwencji pantomimy warunkujące konstrukcję bohaterów literackich), tak samo tekst dramatu zanurza się w żywiole prozatorskim, który objawia się przede wszystkim w

warunki pracy dziecięcych aktorów w teatrze angielskim w latach 80. XIX wieku (por. strona 57–59 w nieniejszej rozprawie).

¹⁵⁸ Por. J. Rose, *op. cit.*, s. 12–13. Co ciekawe, rozważania na temat twórczości Barriego w kontekście freudowskim podjął już w 1933 roku Andrzej Tretiak – wybitny filolog, historyk literatury angielskiej i profesor Uniwersytetu Warszawskiego – w artykule *Psychoanaliza w twórczości J.M. Barriego*, opublikowanym w dwóch częściach w „Przeglądzie Współczesnym”. Badacz skupia się przede wszystkim na dramatach „dla dorosłych”, poświęca jednak uwagę również najslynniejszemu dziełu „dla dzieci” szkockiego autora i pisze: „Już zaraz w pierwszych sztukach, Barrie, nie znając jeszcze tworzącej się dopiero teorii, porusza się na pograniczu tych tematów [psychoanalizy – dopisek A.W.]. *Peter Pan* (1904) przerobiony z powieści *The Little White Bird* (1900) mówi o chłopcu, który nie chce się zestarzeć. [...] I przeżywa wieczne chłopięctwo, umiejąc latać, znając tajemnice przyrody, przeżywa je jako bajkę, zawierającą wszystkie najlepsze elementy męskiej rycerskości: obronę słabych, koleżeństwo, bój o honor sztandaru, zwalczanie złości, upostaciowanej tutaj w korsarzu. Barrie pisze tę sztukę jako 40-letni mężczyzna, zatem nie wygłasza tutaj nieprzemyślanych programów, ale daje syntezę życiową. Bajkę, będącą pełną ideału, da się wcielić w życie, o ile zachowa się wieczną młodość, która jest ufna w przyszłość, zawiera ludziom, wierzy w możliwość ideału i jest wierna swojemu zadaniu utrzymywania życia na pograniczu radosnego ulatania w krainę pozaracjonalną a trzeźwości praktycznego działania [pisownia oryginalna – A.W.]. A. Tretiak, *Psychoanaliza w twórczości J.M. Barriego*. „Przegląd Współczesny” 1933, nr 137, s. 313–314.

specyficznego narracji prowadzonej w didaskaliach. Nie bez znaczenia pozostaje tu fakt, że obie formy artystycznego wyrazu w niemal równym stopniu stanowiły podwaliny kariery pisarskiej Barriego: jego pierwszy prawdziwy sukces prozatorski – powieść *The Little Minister* – przełożył się na pierwszy sukces dramatopisarski, zaś sztuka o Piotrusiu Panie funkcjonuje wewnątrz powieściowej „ramy” (fragment w powieści – sztuka teatralna – powieść dla dzieci). Wydaje się, że dla Barriego obie formy pisarskie nie stanowiły odrębnych dziedzin, a oddzielająca je granica była znów – jak przypadku dzieciństwa i dorosłości – płynna i zatarta. W didaskaliach do sztuki *Alice-Sit-by-the-Fire* (napisanej niemal równocześnie z *Piotrusiem Panem*) Barrie snuje autotematyczne rozważania nad różnicą między prozą i dramatem, zastanawiając się nad wymogami konwencji, która nie pozwala mu zajrzeć przez ramię swojej młodej bohaterki i przeczytać jej zapisków:

Dlaczegoż więc tego nie robimy? Czyżby dlatego, że byłaby to forma podsłuchiwania, a poza tym nie możemy mieć pewności, że nasze ręce są wystarczająco czyste, by przewracać kartki dziewczęcego pamiętnika? To nie to, ponieważ powieściopisarze tak robią. Powód jest taki, że w sztuce nie możemy ujawniać zbyt wiele ponad to, co zostaje wypowiedziane w słowach. Wszystko, co chcecie wiedzieć, musicie wyciągnąć właśnie z nich, choć oczywiście od czasu do czasu możemy pozwolić sobie na wyszeptanie jakiegoś domysłu w nawiasie [...].¹⁵⁹

A jednak, Barrie zdaje się dość niechętnie stosować do własnych wskazówek. „Wyszeptanie od czasu do czasu jakiegoś domysłu w nawiasie” to dokładnie to, czego nie robi: częste komentarze pojawiające się w jego tekstach dramatycznych (szczególnie w *Piotrusiu Panie*) przyjmują formę rozbudowanych partii narracyjnych i znajdują się nie tylko na początku poszczególnych aktów oraz scen (a więc tam, gdzie zwykle spodziewamy się wskazówek dotyczących scenografii lub oświetlenia), ale również między wypowiedziami postaci, co – jak zauważył J.C. Trewin – sprawia, że opublikowane sztuki Barriego przypominają „strużkę dialogu sączącą się wśród lasu komentarzy”¹⁶⁰. Peter Hollindale podkreślał z kolei, że teksty poboczne w dramatach Barriego wykraczają zdecydowanie poza zwyczajowe wskazówki dla aktorów i reżysera, stanowiąc jedną z najbardziej charakterystycznych, najciekawszych, a zarazem kluczowych jakości jego twórczości dramatopisarskiej. Wprowadzają do tekstu „interwencyjną personę”¹⁶¹ autorską, która zaprasza odbiorcę do „zabawy w chowanego”: pozornie usuwa się z tekstu, zostawiając przestrzeń bohaterom, tymczasem „zakulisowo” nie przestaje komentować wydarzeń scenicznych, dzielić się swoją wiedzą lub opiniami na temat postaci, pozwala sobie nawet na gry językowe – a wszystko to w formie „szepotu w nawiasie”. Oto przykład:

¹⁵⁹ J.M. Barrie, *Alice-Sit-by-the-Fire*, New York 1922, s. 2.

¹⁶⁰ J.C. Trewin, *The Theatre Since 1900*, London 1951, s. 62.

¹⁶¹ P. Hollindale, *op. cit.*, s. XX.

HAK Butny i zuchwały młodzik, gotuj się na śmierć!

PIOTRUŚ Człecz mroczny i grzeszny, sam się gotuj!

(Są i tacy, którzy powiadają, że Piotruś musiał najpierw skonsultować się ze Świstkiem, czy właściwym słowem będzie tutaj „grzeszny” czy „greczny”).

Tym razem Hak albo Piotruś! Obaj przyskakują do siebie bez dalszego trwonienia słów. Piotruś jest szermierzem pierwszej wody i paruje ciosy z oszalamiającą szybkością, czasem nawet jeszcze zanim przeciwnik zdąży je zadać. [...] Co jakiś czas, szczególnie w momentach najbardziej zażartej walki, Hak przestaje wyraźnie widzieć Piotrusia, i teraz jego oczom – zamglonym, lecz tak naprawdę po raz pierwszy otwartym i pozbawionym łuski – jawi się on nie tyle jako chłopiec, ile raczej jako drobny pyłek tańczący w słońcu. [...]) (PP, 145)

„Interwencyjna persona” autorska – która, zgodnie z rozpoznaniem Hollindale’a, „popycha dramat w stronę satyry i zarazem ciągnie go w kierunku tragedii”¹⁶² – w rozbudowanym komentarzu raczy odbiorcę po pierwsze grą słowną (w moim przekładzie „grzeszny” i „greczny”, w oryginale *sinister* – „złośliwy, ponury” i *canister* – „kanister, baniak”), po drugie zdradza stosunek emocjonalny do wydarzeń (wykrzyknienie „Tym razem Hak albo Piotruś!”), po trzecie w sposób ironiczny komentuje zdolności bohaterów oraz przebieg akcji (uwaga o parowaniu ciosów „jeszcze zanim przeciwnik zdąży je zadać”), a w końcu wskazuje na tragizm postaci Haka, który w swoim zaślepieniu nie dostrzegał prawdziwej natury Piotrusia Pana – znanej, jak możemy przypuszczać, komentatorowi, który jednocześnie wie, co dzieje się w umyśle kapitana piratów. Scena walki jest momentem, w którym Hakowi „spada łuska z oczu” – w przerażającym olśnieniu zdaje sobie sprawę, że Piotruś nie jest prawdziwym chłopcem, lecz czymś nieuchwytnym i niemożliwym do pokonania: w oryginale „a mote of dust dancing in the sun”. Fraza ta w uważnym czytelniku wydania z 1928 roku obudzić powinna skojarzenie z poprzedzającą tekst dedykacją *To the Five*, w której „czymś nie większym od pyłku [*a mote in the eye*], co tańczy przed naszymi oczyma, zniewalając nas na całe życie” (PP, 79) nazwana zostaje nieuchwytna aura dzieciństwa i dziecięcości, pozostająca w człowieku przez całe jego życie. Hak, bohater tragiczny, rzuca wyzwanie wcieleniu samego dzieciństwa i w walce z nim musi polec, ponieważ stanowi ono częśćkę jego samego. Ten jeden krótki komentarz o „pyłku tańczącym w słońcu” pozwala więc „złapać za rękę” interwencyjną personę dramatu, by przekonać się, że jest to zarazem ręka autora dedykacji – i narratora w powieści *Peter and Wendy*, który w ostatnim rozdziale mówi, iż dla dorosłej Wendy „Piotruś nie był niczym więcej, jak pyłkiem w pudełku, w którym trzymała kiedyś swoje zabawki”¹⁶³; cóż z tego jednak, skoro ów narrator, podobnie jak autor, pozostaje nieuchwytny i trudny do określenia?

Narracja w powieści *Peter and Wendy* nie jest w pełni tożsama z „narracją” w didaskaliach, choć z pewnością dzieli z nią pewne cechy wspólne. Przyjrzyjmy się obszerniejszemu komentarzowi poprzedzającemu akt II w sztuce w zestawieniu z odpowiadającymi mi mu fragmentami z powieści:

¹⁶² *Loc. cit.*

¹⁶³ J.M. Barrie, *Peter and Wendy*..., s. 257.

Kiedy kurtyna idzie w górę, jest nadal tak ciemno, iż ledwie widzicie, że naprawdę się uniosła. Bo gdyby wyspa wybuchła na waszych oczach (jak powiedziałby Piotruś), mogłaby porazić wasz wzrok. Może gdybyście przyszedli do teatru w specjalnych okularach, moglibyście zobaczyć, jak wybucha – szkoda byłoby jednak wprowadzać takie środki ostrożności na stałe. [...] Krótko mówiąc, na całej wyspie, która leniuchowała pod nieobecność Piotrusia, panuje teraz wielkie poruszenie, nadeszły bowiem wieści, że on jest już w drodze, a wszystko i wszyscy wiedzą, że nieźle by im się dostało, gdyby nie spełnili jego oczekiwań. [...] Ci z was, którzy uznali, że bezpieczniej będzie jednak zacząć ten akt w okularach, mogą je już teraz zdjąć.

Przed wami Nigdylandia. Wcześniej wiele razy widywaliście ją w połowie lub nawet w trzech czwartych, w porze, gdy zapalają się nocne lampki – moglibyście wówczas nawet przybić do jej brzegów swoimi korakłami, gdybyście zawsze nie zasypiali akurat w tym kluczowym momencie. Twierdzą nawet, że zdarzało wam się zostawiać na niej różne rzeczy, których rano nie mogliście nigdzie znaleźć. W ciągu dnia zdaje wam się, że Nigdylandia istnieje tylko na niby – i tak właśnie jest dla wam podobnych – lecz tutaj przed wami rozciąga się wyspa rzeczywistiona. Scena rozgrywa się na wolnym powietrzu, widać las, dalej piękną lagunę, ale nie za daleko, ponieważ Nigdylandia jest bardzo zwarta – nie wielka i rozlazła, z przydługimi odległościami między jedną przygodą a drugą, ale przyjemnie zatłoczona. (PP, 105)

Do tych czarodziejskich brzegów bawiące się dzieci nieustannie przybijają swoimi korakłami. My też tam byliśmy – wciąż jeszcze słyszymy szum fal uderzających o brzeg, ale już nigdy tam nie wylądujemy.

Ze wszystkich rozkosznych wysp Nibylandia jest najprzytulniejsza i najbardziej zwarta. Nie wielka i rozlazła, no wiecie, z przydługimi odległościami między jedną przygodą a drugą, ale przyjemnie zatłoczona. Kiedy bawicie się na niej w ciągu dnia, używając krzesel i obrusa, nie jest w żadnym wypadku niepokojąca, ale na dwie minuty przed zaśnięciem staje się niemalże prawdziwa. Dlatego właśnie w sypialni stoją nocne lampki. [...]

Poczuwszy, że Piotruś jest już w drodze, Nibylandia na nowo budziła się do życia. Powinniśmy właściwie użyć aspektu dokonanego i powiedzieć, że Nibylandia zbudziła się do życia, ale samo budziła się jest lepsze, a poza tym Piotruś zawsze tak mówił.

W czasie jego nieobecności na wyspie zwykle panuje spokój [...]. Lecz wraz z powrotem Piotrusia, który nie znosi bezruchu, wszystko zaczyna znów toczyć się w przyspieszonym tempie: gdybyście teraz przyłożyli ucho do ziemi, usłyszelibyście, jak cała wyspa tętni życiem.¹⁶⁴

Widać tu po pierwsze znakomicie, jak wiele podobieństw łączy wersję dramatu opublikowaną w 1928 roku z tekstem powieści z 1911, choć poszczególne fragmenty rozłożone są inaczej (fragment pierwszy cytatu z powieści, kończący się uwagą o nocnych lampkach, znajduje się w rozdziale otwierającym, zaś fragment drugi dopiero w rozdziale piątym, gdy tymczasem w tekście dramatu stanowią one całość komentarza scenicznego do aktu II). Przede wszystkim zauważyć jednak można, że w obu fragmentach zmienia się zasadniczo sposób narracji: w pierwszym cytacie persona dramatu zwraca się wyraźnie i wyłącznie do odbiorców dziecięcych – a raczej należałoby powiedzieć dziecięcych widzów, skoro mowa tu o „oczach”, „wzroku”, „okularach” i oglądaniu, nawet jeśli założenie rzeczywistego „widzenia” tej sceny w

¹⁶⁴ *Ibidem*, s. 11, 49.

teatrze jest równie fantazyjne, jak sama Nibylandia. Barrie buduje w didaskaliach fikcję teatralności, stwarza scenę z podnoszącą się kurtyną oraz projektuje siedzącą na widowni publiczność, jednak przecież gdyby przed kurtyną zasiedli prawdziwi widzowie, nie mieliby oni w ogóle dostępu do całego wywodu komentatora – ujętego wszak w krój kursywy, z wyraźnym wskazaniem, że to, co „napisane” przed tekstem aktu II na scenie nie zostaje „wypowiedziane” – a ich oczom, w okularach czy bez, ukazałaby się od razu scena i odgrywający swe role autorzy. Komentarz dramatyczny jest więc niczym więcej, jak fragmentem prozatorskim opisującym pewne fikcyjne zdarzenie w teatrze, którego uczestnikami i bohaterami – ku swemu zdziwieniu – okazują się sami czytelnicy (sztuczka, którą Barrie po mistrzowsku stosował względem dziecięcych słuchaczy swoich opowieści, „wciągając” ich w wir fabuły tak, że z słuchaczy stawali się jej bohaterami i współtwórcami). Fikcja nie jest jednak jednopoziomowa – wszak w rzeczywistość fikcyjnego teatru (to poziom pierwszy) wkrada się niepostrzeżenie rzeczywistość jeszcze bardziej fikcyjna, jaką jest „ureczywistniona” fantazja Nibylandii (to poziom drugi), zaś one obie okazują się jednym i tym samym: czytelnik siada na widowni, kurtyna się unosi, a on widzi Nibylandię i rozpoznaje ją (zgodnie ze słowami narratora) jako świat fantazji, który zdarza mu się odwiedzać tuż przed zaśnięciem.

Wróćmy jednak do osoby dramatycznej/narratora: w tekście dramatu sprawia on wrażenie osoby dorosłej (związanej z teatrem – być może jest to autor lub reżyser sztuki, skoro w jego gestii pozostaje „wprowadzenie środków ostrożności na stałe” w postaci okularów?), przemawiającej do dziecięcych odbiorców z pozycji wyższej i uprzywilejowanej („W ciągu dnia zdaje wam się, że Nigdylandia istnieje tylko na niby – i tak właśnie jest dla wam podobnych”) – to ktoś, kto wie więcej, widzi więcej, skoro może wygłaszać twierdzenia o pogubionych na Nibylandii rzeczach oraz o tym, że dzieci zasypiają „akurat w tym kluczowym momencie” – tuż przed przybyciem do brzegów wyspy. A więc: dorosły, patronizujący dziecko i podchodzący do niego z typowym dla dorosłości założeniem większej wiedzy o świecie. Czy jednak na pewno? Sprawa okazuje się nieco bardziej skomplikowana, jeśli zauważymy, że ten „dorosły” zdaje się jednocześnie dobrym znajomym Piotrusia Pana (wie, jakich dokładnie słów o „wybuchu” wyspy by użył), a jeśli jest w cokolwiek wtajemniczony bardziej, to jest to w rzeczywistość Nibylandii: jej zwyczaje i topografię, którą wartościuje pozytywnie („nie wielka i rozlazła, z przydługimi odległościami między jedną przygodą a drugą, ale przyjemnie zatłoczona”) na podstawie tych samych przesłanek, na jakiej zrobiłoby to dziecko, lubiące, by w opowieści „dużo się działo”, preferujące wartką (zwartą, zatłoczoną przygodami) akcję, a unikające „przydługich opisów”. Nietrudno zauważyć, że „topografia” Nibylandii – zarówno w fragmencie dramatu, jak i w powieści – jest jednocześnie komentarzem autotematycznym na temat pisania dla dzieci – i znów: zarówno dramatów, jaki i tekstów prozatorskich; stanowi przepis na dobrą (wciągającą) literaturę/sztukę dla młodego odbiorcy. Nie ułatwia to jednak jednoznacznego określenia osoby mówiącej w komentarzu do aktu II: czy jest to bowiem dorosły, skoro wykazuje się szczegółową wiedzą na temat świata Nibylandii (dostępnego przecież wyłącznie dzieciom)? Czy jest to jednak rzeczywiście dziecko, skoro zdaje się zawiadywać sprawami teatru, a jednocześnie wtajemniczone jest w arkana pisania dla

dzieci? Odpowiedź na oba pytania – w moim przekonaniu – powinna być twierdząca: Barrie zaprojektował osobę mówiącą w dramacie jako osobę podwójną, czy też podwojoną, jednocześnie dorosłą i dziecięcą, łączącą obie te jakości w myśl przekonania, że dzieciństwo i dorosłość stanowią dwie strony tej samej rzeczywistości, dwa pokoje w tym samym domu, których nie oddzielają nawet zamknięte drzwi.

Wszystkie te uwagi dotyczące osoby dramatycznej w sztuce o Piotrusiu można odnieść również do narratora w powieści *Peter and Wendy*: więcej nawet, stają się tam one jeszcze lepiej widoczne. Narrator w przytoczonym wyżej fragmencie powieści jest zarazem jeszcze wyraźniej dorosły i jeszcze bardziej dziecięcy, niż dzieje się to w cytacie z początku aktu II: wyraźniej dorosły, ponieważ jest tragicznie oddzielony od rzeczywistości Nibylandii („nigdy tam nie wylądujemy”), odznacza się też wiedzą z zakresu gramatyki („aspekt dokonany” czasownika¹⁶⁵ – nie jest to może zaawansowana wiedza językoznawcza, ale użycie takiego terminu w tekście dla dzieci implikuje większą wiedzę osoby mówiącej). Jest też jednocześnie bardziej dziecięcy, ponieważ popełnia „dziecięce” błędy gramatyczne („budziła” zamiast „zbudziła”), wykazuje bardziej „rzeczywistą” niż w dramacie znajomość nawyków językowych Piotrusia Pana („Piotruś zawsze tak mówi” zamiast „jak powiedziałby Piotruś”), a także zwraca się do swoich dziecięcych słuchaczy z większą poufałością – „Nie wielka i rozlazła, no wicie, z przydługimi odległościami między jedną przygodą a drugą, ale przyjemnie zatłoczona” – zakładając wspólnotę doświadczeń i upodobań.

O ile więc narrator Barriego zdaje się w gruncie rzeczy tożsamy z jego personą dramatyczną na zasadzie dziecięco-dorosłej podwójności, o tyle na podobne zrównanie trudno się zgodzić w przypadku projektowanego odbiorcy obu tekstów. Czytelnik/widz dramatu – z dużą dozą pewności określony jako „dziecięcy” – nie pokrywa się z wpisanym odbiorcą powieści, który przybliża się raczej do narratora/persony dramatycznej i również staje się „podwójny”, czy też „podwojony”. Widać to w przytoczonym fragmencie: dorosło-dziecięcy narrator zwraca się do odbiorcy, który najpierw wydaje się dorosły („My też tam byliśmy – wciąż jeszcze słyszymy szum fal

¹⁶⁵ W oryginale powieści Barrie używa innej konstrukcji gramatycznej, opartej na czasie zaprzeszłym: „Feeling that Peter was on his way back, the Neverland had again woke into life. We ought to use the pluperfect and say wakened, but woke is better and was always used by Peter” (*ibidem*, s. 75). W moim przekładzie tego fragmentu dla oddania „błędu” oraz wyjaśnienia narratora używam nie błędnego czasu (zastosowanie w tym miejscu czasu zaprzeszłego miałyby się z celem, ponieważ w polszczyźnie – w przeciwieństwie do języka angielskiego – wypadł on z użycia i używany jest tylko w celach stylizacyjnych), lecz aspektu czasownika (niedokonany/dokonany). Maciej Słomczyński pomija w swoim przekładzie ów fragment, a z pozostałych polskich tłumaczy wzmiankę dotyczącą gramatyki zachowuje jedynie Andrzej Polkowski („Nibylandia ponownie zbudziła się do życia. Powinno się tu użyć czasu zaprzeszłego i powiedzieć «była zbudziła», ale «zbudziła się» brzmi o wiele lepiej, no i Piotruś zawsze tak mówił”; *idem*, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. A. Polkowski, il. Q. Gréban, Poznań 2015, s. 45). Autorzy pozostałych przekładów tłumaczą ów fragment następująco: Michał Rusinek – „Nibylandia obudziła się do życia. Może powinniśmy powiedzieć «zbudziła», ale «obudziła» brzmi lepiej, no i Piotruś tak zawsze mówił” (*idem*, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. M. Rusinek, il. J. Rusinek, Kraków 2006, s. 66); Maria Czerwińska – „Nibylandia obudziła się do życia. Może powinniśmy powiedzieć «budziła», ale «obudziła» brzmi lepiej i takiej formy zawsze używał Piotruś” (*idem*, *Piotruś Pan i Wendy*, il. G.M. Hudson [przeł. M. Czerwińska, b.m.w.] 2009, s. 83); Władysław Jerzyński – „Nigdylandia [...] wzbudziła się do życia. Powinniśmy może powiedzieć «budziła się», ale «wzbudziła» brzmi lepiej, a zresztą Piotruś sam zawsze tak mówił” (*idem*, *Piotruś Pan i Wanda*, przeł. W. Jerzyński, il. K. Stankiewicz, Poznań 2014, s. 69).

uderzających o brzeg, choć już nigdy tam nie wylądujemy”), by następnie przedzierzgnąć się w odbiorcę dziecięcego („Kiedy bawicie się na niej w ciągu dnia, używając krzesel i obrusa, nie jest w żadnym wypadku niepokojąca, ale na dwie minuty przed zaśnięciem staje się niemalże prawdziwa.”). Rozróżnienia pomiędzy odbiorcą podwójnym a podwojonym używam tu nieprzypadkowo – koncepcję adresata pojedynczego [*single address*], podwójnego [*dual address*] oraz podwojonego [*doube address*] wprowadziła Barbara Wall w swojej pionierskiej pracy dotyczącej narracji w literaturze dziecięcej¹⁶⁶, w której podjęła się również charakterystyki relacji nadawczo-odbiorczych w powieści *Peter and Wendy*. Badaczka nazywa Barriego pisarzem „boleśnie samoświadomym”¹⁶⁷ i krytykuje go (między innymi na podstawie przytoczonego wyżej fragmentu o Nibylandii) za nieumiejętność „dojścia do porozumienia” z odbiorcą swojej powieści – według niej adresat w *Peter and Wendy* jest raczej „podwojony” niż „podwójny”, a więc oscyluje między odbiorcą dziecięcym i dorosłym, zamiast tworzyć jedną, zespoloną instancję odbiorczą. Wall zarzuca Barriemu niespójność narracyjną oraz to, że „jego prozy nie da się dopasować do żadnej formuły: przesiąknięta jest ironią, ustanawia zasady narracji, które następnie obala, zaś stosunek narratora do odbiorcy jest tak trudny do uchwycenia, jak charakter samego nieuchwytnego Piotrusia Pana”¹⁶⁸. W istocie, największą „wadą” powieści Barriego zdaje się w tym ujęciu to, że wymyka się ona klasyfikacjom literaturoznawczym i nie przystaje do jednego ze stworzonych przez badaczkę modeli odbioru. Rozpoznanie Wall jest jednak słuszne o tyle, że narracja w powieści rzeczywiście zdaje się nie mieć spójnie zdefiniowanego adresata – bywa on „podwojony” (jak w przytoczonym wyżej fragmencie, rozgraniczającym dzieci i dorosłych), ale także podwójny, i to do tego stopnia, że nie sposób określić, czy odbiorca – podobnie jak narrator – jest dziecięcy, czy też dorosły. Za przykład niech posłuży obszerny fragment z zakończenia powieści, który stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych – i najciekawszych – pod względem narracji:

Ale zamiast przyglądać się statkowi, musimy teraz wrócić do nieszczęsnego domu, z którego troje naszych bezdusznych bohaterów tak dawno odleciało. To wstyd, że przez cały czas zaniebdywaliśmy dom pod numerem czternastym, ale jednak możemy być pewni, że pani Darling nie ma o to do nas pretensji. Gdybyśmy wrócili tu wcześniej, by spojrzeć na nią ze współczuciem, zapewne wykrzyknęłaby:

– Nie bądźcie niemądrzy! Cóż ja znaczę! Wracajcie tam i pilnujcie dzieci! [...]

Nawet teraz odważyliśmy się wejść do dziecinnego pokoju tylko dlatego, że jego prawowici mieszkańcy są już w drodze powrotnej. Wybiegliśmy tylko trochę przed nich, żeby sprawdzić, czy ich pościel jest porządnie przewietrzona, i czy pan i pani Darling nie wybierają się gdzieś tego wieczora. Jesteśmy tu zaledwie sługami. Ale dlaczegóż, u licha, ich łóżka miałyby być przewietrzone, skoro opuścili je w tak niewdzięcznym pospiechu? Czy nie zasłużyli na to, żeby po powrocie dowiedzieć się, że ich rodzice właśnie spędzają weekend na wsi? Byłaby to dla nich lekcja moralności, której tak potrzebują, odkąd ich poznaliśmy. Ale gdybyśmy w ten sposób wszystko urządzili, pani Darling nigdy by nam nie wybaczyła.

¹⁶⁶ Por. B. Wall, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, New York 1991.

¹⁶⁷ *Ibidem*, s. 21.

¹⁶⁸ *Ibidem*, s. 24.

Jedną rzecz bardzo chciałbym zrobić: powiedzieć jej, tak, jak to robią autorzy, że dzieci wracają i że będą w domu w przyszły czwartek. To całkowicie zepsułoby niespodziankę, której Wendy, John i Michael nie mogą się doczekać. Zaplanowali sobie to wszystko na statku: uniesienie mamy, okrzyk radości taty, Nana dająca susa, by uściskać ich pierwsza. A powinni raczej obmyślać sobie jakąś kryjówkę, żeby uniknąć lania. Jak rozkosznie byłoby popsuć im to, ogłaszając nowinę wcześniej [...]. Jednak nie podziękowano by nam za to. Już znamy panią Darling i możemy być pewni, że skarciłaby nas, iż pozbawiliśmy dzieci ich małej przyjemności.

– Ależ, droga pani, do przyszłego czwartku jest jeszcze dziesięć dni, więc mówiąc o wszystkim, oszczędzamy pani dziesięciu dni smutku.

– Tak, ale jakim kosztem! Pozbawiając dzieci dziesięciu minut radości!

– Och, jeśli tak pani na to patrzy!

– A czy w ogóle można na to patrzeć inaczej?

Jak widzicie, ta kobieta nie ma odpowiedniego charakteru. Miałem ochotę powiedzieć o niej nadzwyczajnie miłe rzeczy, ale teraz mam ją w nosie i nie powiem nic. Tak naprawdę to wcale nie trzeba jej prosić, by wszystko było przygotowane, bo wszystko jest przygotowane. [...] W zasadzie na nic nie możemy się jej tu przydać i moglibyśmy wrócić na statek. Ale skoro już tu jesteśmy, to równie dobrze możemy zostać i przyglądać się. Jesteśmy w końcu zaledwie widzami. No więc przyglądamy się i rzucamy od czasu do czasu kąśliwe uwagi, mając nadzieję, że przyniosą odpowiednie efekty. (PPW, 200–201)

Jak – pod względem wiekowym – scharakteryzować narratora i zarazem adresata powyższego fragmentu? Czy to dorosły, który zwraca się do innych dorosłych, zakładając, że ci podzielają jego przekonanie o „bezduszości” dzieci, ich nieposłuszeństwie i potrzebie moralnego pouczenia? Czy może kieruje te uwagi do słuchających dzieci, ku przestrodze – zgodnie z dydaktycznymi założeniami literatury dziecięcej? Cóż jednak w takim razie zrobić z dziecięcym językiem tego fragmentu, ze wpisanym wewnątrz „dziecięcym spojrzeniem na świat” (jak pisał Barrie we wskazówkach *On the Acting of a Fairy-Play*), a przede wszystkim z komplikującą wszystko liczbą mnogą, w której narracja łączy instancję nadawczą z instancją odbiorczą tekstu? Narrator dobrze znanym gawędziarskim gestem włącza czytelnika w opowieść, „zabierając go z sobą” i zapraszając do podążania swoim śladem („musimy”, „możemy być pewni”, „nasi bohaterowie”) – buduje w ten sposób wspólnotę, utrudniając wskazanie wieku nadawcy i odbiorcy tekstu. „Jesteśmy w końcu zaledwie widzami” – mówi (znów w teatrze? dziecięcymi widzami spektaklu dla dzieci, czy dorosłymi widzami sztuki o dzieciństwie?) – obserwatorami [*lookers-on*], którzy nie biorą udziału we właściwej akcji powieści; a jednak, ten sam narrator, który łączy się z czytelnikiem w poczuciu wykluczenia ze zdarzeń, przedstawia nieco wcześniej swój („nasz”) dialog z panią Darling, w którym rozgrywa jej reakcję na proponowane „zepsucie” przyjemności trojgu dziecięcym bohaterom powieści za pomocą autorskiej interwencji w fabułę. „Jedną rzecz bardzo chciałbym zrobić: powiedzieć jej, tak, jak to robią autorzy, że dzieci wracają” – zwierza się czytelnikowi, tym razem wyłamując się z budowanej wcześniej wspólnoty nadawczo-odbiorczej – i rzeczywiście, zaledwie kilka akapitów dalej, pomimo wcześniejszych wątpliwości, realizuje to pragnienie, znów wciągając w nie czytelnika:

Spójrzcie, jak siedzi na krześle i drzemie. Ten kącik jej ust, na który każdy od razu patrzy, prawie całkiem zwiędł. Rękę położyła na piersi, jakby czuła tam jakiś ból. Niektórzy najbardziej lubią Piotrusia, inni najbardziej lubią Wendy, ale ja najbardziej lubię ją [panią Darling]. Przypuśćmy, że aby ją uszczęśliwić, szepniemy jej podczas snu, że jej małe łobuziaki wracają. Są teraz już tylko dwie mile od okna i lecą szybko, ale wystarczy, jeśli szepniemy, że są w drodze. Zróbmy to.

Szkoda, że to zrobiliśmy, bo obudziła się i zerwała z krzesła, wołając je po imieniu. A w pokoju nie ma nikogo prócz Nany. (PPW, s. 203–204)

Narrator posiada zatem autorską moc ingerencji w przebieg zdarzeń, choć jednocześnie pozbawiony jest pełnej kontroli nad fabułą i nie potrafi zapanować nad konsekwencjami swoich działań – chciał przecież uszczęśliwić panią Darling, a to mu się nie udało („Szkoda, że to zrobiliśmy”). W kontekście sprawczości autorskiej zastanawiające jest szczególnie przyrównanie do służby, padające we wcześniejszym fragmencie, w którym narrator (a z nim czytelnik) przybywa jakoby sprawdzić, czy pokój jest gotowy na powrót jego prawowitych mieszkańców („Wybiegliśmy tylko trochę przed nich, żeby sprawdzić, czy ich pościel jest porządnie przewietrzona, i czy pan i pani Darling nie wybierają się gdzieś tego wieczora.”) – przypomnijmy, że w wersji scenicznej *Piotrusia Pana* to właśnie służąca Liza za dotknięciem „czarodziejskiej różdżki Arlekina” zmieniała scenografię, dokonując wielkiej końcowej transformacji, a także nie kto inny, jak właśnie ona (grająca ją aktorka), oznaczony był w programie spektaklu jako „autor sztuki” – autor w roli samego siebie obsadzał więc służącą, w powieści zaś za służącego podaje narratora, wskazując być może na służebną rolę osoby mówiącej/tworzącej względem tekstu i czytelnika. Jednocześnie za pomocą narracji zbiorowej Barrie stwarza iluzję innej sprawczości, w której również odbiorca ma poczuć się zdolny i uprawniony do modyfikacji akcji – jest to jednak złudzenie, gdyż na propozycję „Zróbmy to” czytelnik nie może zaoponować: za każdym razem musi wybierać dokładnie to, czego życzy sobie narrator, podejmując te same, nie-swoje decyzje. Innego przykładu podobnie zaprojektowanej iluzji sprawczości dostarcza zakończenie rozdziału siódmego *Peter and Wendy*:

Gdybyście chcieli je wszystkie [przygody na Nibylandii] opisać, powstałaby książka wielkości słownika angielsko-łacińskiego i łacińsko-angielskiego. Możemy zaledwie wybrać jedną z nich [...]. Kłopot w tym, którą wybrać. Czy opisać potyczkę z Czerwonoskórými w Wąwozie Kruszyny? [...] Zdumiewające było zakończenie tej przygody – ale przecież nie zdecydowaliśmy się jeszcze, czy właśnie o niej będziemy opowiadać. [...] A może opowiemy o tym, jak w Syreniej Lagunie Piotruś uratował życie Tygrysię Lili [..]? Moglibyśmy też opowiedzieć o tym cieście, które upiekli piraci, aby chłopcy je zjedli i zginęli. [...] Którą z tych przygód wybierzemy? Najlepiej będzie zagrać w orła i reszkę. Zagrałem i padło na lagunę. W takich momentach zawsze się chce, żeby padło na wąwóz albo na ciasto [...]. Oczywiście, mógłbym jeszcze raz zagrać w orła i reszkę i poczekać, aż wyjdzie mi najlepsza przygoda z tych trzech, ale chyba najuczciwiej będzie trzymać się laguny. (PPW, 103–104)

Analizując narrację w powieści *Peter and Wendy* – a także w *The Little White Bird* oraz opowiadaniu *The Blot on Peter Pan* – Carrie Sickmann Han zwraca uwagę na wpisany w nią mechanizm zacierania granic między opowiadaniem (*storytelling*) a czytaniem

(*reading*) oraz między opowiadającym a słuchającym (narracja zbiorowa)¹⁶⁹. Badaczka przypomina o oralnych początkach opowieści o Piotrusiu Panie (historie, których słuchaczami – i współtwórcami – byli najstarsi bracia Llewelyn Daviesowie), podkreślając słusznie, że „mówiony” charakter powieściowej narracji właśnie w nich bierze swoje źródła. Sickmann Han przywołuje również pojęcie „nienarracji” (*unnarration*) Robyn R. Warhol, twierdząc, że fragmenty, w których narrator „odmawia” opowiadania – jak w przytoczonym cytacie, w którym poszczególne przygody przedstawione zostają jedynie w zarysie – stanowią zaproszenie dla czytelnika do współnarracji¹⁷⁰: do przekroczenia zatartej już wcześniej granicy między opowiadającym a słuchającym w celu podjęcia i rozwinięcia zasygnalizowanych wątków. Teza o współnarracyjności powieści pozwala badaczce podważyć rozpoznanie Wall, że w *Peter and Wendy* Barriemu nie udało się stworzyć narracji odwołującej się do odbiorcy podwójnego (*dual audience*).

Wall zarzucała narracji Barriego bolesną samoświadomość i niekoherentność: rzeczywiście, narrator w przytoczonych wcześniej fragmentach z zakończenia powieści daleki jest od spójności. Z jednej strony przemawia głosem i językiem osoby dorosłej („Ależ, droga pani” – zwracając się do pani Darling jako równorzędny rozmówca), z drugiej przyjmuje optykę i sposób mówienia dziecka („teraz mam ją w nosie”; przekład Michała Rusinka wiernie oddaje tu założenia oryginału) – najpierw umieszcza się na wyższej pozycji moralnej, twierdząc, że bezduszne dzieci powinny dostać „lanie” i zasłużoną naukę, następnie sam zdaje się niesfornym dzieckiem, które za złośliwe psoty i „kaśliwe uwagi” może zostać skarcone przez panią Darling. Najbardziej niespójny zdaje się jego stosunek właśnie do niej, a także pobudki jego autorskich ingerencji: w pierwszym fragmencie narrator mówi przecież wyraźnie o tym, że chciałby „popsuć dzieciom przyjemność”, zdradzając nowinę o ich rychłym powrocie, i tym samym wymierzyć im karę, której nie spodziewa się ze strony pani Darling; we fragmencie drugim natomiast szeptana we śnie wieść, że dzieci są już w drodze, ma złagodzić ból stęsknionej matki, uszczęśliwić ją i przywrócić uśmiech na jej twarz. Trudno o bardziej przeciwstawne motywy działania: z jednej strony resentment (ukryty za troską o „naukę moralną”) oraz złośliwość, z drugiej współczucie i chęć ulgi w cierpieniu. Podobnie zmienny jest stosunek narratora do pani Darling, którą ów

¹⁶⁹ Por. C. Sickmann Han, *op. cit.*, s. 146–148.

¹⁷⁰ W podobny sposób narrację w prozie Barriego scharakteryzowała już wcześniej Maria Tatar, pisząc, że „raczej niż opowiadaniem dzieciom [*telling stories to children*], jest ona opowiadaniem z dziećmi [*with children*]” (M. Tatar, *Introduction to J. M. Barrie's „Peter Pan”*, w: J.M. Barrie, *The Annotated Peter Pan...*, s. XLVI). Ową technikę „współopowiadania” przedstawia zresztą Barrie ustami dorosłego narratora *The Little White Bird/Peter Pan in Kensington Gardens*: „Powiniennem tutaj wspomnieć o sposobie, w jaki opowiadamy sobie każdą historię, a dzieje się to mniej więcej tak: najpierw ja opowiadam ją Davidowi, potem on opowiada ją mnie, przy czym, co zrozumiałe, jest to już zupełnie inna historia; potem znowu ja opowiadam ją jemu ze wszystkimi dodatkami, potem on mnie i robimy tak dopóty, dopóki żaden z nas nie jest już w stanie powiedzieć, czy to bardziej jego, czy bardziej moja historia. Na przykład w tej historii o Piotrusiu Panie sama opowieść i większość morałów jest mojego autorstwa – choć muszę zaznaczyć, że nie wszystkie, gdyż ten chłopiec potrafi być twardym moralistą – natomiast większość fascynujących fragmentów o zwyczajach dzieci i ich życiu w stanie ptasim to wspomnienia Davida, przywołane za pomocą przyciskania rąk do skroni oraz intensywnego myślenia.” (PPOK, 20). Więcej o technice współopowiadania oraz o „głosie dziecka” słyszalnym nawet w pozornie dorosłej narracji *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich* pisałam w książce „*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*” Jamesa Matthew Barriego. *Kontekst – interpretacja – przekład...*, s. 84–89.

oskarża najpierw o brak „odpowiedniego charakteru” (czyli, jak można się domyślać, zbytnią pobłażliwość względem dzieci) i zamiast „powiedzieć o niej nadzwyczajnie miłe rzeczy”, odwraca się od niej w geście dziecięcego nadąsania, by niedługo później stwierdzić, że ona właśnie jest jego ulubioną bohaterką („Niektórzy najbardziej lubią Piotrusia, inni najbardziej lubią Wendy, ale ja najbardziej lubię ją”) i dla sprawienia jej radości przekroczyć (ujawnić?) granicę oddzielającą narratora od autora powieści. Narrator, przemawiający raz dykcją dorosłego, to znów głosem dziecka, jest zarazem dorosły w swoich rozważaniach moralnych i po dziecięcemu impulsywny w reakcjach emocjonalnych. Jego obraz komplikuje się jeszcze, kiedy wkrótce po narratorskim wywodzie, tuż przed powrotem dzieci, przez otwarte okno wlatuje do salonu Piotruś Pan w towarzystwie Cynowego Dzwoneczka – jak się okazuje, całkowicie wbrew woli i wiedzy samego narratora:

Potem ona [pani Darling] wyszła do dziecinnego pokoju i zaczęła grać. On [pan Darling] wkrótce zasnął. A kiedy spał, Wendy John i Michael wlecieli do pokoju. Och, nie. Napisaliśmy tak, bo tak to sobie ślicznie zaplanowali, zanim opuściliśmy statek. Ale przecież coś się musiało wydarzyć od tego czasu, bo to nie oni wlecieli, tylko Piotruś i Cynowy Dzwoneczek.

Pierwsze słowa Piotrusia wyjaśniają nam wszystko.

– Szybko, Cynko! – szepnął. – Zamknij to okno! Zarygluj! Dobrze. A teraz ty i ja musimy wyjść drzwiami, a kiedy Wendy nadleci, będzie myślała, że jej mama zamknęła przed nią okna, więc będzie musiała ze mną wrócić. (PPW, 205)

Wcześniejszy „przyłot” narratora uprzedza więc (dubluje?) niezapowiedziany przyłot Piotrusia Pana, który – podobnie jak narrator – chce „zepsuć przyjemność” dzieciom i rodzicom, nie dopuszczając do ich zjednoczenia, a przy tym zachować Wendy dla siebie. I podobnie jak w przypadku narratora, zamiary Piotrusia zmieniają się wobec smutku pani Darling oraz widoku jej łez. Obie te postaci – narrator i główny bohater – zostają więc dzięki lustrzanej konstrukcji wydarzeń wzajemnie ze sobą powiązane, odpowiadają sobie i stają się ze sobą spokrewnione, choć nie są przecież tożsame.

O ile więc można zgodzić się z twierdzeniem Wall o samoświadomości i niespójności narracji Barriego, trudno przystać na zawarte w nim zrównanie niespójności z przypadkowością, które badaczka zdaje się zarzucać powieści. Realizowana „aż do bólu” samoświadomość autorska powinna przecież wykluczać przypadkowość i skłaniać raczej do poszukiwania przyczyn takiego, a nie innego sposobu prowadzenia narracji w głębszych założeniach twórczości Barriego. W mojej opinii niespójność narracyjna w *Peter and Wendy* (oscylowanie między narratorem/odbiorcą pojedynczym, podwójnym i podwojonym, dziecięcym i dorosłym) jest naturalną konsekwencją zniesienia granicy między dzieciństwem a dorosłością w myśl metafory domu o wielu pokojach, a także tezy, iż „dziecięcość” i „dorosłość” stanowią swego rodzaju role społeczne, w które mogą wcielać się zarówno młodzi, jak i starsi ludzie. Sposób prowadzenia narracji odpowiada w tym sensie jej przedmiotowi (płynności doświadczenia wieku, napięciu między zmianą a niezmiennością), na tej samej zasadzie, na jakiej Jacques Derrida postulował zrównanie dyskursu „mówienia o

czymś” z przedmiotem tego, „o czym się mówi”¹⁷¹. Nie chodzi tu oczywiście o to, by twierdzić, że Barrie wyprzedza lub antycypuje myślenie Derridy, lecz raczej o podkreślenie paradoksalnej *concors discordia* i *discors concordia* tej twórczości – „spójnej niespójności” *Piotrusia Pana*, która opiera się przede wszystkim na eksperymentalnej, dziecięco-dorosłej narracji w powieści, ale także w dramacie oraz innych tekstach orbitujących wokół postaci wiecznego chłopca. Czy nam się ów eksperyment – jako czytelnikom i/lub interpretatorom – „podoba”, to już zupełnie inna kwestia.

Rozważając problem narracji w *Piotrusiu Panie* nie sposób nie odnieść bowiem się do jednego z najczęściej przytaczanych głosów krytycznych nie tylko w badaniach nad twórczością Barriego, ale także w całym zachodnim dyskursie dotyczącym literatury dziecięcej – do pracy *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction* (1984) Jacqueline Rose. Brytyjska badaczka właśnie w oparciu o analizę narracji w *Peter and Wendy* „wytacza sprawę” Barriemu (tytułowe *case* można rozumieć jako „przypadek”, ale także jako „sprawę sądową, proces”) – a w szerszym sensie literaturze dziecięcej jako takiej – uznając go winnym naruszenia granicy oddzielającej dzieciństwo od dorosłości, a tym samym pisarskiego wykroczenia przeciwko etyce. Rose nazywa *Piotrusia Pana* „fasadą” czy też swego rodzaju „medium” tego, do najbardziej niepokojące w relacji dziecka i dorosłego: rozgrywki niewinności, która jest nie tyle własnością dzieci, ile projekcją pragnienia [*desire*] dorosłych – pragnienia, które, konstruując dziecko jako swój własny obiekt, stwarza jednocześnie literaturę dla niego, by poprzez fikcję tym pewniej „zabezpieczyć” [*secure*] sobie dostęp do prawdziwego dziecka usytuowanego poza tekstem¹⁷².

„Za kategorią „literatury dziecięcej” nie kryje się żadne inne dziecko poza tym, które owa kategoria sama w jego miejscu obsadza – to, w którego obecność musi wierzyć, żeby realizować swoje własne cele. Te cele są często perwersyjne i w gruncie rzeczy nieuczciwe, nie z premedytacji, lecz z konieczności, skoro zwracanie się do dziecka musi siłą rzeczy dotyczyć wszystkich tych spraw, o których nie ośmiela się mówić [m.in. dziecięcej i dorosłej seksualności, niejednoznacznej relacji dorosłego i dziecka w tekście – dopisek A.W.].¹⁷³”

Literatura dziecięca – stwierdza badaczka – zasadza się na „niemożliwej relacji” dziecka i dorosłego, która uniemożliwia również „proste” mówienie do dzieci. Jest to w tym sensie „nieczysta gra”, w której ten, kto mówi (zawsze dorosły, nawet jeśli pozostaje on „ukryty”¹⁷⁴) stara się – za pomocą fikcji – „uwikłać” w ową fikcję tego, do kogo mówi (dziecko) dla realizacji swoich własnych, podejrzanych celów. *Piotruś Pan* – we wszystkich swoich wersjach – jest w tej rozprawie świadkiem koronnym:

¹⁷¹ „W opozycji do dyskursu epistemicznego dyskurs strukturalny dotyczący mitowi – dyskurs mitologiczny — musi sam być mitomorficzny. Musi mieć formę tego, o czym mówi [wyróżnienia oryginalne]”. Por. J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/2, s. 260.

¹⁷² Por. J. Rose, *op. cit.*, s. 2.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 10.

¹⁷⁴ „Ukryty dorosły” to sformułowanie Perry’ego Nodelmana rozwinięte w innej klasycznej pozycji studiów nad literaturą dziecięcą. Por. P. Nodelman, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore 2008.

stworzony przez dorosłego pisarza pragnącego „posiadać” własnych synów (braci Llewelyn Daviesów), opowiada o chłopcu, który „nie dorasta nie dlatego, że sam tego nie chce, lecz dlatego, że nie życzy sobie tego ktoś inny”¹⁷⁵ – w domyśle dorosły autor, który projektuje na tekst swoje pragnienie zawłaszczenia dziecka. W takim rozumieniu *Piotruś Pan* ma w sobie coś z „nagabywania”, „ścigania”, a nawet „uwodzenia”¹⁷⁶. „Niewinna” literatura dla dzieci nie istnieje, chodzi tylko o stopień, czy też natężenie, owej winy, zaś Barrie – w przeświadczeniu Rose – jest winny podwójnie, gdyż nie tylko miesza kategorie dziecięcości i dorosłości w różnych swoich tekstach, ale także odmawia jasnego rozgraniczenia tych dwóch instancji w narracji *Piotrusia Pana*:

Ta subtelniejsza zasada wymaga, by narrator był dorosłym lub dzieckiem, jednym lub drugim. Nie ma większego znaczenia którym – tak długo, jak bez żadnych niedomówień wiadomo, kim jest i że ta wiedza zostaje wykorzystana, by rozdzielić w tekście te dwie instancje. [...] Chodzi tu o w pełni literacki wymóg spójności pisarskiej, która opiera się na formalnym rozróżnieniu między narratorem a postaciami, a następnie trzyma się go, aby zapobiec potencjalnemu rozpadowi samego języka. Etyka literatury działa jak mechanizm obronny przeciwko ewentualnemu pomieszaniu języków.¹⁷⁷

Nietrudno zauważyć, że narracja Barriego całkowicie przeciwstawia się takiemu rozgraniczeniu: mało, że nie precyzuje, czy narrator jest dzieckiem czy dorosłym, to jeszcze sprzeciwia się wymogowi spójności i odmawia odróżnienia narratora od postaci – a nawet od czytelnika. Tymczasem według Rose autor literatury dziecięcej „powinien zachować w narracji czyste ręce i znać swoje miejsce”, wystrzegając się „przekraczania pewnych granic psychicznych, które powinny pozostać nienaruszone” (przede wszystkim granicy między dzieckiem a dorosłym) – w przeciwnym razie jego tekst można nazwać nie tyle eksperymentem formalnym, ile „molestowaniem” wykraczającym przeciwko „zwykłej narracyjnej przyzwoitości”¹⁷⁸.

Wyrok wydany przez Rose z dzisiejszej perspektywy może zdawać się jednak nieco zbyt surowy i jednoznaczny, pomija także okoliczności – nawet nie tyle łagodzące, ile w moim odczuciu zmieniające wydźwięk „sprawy” *Piotrusia Pana*. Przede wszystkim trudno przyjąć argumentację badaczki, nie zgodziwszy się najpierw z jej założeniami metodologicznymi, opartymi w przeważającej części na popularnych w latach 70. i 80. odczytaniach psychoanalitycznych. Po drugie Rose również nie unika sprzeczności w swoim wywodzie: zarzucając autorom książek dla dzieci (przede wszystkim Barriemu) uprzedmiotowienie wpisanego w tekst dziecka, pomija ważną kwestię rzeczywistego dziecięcego współautorstwa tych tekstów oraz specyfikę rynku książki dziecięcej i samego ich odbiorcy na przełomie wieków, na co zwracały już uwagę Victoria Ford Smith oraz Marah Gubar¹⁷⁹. Wizja dziecięcego adresata w ujęciu

¹⁷⁵ J. Rose, *op. cit.*, s. 3.

¹⁷⁶ *Ibidem*, s. 2.

¹⁷⁷ *Ibidem*, 69–70.

¹⁷⁸ *Ibidem*, s. 70–71.

¹⁷⁹ M. Gubar, *Artful Dodgers. Reconceiving the Golden Age of Children's Literature*, Oxford – New York 2009, s. 29–38; V.F. Smith, *op. cit.*, s. 9–20; por. również rozpoznania dotyczące rynku książki: L.C. Stevenson, *Literary Ladders in the Golden Age of Children's Books*. „The Sewanee Review” 2011, vol. 119, no. 3, s. 428–444.

Rose zakłada bierność, niesamodzielność i swoiste ubezwłasnowolnienie odbioru, powielając tym samym gest, o który badaczka oskarża twórców. Przede wszystkim jednak sam Barrie zdaje się uprzedzać argumenty Rose: w dedykacji *To the Five* zaznacza (samo)świadomość „niemożliwości” wpisanej w literaturę dziecięcą – obecności dorosłego, który próbuje w ten czy inny sposób wpłynąć na młodego odbiorcę – nazywając *Piotrusia Pana* „desperacką próbą, by zatrzymać Was [chłopców] przy sobie choć odrobinę dłużej” (*PP*, 76); podobnie pisze w zakończeniu *The Little White Bird*, w którym narrator przyznaje, że by pozyskać jeszcze na pewien czas zainteresowanie swego ulubieńca Davida i jego przyjaciela Olivera, zaczął opowiadać im historie o rozbitkach na wyspie [*wrecked island stores*], których oni sami byli bohaterami¹⁸⁰. W ujęciu Barriego prawdziwa „niemożliwość” relacji dziecka i dorosłego wiąże się ze skazaną na porażkę (niemożliwą) próbą zatrzymania czasu – dorosły, uwikłany w takie nostalgiczne pragnienie, okazuje się postacią tragiczną, podobnie jak bohaterem tragicznym jest sam Piotruś Pan. Wieczne dzieciństwo w *Piotrusiu Panie* – i wieczna młodość w *Mary Rose*, późniejszej sztuce teatralnej Barriego podejmującej ten temat – nie są wartościowane pozytywnie: stanowią takie samo przekleństwo jak wieczna starość, na zasadzie odwrócenia tragicznego błędu Sybilli z Cumae, która otrzymała wprawdzie od Apolla wieczne życie, ale zapomniała zastrzec, że ma to być życie w młodości. W tym sensie *Piotruś Pan* jest także eksperymentem myślowym na temat niedorastania oraz jego konsekwencji, którymi okazuje się wyzucie z pamięci, tożsamości oraz wspólnoty. I na koniec: Barrie nie tyle dopuszcza się przekraczania narracyjnej granicy między dzieciństwem a dorosłością, ile tę granicę wymazuje – nie uznaje jej istnienia, obie te sfery postrzegając w kategoriach płynności i kontinuum (na nieco podobnej zasadzie – choć wyrażona zupełnie innymi środkami tekstowymi – opierała się przecież także wieloadresowość dzieł MacDonalda, kierowana, do tych, „którzy są jak dzieci” [*for the childlike*]). „Wentylem bezpieczeństwa” przeciw uwikłaniu odbiorcy (dziecięcego czy dorosłego) w tekst, jest natomiast jego jawna i wszechobecna autotematyczność – samozwrotność, która w postaci metatekstowych komentarzy rozbija „wciągającą” fikcję i nie pozwala na pełną immersję w świat przedstawiony, nie dając tym samym czytelnikowi zapomnieć, iż

¹⁸⁰ Por. J.M. Barrie, *The Little White Bird...*, s. 271–272. Analizując teksty skupione wokół Piotrusia Pana pod względem treściowym i formalnym, można zauważyć, że noszą one ślady ciągłego „dostosowywania” do zainteresowań i doświadczeń biograficznych ich pierwszych odbiorców, jakimi byli chłopcy Llewelyn Daviesowie. Opowieść ulegała przemianom wraz z tym, jak jej słuchacze (i współtwórcy) dorastali: zaczyna się w Ogrodach Kensingtonskich, zanurzonych w żywiole baśniowości i wyobraźni, dotyczy też małego dziecka (Piotruś Pan to niemowlę, które liczy siedem dni życia), by pomiędzy powieścią *The Little White Bird* a spektaklem *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up* przekształcić zarówno wiodącą konwencję literacką – z baśniowej na przygodową, dostosowaną do starszego odbiorcy chłopięcego – a także wiek głównego bohatera (trudno wprawdzie orzec, w jakim wieku jest Piotruś dokładnie w wersji teatralnej oraz powieściowej, można jednak przypuszczać, że liczy jedenaście lub dwanaście lat; w tym sensie również sam „wieczny chłopiec” dorasta, sprzeciwiając się poniekąd swojej nienaruszalnej przez czas naturze). W pierwotnej wersji sztuki udział „rzeczywistości kensingtońskiej” w fabule jest również znacznie wyraźniejszy niż w tekście z 1928 roku, który z kolei zawiera poszerzony wątek szkolnej przeszłości Kapitana Haka – efekt dodatków wprowadzanych przez Barriego wraz z upływem lat, które dorastający bracia Llewelyn Daviesowie spędzili w Eton College. Zwieńczeniem tego procesu transformacji jest wspomniane już przemówienie *Captain Hook at Eton*, w którym etońska młodość Haka stanowi główny i jedyny temat.

znajduje się wewnątrz utworu literackiego, który rządzi się własnymi prawami, opartymi o specyficznym zaprojektowane relacje nadawczo-odbiorcze.

Do przeprowadzenia podobnego eksperymentu myślowego i pisarskiego potrzebne jest jednak laboratorium: jako taka przestrzeń w *Piotrusiu Panie* wybrana zostaje wyspa, Nibylandia. Nie po raz pierwszy zresztą w twórczości Barriego – i nie ostatni: w *The Admirable Crichton* bezludny, tropikalny atol stanowił laboratorium przemian socjalnych i pole do dyskusji nad hierarchią wartości, relacjami władzy, rolami społecznymi (również genderowymi) oraz porządkiem naturalnym i tym ustanawianym przez człowieka. W *Mary Rose* wysepka na szkockim *loch*, spowita smugą celtyckiej mgły, pomyślana została natomiast jako przedłużenie i mroczniejsze wcielenie Nibylandii, „inny świat”, do którego młoda matka Mary Rose zostaje wprowadzona przez elfy (niczym Kilmeny z poematu Hogga, na który George MacDonald przywoływał w *At the Back of the North Wind*) – Mary pozostaje na wyspie wiecznie młoda, lecz jej tragedia spełnia się po powrocie do świata ludzi, w którym okazuje się, że jej dzieci dorosły i przestały o niej pamiętać¹⁸¹. Barrie – jak sam przyznawał w dedykacji *To the Five* – nie potrafił „opuścić wyspy”, która w różnych wcieleniach i formach pojawiała się w jego utworach prozatorskich oraz teatralnych („Wkrótce zaczyna [on, czyli sam Barrie – dopisek A.W.] wysmażać kolejne sztuki, drżąc ze strachu na myśl, że ktoś mógłby kiedyś policzyć, ile wysp się w nich znalazło” *PP*, 79). Wyspa, jak żadna inna przestrzeń, spełnia kryteria laboratorium literackiego: jest miejscem odizolowanym, podatnym na fantazję i mitologizację, a także toposem wpisującym tekst we wspólne *imaginarium* kulturowe, budowane przez dzieła takie jak *Odyseja* Homera, *Baśnie z tysiąca i jednej nocy*, *Utopia* Thomasa More’a, *Nowa Atlantyda* Francisa Bacona, *Robinson Crusoe* Defoe czy *Podróże Guliwera* Swifta. Jest także przestrzenią liminalną, w której zachodzą się procesy transformacji oraz przekładu¹⁸², zaś przejście od *locus amoenus* – „wyspy szczęśliwej”, drobiny Złotego Wieku oddzielonej od reszty świata, utopii społecznej oraz egzystencjalnej – do dystopijnego *locus horridus* dokonuje się często niezauważalnie i momentalnie: przyjazna wysepka, na której ląduje załoga statku Sindbada Żeglarza, okazuje się grzbietem wieloryba wciągającego ludzi w morskie odmęty, rajska wyspa z *Władcy Much* Goldinga prędko zmienia się w ziemskie piekło, podobnie jak marzenia o przygodzie i bogactwie na Wyspie Skarbów realizują się w postaci horroru, okrucieństwa i traumy. Drugą stroną wyspiarskiej utopii jest bowiem dystopia, a

¹⁸¹ Związki *Mary Rose* z *Piotrusiem Panem* są aż nazbyt widoczne i polegają – ponownie – na przejściu oraz wewnętrznej transformacji motywu: choć w przypadku późniejszej sztuki w dziedzinę magii i fantazji zostają wprowadzone nie dzieci, ale matka, okazuje się, że skutek wiecznej młodości jest dokładnie taki sam – polega na zapomnieniu i utracie. Jak zwracał uwagę Peter Hollindale, Mary Rose łączy w sobie postaci Wendy i Piotrusia – jest wieczną dziewczynką (*puella aeterna*), lecz jednocześnie matką (por. P. Hollindale, *op. cit.*, s. XIV). W pierwszym manuskrypcie *Mary Rose* Barrie traktuje zresztą sztukę dosłownie jako przedłużenie *Piotrusia Pana*: główna bohaterka – nazywana jeszcze wówczas Joanną – przybywa „na wyspę Piotrusia”, gdzie oboje spotykają się wśród dźwięków radosnej muzyki, a „Piotruś rozpuszcza jej włosy i utyka w nie liście, żeby wyglądała jak Wendy”; por. Por. L. Ormond, *J.M. Barrie*, Edinburgh 1987, s. 130–131. Zob. również L. Hunter, *J.M. Barrie's Islands of Fantasy*. „Modern Drama” 1980, vol. XXII, no. 1, s. 65–74.

¹⁸² Por. S. Staphanides, S. Bassnett, *Islands, Literature, and Cultural Translatability*. „Transtext(e)s Transcultures. Journal of Global Cultural Studies” 2008, s. 5–21.

bezpieczna przystań okazuje się często pułapką – wyspa jest przede wszystkim miejscem „uwidaczniania” i „odkrywania” tego, co zakryte, przestrzenia mitologizowaną, na której tym łatwiej może dojść do demitologizacji.

Nie inaczej dzieje się w przypadku *Piotrusia Pana*: Nibylandia jest dziecięcą „wyspą szczęśliwą”, „rozkoszną” krainą fantazji i zabawy, „przyjemnie zatłoczoną” przygodami (PPW, 12), „na której tu i tam połyskują plamy zdumiewających kolorów, gdzie są rafy koralowe, smukłe sylwetki statków na horyzoncie, dzikusy, opuszczone kryjówki, gnomy [...], jaskinie, którymi płynie rzeka, książęta mający sześciu starszych braci, rozpadająca się chatka i pewna drobna staruszka o haczykowatym nosie” (PPW, 11); nie brak na niej także doświadczeń codziennej rzeczywistości („pierwszy dzień w szkole, religia, przodkowie, okrągły staw, szydełkowanie”), a przede wszystkim elementów niepokojących, nieprzystających do obrazu stereotypowej dziecięcej niewinności („morderstwa, wieszanie”). Barrie utożsamia Nibylandię z psychiką dziecka – mapa wyspy to wszak „mapa dziecięcego umysłu” – która jednak, wbrew wiktoriańskiej idealizacji, nie różni się w swym skomplikowaniu od psychiki dorosłego, zawiera tak „rzeczy miłe”, które matki podczas nocnego porządkowania dziecięcych główek „przytulają do policzka, jakby to były małe kotki”, jak i „mniej miłe”, które w pośpiechu chowane są „poza zasięgiem wzroku” (PPW, 10–11). Również biorąc pod uwagę fabułę powieści *Peter and Wendy*, trudno uznać Neverland za utopię, skoro zasadą istnienia na wyspie jest walka, a życie toczy się w poczuciu ciągłego zagrożenia:

Tego wieczora siły na Wyspie rozmieszczone były w sposób następujący: zapodziani chłopcy szukali piratów, piraci szukali zapodzianych chłopców, Czerwonoskórzy szukali piratów, dzikie bestie szukały Czerwonoskórych. Chodzili tak w kółko, ale nie spotykali się, bo wszyscy poruszali się z taką samą prędkością. Wszyscy łaknęli krwi oprócz chłopców, którzy zasadniczo też jej łaknęli, ale akurat tego dnia wyszli na powitanie swojego kapitana. (PPW, 66–67)

Zauważmy, że w tę walkę zaangażowani się wszyscy na wszystkich możliwych płaszczyznach¹⁸³: międzypokoleniowej (dorośli *contra* dzieci), etnicznej (biali *contra* Czerwonoskórzy), międzygatunkowej (ludzie *contra* dzikie zwierzęta), społeczno-cywilizacyjnej (piraci reprezentowani przez arystokratę Haka *contra* „dzicy” Indianie), genderowej (rozgrywki między żeńskimi bohaterkami powieści – Wendy, Tygrysią Lilią, Dzwoneczkiem, Syrenami – w rywalizacji o Piotrusia Pana), a nawet metatekstowej (ścieranie się różnych konwencji literackich, przede wszystkim baśniowej i przygodowej¹⁸⁴, by nie wspomnieć o żywiole teatralności konkurującym z

¹⁸³ Por. P. Fox, *Other Maps Showing Through: The Liminal Identities of Neverland*. „Children’s Literature Association Quarterly” 2007, vol. 32, no. 3, s. 252–268; B. Gaarden, *op. cit.*, s. 72–73.

¹⁸⁴ Jacqueline Rose trafnie definiuje międzygatunkowość formy literackiej *Piotrusia Pana*, nazywając go „małą historią literatury dziecięcej” – teksty Barriego w znacznej mierze realizują bowiem trzy najważniejsze gatunki pisarskie dla dzieci drugiej połowy XIX wieku: baśń i fantazję literacką (popularne w Anglii utwory Andersena, *Alice’s Adventures in Wonderland* Carrolla), powieść podróżniczo-przygodową (nastawione na czytelnika chłopięcego dzieła Stevenson’a czy Ballantyne’a) oraz opowiadanie domowe (gatunek przeznaczony przede wszystkim dla dziewcząt, tworzony przez autorki takie jak Molesworth); do tej trójki należałoby dodać jeszcze przywołaną wątkiem etońskiej przeszłości Haka powieść szkolną (*Tom Brown’s School Days* Hughesa). Barrie nie krył źródeł literackich *Piotrusia Pana*, odwołując się do nich wprost zarówno w powieści, jak i w inscenizacjach teatralnych: kapitan Hak

żywiółem prozy). Nibylandia nie jest też miejscem bezpiecznym: Wendy po raz pierwszy dociera na wyspę zestrzelona strzałą Świstka z poduszczenia nienawistnej wróżki, przybywa więc od razu „martwa” (przynajmniej w przekonaniu zgubionych chłopców i Piotrusia: „Ona nie żyje – powiedział [Piotruś] niepewnie. – Może boi się tego, że nie żyje? – Pomyślał, że mógłby w śmiesznych podskokach odbiec od niej tak daleko, żeby jej nie widzieć i nigdy już do tego miejsca się nie zbliżyć. Wszyscy z przyjemnością poszliby za jego przykładem”; *PPW*, 85–86). Śmierć oraz żądza krwi – lekkie, niezobowiązujące, „na niby” – stanowią podstawowy i nieustannie obecny element życia Nibylandii: czytelnik dowiaduje się, że „liczba chłopców na Wyspie zmienia się [...] i zależy od tego, ilu z nich zostanie zabitych” (*PPW*, 67), zaś sam Piotruś „przerzedza” szeregi swojej bandy, eliminując z niej tych członków, którzy zaczynają dorastać; z podobną niefrasobliwością narrator prezentuje mordercze działanie żelaznego haka dowódcy piratów („Aby pokazać metodę kapitana Haka, zabijmy teraz jakiegoś pirata. Świetlik będzie tu odpowiedni”; *PPW*, 72). Tylko kilkakrotnie w całej powieści śmierć zestawiona zostaje w powiązaniu z prawdziwym przerażeniem, choć aura tej powagi nie trwa długo: raz, w Lagunie Syren, gdy Piotruś oczekuje na nadejście śmiertelności przyływu (lecz w następnej chwili wygłasza zdanie o „największej przygodzie”) oraz pod koniec powieści, gdy porwani przez piratów chłopcy mają zakończyć życie za burtą statku („Nie mogli mieć już nadziei, że zniosą to po męsku, bo opuściła ich zdolność myślenia. Mogli tylko patrzeć i drzeć”; *PPW*, 179 – lecz zaraz potem grozę rozładowuje nadejście Piotrusia Pana, które zapowiada „wesołą” rzeź piratów).

Nibylandia okazuje się pełna antagonizmów i symboli śmierci, a złowróżbne jest na niej nawet to, co najpiękniejsze (Syreny, które zgodnie ze swoim mitologicznym rodowodem uosabiają wdzięk i urodę, lecz jednocześnie próbują utopić Wendy, „delikatnie wciągając ją do wody”, gdy ta leży zemdlona na Skale Rozbitków; *PPW*, 120), a także to, co najbardziej bliskie i oswojone – podziemny „szczęśliwy dom” Piotrusia Pana i zgubionych chłopców, który równie dobrze można uznać za podziemne mieszkanie umarłych, skoro zagubieni chłopcy to dzieci, które „wypadły z wózków, gdy niańki patrzyły w inną stronę” (*PPW*, 40; w *Peter Pan in Kensington Gardens* takie „zgubione dzieci” Piotruś-grabarz chowa pod małymi kamiennymi nagrobkami), zaś on sam jest „chłopcem, który umarł młodo” lub „dzieckiem, które wcale się nie urodziło”¹⁸⁵, a także przewodnikiem dusz zmarłych dzieci, który „odprowadza je przez

zostaje w *Peter and Wendy* nazwany „jedynym człowiekiem, którego bał się Długi John Silver” (*PPW*, 70), a więc pirat z załogi kapitana Flinta, przywołany bezpośrednio z *Wyspy skarbów* Stevensona (sam Flint wymieniony zostaje przez Barriego również) jako znak, że *Piotruś Pan* i *Wyspa skarbów* wchodzi w skład tego samego uniwersum literackiego. Podczas jednej ze zmian scenografii w inscenizacji teatralnej *Piotrusia Pana* oczom publiczności ukazywała się kurtyna przedstawiająca „próbkę” robótek ręcznych Wendy (*Wendy's Sampler*), na której, prócz rysunkowych elementów nibylandzkiego świata, cytatu ze sztuki o narodzinach wróżki, liter alfabetu, liczb od 1 do 10 oraz podpisu dziewięcioletniej autorki, wyhaftowane zostały imiona jej literackich „przyjaciół”: „Drogi Hans Christian Andersen”, „Drogi Charles Lamb”, „Drogi Robert Louis Stevenson”, „Drogi Lewis Carroll”. Por. J. Rose, *op. cit.*, s. 77–78; B.K. Hanson, *op. cit.*, s. 90.

¹⁸⁵ Tak o Piotrusiu pisał Barrie w notatce do programu spektaklu wystawionego w Paryżu w 1908 roku: „Z Piotrusiem możecie zrobić, co się wam podoba – możliwe, że był on chłopcem, który umarł młodo, a opowieść ukazuje, jak autor widzi jego późniejsze przygody. Lub być może był dzieckiem, które wcale się nie urodziło – dzieckiem, którego ktoś gorąco pragnął, lecz ono nigdy się nie pojawiło. Może się

pewną część drogi, żeby się nie bały” (PPW, 13). Najbardziej znaczącym symbolem czasu, przemijania i śmierci w powieści jest gigantyczny krokodyl, który – zjadłszy odrąbaną przez Piotrusia prawą rękę kapitana piratów – podąża za Hakiem krok w krok „oblizując się na myśl o reszcie jego osoby” (PPW, 76) w rytm tykania półkniętego zegarka: „Któregoś dnia – powiedział Knot – zegarek stanie i krokodyl pana dopadnie. Hak zwilżył wyschnięte usta. – Tak – powiedział – tego właśnie się boję” (PPW, 77–78).

Dziecięca Nibylandia, „rozkoszna wyspa” Piotrusia Pana – stworzona być może, jak wskazała Maria Tatar, w oparciu o celtycką Tír na nÓg, wyspiarską krainę wiecznej młodości z mitologii irlandzkiej, będącą jednocześnie dziedziną umarłych¹⁸⁶ – konstruuje zatem utopię, by natychmiast poddać ją wielopoziomowej dekonstrukcji i obnażyć jej prawdziwe, dystopijne oblicze. Karen McGavock zauważa, że w tym sensie wydzwięk *Piotrusia Pana* oraz wpisana weń intencja Barriego pozostały w jego czasach głęboko niezrozumiane: nazywany na wyścigi „sentymentalnym”, *Piotruś* nie miał z sentymentalizmem czy eskapizmem nic wspólnego – lub raczej stanowił on jedynie fasadę, za którą odbywała się bezlitosna demitologizacja dzieciństwa oraz dekonstrukcja „kultu dziecka” rządzącego ówczesnym społeczeństwem¹⁸⁷. W fabule, języku i narracji swojej powieści Barrie „dekonspiruje” dziecięcy egoizm, „bezdusność”, okrucieństwo, niewrażliwość na uczucia innych oraz instynkty przypisywane zwyczajowo tylko dorosłym (pragnienie władzy, mord, popędy płci) – choć jednocześnie to nie dzieci, lecz dorosłych oskarża o próby ich ukrycia i zepchnięcia do podświadomości (to przecież matki „ukrywają” brzydkie myśli na dnie dziecięcych umysłów) w imię utrzymania bezpiecznego ideału dziecięcej niewinności. Tę tendencję pogłębił jeszcze proces przyspieszonej komercjalizacji dzieciństwa na przełomie wieków: zarówno przed rokiem 1911, jak i po opublikowaniu powieści, na rynku zaczęły pojawiać się pozycje oferujące dziecięcemu czytelnikowi (lub raczej dorosłemu kupującemu) uproszczoną wersję opowieści Barriego, odartą z językowego i symbolicznego skomplikowania: *Peter Pan Keepsake* (1907), *The Peter Pan Picture Book* (1907, 1908, 1911) Daniela O’Connora – który we wstępie nazywał *Piotrusia Pana* „rozkoszny utworem”¹⁸⁸, a którego naiwny i ostantacyjnie udziecinniony tekst tylko częściowo ocalają frapujące ilustracje Alice B. Woodward – oraz popularna przeróbka May Byron zatytułowana w zależności od wydania *Little Ones’ Peter Pan and Wendy, Retold for the Nursery* lub *Peter Pan & Wendy Retold by May Byron for Little People with the Approval of the Author* z cukierkowymi, „pucołowatymi” obrazkami Mabel Lucie Attwell (1925, później wielokrotnie wznowiana). Jedyną ciekawszą pod względem literackim oraz koncepcyjnym publikacją tego typu pozostaje wydany w 1907 w Nowym Jorku *The Peter Pan Alphabet* Olivera Herforda, który

zdarzyć, że taki ktoś słyszy Piotrusia Pana nawet wyraźniej, niż słyszą go małe dzieci”. Cyt. za: K. McGavock, *op. cit.*, s. 204.

¹⁸⁶ J. M. Barrie, *The Annotated Peter Pan...*, s. 36–37.

¹⁸⁷ Por. K. McGavock, *Cult or Cull?: „Peter Pan” and Childhood in the Edwardian Age*, w: *Childhood in Edwardian Fiction. Worlds Enough and Time*, ed. A.E. Gawin, A.F. Humphries, London 2009, s. 37–52.

¹⁸⁸ D. O’Connor, *Preface*, w: A.B. Woodward, D. O’Connor, *The Peter Pan Picture Book*, London 1911, s. V.

powstał w celu innym niż uproszczone streszczenie fabuły, a którego purnonsensowe, humorystyczne i autotematyczne rymowanki bliskie są ironicznemu duchowi *Piotrusia Pana* – jak w przypadku wierszyka do litery C: „C jak Cwany Krokodyl, co Haka prawą rękę / Schrpał sobie ze smakiem i na drugą ma chętkę / A gdziekolwiek się zjawi, słyhać głośne tik-tak / Bo połknął również zegarek (pewnie by zabić czas)”, czy nawiązującej do niej rymowanki i grafiki przy literze X, w której pożarty Hak uwieczniony zostaje na „zdjęciu” dzięki promieniom rentgenowskim: „X jak promienie X, w których blasku / Ów przelotny obraz Haka widać tu na ostatku” (por. **ryc. 34**)¹⁸⁹.

Neverland jest więc zarazem utopią (zgodnie z grackim źródłosłowem miejscem o tyle szczęśliwym, o ile nieistniejącym), dystopią, ale także atopią: „nie-miejscem”, przestrzenią niezwykłą i fenomenalną, która z niczym nie daje się porównać i w której wszystko jest możliwe¹⁹⁰. Istnieje w powieleniu – każde dziecko posiada własną, niepowtarzalną wyspę wyobraźni („Nibylandie różnią się od siebie”, ale zarazem „wykazują rodzinne podobieństwo”; *PPW*, 12) – choć jednocześnie istnieje tylko jedna „prawdziwa” i „rzeczywista” (w zależności od przekładu) wyspa *Piotrusia Pana*, która należy do niego dosłownie, jest z nim organicznie związana, reaguje na jego odejścia i powroty, a także wykazuje się jemu podobną naturą palimpsestu: składają się nań „prześwitujące” przez siebie mapy (*PPW*, 11), z których jednak trudno cokolwiek wyczytać, ponieważ wszystko jest „pogmatwane”, „cały czas kręci się w kółko” i „nie chce stać spokojnie” (*PPW*, 11). Na zasadzie palimpsestowego „prześwitowania” i wielowarstwowości opiera się również konstrukcja głównego bohatera opowieści, na którego sylwetkę składa się amalgamat biografii kilku prawdziwych chłopców (Davida Barriego, braci Llewelyn Daviesów, samego autora) oraz postaci mitycznych i mitologicznych (celtyckich *fairies*, zapatrzonego w siebie młodzieńca Narcyza¹⁹¹, greckiego bożka Pana, młodego Dionizosa oraz Hermesa – trickstera¹⁹² i *psychopomposa* o uskrzydłonych stopach, odprowadzającego w zaświaty ludzkie dusze)¹⁹³.

Nibylandia, jak sam Piotruś, realizuje się w ciągłym ruchu, zmienności i płynności – płynny i trudny do „uchwycenia” jest na niej również czas: nieliniarny, cykliczny oraz mityczny, niemający nic wspólnego ze zwyczajnym następstwem godzin, dni czy pór roku: „Wśród drzew i w lagunie panuje lato, lecz rzeka jest skuta lodem, co nie stanowi niczego nadzwyczajnego na wyspie *Piotrusia*, gdzie wszystkie

¹⁸⁹ „C is for Crocodile Creepy who ate / The right hand of Hook and covets its mate / He makes a loud ticking wherever he goes / For he swallowed a Clock (To kill time I suppose)”; X is the X Ray by whose light alone, / This last fleeting picture of Hook may be shown.” O. Herford, *The Peter Pan Alphabet*, New York 1907 [b.n.s.]. Dodajmy, że wszystkie te publikacje powstawały za zgodą Barriego – „with the approval of the author”, jak w podtytule przeróbki Byron – choć zapewne bez jego udziału. Więcej na temat przeróbek *Piotrusia Pana* zob. J. Rose, *op. cit.*, s. 109, 127.

¹⁹⁰ Por. M. Głazewski, *Atopia w teorii systemów autopojetycznych*, w: *Utopia a edukacja*, pod red. J. Gromysza i R. Włodarczyka, t. 1, Wrocław 2016, s. 38–40.

¹⁹¹ Por. N. Boulton, *Peter Pan and the flight from reality: A tale of narcissism, nostalgia and narrative trespass*. „Psychodynamic Practice” 2006, no. 12(3), s. 307–317.

¹⁹² Por. E. Valentova, *Betwixt-and-Between: Peter Pan as a trickster figure*. „The Journal of Popular Culture” 2018, vol. 51, no. 3, s. 735–753.

¹⁹³ Szerzej o wielowarstwowej naturze wiecznego chłopca pisałam w rozdziale *Piotruś Pan w ogrodach nawiązań*, w: „*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*” *Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – interpretacja – przykład...*, s. 101–145.

pory roku mogą minąć, gdy wy napełniacie dzbanek u studni.” (PP, 105–106); również codzienna rutyna, którą rządził się świat dziecinnego pokoju państwa Darling, nie daje się mimo wysiłków Wendy odtworzyć na Nibylandii właśnie ze względu na nieuchwytność czasu, który pozostaje w ruchu zupełnie dosłownie: „Na Wyspie dowiadywało się która godzina, w ten sposób, że szukało się krokodyla, stawało blisko niego i czekało, aż zegar wybije godzinę” (PPW, 131). Wyspa Piotrusia istnieje w nieskończoności, którą w powieści symbolizuje wielokrotnie powtarzana figura koła: nie tylko wyspa kręci się „w kółko”, czy „w kółko” – jak poruszające się z tą samą prędkością wskazówki zegara – wędrują goniący za sobą chłopcy, piraci, Indianie i dzikie zwierzęta, ale wielki krąg zakreśla również fabuła: opowieść wraca do swojego początku, gdy w ostatnim rozdziale Jane, córeczka Wendy, zadaje siedzącemu na podłodze wiecznemu chłopcu dokładnie to samo pytanie, które wiele lat wcześniej zadała mu jej matka („Chłopczyku, czemu płaczesz?”; PPW, 34, 223), zaś powtarzalność tego cyklu zdarzeń – odlotów i powrotów, dzieciństwa i dorosłości – zostaje przedłużona aż po wieczne i bliżej nieokreślone „zawsze”:

Gdy przyjrzyście się Wendy, możecie zauważyć, jak siwieją jej włosy, a ona znowu robi się coraz mniejsza, bo to wszystko wydarzyło się dawno temu. Jane jest już teraz zwykłą dorosłą osobą i ma córkę o imieniu Margaret. I w czasie każdego wiosennych porządków – z wyjątkiem tych, o których zapomni – Piotruś przylatuje po Margaret i zabiera ją do Nibylandii, gdzie ona opowiada mu bajki o nim samym, których on wysłuchuje tak gorliwie. Kiedy Margaret dorośnie, będzie miała córkę, która zostanie kolejną matką Piotrusia. I będzie to trwało dopóty, dopóki dzieci będą wesołe, niewinne i bezduszne. (PPW, 225)

W laboratorium Nibylandii Barrie przeprowadza eksperyment Roussowski i zarazem romantyczny: wysyła dzieciństwo na wyspę (wszak to właśnie postulował Rousseau w *Emilu*), zostawia je „samemu sobie” w stanie pierwotnej niewinności (Piotruś Pan jest „nieskażony” edukacją, co zarówno w sztuce, jak i w powieści zostaje zaznaczone wyraźnie) i pozwala mu zanurzyć się całkowicie w naturze: Piotruś jest romantycznym „dzieckiem Natury”, spokrewnionym z fauną (przede wszystkim z ptakami) oraz florą (jego strój w sztuce teatralnej składa się z pajęczyn i jesiennych liści, wskazujących ponownie na symbolikę śmierci; w powieści są to suche „liście sklezione żywicą”; PPW, 18 – a więc tym razem połączenie symbolu śmierci i życia), poruszającym się bez przeszkód między żywiołami ziemi, wody i powietrza („Jego nogi, natrafiając na wodę, zachowały się w niej równie swobodnie, jakby nie były świadome, że są w innym żywiole. Chociaż wiele zwierząt przechodzi w ten sposób z ładu do wody, to oprócz Piotrusia nie znam żadnego człowieka, który by to potrafił”; PPW, 184), a także romantycznym artystą, przez którego – jak przez harfę eolską – przepływa muzyka Natury (wycięta z trzciny fletnia Pana, na której w Ogrodach Kensingtonskich Piotruś gra „narodziny pisklęcia” i „plusk ryby w wodzie”), w czym przypomina „chłopca z Winanderu” z wiersza Wordswortha¹⁹⁴. Romantyczne źródła literackie posiada zresztą

¹⁹⁴ „Chłopiec samotnie stawał pod drzewami / Lub nad jeziorem srebrnie migoczącym / I ciasno spletał dłonie, i podnosił / Do ust. Przez palce, niby przez instrument, / Do sów milczących pohukiwał.” W. Wordsworth, ***[*Był kiedyś chłopiec. Znałyście go, skały*], w: *idem, Poezje wybrane*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1978, s. 30–31. Chłopiec z Winanderu jest również dzieckiem, które umiera młodo: „Umarł w

także Nibylandia – w jakimś sensie związana z ideą preegzystencji – której obraz można wyprowadzić z *Ody o przeczuciach nieśmiertelności czerpanych ze wspomnień o wczesnym dzieciństwie* tegoż poety:

I choćbyśmy daleko w łód powędrowali,
Nasze dusze – ilekroć niebo się wygładza –
Morze, które przyniosło nas, wielkie w swej sile,
To nieśmiertelne morze widzą nagle w dali
I nawet mogą tam wrócić na chwilę,
Ujrzyć bawiące się dzieci na brzegu,
Usłyszeć, jak potężne fale biegną, biegną.¹⁹⁵

Echem w tych wersach powraca nostalgiczny opis brzegów Nibylandii, do których „bawiące się dzieci nieustannie przybijają swymi łódkami”: „My też tam byliśmy. Wciąż jeszcze słyszymy odgłos fal, chociaż już nigdy tam nie wrócimy” (PPW, 12).

Oświeceniowo-romantyczny projekt dzieciństwa zostaje na Nibylandii poddany próbie – która kończy się fiaskiem. Dzieciństwo nie daje się wyodrębnić z dorosłości i „odizolować” na wyspie (jak podpowiada angielskie słowo *isolate*, wywodzące się z łacińskiego *insulāris, insulāre*, a więc „związany z wyspą, wyspiarski”): nieustannie wybiega w przyszłość, ku dorosłości, tak jak ona powraca do swoich początków w dzieciństwie. Choć Barrie przedstawia obie te sfery – czy raczej fazy – jako dwie strony tej samej rzeczywistości, jednocześnie precyzyjnie rozgrywa istniejące między nimi napięcia objawiające się w antagonizmach powieściowych postaci. Światem *Piotrusia Pana* rządzi nienawiść, na co zwróciła uwagę Karen Coats: Piotruś Pan – uroczy malec o mlecznych zębach, który na widok dorosłej pani Darling „zgrzyta tymi swoimi małymi perełkami” (PPW, 18) – to „chłopiec, który nienawidzi matek” (by przywołać jeden z pierwszych pomysłów Barriego na tytuł sztuki teatralnej) oraz dorosłości samej w sobie, a na jego wyspie panuje przekonanie, iż „za każdym razem, gdy bierze się oddech, umiera dorosły”, co wieczny chłopiec wykorzystuje w chwilach gniewu i buntu przeciw dorosłym, przyspieszonym oddechem „zabijając ich mściwie tak szybko, jak tylko potrafi” (PPW, 144). Nienawiść „łączy” dzieci z dorosłymi na zasadzie sprzężenia zwrotnego, bo o ile te pierwsze nienawidzą tych drugich, ci drudzy nie pozostają im dłużni – nienawiść jest również motorem działań Haka, który za wszelką cenę pragnie zemścić się na zgubionych chłopcach, a przede wszystkim ich dziecięcym przywódcy¹⁹⁶.

Zwyczaj się przyjmować, że głównymi adwersarzami na wyspie są właśnie Piotruś Pan (bohater – symbol dzieciństwa i młodości) oraz Kapitan Hak (antybohater – symbol dojrzałości i starości), ścierający się ze sobą pod koniec w śmiertelnym pojedynku. Gdy jednak przyjrzeć się tym postaciom bliżej, zauważymy, że funkcjonują

dzieciństwie. Nawet lat dwunastu / Nie dożył”); przypomnijmy, że Barrie pisał w *Margaret Ogilvy* „nothing that happens after we are twelve matters very much” – „nic, co spotyka nas po dwunastym roku życia, nie ma właściwie większego znaczenia” (MO, 41).

¹⁹⁵ W. Wordsworth, *Oda o przeczuciach nieśmiertelności czerpanych ze wspomnień o wczesnym dzieciństwie*, w: *idem, op. cit.*, s. 54.

¹⁹⁶ Por. K. Coats, *Child-Hating: „Peter Pan” in the Context of Victorian Hatred*, w: *J.M. Barrie’s „Peter Pan” In and Out of Time, op. cit.*, s. 3–22.

one nie tyle na zasadzie przeciwstawienia, ile odpowiedniości i wzajemnego powielenia: awersu i rewersu, kopii, w końcu sobowtóra – *Doppelgängera*. Hak „wyrasta” poniekąd z postaci Piotrusia Pana: jak wskazywał Andrew Birkin, w pierwotnych założeniach sztuki to Piotruś miał być jej jedynym „czarnym charakterem” („P[eter] a demon boy (villain of story)”¹⁹⁷ – zapisał Barrie w pierwszym szkicu, w którym Hak nie pojawiał się w ogóle); tylko oni dwaj w powieści nazwani zostają również bohaterami tragicznymi (Hak staje się „postacią tragiczną” w Lagunie Syren – *PPW*, 115; Piotruś określony jest mianem „tragicznego chłopca” w ostatnim rozdziale, gdy zdaje sobie sprawę z tego, że Wendy dorosła – *PPW*, 222). „Śliczny chłopczyk”, który zgrzyta nienawistnie zębami na widok osoby dorosłej i nawet na śpiące dziecko potrafi zamierzyć się pięścią (*PPW*, 223 – dodajmy, że w wersji teatralnej nie jest to pięść, a sztylet¹⁹⁸), jest w gruncie rzeczy odwrotnością, „wywróceniem na nice”, mrocznej postaci kapitana piratów o „upiornych rysach” i pełnych melancholii „oczach jak niezapominajki” (*PPW*, 71), który „kochał kwiaty [...] i delikatną muzykę (sam nieźle grał na klawesynie)” (*PPW*, 163). Najlepszym przykładem podwójności i powtórzenia w postaciach tych dwóch pozornie przeciwstawnych bohaterów jest cytowana wyżej scena w Lagunie Syren, gdy Piotruś na chwilę odbiera Hakowi tożsamość; później, w momencie walki na Skale Rozbitków, ich ruchy pokazane są w zaskakującej symetrii, jak gdyby w odbiciu lustrzanym:

To dziwne, że nie spotkali się w wodzie. Hak wspiął się na skałę, by nabrać tchu, a w tym samym momencie Piotruś wdrapał się na nią od drugiej strony. Skała była śliska jak lód, i obaj raczej wpełzali, niż wspinali się na nią. Żaden z nich nie wiedział, że ten drugi nadchodzi. Gdy obaj szukali uchwytu, ich ręce się spotkały, zdziwieni podnieśli głowy, ich twarze prawie się dotknęły. Tak oto się spotkali. (*PPW*, 118)

Znamienne jest również to, że po śmierci kapitana piratów to właśnie Piotruś zajmuje jego miejsce, ubrany w strój „który Wendy, wbrew własnej woli, przygotowała mu z najpodlejszych części garderoby Haka”: „[Chłopcy] szeptali później, że kiedy włożył na siebie ten strój po raz pierwszy, cały wieczór spędził w kajucie Haka z cygarniczką w ustach, mając jedną dłoń ściśniętą w pięść, z wyjątkiem palca, który zakrzywił groźnie w kształt haka” (*PPW*, 199–200). O ile Piotruś Pan w żadnym sensie nie jest „dobrym” dzieckiem – w powieści kilkakrotnie zostaje nazwany „szatanem” – o tyle Hak nie jest „doszczętnie zły” (*PPW*, 163), a w jego miłości do piękna, obsesyjnym przywiązaniu do „dobrych manier” oraz do tradycji swojej dawnej szkoły można wyczytać istnienie uczuć, których wieczny chłopiec, „niewinny i bezduszny”, wydaje się pozbawiony. Hak posiada to, czego brak Piotrusiowi: pamięć, wspomnienia – a więc tożsamość – i własny, nieodłączny cień, którym jest postępujący za nim krokodyl; na tym wszystkim opiera się również niejednoznaczny „koniec”, który spotyka go w powieści: porażka (przegrana w pojedynku z Piotrusiem), która jednocześnie jest zwycięstwem – pokonany Hak triumfuje nad przeciwnikiem, bo ten w ostatniej chwili okazuje „złe

¹⁹⁷ A. Birkin, *Introduction to the Yale Edition*, w: *idem*, *op. cit.* [b.n.s.].

¹⁹⁸ Por. J.M. Barrie, *When Wendy Grew Up. An Afterthought*, w: *idem*, *Peter Pan and Other Plays...*, s. 162.

manieri”, ale jednocześnie dlatego, że sam wybiera swój los – rzuca się w paszczę krokodyla z własnej woli (w sztuce ze słowami „Floreat Etona” – „Niech Eton zakwita”, stanowiącymi motto jego dawnej szkoły) i tym samym zasługuje na miano „postaci heroicznej” (PPW, 194), które nigdy nie zostaje przyznane „tragicznemu chłopcu”.

Prawdziwym przeciwieństwem Piotrusia Pana okazuje się jedyna postać, wobec której on sam nie jest obojętny czy nienawistny, lecz którą obdarza swego rodzaju miłością: Wendy, dziewczynka, która chciała dorosnąć. To ona, nie zaś wieczny chłopiec, stanowi w powieści pozytywny model rozwiązania konfliktu dzieciństwa i dorosłości, którym jest akceptacja i afirmacja:

Wszystkie dzieci – oprócz tego jednego – dorastają. Szybko dowiadują się, że kiedyś dorosną, a Wendy dowiedziała się o tym tak: pewnego dnia, gdy miała dwa lata, bawiła się w ogrodzie, zerwała kolejny kwiatek i pobiegła z nim do mamy. Przypuszczam, że wyglądała zachwycająco, bo pani Darling położyła rękę na sercu i wykrzyknęła:

– Och, dlaczego nie możesz taka pozostać na zawsze?

To było wszystko, co sobie na ten temat powiedziały, ale od tego czasu Wedy wiedziała, że musi dorosnąć. Jak się ma dwa lata, to się wie. Dwa lata to początek końca. (PPW, 5)

Choć idylliczne otwarcie *Piotrusia Pana i Wendy* konotuje scenę wygnania z rajskiego ogrodu (dzieciństwa) w odczarowany świat (dorastania), Wendy nie buntuje się przeciw tej konieczności. W powieści nieustannie „wychyla” się ku dorosłości i ją antycypuje – nie jako nieuchronną rzeczywistość, przed którą nie ma ucieczki, lecz jako prospekt wypełniony swoimi własnymi radościami: Wendy „odgrywa rolę” dorosłej kobiety (matki, żony) z pełnym przekonaniem, przygotowując się do przyszłości, podczas gdy Piotruś „bawi się” w dorosłego tylko dopóty, dopóki ma pewność, że udawanie w każdej chwili można przerwać, by powrócić do bezpiecznego stanu wiecznej dziecięcości:

Właśnie przyszło mi do głowy... – powiedział, lekko przestraszony. – To tylko na niby, prawda? To, że jestem ich ojcem? [...]

– Piotrusiu – spytała, starając się mówić pewnym głosem – co ty właściwie do mnie czujesz?

– Jestem twoim oddanym synkiem, Wendy.

– Tak myślałam – powiedziała. Odeszła i usiadła w najdalszym kącie pokoju.

– Jesteś bardzo dziwna – powiedział szczerze zdumiony – a Tygrysia Lilia jest dokładnie taka sama. Chce być moim kimś, ale nie moją mamą. (PPW, 135)

W przeciwieństwie do Piotrusia, Wendy jest mieszkanką realności, która tylko na chwilę przybywa do Nibylandii – kiedy orientuje się, że poprzez zapomnienie i zatracenie w fantazji mogłaby utracić prawdziwe więzi rodzinne, natychmiast porzuca wyspę, by wrócić do codzienności. Jest też mieszkanką czasu – to ona zwraca na Nibylandii uwagę na godziny i dba o przestrzeganie dziennej rutyny – w opozycji do Piotrusia, zawieszono go w wiecznym beczasie i bezpamięci. Jednak to właśnie ją, swoje największe przeciwieństwo, Piotruś rzeczywiście – choć na swój sposób – obdarza miłością („Ona [pani Darling] bardzo kocha Wendy” – powiedział do siebie

[...]. „Ja też ją kocham, proszę pani. Ale nie możemy jej mieć oboje”; *PPW*, 207); w imię tej miłości – a także przez współczucie dla cierpienia pani Darling – pokonuje własny bezduszny egoizm i otwiera okno, umożliwiając dzieciom powrót do domu, a rodzinie powtórne zjednoczenie. On również, w tym sensie, okazuje się „postacią heroiczną”, nawet jeśli narrator nazywa go jedynie „tragicznym chłopcem”. Tragizm Piotrusia objawia się w pełni w zakończeniu powieści. Jeszcze w wersji teatralnej finał pozostawia nas z widokiem odwróconego mitu o Demeter i Korze, w którym Wendy raz w roku opuszcza matkę, by wiosną wrócić na Nibylandię, do Piotrusia Pana grającego wesoło na swojej fletni, choć już wówczas komentarz autorski każe wątpić w tę wesołość. W powieści to „beztroski chłopiec” zdaje się porzucać Wendy – przez wiele lat zapomina przylecieć po nią w porze wiosennego sprzątanina – lecz tak naprawdę to ona porzuca jego: „[G]dy spotkali się znowu, Wendy była zamężną kobietą, a Piotruś był już dla niej jak kurz w pudełku, w którym trzymała zabawki. Nie musicie jej współczuć. Była jedną z tych osób, które lubią być dorosłe. W końcu dorosła z własnej i nieprzymuszonej woli, o jeden dzień wcześniej niż inne dziewczynki” (*PPW*, 217–218).

„Bez-troska” Piotrusia – odsunięcie trosk, ale również oddalenie od czyjejs troski i czułości – jest wolnością od wszelkich więzów i międzyludzkich więzi, a zatem również od cierpienia, które wiąże się z rozstaniem oraz utratą. O tej wolności Antoine de Saint-Exupéry pisał w *Ziemi – ojczyźnie ludzi* jako o pewnej lekkości, związanej jednak z kategorią braku i utraty: „Był wolny – ale jego wolność była bez miary, tak że już prawie tracił poczucie ciężenia ku ziemi. Brakowało mu tego balastu stosunków z ludźmi, który nam tak przeszkadza w drodze życia, brakowało łez, pożegnań, wymówek, radości, tego wszystkiego, co człowiek każdym swoim ruchem pieści lub rani, tych tysiąca więzi łączących go z innymi i przydających mu ciężaru”¹⁹⁹. Miłość Piotrusia do Wendy jest tu wyjątkiem, i to właśnie ona sprawia mu ból: na widok dorosłej kobiety, którą się stała, Piotruś reaguje przerażeniem i dziecinnym płaczem – Wendy odpowiada zrozumieniem: „Nie była małą dziewczynką, której złamał serce. Była dorosłą kobietą, myślącą o tym wszystkim z uśmiechem. Ale z uśmiechem wilgotnym” (*PPW*, 222). Jednocześnie jej własna tragedia wiąże się z utratą innego rodzaju: nie zdolności lotu i dziecięcego świata, których Wendy zdaje się nie żałować, lecz odejściem Jane, którą Piotruś zabiera do Nibylandii, tak jak zabrał tam kiedyś ją samą. Ból pani Darling staje się bólem dorosłej Wendy, patrzącej na odlatującą córeczkę – historia zatacza krąg, opowieść dotyka własnego początku. Ani dzieciństwo, ani dorosłość – zdaje się podpowiadać Barrie – nie są wolne od konieczności utraty, zaś „tragicznym błędem” Piotrusia Pana jest to, że wyrzeka się szczęścia prawdziwych, dojrzałych relacji dla pozoru dziecięcej beztroski. Czytelnik natomiast pozostawiony zostaje z widokiem otwartego okna, przez które „ptaszki wyfrunęły” (*PPW*, 51) i które – jak lustro w *Alicji w Krainie Czarów* wiodące na drugą stronę – jest drogą do wolności, rezygnacją z bezpieczeństwa gniazda, ale także metaforą literatury (dziecięcej) otwierającą się na obie strony świata: realność fantazji i fantazji realności.

¹⁹⁹ A. de Saint-Exupéry, *Ziemia – ojczyzna ludzi*, przeł. M. Morstin-Górska, Warszawa 1957, s. 125.

ROZDZIAŁ III
DZIEWCZYŃKA Z ŁABĘDZIEM
CICELY MARY BARKER – *FLOWER FAIRIES,*
THE LORD OF THE RUSHIE RIVER

Latem roku 1895 – gdy James Barrie święcił pierwsze wielkie sukcesy sceniczne i wybierał się na przechadzki po Ogrodach Kensingtonskich, gdzie już wkrótce miał spotkać trójkę braci Llewelyn Daviesów – na świat przyszła Cicely Mary Barker, pisarka oraz ilustratorka, dla której Barrie miał stać się w późniejszych latach ważną inspiracją twórczą. Urodziła się 28 czerwca w domu rodzinnym Elmwood przy Waddon Road w miasteczku Croydon w hrabstwie Surrey, które jeszcze za jej życia zostało wcielone do metropolii Londynu. Jej rodzice – Mary, pochodząca ze starej croydońskiej rodziny Oswaldów, i Walter Barker, partner w spółce handlującej nasionami – mogli zapewnić swoim dwóm córkom, Cicely oraz starszej od niej o dwa lata Dorothy, wychowanie odpowiednie dla tak zwanej wyższej klasy średniej: rodzina mieszkała w wygodnej wiktoriańskiej willi na obrzeżach miasta i zatrudniała kilkoro służących, wśród nich nianię dla Cicely, gdyż dziewczynka od wczesnego dzieciństwa cierpiała na epilepsję i odznaczała się słabym zdrowiem. U progu życia pisarki spotykają się więc niejako symboliczne okoliczności, które zdają się wyznaczać jej późniejszą drogę twórczą: urodzona w bujnym rozkwicie czerwcowej przyrody, córka ojca, który zawodowo związany był z tym, co kiełkuje, rośnie i rozkwita, a z którym łączyła ją szczególna więź oparta na wspólnych zainteresowaniach plastycznych, Cicely sama odznaczała się delikatnością kwiatu; kwiaty kochała też najbardziej i to one stały się głównym tematem jej poezji oraz grafik, zebranych w popularnych do dziś książeczkach obrazkowych z serii *Flower Fairies*.

Chowana pod kloszem, często chora i niedomagająca, Cicely spędzała dzieciństwo w domu, pod względem rozrywek zdana przede wszystkim na swoje własne towarzystwo – podczas miesięcy spędzonych w łóżku zaczęła rysować (między innymi kartki pocztowe, których tematem i bohaterem stał się pies Nanny), a rodzice szybko dostrzegli jej talent plastyczny. Pomagali go rozwijać, obdarowując córkę między innymi „książeczkami do kolorowania” Kate Greenaway – tej samej, której rysunki dzieci tak bardzo zachwycały Johna Ruskina – bogato ilustrowanymi zbiorami

nursery rhymes oraz książkami obrazkowymi Randolpha Caldecotta. W archiwum rodzinnym Barkerów zachowały się takie pozycje jak *Under the Window* (1878) Greenaway czy *Farmer's Boy* (1881) Caldecotta¹, a styl i tematyka prac tej dwójki wybitnych ilustratorów epoki wiktoriańskiej nie pozostały bez wpływu na późniejszą twórczość samej Barker: we *Flower Fairies* – które również należy zaliczyć do gatunku określanego współcześnie mianem książek obrazkowych (*picturebooków*) – łączyła rysunek botaniczny z portretem dziecięcym, wydała także kilka zilustrowanych przez siebie zbiorów tradycyjnych rymowanek (*Old Rhymes of All Times*, 1929; *Rhymes New and Old*, 1933; *A Little Book of Rhymes New and Old*, 1937), inspirowanych z jednej strony podobnymi książkami z własnego dzieciństwa, z drugiej zaś wierszykami opowanymi przez ukochaną babcie od strony matki, która od 1907 roku zamieszkała razem z rodziną Barkerów.

Walter Barker, kupiec z zawodu, lecz artysta z zamiłowania, w sposób szczególny wspierał talent córki: gdy miała trzynaście lat, zapisał ją do miejscowego towarzystwa artystycznego, Croydon Art Society, gdzie odbywały się ich wspólne wystawy prac plastycznych (przede wszystkim akwareli, choć Walter był również utalentowanym rzeźbiarzem), i zapewnił odpowiednie wykształcenie, zapisując ją na korespondencyjny kurs rysunku. Podczas rodzinnych wakacji, spędzanych najczęściej nad morzem, ojciec i córka siadali razem na plaży i szkicowali z natury. To również ojciec w pewnym sensie zapoczątkował karierę Cicely, zanosząc jej rysunki do Raphaela Tucka, londyńskiego wydawcy pocztówek i kartek z życzeniami, który kupił kilka projektów i wyraził chęć dalszej współpracy z szesnastoletnią artystką. W tym samym roku 1911 Barker wygrała konkurs plastyczny organizowany przez Croydon Art Society (jej plakat uznano za wyróżniający się „niezwykłą wprost wolnością ducha”² i zapowiadający obiecującą przyszłość), a następnie – jako najmłodsza w historii towarzystwa – wybrana została jego dożywotnią członkinią. Fotografie z tamtego okresu ukazują młodą dziewczynę o ujmującym uśmiechu i żywym spojrzeniu: Cicely – nazywana pieszczotliwie Ciskin – była ulubienicą rodziny, którą wszyscy otaczali szczególną opieką, zapewniając jej wygody i możliwość rozwoju. Beztrudne życie skończyło się w 1912 roku, gdy po kilkumiesięcznej chorobie zmarł Walter Barker. Ból po jego śmierci pomogła przetrwać wiara: rodzina Barkerów była głęboko religijna, angażowała się też w życie wspólnoty parafialnej St. Edmund's w Croydon (Walter podarował kościołowi wyrzeźbiony przez siebie pulpit, a wiele lat później Cicely wykonała projekt witrażu do umieszczonego nad nim okna³); ciotką ze strony matki była natomiast wielebna Alice Oswald, główna diakonisa Walii, która również zaoferowała wsparcie. Cztery pozostawione przez zmarłego kobiety – żona, teściowa oraz dwie córki – znalazły się jednak w trudnym położeniu finansowym i musiały same zatroszczyć się o utrzymanie: obowiązek ten przyjęła Dorothy, wówczas dziewiętnastoletnia, która na tyłach domu przy The Waldrons 23, gdzie rodzina przeprowadziła się kilka lat wcześniej, założyła prowadzone przez siebie przedszkole – zajmując się podopiecznymi, mogła jednocześnie doglądać domu. Przedszkole siostry

¹ Korzystam z książki Jane Laing, *Cicely Mary Barker and Her Art*, London 1995, s. 8–9.

² *Ibidem*, s. 12

³ Por. S. Glyn-Jones, *Cicely Mary Barker. A Croydon Artist*, Croydon 1989, s. 21–22.

dostarczyło Cicely inspiracji oraz okazji do studiowania jednego z jej ulubionych tematów malarskich: dzieci. Z grupy małych podopiecznych „wypożyczała” modelki i modelów do swoich szkiców i – jak sama wspominała – „przez wiele lat żyła otoczona atmosferą dziecięcości”⁴. Jednocześnie starała się wspomóc rodzinny budżet sprzedając grafik i wierszy, publikowanych w formie pocztówek oraz w pismach dla młodych czytelników, takich jak „My Magazine” czy „Child’s Own”; zarobki przynosiły też prace wysyłane na wystawy oraz konkursy plastyczne.

Lata I wojny światowej były dla Barker czasem kształtowania warsztatu artystki oraz poszukiwania własnej drogi: jej korespondencyjna nauczycielka, Alice B. Woodward – ta sama, która wykonała kolorowe ilustracje do wczesnej publikacji z kręgu Piotrusia Pana, *The Peter Pan Picture Book* (1907) – zachęcała ją w listach do doskonalenia stylu i stawiania sobie wysokich wymagań: „wszystko, co robisz, powinnaś robić jak najlepiej, a im więcej wiesz, tym trudniej powinno być Ci zadowolić się swoimi dokonaniem. [...] Pamiętaj, że reguły i prawa, które Ci dają [...], mają pomóc w znalezieniu Twojego własnego sposobu pracy – każdy bowiem ma swój własny sposób, swoją własną drogę”⁵ – pisała nauczycielka w listach do swojej młodej podopiecznej. Na każdej drodze twórczej potrzebne jest jednak wsparcie mistrzów, a tymi dla Barker – prócz zaprzyjaźnionej z nią Woodward – byli malarze z kręgu prerafaelitów, których nie znała osobiście, lecz których styl i rozumienie sztuki szczególnie ceniła. W 1920 roku, na Boże Narodzenie, otrzymała w prezencie od matki wydanie *Memorials of Edward Burne-Jones*, które uzupełniała wycinkami z czasopism na temat ulubionego artysty – jeden z nich zawierał cytat, który musiał wyrzeć na Cicely szczególnie biski: „Nie trzeba mi nic więcej, prócz mych rąk i umysłu, by stworzyć dla siebie świat, którego nikt nie jest w stanie zakłócić. W moim własnym świecie to ja jestem królem”⁶. Być może potrzeba zbudowania zamkniętego i bezpiecznego świata podyktowana była doświadczeniem czasów wojny, która wprawdzie nie dotknęła Barker osobiście ani w połowie tak, jak to było choćby w przypadku Barriego, lecz która – wespół z koniecznością życiową – kazała zaprząć sztukę do problemów terażniejszości: w roku 1915 powstał komercyjny cykl kartek *Picturesque Children of the Allies*, przedstawiający dzieci poszczególnych państw alianckich w tradycyjnych strojach i na tle barw narodowych. Cicely musiała pogodzić „swoją własną drogę” z wymogami rynku i momentu historycznego – w późniejszych latach unikała podobnych kompromisów i choć nadal zdarzało się jej tworzyć na zamówienie, proponowała wydawcom oraz czytelnikom fragmenty swojego świata, w którym – prócz dzieci – królowały niepodzielnie kwiaty.

W 1923 roku nakładem wydawnictwa Blackie ukazała się jej pierwsza publikacja książkowa: *Flower Fairies of the Spring*, która spotkała się z tak życzliwym przyjęciem, że jeszcze w tym samym roku podażyło za nią drugie wydanie, *Spring Songs With Music*, uzupełnione o muzykę, którą do tekstów Barker skomponowała Olive Linnell, przekształcając zbiór wierszy z ilustracjami w swego rodzaju ilustrowany śpiewnik. *Flower Fairies of the Spring* rozpoczęły serię, która zapewniła młodej

⁴ J. Laing, *op. cit.*, s. 16.

⁵ *Ibidem*, s. 18–19.

⁶ Cyt. za: *ibidem*, s. 20.

artystce sławę, sympatię i uznanie czytelników oraz stałą współpracę z wydawcą. Oficyna Blackie & Sons wydała później niemal wszystkie jej prace: książki autorskie, do których przygotowywała zarówno tekst, jak i grafiki (przede wszystkim te z serii *Flower Fairies*, ale także nowele takie jak *Groundsel and Necklaces* z 1946 roku, czy interesująca mnie tu szczególnie *The Lord of the Rushie River* z 1938), ilustrowane i opracowywane przez nią antologie *nursery rhymes*, a także popularne w latach 30. i 40. zbiory poezji i krótkich próz dla dzieci różnych autorów, do których zapewniała jedynie oprawę graficzną (m.in. *At the Window*, 1934; *The Seaside Story Book*, 1934). Barker zdawała sobie sprawę, że sukces artystyczny zawdzięcza nie tylko sobie, ale także swoim najbliższym: matce oraz starszej siostrze, której praca pozwalała jej samej zajmować się twórczością artystyczną i rozwijać talent – zachowały się dwa egzemplarze z pierwszego wydania *Flower Fairies of the Spring* ofiarowane Mary i Dorothy Barker, które Cicely zaopatrzyła w wierszowane dedykacje i podziękowania. W 1924 roku trzy kobiety przeprowadziły się do białego trzypiętrowego domu położonego tylko kilka numerów dalej od ich poprzedniego miejsca zamieszkania – budynek przy The Waldrons 23, w którym Barker spędziła przeważającą część życia i napisała większość swoich książek, stoi w Croydon do dziś, opatrzony zieloną tabliczką upamiętniającą artystkę. W ogrodzie położonym na jego tyłach dla Cicely zbudowano pracownię z przeszklonym dachem, w której rysowała dzieci z przedszkola Dorothy oraz także małą pomocnicę domową, Gladys Tidy (a później, po latach, jej córkę), która pozowała do wielu jej grafik. Dzieci chętnie przychodziły do ogrodowej pracowni, gdzie w atmosferze sztuki królowała pogodna artystka. Richard Walker, który pozował dla Cicely pod koniec lat 30., wspominał w później:

[M]oment, w którym wchodziło się do starej, nastrojowej, drewnianej pracowni, gdzie stał piecyk, a wszędzie na podłodze leżały rozłożone rysunki i farby, był dla mnie fascynujący i do dziś powraca wraz z uczuciem ogromnego szczęścia. Lubiłem ten dom, jesienny ogród oraz panujące tam poczucie ciepła i serdeczności.⁷

Z domu przy The Waldrons łatwo można było dojść do lasów Croham Hurst, które stanowiły prawdziwą pracownię Barker – plener, w którym rysowała kwiaty, drzewa i ptaki. Również na wakacje – spędzane we wiejskim domu przyjaciółki w malowniczych okolicach Sussex, na południowym wybrzeżu, czy w Kornwalii – nie wybierała się bez szkicownika, wierna zaczerpniętej od prerafaelitów metodzie rysowania z natury i w naturze.

W roku 1925 i 1926 ukazały się kolejne pozycje z serii *Flower Fairies*: odłona letnia, *Flower Fairies of the Summer*, i jesienna, *Flower Fairies of the Autumn*, zaś rok później wydanie zbiorcze wszystkich dotychczasowych tytułów: *The Book of the Flower Fairies*. W 1934 dołączył do nich jeszcze *A Flower Fairy Alphabet*, a w latach 40. *Fairies of the Trees* (1940), *Flower Fairies of the Garden* (1944) i *Flower Fairies of the Wayside* (1948) – ostatnia pozycja, która ukazała się za życia Cicely; w 1985 Blackie wydał jeszcze *Flower Fairies of the Winter* dla dopełnienia cyklu pór roku,

⁷ S. Glyn-Jones, *op. cit.*, s. 9.

były to jednak odpowiadające tematyce zimowej grafiki i wiersze zaczerpnięte z poprzednich ogniw serii. Barker, zakończywszy po I wojnie światowej kurs korespondencyjny, zaczęła uczęszczać na wieczorowe lekcje w Croydon Art School, w której później sama została nauczycielką. Stale tworzyła też ilustracje dla wydawnictwa Blackie, zmieniając czasem tematykę z dziecięco-przyrodniczej na równie jej bliską tematykę dziecięco-religijną: w roku 1929 ukazała się ilustrowana przez nią *The Children's Book of Hymns* (wznowiona cztery lata później jako *The Little Picture Hymn Book*), książka powstała z inicjatywy amerykańskiej katechetki Margaret Weed, której tak bardzo zależało na zaangażowaniu Barker w projekt, że przyjechała do Anglii po to, by ją do tego nakłonić. W 1936 roku, nakładem tej samej oficyny ukazała się książka religijna *He Leadeth Me*, wyjątkowa z tego względu, że stanowiąca owoc współpracy sióstr i zawierająca teksty napisane przez Dorothy Barker oraz ilustracje Cicely. Było to ich jedyne wspólne dzieło – Dorothy, zajęta sprawami przedszkola, które zamknęła tylko po to, by zająć się prowadzeniem domu dla schorowanej matki i młodszej siostry, nie miała czasu na własną twórczość. Gdy w 1954 roku zmarła nagle na atak serca, Cicely zdała sobie w pełni sprawę z ogromu pracy, której oszczędzało jej poświęcenie siostry – przez sześć kolejnych lat, aż do śmierci matki, nie była w stanie zajmować się twórczością artystyczną. Hołdem dla siostry było ostatnie dzieło Barker – projekt małego witrażu w kościele St. Edmund's, na którym przedstawiła scenę z Wieczernika: odzianego w biel Chrystusa, który niesie misę do obmycia nóg apostołom; pod witrażem widnieje cytat z Ewangelii św. Łukasza „Ja jestem pośród was jak ten, kto służy” (Łk 22, 27) oraz inskrypcja „Na Chwałę Pana oraz pamięci Dorothy Oswald Barker (1893–1954) i jej wiernej pracy na rzecz Kościoła” – i rodziny, jak możemy się domyślać.

Sztuka religijna była niejako drugim, bardziej osobistym nurtem, w którym realizował się talent artystyczny Barker: praktykowanie wiary było istotną częścią jej życia, które religijność i sztuka nie tyle dzieliły między siebie, ile raczej wspólnie je przenikały. Cicely wierzyła w moralny i duchowy wymiar twórczości artystycznej, czuła się „powołana do czynienia dobra sztuką” (jak pisała w prywatnej korespondencji)⁸, a przekonanie to dzieliła z prerafaelitami, szczególnie z teoretykiem ruchu Johnem Ruskinem. Ów osobisty wymiar twórczości widać już w projektach kartek pocztowych przygotowywanych dla Society of Promoting Christian Knowledge (do pierwszej kartki z tej serii, wykonanej w roku 1916 i przedstawiającej dziewczynę modlącą się przed otwartym oknem, za modelkę posłużyła artystce jej siostra Dorothy). Również w sztuce religijnej ulubionym tematem Cicely były dzieci: dzieci współczesne, w towarzystwie aniołów, które zdają się wprowadzać podopiecznych w tajemnice wiary, dzieci modlące się, śpiewające hymny czy kontemplujące szopkę betlejemską, ale także dzieci biblijne – Mojżesz znaleziony w sitowiu, dzieci zebrane wokół nauczającego Chrystusa, a przede wszystkim samo Dzieciątko Jezus, którego bożonarodzeniowy wizerunek z kartki świątecznej „The Darling of the world is come” (1925) tak bardzo spodobał się królowej Marii, żonie panującego króla Jerzego V, że zakupiła oryginał do Pałacu Buckingham. W latach 20. Cicely wykonała akwarelę ze

⁸ J. Laing, *op. cit.*, s. 25.

świętą Cecylią wśród lilii oraz tryptyk przedstawiający scenę rozmnożenia chleba na zamówienie swojej ciotki, diakonisy Alice Oswald. Jednak najbardziej charakterystyczne prace Barker to pochodzące z lat 30. i 40. przedstawienia łączące tematykę religijną i społeczną. Należy do nich tryptyk *The Parable of the Great Supper* (1934) z kościoła w Waddon, przedstawiający Ostatnią Wieczerzę, lecz nie taką, jaką wyobraził Leonardo da Vinci na fresku w Mediolanie: wśród ukazanych na obrazie postaci wierni z Waddon mogli rozpoznać swoich sąsiadów, a także odnaleźć własne wizerunki – zgromadzeni po lewej stronie w oczekiwaniu na miejsce i ci już siedzący za stołem to prości ludzie (niewidomy z pieskiem, znana w okolicy Cyganka z dzieckiem na ręku, młody mężczyzna o kulach), których aniołowie i stojący po prawej stronie panelu Chrystus zapraszają do wieczerzy; wśród nich, na miejscu pośrodku stołu, w ikonografii zarezerwowanym tradycyjnie dla samego Jezusa, artystka umieściła staruszkę, do której modelką została jej własna matka. Drugi obraz to powojenny *Out of Great Tribulation* (1946) namalowany dla kościoła metodystów w Norbury, który ponownie przedstawia zwykłych wiernych zgromadzonych wokół umieszczonej centralnie, jaśniejącej sylwetki Chrystusa na tle krzyża i spokojnego krajobrazu; u jego stóp klęczy młodzieniec w mundurze, mała dziewczynka wyciąga ręce w proszącym geście – pozostałe postaci, zgrupowane po prawej i lewej stronie, również naznaczone są piętnem wojny: widać rannych żołnierzy, pilota, wdowę i sanitariuszkę, wśród których Barker ponownie umieszcza własną matkę, wspartą na lasce staruszkę wpatrzoną w twarz Zbawiciela.

Wkrótce po śmierci matki zmarła również najbliższa przyjaciółka Barker, Edith Major, której artystka w 1938 roku zadedykowała nowelę *The Lord of the Rushie River*. Edith zapisała Cicely w spadku drewniany domek położony w posiadłości Bartons w pobliżu wioski Storrington w Sussex. Okolica była cicha i malownicza, dom położony wśród nadrzecznych łąk, a przede wszystkim pełen szczęśliwych wspomnień z letnich wakacji, które Cicely spędzała w Bartons z rodziną i przyjaciółmi. Przez całe życie marzyła o tym, by mieszkać na prawdziwej angielskiej wsi, pełnej ukochanych kwiatów, lecz gdy marzenie w końcu miało szansę się spełnić, okazało się, że jest już na to za późno. Dom, choć pięknie położony, był odosobniony i znajdował się z dala od infrastruktury, która sześćdziesięciosześcioletniej Cicely – pozbawionej opieki najbliższych i znów podupadającej na zdrowiu – była niezbędna. W roku 1968, po miesiącach spędzonych w szpitalu, zamieszkała w Storrington, lecz nie w Bartons, a w samej miejscowości, gdzie zapewnioną miała opiekę medyczną i pomoc domową. Gwałtowne pogarszanie się wzroku uniemożliwiło jej rysowanie, ale Cicely nadal widziała wokół siebie kwiaty: „Wszystko zaczyna tu kwitnąć. W tym roku widzę więcej irysów niż widziałam kiedykolwiek w życiu: jedwabiste, jasnoliliowe i te ciemne, niebiesko-purpurowe. Zjawiły się też hiacynty ogródka od frontu – niebieskie i różowe”⁹ – pisała w jednym z listów pod koniec życia. Zmarła 16 lutego 1973 w szpitalu w Worthing, pozostawiając po sobie kolekcję ponad trzydziestu książek dla dzieci, w których wszystkie ilustracje noszą inicjały „CMB”. Jej życie – życie kobiety-artystki i pisarki, która urodziła się w epoce wiktoriańskiej, przeżyła epokę

⁹ *Ibidem*, s. 29.

edwardiańską, dwie wojny i dożyła niemal czasów Margaret Thatcher – nie obfitowało w tak dramatyczne wydarzenia jak biografie George’a MacDonalda czy Jamesa Matthew Barriego; jak w przypadku wielu artystek jej współczesnych, zamykało się raczej w kręgu domowym i lokalnym, ograniczonym jeszcze bardziej przez stan zdrowia oraz fakt, że Barker nie założyła własnej rodziny. W jej życiorysie, zawierającym się w całości w południowej Anglii, próżno szukać podróży do Europy czy za ocean, a nawet tak charakterystycznego dla jej poprzedników, MacDonalda i Barriego, momentu przybycia do stolicy, w której artystycznych kręgach rozwinęła się ich kariera. W zestawieniu z nimi Cicely wydaje się odosobniona, odizolowana, zamknięta we własnym świecie, w którym była królową i zarazem jedyną poddaną. A jednak zarówno jej twórczość artystyczna, jak i literacka (choć uboższa od dokonań dwójki poprzedników), wydaje się ciekawym dopełnieniem triady: Barker współdzieli z MacDonaldem głęboką, choć inaczej sprofilowaną, religijność oraz umiłowanie dziecięcości jako stanu czystości serca, z Barriem zaś świat wyobraźni, zamieszkały przez wróżki, kwiaty i ptaki. Niech powiązaniu tych trzech postaci – trojga twórców angielskiego „złotego wieku” – posłuży dalsza część niniejszego rozdziału, którą – inaczej niż czyniłam dotychczas w rozdziałach omawiających kluczowe dla mojej interpretacji utwory MacDonalda i Barriego – chciałabym poświęcić omówieniu motywu *fairies*, łączącego serię książek *Flower Fairies* Barker z *Piotrusiem Panem*, ale także twórczością MacDonalda, który bardzo często zapraszał swoich czytelników i czytelniczki do Fairy Land. Do noweli *The Lord of the Rushie River* powrócę w kolejnym rozdziale, w którym mowa będzie o literackich podniebnych dzieciach oraz o realizacjach toposu lotu w twórczości trojga interesujących mnie autorów.

„Czy wierzycie we wróżki?” – pytał ze sceny Piotruś Pan, w dramatycznym geście zwracając się do publiczności, a w odpowiedzi z widowni rozległy się głośnie oklaski, które miały uratować życie Cynowego Dzwoneczka: publiczność wierzyła – a przynajmniej bardzo chciała wierzyć. Wiarę w to, że sfera magiczna, nadprzyrodzona i tajemnicza znajduje się tuż pod podszewką rzeczywistości, rozniecił na nowo romantyzm, choć tliła się ona nieustannie i jedynie na czas racjonalnego oświecenia utaiła się w tym, co ludowe i zepchnięte poza margines kultury oficjalnej. Romantyzm odkrył na nowo wrażliwość „prostego ludu” oraz wrażliwość dziecka – obie te jakości w sposób szczególny łączyły się z widzeniem rzeczy zakrytych, odrzucanych przez „racjonalne” umysły. Przywrócił również do łask twórczość Shakespeare’a, a wówczas okazało się, że wróżek i elfów nie trzeba szukać pod strzechami czy w lasach, gdyż już dawno zadomowiły się na kartach literatury elżbietańskiej. Około roku 1786 William Blake zilustrował scenę pojednania Tytanii i Oberona ze *Snu nocy letniej*, przedstawiając parę królewską w towarzystwie Puka oraz tańczących w kręgu *fairies*; podobnie na grafice do napisanego kilka lat później poematu *The Song of Los* (1795) umieścił władcę i władczynię świata wróżek i elfów, lecz tym razem jako miniaturowe postaci odpoczywające w kołyszących się łagodnie kielichach lilii (**ryc. 35**), zapoczątkowując

tym samym tradycję wizualizacji *fairies* jako małych istot¹⁰, ściśle związanych z dziedziną przyrody – szczególnie kwiatów – ale także z żywiołem powietrza. Wczesny biograf Blake’a odnotowuje wspomnienie jego rozmowy z pewną damą, której artysta zwierzył się z niecodziennej obserwacji:

„Czy kiedykolwiek widziałaś, pani, pogrzeb wróżki?” zapytał pewnego razu damę, która siedziała akurat obok niego w towarzystwie. „Nigdy, sir!” odparła. „A ja owszem” rzekł Blake, „ale nie przed wczorajszą nocą. Spacerowałem samotnie w ogrodzie, wśród gałęzi i kwiatów panowała wielka cisza, a w powietrzu jakby większa niż zazwyczaj słodycz. Naraz usłyszałem niski i miły dla ucha dźwięk, lecz nie wiedziałem, skąd dobiega. W końcu zobaczyłem, jak jeden z dużych liści odchyła się, a pod spodem ujrzałem procesję istot, które rozmiarem oraz kolorami szarości i zieleni przypominały pasikoniki – istoty te niosły ciało ułożone na marach z różanego listka, które następnie pochowały przy wtórce pieśni, po czym zniknęły. To był właśnie pogrzeb wróżki”.¹¹

Romantyzm wierzył we wróżki i elfy, stając się ich świadkiem wobec sceptycznego społeczeństwa, zaś w literaturze dziecięcej torował drogę baśni wśród morza publikacji spod znaku „faktu oraz instrukcji”. W 1807 roku Charles i Mary Lambowie opublikowali *Tales from Shakespear*, wspomniany już zbiór przeznaczonych dla dzieci opowiadań osnutych wokół dramatów Shakespeare’a (wznawiany później wielokrotnie, między innymi z ilustracjami Arthura Rackhama, który wykonał również grafiki do *Piotrusia Pana w Ogradach Kensingtonskich*), a na przekłady baśni Grimmów i Andersena nie było trzeba czekać długo. Epoka wiktoriańska łaknęła powrotu do czasów magicznych i – niczym Alicja w Krainie Czarów – pragnęła znaleźć przejście do ogrodu wyobraźni, z którego wygnał ją postęp nauki oraz myśli technicznej. Podlegające gwałtownej industrializacji społeczeństwo, coraz częściej mieszkające w miastach, czuło się oddzielone od prostoty wsi, której folklor oferował inne – mniej empiryczne, a bardziej metafizyczne i organiczne – rozumienie świata. W odczarowanej i rozczarowanej rzeczywistości patronami powrotu do aury czarodziejskiej stali się artyści. Pod koniec lat 40. XIX wieku sir Joseph Noel Paton, twórca związany z Bractwem Prerafaelitów, znów nawiązał do *Snu nocy letniej* w swoistym dyptyku przedstawiającym kłótnię oraz pojednanie Tytanii i Oberona: oba płótna zaludniają miniaturowe postaci wróżek i elfów, igrających wśród kwiatów, owoców i fantastycznych drzew, zaś w centrum kompozycji wyróżnia się królewska para z owadzimi skrzydłami. Na obrazie przedstawiającym scenę pojednania (por. **ryc. 36**) malarz umieścił jeszcze inną parę – pogrążonego we śnie młodzieńca i śpiącą dziewczynę, oboje o proporcjach ciała bardziej ludzkich, zdecydowanie większych od *fairies*. To zapewne Lizander i Hermia śniący sen letniej nocy, którego tworzywem jest przedstawiona scena – lub może wszystko dzieje się naprawdę, a widz staje się świadkiem zdarzeń, których nie

¹⁰ O *fairies* jako o małych bóstwach, skurczonych do niewielkich rozmiarów, pisał William Butler Yeats: „Kim one są? «Upadłymi aniołami, które nie były na tyle dobre, by trafić do raju, ani na tyle złe, by zasłużyć na wieczną karę» – powiada mądrość ludowa. «Bogami tego świata» – rzecze Księga z Armagh. «To bóstwa pogańskiej Irlandii – mówią irlandzcy antykwariusze. – Tuath De Danān, który, gdy przestano go czcić i składać mu ofiary, skurczył się w zbiorowej wyobraźni i teraz liczy tylko kilka dłoni wzrostu»”. W.B. Yeats, *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, London 1890, s. 1.

¹¹ A. Cunningham, *Life of Blake (1830)*, w: A. Symons, *William Blake*, New York 1907, s. 409.

mogą zobaczyć śpiący? Paton zdaje się zapraszać do krainy podświadomości i fantazji, do której droga wiedzie przez sen – dokładnie tak, jak działa się w otwarciu *Phantastes* George'a MacDonalda: Anodos śnił o łące, która stawała się rzeczywistością, a przez próg baśniowego świata przeprowadzała go miniaturowa wróżka – jego babka.

W literaturze dziecięcej żywioł wyobraźni – *fancy and imagination*, jak pisał MacDonald¹² – doszedł do głosu w sposób najwyraźniejszy wraz z początkiem angielskiego „złotego wieku” w książkach Ruskina, Thackeraya, Kingsleya, Carrolla czy samego MacDonalda. Nie wszystkie te utwory, choć zaliczane do gatunku *fairy tales* (baśni, fantazji), miały faktycznie coś wspólnego z samymi *fairies*¹³ (wrózkami, elfami czy innymi istotami fantastycznymi¹⁴), ale teksty takie zaczęły wkrótce pojawiać się również: w 1862 roku ukazał się szczególnie ceniony przez Cicely Mary Barker tom wierszy Christiny Rossetti *Goblin Market and Other Poems* (wydany pierwotnie jedynie z frontyspitem projektu Dantego Gabriela Rossettiego, brata poetki, później wznawiany w bogatej oprawie graficznej, między innymi z ilustracjami Rackhama). W 1870 roku natomiast wydawnictwo braci Longmanów opublikowało niewielką książeczkę zatytułowaną *In Fairyland. A Series of Pictures from the Elf-World* – ów podtytuł jest niezwykle istotny, wskazuje bowiem na fakt, że główny nacisk w utworze położony został nie tyle na tekst (poemat dramatyczny Williama Allinghama, przedstawiający dzień z życia wrózek i elfów w baśniowym lesie), ile na „serię

¹² Na początku XX wieku Walter Crane, grafik i ilustrator związany z kręgiem prerafaelitów oraz ruchem Arts and Crafts, pisał podobnie w artykule o własnych projektach graficznych do książek dla dzieci, w „uwolnieniu” fantazji widząc jednocześnie źródło przyjemności dla samego twórcy: „Najlepsze w projektowaniu dla dzieci jest to, że można puścić wodze wyobraźni i fantazji; jest tam miejsce na humor, a nawet patos, za którymi zawsze podąży zmysł cudowności oraz fantazjowania, wiecznie żywy w dziecięcym sercu – sercu, które na szczęście w pewnych przypadkach nigdy nie dorośnie ani się nie zestarzeje”. W. Crane, *Notes on my Own Books for Children*. „The Imprint” 1912, vol. 1, no. 2, s. 86.

¹³ Zrównanie baśni jako gatunku z szeroko rozumianą jakością „baśniowości” (reprezentowaną najpełniej przez elementy i postaci fantastyczne, takie jak wróżki i elfy) było w epoce wiktoriańskiej dość popularne – na przykład Charles Dickens swój artykuł z 1853 roku pisany w obronie gatunku („W epoce utylitaryzmu, jak w żadnych innych czasach, sprawą najwyższej wagi jest poszanowanie baśni [*Fairy tales*]. [...] Naród bez wyobraźni, bez choć krztyny fantazji, nie może być wielki pośród innych narodów pod słońcem.”) zatytułował *Frauds on the Fairies [Oszustwa na wrózkach]*. Por. C. Dickens, *Frauds on the Fairies*, w: *A Peculiar Gift. Nineteenth Century Writings on Books for Children*, selected and ed. by L. Salway, Harmondsworth 1976, s. 111.

¹⁴ Wskazanie polskiego odpowiednika dla angielskiego *fairy* jest problematyczne, gdyż – jak zauważa Michał Choiński – „z jednej strony określa [ono] magiczne istoty występujące w opowieściach ludowych, z drugiej stanowi element nazwy samego gatunku literackiego [...]”. Badacz podkreśla silne nacechowanie kulturowe leksemu (przede wszystkim w obrębie wierzeń celtyckich), a także fakt, że pod nazwą tą ukrywa się „wiele różnorodnych istnień”. Jako polskie ekwiwalenty *fairies* proponuje „wróżki”, „duszki”, „chochliki”, „diabełki”, „skrzaty” oraz „elfy”, ów ostatni termin uznając za najwłaściwszy. Por. M. Choiński, *Czy „fairies” to „elfy”? – czyli krótka wyprawa do irlandzkiego świata magii*. „Przekładaniec” 2006, nr 1, s. 162–170. Trudność w tłumaczeniu *fairies* wiąże się jednak nie tylko z nacechowaniem kulturowym, ale także z problemem płci gramatycznej: w angielszczyźnie *fairies* to swego rodzaju społeczność, „mały ludek”, wśród którego występują istoty tak żeńskie, jak i męskie (choćby królewska para: Tytania i Oberon). Tymczasem zarówno polska „wróżka” (w moim przekonaniu lepiej oddająca znaczenie *fairy*, niż leksem wskazany przez Choińskiego, który przecież posiada w angielszczyźnie swój własny ekwiwalent), jak i „elf”, są genderowo „jednostronne”, zaś próby utworzenia ich męskich i żeńskich odpowiedników („wrózek”? „elfinka”? „elficzka”? „Elfka” to słowo zarezerwowane dla tolkienologii) zdają się prowadzić donikąd. Z tego powodu proponuję „połączenie sił” i tłumaczenie *fairies* jako zbiorowości „wrózek i elfów”.

obrazków” autorstwa Richarda Doyle’a, który na okładce wyróżniony został jako jedyny autor.

Ryciny Doyle’a są rzeczywiście niezwykle: zachwycają barwami, szczegółowością i dynamiką, a przedstawione na nich wróżki i elfy – miniaturowe dzieci, czasem zupełnie nagie, czasem ubrane w zwiewne suknie lub stylizowane stroje paziów – ukazane są w organicznej jedności z przyrodą: siedzą wśród liści i kwiatów, śpią pod kapeluszami grzybów, huśtają się na gałązkach roślin, płatają figle ptakom i owadom; Doyle często przedstawia je też w ruchu: w tańcu, w korowodach, w locie, dosiadające żuków, ważek, ptaków oraz zaprzęgów motyli. Ryciny z *In Fairyland* z dużym prawdopodobieństwem stały się inspiracją dla Rackhama przy tworzeniu ilustracji do *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich*, a zatem – pośrednio – mogły wpłynąć również na grafiki z *Flower Fairies* Barker. Szczególnie charakterystyczna jest tu scena tańców wróżek i elfów, które odbywają się wśród grzybów, przy czym na każdej z ilustracji wyróżnia się postać siedząca na podwyższeniu kapelusza (u Doyle’a jest to królewicz, u Rackhama Piotruś Pan grający na fletni, u Barker elf muzykujący na talerzach; por. zestawienie **ryc. 37, 38, 39**).

Pod koniec lat 80. XIX wieku w liście do Kate Greenaway Ruskin pytał podobnie, jak później na scenie Piotruś Pan: „Do you believe in fairies?”. Choć odpowiedź artystki nie jest znana (sam Ruskin przyznawał w innym miejscu, że „w dzieciństwie na wpół wierzył w duchy i wróżki”¹⁵, zaś w jednym z wykładów oksfordzkich, zatytułowanym *Fairy Land* i poświęconym m.in. pracom Greenaway, pisał, że „Wiara jest zaufaniem p o m i m o braku dowodów”¹⁶), u progu epoki edwardiańskiej, niedługo przed swoją śmiercią Greenaway – która przez całe życie rysowała przede wszystkim realistyczne portrety wiktoriańskich dzieci – wykonała dużą akwarelę *The Elf Ring*, przedstawiającą dziewczynkę stojącą pośrodku tzw. czarodziejskiego kręgu – kręgu grzybów, na których siedzą wróżki i elfy. Akwarela ukazała się drukiem w 1905 roku¹⁷, a trzy lata później Edward Hughes – bratanek Arthura Hughesa, ilustratora książek George’a MacDonalda, ten sam, który miał poślubić jego córkę Mary – namalował obraz *Midsummer Eve*, stanowiący jakby wariację na temat akwareli Greenaway, lecz utrzymaną w innej, bardziej baśniowej i nostalgicznej tonacji, a zamiast dziewczynki przedstawiającą dorosłą kobietę (**ryc. 40 i 41**). W 1902 roku Barrie wydał powieść *The Little White Bird*, zaludniając Ogrody Kensingtonskie psotnymi i uroczymi *fairies*, którym w wydaniu z 1906 roku postać graficzną nadał Arthur Rackham. Moment był znaczący: epoka edwardiańska jeszcze bardziej niż czasy wiktoriańskie pragnęła powrotu czarodziejskiej aury, zaś wyobraźnię zbiorową organizowała kategoria pastoralności. Pejzaż pastoralny – w którym panował (*nomen omen*) rustykalny bożek Pan¹⁸ – był nie tylko dziedziną natury, pełną kwiatów,

¹⁵ Cyt. za: E. James, *Ruskin and the Fantastic*, w: *John Ruskin and Nineteenth-Century Education*, ed. V. Purton, New York 2018 [b.n.s.].

¹⁶ J. Ruskin, *Lecture IV. Fairy Land. Mrs. Allingham and Kate Greenaway*, w: *idem, The Art of England. Lectures Given at Oxford*, Orpington 1884, s. 123.

¹⁷ W biografii autorstwa M.H. Spielmann i G.S. Lyard pt. *Kate Greenaway*, London 1905, s. 48–49.

¹⁸ Postać Pana – wszechobecna w literaturze edwardiańskiej, m.in. w utworach Forstera, Hewletta, Barriego, Grahame’a, Burnett czy Kiplinga – miała jednak niewiele wspólnego ze swym greckim pierwowzorem. Jak słusznie zauważył Samuel Hynes, Barrie jako pierwszy „okradł Pana, by opłacić

drzew i zwierząt, ale także miejscem magicznym, w którym realizować się mogły marzenia o powrocie do dzieciństwa. *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich* uosabiał wszystkie te jakości: osadzony w przestrzeni parkowej, odgradzonej od miasta i cywilizacji, opowiadał o współistnieniu ptaków, dzieci, wróżek, elfów i kwiatów, którym patronował edwardiański Pan – Piotruś Pan.

Lata wojny wzmogły jeszcze kult *fairies* oraz wiążące się z nim pragnienie ucieczki w krainę wyobraźni: w 1916 roku australijska artystka Ida Rentoul Outhwaite wydała książkę *Elves & Fairies*, w której – podobnie jak w publikacji Doyle’a – elementy graficzne były zdecydowanie ważniejsze niż teksty poetyckie; do upowszechnienia pracy Outhwaite przyczyniła się królowa Maria, późniejsza admiratorka Barker, która rozsyłała znajomym i przyjaciołom pocztówki z przedstawieniami wróżek i elfów¹⁹. Szczytowy moment kultu przyniosły jednak lata 20.: w grudniu 1920 roku Arthur Conan Doyle – autor opowiadań o Sherlocku Holmesie, przyjaciel Barriego i bratanek Richarda Doyle’a – opublikował w „The Strand Magazine” artykuł *Fairies Photographed. An Epoch-Making Event*, w którym zamieścił fotografie rzekomo prawdziwych wróżek, wykonane w 1917 roku przez dwie kuzynki: dziewięcioletnią Alice i szesnastoletnią Iris Carpenter (właśc. Frances Griffiths i Elsie Wright) w okolicach wioski Cottingley w zachodnim Yorkshire. O ile Ruskin wierzył jeszcze „p o m i m o braku dowodów”, Doyle-spirytualista uwierzył w oparciu o to, co uznał za niezbity dowód istnienia świata nadprzyrodzonego: do końca życia przekonany był o autentyczności fotografii „wróżek z Cottingley”²⁰, a swój artykuł ze „Strandu” rozwinął w książkę *The Coming of the Fairies*, opublikowaną w roku 1922. W tym samym roku Margaret Tarrant – bliska przyjaciółka Cicely Mary Barker, z którą wybierała się na wspólne malarskie plenery – namalowała akwarelę pt. *Do you believe in fairies?*, na której przedstawiła dwoje dzieci na łące w otoczeniu wirujących w kręgu wróżek i

Piotrusia, a pozostałe edwardiańskie realizacje Pana były podobnie udomowione”. S. Hynes, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton 1986, s. 146. Por. także: S. Lerer, *Pan in the Garden. The Edwardian Turn in Children’s Literature*, w: *idem, Children’s Literature. A Reader’s History from Aesop to Harry Potter*, Chicago–London 2008, s. 253–273; M.A. Kimball, *Aestheticism, Pan, and Edwardian Children’s Literature*. „CEA Critic”, vol. 65, no. 1, s. 50–62.

¹⁹ Por. J. Laing, *op. cit.*, s. 31

²⁰ „Wróżki z Cottingley” okazały się jedną z najbardziej udanych mistyfikacji fotograficznych XX wieku: w latach 20. Yorkshire odwiedzali badacze, dziennikarze, spirytualiści, a nawet jasnowidze, zaś zainteresowanie medialne – oraz ciągle zapewnienia o autentyczności zdjęć ze strony ich autorek – podtrzymywały przekonanie społeczeństwa, że nieuchwytnie *fairies* dały się uwiecznić na płycie fotograficznej. Dopiero w latach 80. kuzynki przyznały, że wróżki zostały wykonane z papieru w oparciu o ilustrację Arthura Sheppersona z wydanej w 1914 roku popularnej książeczki dla dzieci *Princess Mary’s Gift Book* (by zamknąć czarodziejski krąg zbieżnych okoliczności i personaliów, dodajmy, że księżniczka Mary, „patronka” publikacji, była córką królowej Marii, miłośniczki wróżek i elfów) – wróżkom Sheppersona dziewczynki dorobiły skrzydła, na potrzeby fotografii umocowały je w plenerze za pomocą szpilek i sznurków. Griffiths i Wright utrzymywały jednak, że – choć fotografie były „falszywe” – one same wielokrotnie widywały wróżki; nie zgadzały się również co do tego, że ostatnia z fotografii, wykonana w 1920 roku, jest nieprawdziwa – Frances utrzymywała do końca, że widoczne na zdjęciu wróżki są autentyczne. Por. A.C. Doyle, *The Coming of the Fairies*, New York 1922; F.M. Griffiths, C. Lynch, *Reflections on the Cottingley Fairies*, Belfast 2009; *The Case of the Cottingley Fairies*: <https://www.lockhaven.edu/~dsimanek/cooper.htm> (data dostępu: 13 października 2021). Zob. również A. Zborowska, *Nie tylko dzieci wierzą we wróżki. Historia fotografii z Cottingley i „kwiatowych wróżek” w literaturze i kulturze XIX i XX wieku*. „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty” 2019, nr 1–2, s. 127–136.

elfów. Tarrant bez wątpienia inspirowała się spektaklem Barriego, którego tematyka i nastrój były jej bliskie: zaledwie rok wcześniej powstała jej akwarela pt. *Peter's Friends*, ciesząca się ogromną popularnością i przedstawiająca brązową rzeźbę Piotrusia Pana z Ogrodów Kensingtonskich autorstwa sir George'a Framptona, która wykonana została w oparciu o fotografię przedstawiającą małego Michaela Llewelyn Daviesa – Piotruś stoi na postumencie, na który wspinają się leśne zwierzęta oraz *fairies*, do których Tarrant dodała jeszcze swoje własne wróżki, krążące wokół sylwetki wiecznego chłopca, zaś jako obserwatorów sceny sportretowała dwoje dzieci, które uznać chyba należy za tytułowych „przyjaciół Piotrusia Pana” (por. **ryc. 42 i 43**). Jeszcze wcześniej, bo w 1919 roku, wydała również kolorowanekę *Peter Pan Birthday Cards to Paint*, w której projekty graficzne były wyraźnie inspirowane ilustracjami z *Peter Pan Picture Book* (1907) autorstwa Alice B. Woodward – nauczycielki rysunku Barker. Zarówno urodzona w 1888 roku Tarrant, jak i młodsza od niej o kilka lat Barker należały do pokolenia, które wychowało się na sztuce oraz książkach Barriego: dla starszej artystki okres ogromnej popularności *Piotrusia Pana* przypadł na czas kształtowania się jej stylu twórczego, dla młodszej objął lata dzieciństwa, w których formuje się wrażliwość i wyobraźnia. Jako dwunastoletnia dziewczynka Cicely otrzymała w prezencie wydanie *Piotrusia Pana w Ogradach Kensingtonskich* z sugestywnymi ilustracjami Rackhama, wyobrażającymi życie wrózek i elfów w świecie parkowej przyrody. Barker musiała być też bywalczynią londyńskich teatrów, w których rokrocznie w okolicach Bożego Narodzenia wystawiane były spektakle Barriego, skoro w styczniu 1929, po ostatniej w sezonie inscenizacji, napisała wierszyk okolicznościowy *Last Night of Peter Pan*, który wysłała do Jane Forbes-Robertson, aktorki wcielającej się wówczas w rolę Piotrusia Pana:

Niepochwytny, ulotny, rycerski, radosny;
W ciele o nadludzkiej, chłopięcej lekkości,
Pełen wewnętrznej, tajemnej jasności,
A jednak twej własnej tragedii nieobcy –
Byłeś tym wszystkim; wpatrzeni w twą postać
Trwaliśmy w zachwycie, jakby w promiennej księżycy światłości
W ciebie samego, Piotrusiu, niezrównany w prawości.
A teraz spektakl skończony: lecz ty, Piotrusiu, zostań!²¹

W *Piotrusiu Panie w Ogradach Kensingtonskich* Barrie umieszcza dziedzinę magii w sercu wielkiego miasta – i jednocześnie izoluje ją od niego, tworząc swego rodzaju pastoralną, tajemniczą wyspę zieleni wśród morza cywilizacji, będącą w tym (wyspiarskim) sensie również pierwowzorem Nibylandii. Ogrody Kensingtonskie w ciągu dnia zdają się zwykłym parkiem, w którym piastunki spacerują z niemowlętami w wózkach, a starsze dzieci bawią się pośród alejek i puszczają łódki na Okrągłym Stawie; jednak nocą, w „czasie po zamknięciu bram” (taki tytuł nosi czwarty rozdział opowieści), Ogrody stają się przestrzenią magiczną: drzewa ożywają i przechadzają się

²¹ „Intangible, elusive, gallant, gay; / With limbs of superhuman boyish lightness; / Lit from within by some mysterious brightness; / And yet with tragedy not far away – / All this you seemed; you held us through the play / Entranced as though by moonlight's radiant whiteness, / The very Peter, unsurpassed in rightness: / And now the play is ended: Peter, stay!”. Cyt. za: J. Laing, *op. cit.*, s. 34.

po parkowych alejkach, a wróżki i elfy – w ciągu dnia poukrywane przed ludzkim wzrokiem – wychodzą z podziemnych schronień, by tańczyć do rana w czarodziejskich kręgach. Ogrody Kensingtonskie są dla Barriego symboliczną przestrzenią początku: nie tylko ściśle wiążą się z dzieciństwem, a więc początkiem, czy nawet samym początkiem ludzkiego życia (zgodnie z opowieścią to przecież na wyspie na Serpentyinie „rodzą się wszystkie ptaki, mające stać się potem małymi chłopcami i dziewczynkami”; *PPOK*, 17), ale nawiązują także do miejsca początku ludzkości – rajskiego ogrodu, z którego wywodzą się wróżki i elfy: „W chwili gdy pierwsze dziecko roześmiało się po raz pierwszy, jego śmiech rozsypał się w miliony drobinek, a wokół zaroiło się od wróżek i elfów. Stąd się właśnie wzięły” (*PPOK*, 49). Ogród – przestrzeń bezgrzeszna i niewinna – jest domeną dzieci oraz *fairies*, przy czym te pierwsze prędzej czy później zostają z niej wygnane w dziedzinę dorosłości; przypomnijmy, że również powieść *Peter and Wendy* rozpoczyna się od sceny ogrodowej, w której Wendy zbiera kwiaty i dowiaduje się od swojej matki, że kiedyś będzie musiała dorosnąć. Wróżki i elfy są zatem organicznie powiązane z przestrzenią ogrodu – Edenu, Ogródów Kensingtonskich, i szerzej każdego miejsca, w którym kwitną kwiaty i rozwija się roślinność – ale także z dziećmi, bez których nie potrafią się obyć:

Strasznie trudno jest dowiedzieć się czegokolwiek pewnego o wróżkach i elfach – właściwie jedyną rzeczą, którą wiemy na pewno, jest to, że wróżki i elfy żyją wszędzie tam, gdzie przebywają dzieci. Dawno temu dzieciom nie wolno było odwiedzać Ogródów Kensingtonskich i wówczas nie było w nich również wróżek i elfów; jednakże, gdy tylko wpuszczono do Ogródów dzieci, jeszcze tego samego wieczoru, w zwartych gromadkach, przybyły za nimi wróżki i elfy. (*PPOK*, 46)

Barrie pisze dalej, że również dzieci „jeszcze w stanie ptasim, bardzo dobrze znają się z wróżkami i elfami”, a w okresie niemowlęctwa „pamiętają całkiem sporo na ich temat” (*PPOK*, 46) – dopiero później, w miarę dorastania, wspomnienia zacierają się, a wraz z nimi zanika również wiara w istnienie „małego ludku” („Słyszałem nawet o takich dzieciach, które uparcie twierdzą, że nigdy w życiu nie widziały wróżki ani elfa”; *PPOK*, 46). Już w *Piotrusiu Panie w Ogrodach Kensingtonskich* został zatem podjęty temat wiary, który później tak wyraźnie wybrzmieć miał w sztuce *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up*. Jednak najistotniejszą i w pewnym sensie rewolucyjną zmianą, jaką Barrie wprowadził do myślenia o dziedzinie magii, było to, że nie umieszczał jej w odrębnym, baśniowym świecie, do którego dostać się można było tylko przypadkiem lub w pewien specyficzny sposób (udając się w określone miejsce, jak Kilmeny w poemacie Hogga, czy po prostu zasypiając, jak Anodos w *Phantastes* MacDonalda – nawet *fairies* Richarda Doyle'a, choć zanurzone w przyrodzie, przebywały przecież w osobnej krainie o nazwie Fairyland). W *Piotrusiu Panie w Ogrodach Kensingtonskich* wróżki i elfy otrzymały niejako konkretny adres, znalazły się w miejscu, które bez trudu odszukać można na planie Londynu, i które większości, o ile nie wszystkim czytelnikom i czytelniczkom książki, znane było z codziennych doświadczeń. Dzięki Barriemu *fairies* przeniosły się do świata ludzi, co doskonale widać na ilustracjach Rackhama: na jednej z nich artysta przedstawił grupę wróżek i elfów ukrytych pośród korzeni drzew i przypatrujących się mężczyźnie spacerującemu

parkową alejką, na innej – w posobny sposób – umieścił parę dzieci wychylających się zza pnia drzewa, pod którym widać podziemne domostwa *fairies* (por. ryc. 44 i 45). Wróżki i elfy mieszkają zatem w świecie ludzi, lecz czynią to niejako *incognito*, skrzątnie ukrywając się przed ludzkim wzrokiem:

Najczęściej udają kwiaty, ponieważ ich dwór przebywa w Dolince Wrózek i Elfów, a tam, podobnie jak wzdłuż całej Alei Maleństw, rośnie takie mnóstwo kwiatów, że, udając je, wróżki mają największe szanse, iż nie zwrócą na siebie niczyjej uwagi. Ubierają się dokładnie jak kwiaty, a swoje stroje zmieniają wraz z porami roku: wkładają białe szaty, kiedy kwitną konwalie, niebieskie, kiedy zakwitają leśne dzwoneczki i tak dalej. Najbardziej lubią jednak czas krokusów i hiacyntów, ponieważ mają ogromną słabość do różnobarwnych strojów, natomiast tulipany (poza białymi, z których robią kołyski dla swoich dzieci) uważają za zbyt krzykliwe i z dnia na dzień odkładają moment, w którym trzeba się przebrać za tulipany. Dlatego początek tulipanowych tygodni jest czasem, kiedy najłatwiej można je wypatrzeć. (PPOK, 47)

Wróżki i elfy Barriego są dosłownie „wrośnięte” w naturę: nie tylko ubiorem imitują kwiaty, ale także wykorzystują i przetwarzają rośliny w swoim życiu codziennym: za kołyski dla dzieci służą im płatki białych tulipanów, z liści bluszczu wyrabiają olej rycynowy, a masło z korzeni drzew, w wieczory balowe stoły nakrywają obrusami z kwiatów kasztanowca, zaś do siedzenia służą im ustawione wokół grzyby; biesiadnicy piją wino tarninowe, pierwiosnkowe i berberysowe, drogę na bal oświetlają im latarenki wykonane z gałązek miechunki, godzinę odczytuje się za pomocą dmuchawca, a suknie podcina szpilkami z kwiatowych kolców²².

Ten właśnie motyw – czy też ten element świata przedstawionego *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich* – przejmuje i przetwarza Cicely Mary Barker w książeczkach z *Flower Fairies*²³. Na każdą z siedmiu pozycji w serii składa się około

²² W porównaniu z wróżkami z Ogródów Kensingtonskich, Cynowy Dzwoneczek – główna przedstawicielka *fairies* w powieści *Peter and Wendy* – prowadzi życie o wiele mniej naturalne, a bardziej nasycone sztuką i sztucznością. Wskazuje na to opis jej buduaru w podziemnym domu na Nibylandii: „Kanapa, jak ją zawsze nazywała, była antykiem z epoki Królowej Mab i miała tłoczone nóżki. Cynka zmieniała narzuty zależnie od tego, jakie kwiaty akurat kwitły. Jej lustro było jednym z trzech zachowanych po dziś dzień, a w każdym razie trzech znanych handlarzom antykami dla wrózek, nieobtłuczonych Kotów-W-Butach. Podstawa pod umywalkę była drapi-krustowana i dwustronna. Komoda była autentycznym Czarusiem Szóstym, a dywan i dywaniki pochodziły z najlepszego (wczesnego) okresu Margery i Robina. Wisiał tam również kandelabr w stylu Figlików, ale oczywiście Cynka oświetlała swoją rezydencję sama” (PPW, 99). Praktycznie wszystkie sprzęty w buduarze Dzwoneczka pretendują do miana antyków i dzieł sztuki – Barrie zabarwia ów opis humorem i lekką ironią, wymierzona zapewne w eleganckie przedstawicielki londyńskiej socjety, które ustrajały swoje mieszkania schlebając modzie i snobistycznym gustom, kłócącym się z poczuciem prawdziwego arcyzmu. Jednocześnie, dzięki odwołaniom do świata fantazji i baśni (Królowa Mab, Kot w Butach, Czarus Szósty – w oryginale „książę z bajki”, Margery i Robin – postaci z tradycyjnych *nursery rhymes*), tworzy specyficzną „kulturę” świata *fairies*, dla której punktem odniesienia jest przede wszystkim literatur dziecięca. Tak jak wróżki i elfy z Ogródów Kensingtonskich zanurzone są w konkretnej angielskiej przyrodzie, tak wróżki z Nibylandii (a więc już nie przestrzeni realnej, możliwej do zlokalizowania na mapie) przebywają w świecie fantazji i fikcji; reminiscencją Kensingtonu są na Nibylandii narzuty zmieniane w rytmie kwitnienia kwiatów, a także wzmianka o Królowej Mab, która panuje nam „małym ludkiem” Ogródów Kensingtonskich.

²³ W polskim dyskursie literaturoznawczym o *Flower Fairies* wspomina Marta Kotkowska w artykule *Rośliny-dzieci, płody Matki Ziemi w książce dziecięcej początku XX wieku*, w: *Żywioty w literaturze*

dwudziestu pięciu ilustracji wrózek i elfów kwiatów wiosennych, jesiennych, ogrodowych lub przydrożnych, a także drzew (*Fairies of the Trees*) oraz kwiatów odpowiadających kolejnym literom alfabetu (*A Flower Fairy Alphabet*), którym towarzyszy tyleż tematycznych wierszyków. *Flower Fairies* należy zaliczyć do gatunku książek obrazkowych²⁴ (którego prekursorami w literaturze angielskiej byli między innymi Randolph Caldecott, Kate Greenaway i Beatrix Potter) – podobnie jak działo się to w *In Fairyland* Doyle’a czy *Elves & Fairies* Outhwaite, warstwa graficzna wydaje się tu jednak nadrzędna względem warstwy słownej, choć nie jest też tak, jak wskazują niektóre definicje książki obrazkowej, że teksty poetyckie nie mogłyby funkcjonować w oderwaniu od grafik²⁵.

Barker, podobnie jak Barrie, łączy ściśle *fairies* z dziećmi oraz kwiatami: jej akwarele to portrety prawdziwych dzieci (znanych często z imienia i nazwiska przedszkolnych podopiecznych Dorothy Barker) w strojach stworzonych bezpośrednio z kwiatów i liści lub w jakiś sposób nawiązujących do przedstawianej rośliny; owe stroje Cicely szyła własnoręcznie, zaś skrzydła, w które obowiązkowo wyposażona była każda *flower fairy*, konstruowała z gałązek obciążonych gazą²⁶. Wróżki i elfy przedstawione są w swoim „naturalnym” środowisku, najczęściej z trzymanym w dłoni kwiatem lub wśród liści drzewa, które uosabiają – Lawender Fairy kołysze się na kwiatkach lawendy, Rose Fairy obejmuje pąk róży a Fuchsia Fairy zwiesza się z gałązki fuksji wśród innych różowo-purpurowych kwiatów – zmieniają się jednak proporcje: zgodnie z tradycją miniaturyzacji *fairies*, dzieci są pomniejszone, podczas gdy rośliny pozostają w swoich naturalnych rozmiarach. Istotna jest także kompozycja grafik, na których postaci często naśladują „pokrój” rośliny nachyleniem ciała, co sprawia jeszcze wyraźniejsze wrażenie zespolenia dzieci z naturą – dzieje się tak na przykład na ilustracji przedstawiającej czarny bez czy wspomnianą wcześniej fuksję (por. zestawienie **ryc. 46 i 47**).

Z kolei wiersze – przeważnie kilkustrofowe, o prostej, regularnej budowie rytmicznej oraz strukturze przypominającej dziecięce rymowanki i piosenki (niemal wszystkie to zresztą piosenki już z tytułu) – dostarczają konkretnych botanicznych informacji na temat danej rośliny: jej wyglądu, zwyczajów, właściwości, zastosowania,

dziecięcej. Ziemia, pod. red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2019, s. 210; szerzej pisze o nich Agnieszka Zborowska, *op. cit.*, s. 149–152.

²⁴ Definicję terminu „książka obrazkowa” przyjmuję za Barbarą Bader: „Książka obrazkowa (*picturebook*) jest tekstem, ilustracjami i całościowym projektem; może być wykonana ręcznie albo stanowić komercyjny produkt; jest społecznym, kulturowym i historycznym dokumentem, a przede wszystkim jest doświadczeniem dla dziecka. Jako forma sztuki zasadza się na współzależności obrazów i słów pokazywanych symultanicznie na rozkładówce w akcie przewracania strony”. M. Cackowska, *Współczesna książka obrazkowa – pojęcia, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy*, w: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, pod red. M. Cackowskiej, H. Dymel-Trzebiatowskiej i J. Szyłaka, Poznań 2017, s. 12.

²⁵ Sprawa relacji między słowem a obrazem w książkach obrazkowych pozostaje wciąż kwestią sporną wśród badaczy tematu, z których część uważa *picturebook* za ściśle zespolenie słów i grafik, część za „sumę tekstu i obrazów”. W opracowaniach można spotkać się jednak najczęściej z twierdzeniem, iż w książce obrazkowej elementy graficzne dominują nad elementami tekstowymi, a do tego, by w ogóle mówić o *picturebooku*, obecność obrazów jest niezbędna (w przeciwieństwie do obecności słów – istnieją na przykład tzw. „bezttekstowe książki obrazkowe”). Por. E. Bosch, *Wordless picturebooks*, w: *The Routledge Companion to Picturebooks*, ed. B. Kümmerling-Meibauer, London – New York 2018, s. 191

²⁶ Por. J. Laing, *op. cit.*, s. 37.

roli w przyrodzie, a często także nazwy, najczęściej w formie wypowiedzi samej *flower fairy*, rzadziej z perspektywy zewnętrznego obserwatora lub obserwatorki. I tak pokrzyk wilcza jagoda ostrzega przed swoimi trującymi jagodami, wierzbowka szczyli się tym, że potrafi zakryć ruiny i nieużytki różowym dywanem kwiatów, niezapominajka prosi, by o niej nie zapominać, a elf z kasztanowca żali się na rzucane przez dzieci patyki i sam obiecuje strącić kasztany z drzewa.

Zwraca uwagę botaniczna dokładność, z jaką Barker maluje zarówno rośliny, jaki i roślinne stroje, oddając wszystkie szczegóły barw, faktur i kształtów²⁷ – przygotowanie każdej grafiki poprzedzało bowiem studium wykonane z natury, najczęściej w plenerze²⁸. Artystka korzystała także z serii G.C. Nuttall *Wild Flowers as they Grow* oraz porad przyrodników z Królewskich Ogrodów w Kew, zaś w projektowaniu strojów inspiracje czerpała z książki *English Costume* Diona Claytona Calthropa, którą dostała w prezencie na dwudzieste pierwsze urodziny. Na szczególną uwagę zasługują właśnie kostiumy *flower fairies*: jak zauważyła Carole Scott, na grafikach Barker ubrania stanowią swego rodzaju metaforę: miejsce spotkania i przenikania się tego, co naturalne, z tym, co ludzkie²⁹. Elementy roślinne – płatki kwiatów, liście, owoce, nasiona – zostają przetransponowane na rozmaite elementy ubioru: w sposób najprostszy dotyczy to kolorów (wróżka jarzębinowa nosi pomarańczową sukienkę i takąż przepaskę na włosach, Dog-Violet fiołkową tunikę z biało-żółtym kołnierzem), lecz często także deseni, a nawet faktur: Blackthorn Fairy ubrana jest w białą sukienkę w ciemnoróżowe groszki dokładnie odpowiadające wyglądowi kwiatów tarniny, Blackberry Fairy nosi ciemnofioletowy bezrękawnik, który kształtem i fakturą przypomina owoc jeżyny, Traveller's Joy Fairy ma na sobie fantazyjną sukienkę przywodzącą na myśl strukturę kwiatu powojnika pnącego, natomiast Tansy Fairy przyszywa do płaszczyka guziki, które wyglądają na drobne kwiatki wrotczy (por. zestawienie **ryc. 48–53**).

Najczęściej jednak Barker wręcz dosłownie odziewa swoje wróżki i elfy w kwiaty czy elementy roślin: suknia Poppy Fairy to dwa płatki maku stykające się w talii czarnymi środkami, spódniczki Harebell Fairy i Buttercup Fairy to odwrócone kielichy dzwonka i jaskra, natomiast rękawy, nogawki i mankiety stroju Dandelion Fairy zrobione są z szypulek kwiatu mlecza, podczas gdy pompony na trzewikach to miniaturowe kule dmuchawca (por. zestawienie **ryc. 54–57**). Szczególną pomysłowością Barker wykazuje się w projektowaniu nakryć głowy: kapturki, czapeczki, korony oraz diademy wróżek i elfów zrobione są z kwiatów (na przykład

²⁷ Ową dbałość o szczegóły, a także umiłowanie precyzji w projektowaniu i malowaniu kostiumów Barker współdzieliła z artystami z kręgu prerafaELITÓW oraz twórcami związanymi z ruchem Arts and Crafts: John Everett Millais, jeden z najbardziej cenionych przez nią malarzy, spędził wiele godzin na studiowaniu nadrzecznej roślinności, którą uczynił później nie tyle tłem, ile drugoplanową bohaterką swojej *Ofelii* (1852). Wszyscy prerafaELICIE służyli też z drobiazgowo oddawanych na płótnach strojów (szczególnie średniowiecznych), zaś William Morris znany był z projektowania wzorzystych tkanin w kwiatowe desenie.

²⁸ Wiele z takich szkiców można było oglądać podczas poświęconej Barker wystawy *Flower Fairies: Botanical Magic*, która odbywała się w londyńskim Garden Museum w sierpniu i wrześniu 2018 roku, i którą autorka niniejszej pracy miała okazję odwiedzić.

²⁹ Por. C. Scott, *Clothed in Nature or Nature Clothed: Dress as Metaphor in the Illustrations of Beatrix Potter and C.M. Barker*. „Children's Literature” 1994, vol. 22, s. 70.

Nightshade Fairy nosi orientalny kostium, którego dopełnia swego rodzaju turban z odwróconego kwiatu pokrzyku), szypułek (Poplar Fairy), łupinek (Horse Chestnut Fairy ma na głowie kolczasta czapkę z łupiny kasztana), a nawet fragmentów łodyg i owoców, jak w przypadku Horned Poppy Fairy (por. zestawienie ryc. 58–61). Barker łączy botanikę ze sztuką krawiecką, w projektowanych przez siebie kostiumach nawiązując do mody różnych kultur oraz epok, przede wszystkim średniowiecza oraz renesansu. Tworzy tym samym poczucie jedności człowieka z przyrodą, zaciera granicę między sztuką a naturą (w czym można dopatrzeć się wpływu *art nouveau*, reprezentowanej w Wielkiej Brytanii przez artystów nurtów *beautiful book* i Arts and Crafts, m.in. Waltera Crane’a czy Williama Morrisa), a także pozwala na nowo odkryć urok nawet tych roślin, które wydają się codzienne i pospolite.

W grafikach i tekstach *Flower Fairies* znać też zacięcie dydaktyczne Barker, która za pomocą swoich książek pragnęła rozbudzać w dziecięcych czytelnikach i czytelniczkach zainteresowanie przyrodą, a także zachęcać ich do nauki czytania oraz pisania (o czym świadczy najlepiej abecedariusz *A Flower Fairy Alphabet*, łączący oba te cele). We wstępie do *Flower Fairies of the Wayside*, ostatniej wydanej za jej życia książeczki z serii o wróżkach i elfach-kwiatach, autorka pisała:

A więc pozwólcie powiedzieć mi wprost: wszystkie rośliny i kwiaty starałam się namalować bardzo starannie z natury, a wszystko, co o nich powiedziałam, jest prawdziwe. Nigdy jednak nie widziałam wróżki lub elfa: wróżki, elfy i wszystko, co ich dotyczy, jest więc tylko „na niby”. (Bardzo miło jest wymyślać różne rzeczy „na niby” o wróżkach i elfach.) Myślę jednak, że dzieci będą potrafiły odróżnić te elementy, które są prawdziwe, od tych, które są „na niby”.³⁰

I tu właśnie Barker znacząco odchodzi od wizji Barriego, który przecież czynił wszystko, by przekonać swoich odbiorców o istnieniu wróżek i elfów, w które wystarczy tylko uwierzyć, by je zobaczyć. Artystka nie przejmuje bowiem Barrie’owskiej triady „wróżki – dzieci – kwiaty” w sposób prosty i bezkrytyczny: daje się wprowadzić zainspirować baśniowo-realnej rzeczywistości Ogrodów Kensingtonskich i czerpie z niej pomysł owego powiązania, ale nie pragnie nikogo nakłaniać do wiary w fantazję – zależy jej raczej na tym, by jej pomysł artystyczny, dosłownie odziewający dzieci w rośliny oraz kwiaty, posłużył młodym czytelnikom oraz czytelniczkom do nawiązania silniejszej więzi z naturą i zbudowania poczucia pełnego uczestnictwa w przyrodzie. Dla Barker – w przeciwieństwie do Barriego – to dzieci oraz kwiaty były prawdziwe i najważniejsze, zaś wróżki i elfy stanowiły raczej środek do osiągnięcia zamierzonego celu. Na tej samej zasadzie przedstawienia graficzne Barker różnią się znacząco od ilustracji z *Piotrusia Pana w Ogradach Kensingtonskich*: w przeciwieństwie do stonowanych, przygaszonych kolorów grafik Rackhama, Barker używa intensywnej gamy barwnej, która ma przyciągnąć i zatrzymać oko dziecięcego odbiorcy; jej wróżki i elfy to także zawsze postaci dziecięce (dziewczynki i chłopcy w wieku od kilku do kilkunastu lat), podczas gdy Rackham portretuje niemal wyłącznie postaci dorosłe, przede wszystkim kobiety w długich,

³⁰ C.M. Barker, *Flower Fairies of the Wayside. Pictures and Poems by Cicely M. Barker, London 1948* [b.n.s.].

zwiewnych szatach. Oboje artystów łączy jednak zamiłowanie do botanicznych detali (Rackham precyzyjnie oddaje kwiat tulipana, kępy wiechliny, owoce głogu, ognika czy miechunki), a także – przede wszystkim – wyobrażenie wrózek i elfów z delikatnymi skrzydłami ważek i motyli.

Od wizji uskrzydłonych dzieci chciałabym jeszcze na chwilę przejść do ilustrowanej nowelki Barker, która dała asumpt do tytułu niniejszego rozdziału, a której więcej uwagi poświęcę w kolejnym, ostatnim już rozdziale niniejszej części. Wydany w 1938 roku *The Lord of the Rushie River* stanowi bowiem również nawiązanie do twórczości Barriego, oparte jednak tym razem nie na pokrewieństwie wrózek i kwiatów, lecz dzieci i ptaków. Bezpośrednią inspiracją do napisania powieści miał być sen, który przyśnił się artystce, gdy była małą dziewczynką, i w którym leciała na grzbiecie łabędzia³¹. Książka została zadedykowana „drogiej pannie Edith” – a więc Edith Major, przyjaciółce Barker, która zapisała jej później w spadku wiejski domek w Sussex (Cicely planowała przemianować dom z Bartons na Hareswith Cottage, a Hareswith było lokalną nazwą, której użyła w nowelce *Simon the Swan*, kontynuującej opowieść z *The Lord of the Rushie River*) – zaś większość jej akcji rozgrywa się właśnie w ukochanym przez autorkę wiejskim krajobrazie hrabstwa Sussex. Niech te szczegóły posłużą za wprowadzenie do opowieści o małej Susan, która zamieszkała wśród łabędzi pod nieobecność swojego ojca-żeglarza: opowieść ta – obok tekstów MacDonalda i Barriego – stanie się jednym z trzech najważniejszych ośrodków interpretacyjnych kolejnego rozdziału.

³¹ Por. J. Laing, *op. cit.*, s. 70.

ROZDZIAŁ IV

PODNIĘBNE DZIECI

ŻYWIÓŁ POWIETRZA I TOPOS LOTU W KLASYCE LITERATURY DZIECIĘCEJ

Mieszkamy w pewnej zakłębłości ziemi, a zdaje się nam, że na jej powierzchni mieszkamy i powietrze nazywamy niebem, jak gdyby rzeczywiście po tym niebie gwiazdy chodziły. A to jest ta sama sprawa: przez słabość i ociążałość naszą nie jesteśmy w stanie przedrzeć się do krańców powietrza. A dopiero gdyby ktoś jego granic doszedł alboby tam na skrzydłach wzleciał, zobaczyłby, gdyby głowę z niego wynurzył, tak jak tutaj ryby, które z morza głowy wychylają, widzą to, co tu, tak samo ten ktoś zobaczyłby to, co tam, i jeżeliby natura człowieka zdolna była znieść to oglądanie, poznałby, że tam jest niebo prawdziwe i światło prawdziwe, i prawdziwa ziemia.¹

Tak w *Fedonie* Platona prawi Sokrates, ubolewając nad ograniczeniami ludzkiej natury, której brakuje skrzydeł, a przez to możliwości poznania prawdziwej natury rzeczy. Również tutaj, w tym szerokim, nieledwie kosmicznym ujęciu kondycji człowieka, pobrzmiewa wizja jaskini platońskiej, którą kilka wieków później święty Paweł wyrazi słowami *Hymnu o miłości*: „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno; wtedy zaś [zobaczymy] twarzą w twarz” (1 Kor 13, 12–13). U Platona „powietrze” nie jest „niebem”, a przynajmniej nie niebem prawdziwym, wypełnionym światłem oraz boską obecnością – ono zaczyna się dopiero poza granicami powietrza, gdzie rozciąga się „prawdziwa ziemia”, której mieszkańcy „obcuja z bogami twarzą w twarz. I słońce, i księżyc, i gwiazdy oglądają takimi, jakie one są naprawdę”². Nietrudno w tym opisie doszukać się podobieństw do kraju leżącego poza wiatrem północnym z powieści George’a MacDonalda – lub raczej jej rzeczywistego ideału, którego mały Diamond ogląda jedynie odbicie; jednak żeby tam dotrzeć, trzeba wyzwolić się z ciężaru ziemi i doczesności, trzeba ludzkiej naturze przypiąć napowietrzne skrzydła.

¹ Platon, *Fedon*, przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1958, s. 135–136.

² *Ibidem*, s. 138.

Powietrze, jako jeden z czterech powiązanych ze sobą żywiołów, od zawsze stanowiło przedmiot dociekań naukowych oraz tworzywo mitów: nieuchwytna, niewidoczna, a jednak wszechogarniająca i niezbędna do życia „niematerialna materia” znajdująca się w ciągłym ruchu – od chłodzącego powiewu po rujnujący huragan – pobudzała zmysły, niosąc dźwięki i zapachy, muskając lub uderzając powiewami wiatru. Uznawane za najszlachetniejszy i najdoskonalszy z żywiołów, powietrze – lekkie, czyste, niewidzialne i nieskończone – godne było tego, by zawierać, a nawet utożsamiać, pierwiastek boski³. Symbolika wiatru – powietrza w ruchu – zdaje się najlepiej ujmować istotę boskości. Z jednej strony odnajdziemy w niej zmienność i kapryśność bóstw starożytnych, takich jak Enlil, sumeryjski pan wichrów, czy greckie Anemoi z wydętymi policzkami – Boreasz, Notos, Apeliotes i Zefir – mieszkające na wietrznej wyspie Eolii; z drugiej strony uosabia ona łagodną moc Jahwe, który na spotkanie z Eliaszem przybywa poprzedzony kataklizmami i gniewem żywiołów, sam jednak zawiera się w lekkim powiewie: „A oto Pan przechodził. Gwałtowna wichura rozwalająca góry i druzgocąca skały [szła] przed Panem; ale Pan nie był w wichurze. A po wichurze – trzęsienie ziemi: Pan nie był w trzęsieniu ziemi. Po trzęsieniu ziemi powstał ogień: Pan nie był w ogniu. A po tym ogniu – szmer łagodnego powiewu” (1 Krl 19, 11–12). Biblijne teofanie często mają charakter powietrzny lub ognisty (te dwa elementy uważane były za pierwiastki wyższe i doskonalsze niż woda oraz ziemia⁴): Psalmista sławi Boga jako tego, który „za rydwan ma obłoki, przechadza się na skrzydłach wiatru. / Jako swych posłów używa wichry, jako sługi – ogień i płomień” (Ps 104, 3–4), zaś podczas ucieczki z Egiptu Jahwe towarzyszy Izraelitom w obłoku oraz w słupie ognia; powietrzno-ognisty jest również Duch Boży (w hebrajskim oryginalne *ru^ah* – powietrze, powiew, tchnienie, oddech, wiatr), który przed stworzeniem świata unosił się nad wodami, by później spłynąć na apostołów jako tchnienie Syna Bożego i ogniste języki posłannictwa. Życiodajne tchnienie, które ulepionego z prochu ziemi człowieka przemienia w „istotę żywą” (Rdz 2, 7), uświęca żywioł powietrza, czyniąc zeń oddech samego Boga pośredniczący między sferą *sacrum* a *profanum*.

Jońscy filozofowie przyrody, poszukujący przasady rzeczy (*ἀρχή* – *arché*), upatrywali jej w bezkresie (*ἄπειρον* – *apeiron*) lub w ściśle z nim związanym powietrzu; późniejsza myśl grecka podzieliła natomiast powietrze na warstwę niższą – *aer*, sferę podksiężycową, powietrze „ziemskie” i zmienne – oraz *aether*, sferę wyższą, nadksiężycową i stałą, piąty element, kwintesencję (*quinta essentia* – Arystotelesowski najdoskonalszy składnik kosmosu), jaśniejące górne powietrze nieba, stanowiące przestrzeń międzyplanetarną oraz siedzibę bogów (już w samej konstrukcji słowa *aether* można doszukać się znaków boskości, jeśli przyjmiemy, że jest to złączenie słowa *aer* z cząstką *the*, występującą w wyrazie *theos* – bóg). Eter jest właśnie ową dziedziną „prawdziwego nieba” i „prawdziwej ziemi”, którą Platon opisuje w *Fedonie*, zaś samo greckie rozróżnienie dwóch sfer powietrza stało się podstawą dla budowy modeli wszechświata w średniowieczu oraz renesansie. O ile eter jawi się jako

³ M. Sacha-Piekło, *Powietrze*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 200.

⁴ Por. *Pierwiastki (Elementy, żywioły)*, w: W. Kopalinski, *op. cit.*, s. 316–317.

pierwiastek nieskażony, dostępny jedynie temu co wzniosłe i wieczne, powietrze „niższe” roi się nie tylko od awifauny, „wszelkiego ptactwa skrzydlatego” (Rdz 1, 21), ale także od istot materialnych lub niematerialnych różnej proveniencji. Alchemia zaludniła sfery żywiołów ucieleśnieniami mocy natury – elementalami, żywiołakami, wśród których powietrze reprezentowały sylfy oraz sylfidy (od nich niedaleko już do uskrzydłonych wróżek i elfów)⁵, zaś Biblia, mistyka oraz wyobrażenia religijna uczyniły z powietrza przestrzeń obcowania aniołów – „ptaków bożych”⁶, powietrznych emanacji ducha, pośredniczących między Bogiem a ludźmi: z nieba na ziemię niosących posłańctwa oraz Dobrą Nowinę (Zwiastowanie, chóry anielskie nad Betlejem) lub gniew Boży (aniołowie Apokalipsy „powstrzymujący cztery wiatry ziemi” – Ap 7, 1), natomiast z ziemi do nieba wiodących ludzkie dusze po śmierci lub w sennych wizjach prorockich; uderza tu oczywiste podobieństwo do Hermesa o uskrzydłonych stopach, który jest nie tylko posłańcem bogów, ale również *psychopompósem* odprowadzającym umarłych w zaświaty.

Małgorzata Sacha-Piekło w swoim opracowaniu estetyki powietrza wskazuje zresztą na powiązanie żywiołu z zaświatem, będącym w starożytności siedzibą cieni (Hades, Szeol) – jak zauważa badaczka, również sam cień, „obraz ducha”, zanurzony jest w symbolice powietrznej i napowietrzną drogą może przekraczać granice krainy umarłych, by ingerować w świat żywych⁷. Trudno nie zauważyć, że element powietrza oraz wszystkie związane z nim motywy – także topos lotu, który będzie mnie tu interesować najbardziej – odznacza się ambiwalencją, zarysowaną wyraźniej niż w przypadku pozostałych żywiołów: powietrze jest niezbędnym do życia oddechem, lecz może być także „morowym powietrzem”, niosącym śmierć i zarazę; jest boskim, łagodnym tchnieniem oraz na-tchnieniem poetyckim, bywa jednak również rujnującym huraganem lub niszczycielskim „wichrem historii”. Stanowi siedzibę duchów jasnych, czystych i dobrych, lecz może być także demoniczną przestrzenią tajemnicy, mroku oraz grozy: w przestworzach fruną mityczne gryfy, harpie oraz Gorgony, „w martwej pustce, która przypomina powietrze”⁸ na rozpostartych skrzydłach unosi się Lucyfer z *Raju utraconego* Milтона, zatrzymany niegdyś w swoim podniebnym upadku. Gaston Bachelard, francuski filozof obrazu i wyobraźni, pisze, przytaczając rozważania Franza von Baadera: „ziemia została stworzona, by zatrzymać upadek: słowo *terra* czytane od tyłu daje słowo *arrêt* (‘zatrzymanie’). W wyniku stworzenia ziemi Lucyfer został strącony w otchłań (*tartarisé*) – zatrzymano zbuntowanego anioła pod ziemią [wyróżnienie oryginalne – A.W.]”⁹. Powietrze okazuje się niekiedy otchłanią, a lot – spadaniem, lecz mimo tego nie przestaje fascynować.

⁵ Por. M. Sacha-Piekło, *op. cit.*, s. 208.

⁶ D. Alighieri, *Boska komedia*, t. II *Czyściec*, przeł. A. Świdorska, słowem wstępnym poprzedził ks. K. Michalski, Kraków 1947, s. 11.

⁷ Por. M. Sacha-Piekło, *op. cit.*, s. 215.

⁸ J. Milton, *Raj utracony*, ks. II, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1974, s. 59.

⁹ G. Bachelard, *Psychologia ciężaru*, przeł. M. Ples-Bęben, w: I. Błocian, K. Morawska, M. Ples-Bęben, *Gaston Bachelard i filozofie obrazu. Psychologiczne i społeczno-polityczne aspekty obrazowości*, Wrocław 2018, s. 150–151.

To, co w górze, daje wytechnienie. Wysokość i szerokość nadziemską wraz z obłokami nie stanowią jeszcze spełnienia modlitwy o niebo, ale są już unoszeniem się ponad ludzkim życiem i ponad ludzkimi przyziemnymi sprawami. Ptaki są posłannikami od ziemi do nieba. Wzlatują ponad ziemię tak samo, jak ludzkie pragnienia. Dlatego zarówno ptasi śpiew, jak i ptasia zdolność do przebywania w powietrzu, latania, fruwanie po niebie, budziły i budzą nadal ludzką tęsknotę, choć ludzie zamknięci w kabinach latają wyżej i dalej niż większość gatunków ptaków.¹⁰

Bachelard nazywa wertykalność „czułym ludzkim wymiarem”¹¹ i podkreśla fakt, że cała zachodnia metafizyka organizuje się wokół osi pionowej (przypomnijmy choćby kręgi Piekła oraz Raju u Dantego). To, co horyzontalne, związane jest z pasywnością oraz przyziemnością, to, co wertykalne, wstępujące lub zstępujące, dotyczy czynnika aktywnego i transcendentnego. Filozof dostrzega jednak również fizyczne i biologiczne podłoże tego fenomenu: zauważa, że za ludzką potrzebą dążenia wzwyż „stoi prawdziwy tropizm”, a więc ruch spowodowany bodźcem zewnętrznym (najpopularniejszy tropizm to roślinny heliotropizm – ruch w kierunku światła), wertykalność łączy także z ewolucyjnym trudem wykształcenia postawy wyprostowanej, w której „kręgosłup byłby niczym doświadczana wewnętrznie poziomicą”¹², odnosząca niezmiennie do pojęcia pionu. Te wertykalne pragnienia ludzkości obrazuje znakomicie jedna z rycin Williama Blake’a pochodząca z wydanego w 1793 roku zbioru emblematów pod tytułem *For Children: The Gates of Paradise* (por. **ryc. 62**). U dołu artysta przedstawił fragment globu z trzema znajdującymi się nań postaciami, jednak zdecydowaną większość grafiki wypełnia czarne niebo z kilkoma gwiazdami i sierpem księżycy. Całe dramatyczne napięcie rozgrywa się właśnie między niebiańską górą a ziemskim dołem: od skrawka ziemi wzwyż biegnie długa drabina, ustawiona niemal pionowo, po której wspinaczkę rozpoczyna jedna z postaci (pozostałe dwie zdają się przyglądać wyczynowi, być może wytykając śmiałka palcami). Grafika jest niewielkich rozmiarów, w swojej prostocie oszczędna i wręcz minimalistyczna, nie sposób więc rozpoznać rysów twarzy ludzi, przedstawionych schematycznie, jak gdyby na dziecięcym rysunku, widać jednak wyraźnie, że postać rozpoczynająca wspinaczkę unosi głowę i spogląda na księżyc, zaś to, czego nie można wyczytać z treści graficznej emblematu, dopowiada znajdujący się pod nim podpis „I want! I want!” – „Chcę! Chcę!”. Bohater grafiki Blake’a pragnie wyrwać się z przymusu horyzontalności; człowiek – wyprostowany, lecz w swojej naturze nieledwie przyrośnięty do ziemi, jak roślina zwracający się ku słońcu – podnosi głowę i przygląda się gwiazdom oraz ptakom:

Ptaki są figurami aniołów, skrzydlatych bytów poruszających się między niebem a ziemią, angelo-zoologicznymi zwiastunami wiadomości. Skrzydła obdarzają je wolnością niedostępną człowiekowi, który marzył o lataniu nie tylko dlatego, że

¹⁰ Z. Kadłubek, *Fenomenologia fruwania i śpiewu*, w: *Zwierzęta i ludzie*, pod red. J. Kurka i K. Maliszewskiego, Chorzów 2011, s. 187.

¹¹ G. Bachelard, *Psychologia ciężaru...*, s. 120.

¹² *Ibidem*, s. 135.

chciałby przemieszczać się sprawniej w przestrzeni, lecz by zaznać nieskrępowanej wolności.¹³

– pisze Tadeusz Sławek, łącząc powietrzny, anielski byt metafizyczny, z bytem fizycznym, ptasim, zaś Bachelard – w swojej książce *L'air et les songes*, poświęconej powietrzu i marzeniom – uznaje ptaka za ulotny „pra-obraz, przeżywany przez nas w głębokich snach szczęsnej młodości”¹⁴. Lot jest zatem wspomnieniem przeszłości, lecz jednocześnie fantazją wykraczającą w przyszłość, w której dokona się powietrzna anamneza: powrót do „życia aromalnego”, „bytowania czysto powietrznego” – pisze filozof, cytując francuskiego pisarza-naturalistę Alphonse’a Toussenela: „zazdrościmy ptakom ich lotu, a istotę ukochaną obdarzamy skrzydłami, czujemy bowiem instynktownie, że w sferze szczęścia ciała nasze będą mknąć w przestrzeni podobnie jak ptak mknie w powietrzu”¹⁵. W locie dokona się akt wyzwolenia ciała z materii, nastąpi jego udoskonalenie i przebóstwienie.

Drogą ku wolności, ucieczką z kreteńskiego więzienia, miał być również lot na skrzydłach zaprojektowanych przez Dedala:

– Ziemię zamknął przede mną i morze – myśli [Dedal] – lecz niebo z pewnością stoi otworem, tędy przejdziemy. Choćby wszystkim zawładnął Minos, powietrza nie zdobędzie.

Wynajduje nową sztukę, zamyśla poprawić naturę. Układa pióra w równe rzędy od najmniejszych do największych, jakby w rosnącej krzywiźnie. Tak z nierównych łądyg robią na wsi piszczalki. W środku niemi związuje, pod spodem pióra woskiem zlepia, i tak ułożone w lekki łuk wygina na kształt skrzydeł ptasich. Mały Ikar tuż przy nim, nie wiedząc, jak niebezpieczne dla niego będą dzisiejsze zabawki, ze śmiejącą się twarzą goni piórka, które lekki wiew unosi, to wosk płowy ugniata w rękę i tak bawiąc się ojcu przeszkadza w jego dziwnym dziele. Gdy wreszcie spod przemyślnej dłoni wyszło ukończone, mistrz na dwóch skrzydłach podźwignąwszy ciało, bije skrzydłami i w powietrze wzlata. Poucza syna:

– Trzymaj się pośredniej drogi, Ikarze, przestrzegam cię, bo gdy zbyt się obniżysz, powietrze obciąży pióra, gdy wzlecisz zbyt wysoko, żar je opali. Leć pośrodku. [...] Leć za mną.¹⁶

Mit o Dedalu i Ikarze, w którym zapuścił korzenie tak charakterystyczny dla kultury zachodniej sen o podniebnej wolności, można odczytać jako swego rodzaju opowieść o uzurpacji i nieposłuszeństwie. Uzurpatorem jest ojciec-wynalazca, który swoją sztuką latania „zamyśla poprawić naturę”, czym sprzeciwia się nie tylko ziemskiej władzy Minosa, lecz również porządkowi rzeczy ustanowionemu przez bogów (tę uzurpację zauważają u Owidiusza spoglądający w górę ludzie – rybak, pasterz i oracz, których na obrazie *Pejzaż z upadkiem Ikara* przedstawił Pieter Bruegel, por. **ryc. 63** – „Któż mógłby tak w powietrzu latać? Chyba tylko bogowie!”¹⁷). Ikar, chłopiec wychowany

¹³ T. Sławek, *Po ptokach. Dwadzieścia lat później*, w: *Ptaki, przepłoty*, pod red. B. Mytych-Forajter i K. Jaglarz, Katowice 2015, s. 263.

¹⁴ G. Bachelard, *Powietrze i marzenia...*, s. 183.

¹⁵ Cyt. za: *ibidem*, s. 184–185.

¹⁶ Owidiusz, *Metamorfozy*, ks. VIII, przeł. A. Kamińska, oprac. S. Stabryła, wyd. drugie zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995, s. 202.

¹⁷ *Ibidem*, s. 203.

wśród unoszonych powiewem piór, wstępuje w ślady swojego niepokornego ojca – staje się nieposłuszny, sprzeciwia się jego woli lub raczej, upojony lotem, zapomina o przestroгах: w radosnym uniesieniu wzbija się coraz wyżej i dostaje w zabójczą bliskość słońca. Lot Dedala i Ikara jest lotem między żywiołami oraz przeciw żywiołom – jest zdobywaniem powietrza na przekór przyciąganiu ziemi, przy nieustannym zagrożeniu ze strony wody (wilgoć obciążająca skrzydła) i ognia (żar spalający pióra). Ostatecznie to właśnie porzucone i wyzwane na pojedynek żywioły pokonują młodego awiatora, karząc tym samym jego ojca nawet bez udziału bogów, którzy mogliby się poczuć urażeni skrzydlatą uzurpacją: ogniste gorąco rozpuszcza wosk i posyła Ikara – w zależności od wersji mitu – ku wodnej lub ziemnej śmierci, w odmęty Morza Ikaryjskiego lub na skały wyspy Ikarii¹⁸.

Obrazu podobnie podniebnej tragedii, lecz na skalę większą, wręcz kosmiczną, dostarcza opisana w *Metamorfozach* historia Faetona, syna Febusa (w wersji greckiej mitu – Heliosa). Owidiusz przedstawia Faetona, który przybywa do złotego pałacu Słońca, by prosić Feba o potwierdzenie boskiego ojcostwa, gdyż na ziemi uważany jest za dziecko ziemskiego króla Maropsa. Bóg uznaje chłopca za syna, a na potwierdzenie obiecuje dać mu to, czego ten sobie zażyczy. Faeton bez namysłu prosi, by przez jeden dzień mógł powozić słonecznym rydwanem zaprzężonym w skrzydlate konie – nie pomagają przestrogi Febusa, który, znając niebezpieczeństwa związane z prowadzeniem słońca po nieboskłonie, próbuje odwieść syna od tak lekkomyślnego życzenia. Chłopiec jest jednak uparty, „przestrogi nie słucha”¹⁹, za wszelką cenę pragnie pokazać światu, czym jest potomkiem, a przemowa o trudnej drodze, jaką w ciągu dnia pokonuje rydwan, zdaje się tylko zachęcać go do czynu. W końcu spełniają się złe przeczucia ojca: Faeton nie potrafi jechać „środkową drogą” między niebem a ziemią (Febus, podobnie jak Dedal, nakłania syna, by trzymał się środka i nie zbaczał w ekstremum: „Środkiem najbezpieczniej”²⁰), traci panowanie nad skrzydlatymi rumakami słońca, które ponoszą, zorientowawszy się, że „wóz dziwnie lekki, inaczej niż zawsze, nie czują zwykłego ciężaru”²¹, a świat staje w ogniu – płoną góry, wysychają rzeki, żyzne równiny zamieniają się w pustynie. Ostatecznej zagładzie zapobiega Jowisz, który, słysząc skargę konającej ziemi, „zagrzmiał i zamachnąwszy się prawicą piorun w rydwan cisnął, roztrzaskał wóz razem z woźnicą. [...] A Faeton, z włosami w płomieniach, przez przepaść niezmierną leci, spada jak gwiazda z pogodnego nieba”²². Triumfalny lot – tak jak to było w przypadku Ikara – kończy się spadaniem, a lekkomyślność zostaje ukarana, podobnie jak powietrzna uzurpacja, której w mitologii dopuścił się nie tylko Dedal, ale także heros Bellerofon, który – okiełznawszy z pomocą Ateny skrzydlatego Pegaza i pokonawszy Chimere – „zamyślał Olimp zdobyć i Dzeusowi piorun wydrzeć. Tu był kres jego dumy i chwały. Ledwo wzniósł się w powietrze na swym skrzydlatym rumaku, otoczyły go gęste chmury i piorun zwałił jeźdźca na ziemię. Spadł w przepaście górskie, osmalony ogniem niebieskim, ranny i

¹⁸ Por. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003, s. 412 oraz J. Parandowski, *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1990, s. 223.

¹⁹ Owidiusz, *Metamorfozy*, ks. II, przeł. A. Kamińska, *op. cit.*, s. 37.

²⁰ *Ibidem*, s. 39.

²¹ *Loc. cit.*

²² *Ibidem*, s. 45.

bezsilny”²³. Przypomina się biblijna opowieść o budowniczych wieży Babel, pragnących zbudować „miasto i wieżę, której wierzchołek będzie sięgał nieba” (Rdz, 11, 4) – karą za uzurpację w ich przypadku jest pomieszanie języków, odebranie możliwości działania, podcięcie skrzydeł; a mówiąc inaczej i bez moralizowania – podniebne aspiracje (*aspirato* to po łacinie „powiew, tchnienie”, lecz równie dobrze można by je przecież powiązać z łacińskim *asper* – „trudny, bolesny, stromy”, jak w sentencji *per aspera ad astra*, „przez trudy do gwiazd”) są ryzykowne, a za chwilę ulotnej rozkoszy płaci się wysoką (wygórowaną) cenę.

A jednak ludzkość nie poprzestała na mitach i nie porzuciła marzeń o lataniu: wśród szkiców Leonarda da Vinci odnajdziemy prototypy skrzydeł oraz maszyn latających, zaś w jego pismach rozważania nad dialektyką lekkości i ciężaru („Lekkość rodzi się z ciężaru i odwrotnie. [...] Zgodnie z przeprowadzonym dowodem lekkość powstaje jedynie wtedy, gdy złączy się z ciężarem, ciężar zaś powstaje tylko wówczas, gdy lekkość stanowić będzie jego przedłużenie”²⁴). W roku 1637 pracujący na dworze polskiego króla Tytus Liwiusz Boratyni (Burattini), prekursor awiacji, architekt i konstruktor, napisał traktat *Latanie nie jest niemożliwe, tak jak to dotychczas powszechnie sądzono*, w którym przedstawił konstrukcję ornitoptera nazwanego później „latającym smokiem”²⁵. We wrześniu 1783 roku w Wersalu, na oczach dworu Ludwika XVI i Marii Antoniny, bracia Montgolfier wysłali w lot balonem pierwsze żywe stworzenia: kaczkę, koguta i owcę o imieniu Montauciel („Wspinająca się do nieba”), zaś zaledwie sześć lat później świadkami lotu balonem francuskiego aeronauty Jean-Pierre’a Blancharda i jego żony stali się warszawiacy, wśród nich poeta Adam Naruszewicz („Niezwykłych ludzi zuchwała para, / Zwalczywszy natury prawa / Wznawia tor kłęską sławny Ikar / I na podniebieniu już stawa”²⁶ – to cytat z jego ody *Balon*). Prawdziwe urzeczywistnianie marzeń o lataniu przyniosły wynalazki pionierów lotnictwa: Gustave’a Whiteheada z 1901 roku, braci Wright z 1903 roku, skrzydłata beztroska nie trwała jednak długo – rok 1914 wyniósł w przestworza zastępy młodych chłopców-Ikarów, lecz ich lot nie miał nic wspólnego z uniesieniami wolności. Zgodnie z prorocstwem mitu i przepowiednią zawartą w powieści Wellsa *The War in the Air* (1908; wydanie polskie *Wojna w przestworzu: powieść z niedalekiej przyszłości w przekładzie Stefana Barszczewskiego z 1910 roku*) wynalazek lotu wprzęgnięty został w maszynę Wielkiej Wojny i stał się szybowaniem ku śmierci.

Ikar był bez wątpienia pierwszym uskrzydłonym chłopcem ludzkości i to od niego należy rozpocząć rozważania nad symbolicznym powiązaniem człowieka (dziecka) z ptakami oraz żywiołem powietrza. W *Metamorfozach* Owidiusza czytamy dalej:

²³ J. Parandowski, *op. cit.*, s. 217.

²⁴ L. da Vinci, *Les carnets*, t. 1, Paris 1942, s. 45; cyt za: G. Bachelard, *Psychologia ciężaru...*, s. 120.

²⁵ *Inżynierowie polscy w XIX i XX wieku. Stu najwybitniejszych polskich twórców techniki*, pod red. J. Płatowicza, t. 7, Warszawa 2001, s. 24–25.

²⁶ A. Naruszewicz, *Liryki wybrane*, wybrał i wstępem poprzedził J.W. Gomulicki, Warszawa 1964, s. 190.

Tak uczy go [Dedal] zasad latania i do niewprawnych ramion przypasuje skrzydła. Wśród pracy, napominań łza po twarzy ojca ścieka, drżą ojcowskie dłonie. Ucałował syna, ach, po raz ostatni, wznosił się na skrzydłach i leci przodem, z lękiem oglądając się na towarzysza. Tak samo ptaszka, co wywodzi z gniazda swe pisklęta w powietrze, wzywa je za sobą, uczy trudnej sztuki, sama podlatuje i ogląda się na dzieci.²⁷

Dedal, podniebny uzurpator i wynalazca skrzydeł, opisany jest tutaj jako troskliwa ptasia matka, ucząca swoje pisklęta lotu. Pisklę jest znakomitą figurą dziecka, podobnie jak moment opuszczenia gniazda doskonale nadaje się na metaforę dorastania oraz zdobywania samodzielności. Dziecko jest lekkie jak ptak, po ptasiemu radosne i lekkomyślne: mały Ikar ze śmiechem bawi się podfruwającymi piórami, nie zdaje sobie sprawy z niebezpieczeństwa ukrytego w lotnych zabawkach, nie rozumie powagi „dziwnego dzieła” ojca, nie dostrzega też zapewne jego łez i lęku, ciężaru spoczywającej na nim odpowiedzialności. Podobnie lekkomyślny jest przecież Faeton, który – jak pisze Owidiusz – ujmuje lejce lotnego wozu „z dziecinną radością”²⁸, sam tak lekki, że skrzydlate konie nie czują jego ciężaru. Dodajmy jeszcze, że ze śmiercią Faetona łączy się w *Metamorfozach* opowieść o narodzinach nowego ptaka – łabędzia. Przemieniony w niego zostaje przyjaciel nieszczęsnego woźnicy, Cygnus (*cygnus* – łac. łabędź), rozpaczający po jego śmierci: „Nagle głos męski cichnie, włosy przechodzą w białe pióra, szyja się wydłuża od piersi [...]. Powstał nowy ptak – łabędź. Niebu i Jowiszowi nie ufa, pomny niesprawiedliwie rzuconego gromu, szuka jezior i stawów porośłych. Uciekając od ognia woli na zamieszkanie przeciwny żywioł – wody.”²⁹ Z charakterystyczną dla *Metamorfoz* płynnością łączą się ze sobą w tej opowieści elementy powietrza, ognia, wody i ziemi; łabędź, ptak potrafiący latać, lecz bytujący chętniej w wodzie i na ziemi, gardzi „wyższymi pierwiastkami” powietrza oraz ognia i stanowi żywy wyrzut pod adresem Jowisza, które stracił z nieba lekkiego Faetona (*nota bene* zleksykalizowane imię syna Słońca oznacza – lub raczej oznaczało w czasach przedmotoryzacyjnych – lekki i szybki powóz spacerowy).

Ikar i Faeton to mityczni chłopcy, których lot w przestworzach kończy się śmiertelnym upadkiem, jednak nie każde dziecięce szybowanie musi zapowiadać tragedię spadania. Ganimedes – najpiękniejsze dziecko wśród śmiertelnych – został porwany przez boskiego orła lub nawet przez samego Zeusa pod postacią drapieżnego ptaka (wersja mitu przedstawiona w hymnie homeryckim *Do Afrodyty* mówi z kolei, że uniósł go w powietrze niepojęty wir burzy³⁰), a chłopiec, unieśmiertelniony, pozostał na Olimpie, usługując bogom w czasie biesiad nad nektarem i ambrozją. Rembrandt van Rijn na obrazie *Ganimedes w szponach orła* (1635) w dość osobliwy sposób przedstawił scenę uprowadzenia (por. **ryc. 64**). Na mrocznym, niewyraźnym tle unosi się potężny ptak, kolorami upierzenia niemal zlewający się z ciemnymi chmurami; w dziobie, za koszulę, trzyma pulchnego chłopczyka, który buzię ma wykrzywioną w grymasie płaczu, wierzga nagimi nóżkami w powietrzu, siusia w locie, a w zaciśniętej

²⁷ Owidiusz, *Metamorfozy*, ks. VIII, *op. cit.*, s. 203.

²⁸ *Ibidem*, ks. II, *op. cit.*, s. 39.

²⁹ *Ibidem*, s. 47.

³⁰ Por. Z. Kubiak, *op. cit.*, s. 144.

piąstce trzyma kiść dojrzałych wiśni. Ganimedes nie spadnie – to wiemy z mitologii – nie czeka go więc los Ikara, daleko mu jednak do radosnego upojenia podniebną podróżą: chłopczyk wydaje się jednocześnie bezsilny i zbuntowany (być może orzeł oderwał go od przyjemności pałaszowania owoców?), czego wyrazem staje się przedstawiony na obrazie żywioł wody: jest to z jednej strony płacz (oznaka przestachu, ale też krzyk sprzeciwu), z drugiej dziecięcy mocz, dosłownie oblewający świat (niemożność zapanowania nad fizjologią obrazująca bezsilność i opuszczenie, ale także – być może – stanowiąca wyraz lekceważenia oraz buntu). Dziecięcy lot zyskuje w historii Ganimedesa po raz kolejny wymiar ambiwalentny.

Symboliczne powiązanie dzieci z ptakami odnajdziemy w przedstawieniach średniowiecznych oraz renesansowych: Małgorzata Sacha-Piekło wskazuje, że zarówno jedno, jak i drugie, stanowiły „najczęstsze i najstarsze wyobrażenia duszy”³¹, która w iluminowanych dziełach alchemicznych oraz religijnych przedstawiana była pod postacią ptasiej lub dziecięcej figurki ulatującej z ciała. Jednak prawdziwa inwazja dziecięco-ptasich portretów następuje w ikonografii XVII i XVIII-wiecznej, być może pod wpływem rozwijającej się mody na trzymanie w klatkach ptaków egzotycznych lub swojskich szczygłów, zięb czy szpaków (przypomnijmy słynnego mówiącego szpaka z *Podróży sentymentalnej* Laurence’a Sterne’a). Nie sposób wymienić wszystkich barokowych i oświeceniowych płócien, które przedstawiają dzieci w towarzystwie ptaków: na wspomnianym już obrazie Rubensa *Chłopiec z ptaszkiem* (1616) widać puciołowatego i złotowłosego malca, który w jednej ręce trzyma szpaka uwiązanego za nóżkę, drugą zaś wskazuje w górę w dość ironicznym geście – wrywający się skrzydlaty więzień nie może przecież wzbić się w powietrze (por. **ryc. 65**), holenderski malarz Eglon van der Neer na obrazie *Dwoje dzieci z kotem i klatką w oknie* (1677) przedstawia uśmiechnięte dziewczynki otwierające klatkę ze szczygłem tuż przed przyglądającym się temu czworonogiem – ich uśmiechy wydają się wręcz okrutne, dzieci ofiarowują przecież ptaku tylko pozorną wolność, która wkrótce zapewne zakończy się w paszczy kota (**ryc. 66**). Francisco de Goya na portrecie *Manuel Osorio Manrique de Zuñiga* (1787) przedstawia chłopczyka ubranego w czerwony strój ozdobiony koronkowym kołnierzem, który trzyma na lince srokę. Po prawej stronie, u stóp chłopca, stoi klatka z ziębami, zaś obok, w złowrogiej ciemności, majaczą sylwetki dwóch kotów (**ryc. 67**). Natura młodości i niewinności jest tu płynna, niepewna i niepokojąca, podobnie jak nieuchwytnie są z natury same ptaki: moment nieuwagi może sprawić, że zięby opuszczą klatkę, a cienka linka gotowa zerwać się, ofiarowując sroce utraconą wolność lub wydając ją na pastwę przyczajonych kotów. Portret *Francis O. Watts z ptakiem* (1805) Johna Brewstera przedstawia z kolei małego chłopca w jasnobłękitnej koszulce i czarnych bucikach na tle idyllicznego pejzażu: chłopczyk prawą ręką trzyma koniec sznurka, zaś na palcu jego lewej dłoni siedzi przywiązany za nóżkę ptaszek (**ryc. 68**)³². Postać chłopca jest jasna, ulotna, niemal przejrzysta (jak wierzchnia warstwa jego jedwabnej koszulki), ptak natomiast wpisuje się w ciemną,

³¹ M. Sacha-Piekło, *op. cit.*, s. 209.

³² Obrazy Goi i Brewstera analizuje szerzej w swojej książce Carol Mavor. Por. *Reading Boyishly. Roland Barthes, J. M. Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust and D. W. Winnicott*, Durham – Londyn 2007, s. 184–188.

„ciężką” kolorystykę burzowego nieba; odcieniem upierzenia nawiązuje do powietrznego żywiołu, swojego naturalnego środowiska, niebieski sznurek wiąże go jednak z niebieskookim dzieckiem – zawieszony jest w przestrzeni między światami, między tym, co ludzkie i tym, co nie-ludzkie.

Ptak uwiązany przez dziecko na sznurku to również motyw słynnej sceny balkonowej, w której Julia zwraca się do Romea: „Jak ptaszek w rękach kapryśnego dziecka, na krótką chwilę odfruwasz – a ja, o twoją wolność miłośnie zazdrosna, jedwabną nitką ściągam cię z powrotem”³³. W pochodzącej z połowy XVIII wieku powieść Henry’ego Fieldinga *Historia życia Toma Jonesa* mały Tom ofiarowuje przyjaciółce oswojonego ptaszka, do którego nóżki ona „przywiązywała cienki sznureczek i nigdy nie dawała mu sposobności ucieczki”³⁴. Być może wyobrażenie dzieci-ptaków uwięzionych w klatce lub uczepionych za nóżkę na długim sznurku jest zatem ucieleśnieniem dorosłych pragnień, by dziecko nigdy nie wyfrunęło z gniazda. Ptak zamknięty lub przywiązany nie może rozwinąć skrzydeł do lotu, który daje wprawdzie wolność, lecz pozbawia bezpieczeństwa – klatka i sznurek są tym samym, co słowa Dedala skierowane do lecącego Ikara: „Nie szukaj własnej drogi. Trzymaj się mnie”³⁵.

Klatka do ptaka – wbrew wszelkim pozorom – dobrze pasuje. Człowiek chciał lekkość pochwycić, uchwycić wolność niejako symbolicznie – i po prostu ją mieć. Ptak w klatce lekki już nie jest. [...] Lekkość i wolność – jako przejaw tej pierwszej – ulegają wyczerpaniu w klatce. Ptaki patrolują niepokodzoną z ciężarem, z ziemskim i grzesznym ciężarem życia.³⁶

Ptasiego żywiołu powietrza i wolności lotu nie sposób nie skojarzyć z dziecięcnością: gdy przyjrzeć się bliżej rozważaniom Bachelarda z *L’air et les songes*, uderza w nich nieustanne łączenie lekkości z młodym wiekiem: ptasi „pra-obraz” przeżywany jest w „głębokich snach szczęsnej młodości”, ptak sam w sobie „oddaje nade wszystko [...] obrazy młodzieńcze”³⁷, lot jest lotem niewinnym i szczęśliwym, dającym „poczucie młodości”³⁸, w którym „lata już nam nie ciążyą”³⁹. „Wieczystą młodość ptaka” Bachelard podsumowuje następująco: „Już w podświadomości najróżniejsze doznania lekkości, żywości, młodości, czystości, łagodności wymieniły się symbolicznymi walorami. Dopiero potem skrzydła użyczyły symbolowi swego imienia, a na samym końcu ptak nadał mu istnienie”⁴⁰. Znakomitą ilustracją tej myśli stanowi znów rycina Blake’a ze zbioru *For Children: The Gates of Paradise* (z którego *nota bene* pochodzi nie tylko wspomniana już wertykalna grafika *I want! I want!*, lecz również pierwowzór ilustracji *Death’s Door*, na podstawie której George MacDonald sporządził swój

³³ W. Shakespeare, *Romeo i Julia. Hamlet. Makbet*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2008, s. 66.

³⁴ H. Fielding, *Historia życia Toma Jonesa, czyli Dzieje podrzutka*, przeł. A. Bidwell, wiersze przeł. i posł. opatrzył W. Lewik, t. 1, Warszawa 1978, s. 140.

³⁵ R. Graves, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, Warszawa 1974, s. 292.

³⁶ Z. Kadłubek, *op. cit.*, s. 192.

³⁷ G. Bachelard, *Powietrze i marzenia...*, s. 185.

³⁸ *Loc. cit.*

³⁹ *Ibidem*, s. 187.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 186.

ekslibris): rycina, zatytułowana *At length for hatching ripe he breaks the shell* (por. **ryc. 69**), przedstawia uskrzydłone dziecko wykluwające się z jajka – cherubinek rozsuwa pękające skorupy (jajko na grafice Blake’a przypomina przypłaszczoną obustronnie kulę ziemską, która również posiada swoją „skorupę”), jego skrzydła są rozpostarte w triumfalnym geście, a wzrok zwrócony ku niebu z wyrazem wewnętrznego uniesienia. Ponownie przypomina się okrzyk Piotrusia Pana: „Jestem młodością, jestem radością, jestem ptaszkiem, co się wyklął z jajka” (*PP*, 145).

Zanim przejdę do analizy realizacji toposu lotu w utworach George’a MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego i Cicely Mary Barker, chciałabym jeszcze dokonać krótkiego przeglądu motywu „podniebnych dzieci” obecnego w klasycznych książkach dla młodych odbiorców z różnych epok i odmiennych języków – tym razem w ujęciu tematycznym, nie chronologicznym, by uwypuklić jego różne funkcje oraz zaznaczyć cyrkulację w światowej literaturze dziecięcej⁴¹. W utworach dla młodych czytelniczek i czytelników powietrzne wojaże odbywają się na wiele sposobów: bywają niekontrolowanym spadaniem (jak w *Alicji w Krainie Czarów* – przypomnijmy, że obraz zamykający opowieść Carrolla to również sypiące się z góry karty do gry – a w planie realnym jesienne liście) lub pełnym euforii wzlatywaniem; mogą odbywać się za pośrednictwem sił przyrody (wiatru, huraganu, cyklonu), na skrzydłach wyobraźni, dzięki pomocy realnych lub fantastycznych stworzeń (ptaków – najczęściej obdarzonych zdolnością mowy – smoków, gryfów, aniołów etc.) lub przy udziale różnych wehikułów: latających przedmiotów (kufrow, kaloszy, trzewiczków, mioteł) oraz machin lotniczych (balonów, samolotów, pocisków czy rakiet). Lekkość nie zawsze jest też wyrażona dosłownie w planie fabularnym – często łączy się z „lekką” konstrukcją dziecięcego bohatera literackiego, który staje się uosobieniem postaci trickstera – dynamicznego, wszędobylskiego Hermesa o uskrzydłonych stopach. Różne realizacje toposu lotu znajdziemy w niemal każdej z klasycznych fantazji dla młodych czytelników: Anna Czabanowska-Wróbel we wstępie do tomu *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze* zauważa, iż „możliwość lotu jest w fantastyce dziecięcej regułą, a nie wyjątkiem”⁴², a także – można by dodać, rozwijając myśl badaczki – w pewnym sensie wyznacznikiem literackiej fantazji. Lot (niekoniecznie dziecięcy) jest przede wszystkim częstym motywem twórczości ludowej oraz baśni różnych narodów, które z biegiem czasu – w zmienionej, literacko oglądzonej formie – trafiały do biblioteczki pokoju dzieciennego. W zbiorze *Baśni z 1001 nocy* Sindbad Żeglarz podczas swojej siódmej podróży przybywa do miasta, którego mieszkańcy raz

⁴¹ Sformułowania „światowa literatura dla dzieci” [*world literature for children*] używam za Marią Nikolajewą. Por. M. Nikolajewa, *Children’s Literature Comes Of Age. Toward a New Aesthetic*, London – New York 2016, s. 13–15.

⁴² A. Czabanowska-Wróbel, *Powietrze – najsubtelniejszy z żywiołów*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2020, s. 12. Opracowanie to, będące trzecim tomem w serii *Żywioły wyobraźni* poświęconej literackim reprezentacjom czterech sił natury w literaturze dla młodych odbiorców (t. 1 – *Woda*, 2018; t. 2 – *Ziemia*, 2019; t. 4 – *Ogień*, 2021), stanowi wedle mojej wiedzy jedyne tak obszerne studium tematu nie tylko w literaturze polskiej, lecz również zagranicznej. Zagadnienie lekkości omawia nieco szerzej jeszcze Jerry Griswold w książce *Feeling Like a Kid. Childhood and Children’s Literature* (2006), jednak poza tymi opracowaniami oraz rozproszonymi artykułami traktującymi o poszczególnych utworach literackich temat „podniebnych dzieci” pozostawał dotąd wciąż nieopracowany.

w miesiącu przybierają ptasią postać: „wtedy wyrastają im skrzydła i wzlatają ku chmurom na niebie”⁴³ – uprosiwszy jednego z ludzi-ptaków, by zabrał go z sobą w podniebną podróż, Sindbad dolatuje tak wysoko, że słyszy, jak „aniołowie wielbią Allaha pod niebieską kopułą”, ale gdy w uniesieniu przyłącza się do anielskiego chóru, z nieba spada ogień, który omal go nie spala. Porzucony na wierzchołku góry, Żeglarz dopiero później dowiaduje się, że uskrzydleni ludzie są braćmi szatana, którym zabroniono wymawiać Bożego imienia; uświęcony, boski lot okazuje się tu lotem przeklętym, diabelskim. Wśród opowieści Szeherazady znajdziemy również tę o *Aladynie i czarodziejskiej lampie*, w której – disnejowskiej animacji wbrew – nie występuje latający dywan (ów pojawia się w baśni o *Księżciu Ahmedzie i wróżce Peri Banu*), lecz pałac unoszony w powietrzu przed dżina, służę lampy.

Ludowa twórczość rosyjska przejmując motyw latającego dywanu w baśniach o carewiczku Iwanie, który wyrusza na poszukiwanie żar-ptaka: moment powietrznego powrotu bohatera przedstawił na obrazie *Latający dywan* (1880) Wiktor Wasniecowa, na którym fantazyjnie wygięty dywan unosi carewicza wraz zamkniętym w klatce żar-ptakiem ponad ponurym krajobrazem i umykającymi w popłochu sowami: mamy tu zatem aż trzy instancje lotu (triumfalny lot Iwana, udaremniiony lot żar-ptaka oraz powietrzną ucieczkę ptaków nocnych; por. **ryc. 70**). Żar-ptak, mityczny feniks, jest częstym tropem baśniowym i doskonale oddaje ptasią ambiwalencję: w opowieści o *Koniku Garbusku* Piotra Jerszowa jego złote pióro, zabrane przez Wanię wbrew dobrym radom konika, staje się przyczyną wielu nieszczęść. Bohater wychodzi z nich jednak cało (i – dodajmy – w o wiele pomyślniejszym stanie, skoro pod koniec baśni z leniwego wiejskiego chłopaka przeobraża się w przystojnego młodzieńca, który zostaje mężem carewny, pięknej Cud-Dziewczyny) dzięki pomocy Garbuska, który, rzecz oczywista, nie jest zwykłym koniem, bo choć nie posiada skrzydeł, zdolnością lotu dorównuje Pegazowi: „Tu się Wania ziemi skłonił / I już niebem pomknął konik. / «Dziwne rzeczy! Dziwne rzeczy! / Kraj nasz piękny – nikt nie przeczy / [...] Lecz stanowczo przyznać trzeba / Że daleko mu do nieba.»”⁴⁴ – woła w zachwycie Wania. Nieprzypadkowo koń bywa w baśniach metonimią lotu – w czasach przedawiacyjnych galop lub cwał na chyżym rumaku był momentem największego zbliżenia do niedoścignionego ideału ptasiej wolności.

Prawdziwego bogactwa realizacji toposu lotu oraz ptasio-dziecięcych powiązań dostarczają baśnie literackie, przede wszystkim te, które wyszły spod pióra Hansa Christiana Andersena⁴⁵. *Zły książę* (1840) to utwór o podniebnej uzurpacji, podobnej do tej, której dopuścił się Bellerofon oraz budowniczo Babel: tytułowy książę w swej pysze postanawia zwyciężyć Boga, buduje więc „wymyślny statek, którym można się było poruszać w powietrzu; był kolorowy jak pawi ogon i zdawało się, że ma tysiąc

⁴³ *Opowieść o Sindbadzie Żeglarzu*, w: *Baśnie z 1001 nocy*, według niemieckiego opracowania Enno Littmanna spolszczyli K. Radziwiłł i J. Zeltner, ilustracje reprodukowane ze staroindyjskich miniatur znajdujących się w państwowych zbiorach w Berlinie, Warszawa 1986, s. 197.

⁴⁴ P. Jerszow, *Konik Garbusek*, przeł. I. Sikrycki, il. J.M. Szancer, Warszawa 1988, s. 80.

⁴⁵ Motywy te analizuje m.in. Alicja Mazan-Mazurkiewicz w tekście *Pragnienie lotu. Warianty motywu w baśniach Hansa Christiana Andersena*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze...*, s. 67–83.

oczku, a każde oko było lufą”⁴⁶. Statek, ciągnięty przez „sto silnych orłów”, wzbija się ponad ziemię i chmury, gdzie odbywa się walka księcia z aniołem: wystarczy jednak kropla krwi z anielskiego skrzydła, „ciążąca jak tysiąc cetnarów”, by latający okręt spadł z powrotem na ziemię. Zauważmy, że do przedstawienia starcia pychy (pawie, orły) z łaską i niewinnością (skrzydlaty anioł) Andersen wykorzystuje motywy tej samej powietrznej proveniencji. Księżę, nienauczony porażką i dalej próbujący wdrzeć się do nieba, zostaje w końcu pokonany ukąszeniem jednego małego komara (przypominają się tu plagi egipskie) – istoty również uskrzydłonej. W nowym zbiorze *Baśni opowiedzianych dzieciom* (1839) znajdziemy z kolei historię księcia, który udaje się do rajskiego ogrodu, lecąc na plecach wschodniego wiatru (*Rajski ogród*) – do tej baśni powrócę jeszcze przy omawianiu toposu lotu w *At the Back of the North Wind* ze względu na jej pokrewieństwa z utworem MacDonalda. U Andersena lot powiązany jest również z żywiołem opowieści, „skrzydlatym słowem”: syn kupca, lekkoduch z baśni *Latający kufer*, dzięki magicznym właściwościom swojego wehikułu dociera do pałacu, gdzie opowiada królowi i królowej bajkę jednocześnie poważną i zabawną, czym zdobywa rękę księżniczki, natomiast w *Kaloszach szczęścia* (z tomu *Baśnie*, 1850) magiczne obuwie przemienia kopistę z posterunku policji najpierw w poetę, a później – prawem poetyckiej wyobraźni – w skowronka. Nie brak w Andersenowskich opowieściach również „prawdziwych” ptaków, takich jak łabędzie (*Brzydkie kaczątko*, *Dzikie łabędzie*, *Łabędzie gniazdo*⁴⁷), bociany czy słowik z baśni o takich właśnie tytułach: nawiązań do *Bocianów* można doszukać się w *Piotrusiu Panie w Ogrodach Kensingtonskich* Barriego, *Słowik* rozważa natomiast dychotomię piękna sztuki i piękna natury. W *Calineczce* (*Baśnie opowiedziane dzieciom*, 1835) małe dziewczynka wyrывa się z mocy nieprzyjaznych żywiołów wody (wstrętna ropucha, która pragnie wydać ją za swojego syna) oraz ziemi (kret, który chce poślubić Calineczkę i zatrzymać ją w podziemnej norze) dzięki pomocy jaskółki unoszącej ją do zamorskiej krainy, w której bohaterka poznaje uroczego księcia kwiatów oraz otrzymuje własne skrzydełka.

Ptaki oraz element powietrza w twórczości duńskiego baśniopisarza zdają się jednak najsilniej związane z żywiołem przemiany. Inger z utworu *Dziewczyzna, która podeptała chleb* (*Nowe baśnie i opowieści. Zbiór trzeci*, 1859) za swój zły uczynek zostaje zamieniona w posąg i trafia do piekła, nie czuje jednak skruchy, a „jej dusza twardnieje jeszcze bardziej niż ciało”⁴⁸; dopiero litość i współczucie zbawionej staruszki, która modliła się za Inger jako dziecko, doprowadza do cudu przemiany i daje grzesznej dziewczynie możliwość odpokutowania winy:

I nagle znacznie szybciej niż topnieje płatek śniegu, który spadł na ciepłe usta dziecka, skamieniała postać Inger znikła, a do świata ludzi wzleciał zygakiem

⁴⁶ H.C. Andersen, *Zły księżę*, w: *Baśnie i opowieści*, t. 1, 1830–1850, przeł. B. Sochańska, Poznań 2006, s. 234–235.

⁴⁷ Łabędzie występują w twórczości Andersena często i wydają się szczególnie nośnym symbolem – dzieje się tak zapewne dlatego, że łabędź niemy jest narodowym ptakiem Danii (jako taki symbolizuje w baśni *Łabędzie gniazdo* potęgę narodu, który pod postacią „stada łabędzi”, „gromady o lśniących piórach i wiernych oczach” lub „krwawych łabędzi” nawiedzał w zamierzonych czasach Europę – Andersen ma tu na myśli skandynawskie lub germańskie plemiona Longobardów, Weregów i Normanów). Por. *idem*, *Łabędzie gniazdo*, w: *idem*, *Baśnie i opowieści*, t. 2, 1852–1862, przeł. B. Sochańska, Poznań 2006, s. 47.

⁴⁸ *Idem*, *Dziewczyzna, która podeptała chleb*, w: *ibidem*, s. 258.

błyskawicy mały ptaszek; był przepełniony strachem i nieśmiałością wobec wszystkiego, co go otaczało, wstydził się siebie samego i wszystkich żywych istot i w pośpiechu schronił się w ciemnym załomie starego muru; tutaj siedział skulony, drżący na całym ciele i nie mógł wydać z siebie głosu, nie miał głosu.⁴⁹

Bohaterka, która zgrzeszyła pychą, uczy się pokory pod postacią niepozornego wróbelka: dopiero nazbierawszy taką ilość okruszków chleba, „że razem ważyły tyle, ile cały bochenek, który podeptała mała Inger”, może przemienić się ponownie – tym razem w białą rybitwę, która obmywa się w falach morza, po czym ulatuje prosto w słońce. Przejmującego studium wodno-powietrznej metamorfozy dostarcza również zakończenie *Małej syrenki* (*Baśnie opowiedziane dzieciom*, 1837), w którym bohaterka – odrzucając szansę ratowania własnego życia poprzez zamordowanie ukochanego – rzuca się w morze i przemienia w morską pianę. Syrenka poświęca najpierw swój głos, by otrzymać parę nóg zamiast syreniego ogona. Każdy krok wiąże się z ogromnym bólem, lecz nawet ludzka postać nie pomaga jej zdobyć miłości księcia, którego wcześniej uratowała z topieli, a tym samym zyskać nieśmiertelnej duszy. Jednak jej poświęcenie i cierpienia sprawiają, że po śmierci dołącza do „cór powietrza”, „cudownych, przezroczystych stworzeń, które płyną, unosząc się lekko, choć bez skrzydeł”⁵⁰ i dobrymi uczynkami mogą otworzyć sobie drogę zbawienia⁵¹. Najbardziej znanego motywu ptasiej przemiany – realnej i baśniowej – dostarczają jednak dwie opowieści o łabędziach: *Brzydkie kaczątko* i *Dzikie łabędzie*, do których powrócę w rozważaniach ptasich motywów w *The Lord of the Rushie River* Barker.

Jerry Griswold zwraca uwagę na obecne u Andersena zestawienie lekkości i ciężaru, a także opozycję lotu i unieruchomienia⁵²: Calineczce mobilności użyczają skrzydła jaskółki, wyrrywając ją niemal dosłownie z ziemnego grobu, Inger z kamiennego posągu przemienia się w ptaszka, syrenka – okaleczona wymianą rybiego ogona na sprawiające ból i nieprzystające do niej nogi – otrzymuje lotne ciało „córy powietrza”, a brzydkie kaczątko obserwuje odlot stada łabędzi uwięzione na zamarzającym stawie, nie wiedząc jeszcze, że wkrótce – pod postacią białego ptaka – samo podąży ich śladem:

Kaczątko nigdy nie widziało tak pięknych ptaków, były lśniące białe i miały długie, giętkie szyje [...]. Wydały z siebie niezwykle dźwięki, rozpostarły wspaniałe, długie skrzydła i odleciały z tej zimnej krainy do cieplejszych krajów, do otwartych mórz. Wzniosły się wysoko, wysoko, a małe brzydkie kaczątko

⁴⁹ *Ibidem*, s. 260.

⁵⁰ *Idem*, *Mała syrenka*, w: *Baśnie i opowieści*, t. 1, 1830–1850..., s. 170.

⁵¹ Również w baśni *Złoty klucz* George’a MacDonalda poświęcenie prowadzi „latającą rybę”, istotę wodno-powietrzną niższego rzędu, do przemiany w wyższą i doskonalszą postać. Pętelka, dziewczęca bohaterka opowieści, wzbrania się przed zjedzeniem latającej ryby, która przywiodła ją do domu wróżki w Krainie Czarów, jednak wróżka wyjaśnia jej, że ofiara jest dla stworzenia błogosławieństwem: „Kiedy ryba została zjedzona, kobieta podeszła do ogniska i zdjęła pokrywę z kociołka. Uniosła się z niego śliczna mała istotka o ludzkich kształtach i z wielkimi białymi skrzydłami, a znijawszy lot, usadowiła się na kolanach kobiety. Kobieta powiedziała do niej kilka dziwnych słów, zaniósła ją do drzwi i posłała w ciemność. Pętelka usłyszała, jak trzepot jej skrzydeł cichnie w oddali.” G. MacDonald, *Złoty klucz*, w: *idem*, *Lekka księżniczka i inne baśnie...*, s. 86.

⁵² Por. J. Griswold, *Lightness*, w: *idem*, *Feeling Like a Kid. Childhood and Children’s Literature*, Baltimore 2006, s. 76.

poczuło się jakoś dziwnie; zakręciło się w kółko na wodzie, wyciągnęło ku nim wysoko szyję i wydał z siebie krzyk tak mocny i dziwny, że aż się samo przestraszyło.⁵³

Motyw baśniowego lotu wyzwającego z unieruchomienia cierpienia i nieszczęścia przejmuje od Andersena Astrid Lindgren: dla dziecięcych bohaterów wielu jej opowieści odlot niesie uwolnienie z okowów przygnębiającej codzienności. Mały Göran w opowiadaniu *Kraina Zmierzchu* z tomu *Nils Paluszek* (1949) to chłopiec przykuty do łóżka: pewnego dnia podsłuchuje rozmowę rodziców, z której wynika, że już nigdy nie będzie mógł chodzić, i jeszcze tego wieczora, o szarej godzinie, przez zamknięte okno przybywa do jego pokoju maleńki pan Liljonkvast, który „wędruje sobie po tu i tam po parapetach okiennych, żeby zobaczyć, czy są może dzieci, które chciałyby się [...] udać do Krainy Zmierzchu”⁵⁴. Przybysz zabiera Görana w podniebną podróż nad dziwnym, odrealnionym Sztokholmem – miasto na jedną jedyną godzinę wieczorną zmienia się w Krainę Zmierzchu, w której nie mają znaczenia ograniczenia obowiązujące za dnia, i w której możliwe jest wszystko, a przede wszystkim ruch (szybka jazda autobusem i tramwajem, wycieczki na wieś, biegi, spacer, lot w przestworzach) – cała mobilność życia, której chory chłopiec pozbawiony jest na co dzień. W *Braciach Lwie Serce* (1973) Jonatan oswoja grozę śmierci swojemu umierającemu braciszкови, Karolkowi zwanemu Sucharkiem, opowieścią o krainie Nangijali:

- Wspaniale? – zdziwiłem się. – Czy to wspaniale leżeć w ziemi i nie żyć?
- E tam. To jest tak, jakby tylko twoja skorupa leżała. A ty odfruniesz całkiem gdzie indziej. [...] Do Nangijali – powiedział Jonatan. [...]
- Wiesz, Sucharku, ty może też przyfruniesz do mnie któregoś wieczoru. Z Nangijali. I usiądziesz na oknie jak śnieżnobiała gołębica. Zrób tak, proszę cię!⁵⁵

Jonatan uprzedza jednak Sucharka w drodze do zaświatów. Chłopiec skacze z piętra płonącego domu z młodszym bratem na plecach, a Lindgren rozpisuje motyw lotu na kolejne sekwencje: pełen poświęcenia skok Jonatana jest spadaniem, lotem ku śmierci, lecz jednocześnie otwiera mu drogę do innego, lepszego świata. Wkrótce na parapecie okna w pokoju Sucharka zjawia się śnieżnobiała gołębica – to starszy brat przybywa z Nangijali, by opowiedzieć młodszemu o cudownościach zaświatowej krainy, w której obaj, prawem baśni, nie noszą już zwyczajnego nazwiska Lew, lecz nazywani są braćmi Lwie Serce. „Przyjdź jak najszybciej” – mówi gołębica przed odlotem, i niedługo później Sucharek zjawia się w zielonej dolinie, przed furtką Zagrody Jeźdźców. Nangijala, choć piękna, nie jest jednak wolna od trudów i cierpienia – chłopcy walczą w niej ze złem, a w zakończeniu opowieści Sucharek pokonuje swojego największego wroga: strach. Teraz to on – powtarzając heroiczny czyn brata – skacze w przepaść ze śmiertelnie rannym Jonatanem na plecach i znów spadanie okazuje się lotem ku innej nieśmiertelności – jeszcze piękniejszej niż Nangijala i szczęśliwszej krainie Nangilimie.

⁵³ H.C. Andersen, *Brzydkie kaczątko*, w: *idem, Baśnie i opowieści*, t. 1, 1830–1850..., s. 285.

⁵⁴ A. Lindgren, *Kraina Zmierzchu*, w: *eadem, Nils Paluszek*, przeł. I. Wyszomirska, il. I. Wikland, Warszawa 1998, s. 29.

⁵⁵ *Eadem, Bracia Lwie Serce*, przeł. T. Chłapowska, il. I. Wikland, Warszawa 2015, s. 6–7, 12.

Podobnej przemiany oraz lotu, który wiedzie do innego świata, doświadcza mały sierota Bo Wilhelm Olsson z powieści *Mio, mój Mio* (1954) – dla niego odlot w ramionach powietrznego dżina (wyzwolonego z butelki po piwie znalezionej pewnego dżdżystego wieczoru w parku – nawiązanie do *Baśni 1001 nocy* jest tu oczywiste) stanowi ucieczkę od pustego, samotnego życia pozbawionego miłości.

[Dżin] pochylił się, wziął mnie w ramiona – zagrzmiało, zahuczało wokół nas, gdy unieśliśmy się w przestworza. Daleko pod nami został skwer Tegnera, ciemny park i wszystkie domy; w oknach świeciło się, a wewnątrz dzieci jadły obiad z tatusiami i mamusiami, podczas gdy ja, Bo Wilhelm Olsson, szybowałem wśród gwiazd. Byliśmy znacznie wyżej niż chmury, pędziliśmy szybciej niż błyskawica, z grzmotem potężniejszym niż burza. Wokół nas migotały słońca, gwiazdy i księżyce. Czasem było zupełnie czarno, jak w nocy, czasem tak olśniewająco widno i białe, że musiałem mrużyć oczy.⁵⁶

Dżin unosi chłopca przez wymiary przestrzeni i czasu do Krainy Dalekiej, w której okazuje się, że Bosse nie jest sierotą, lecz zaginionym synem króla, ukochanym i z dawna oczekiwanym księciem Mio, w którego mocy leży pokonanie okrutnego rycerza Kato z Kraju Zagranicznego. W opowieści Lindgren nie brakuje ptasich symboli: w królewskich ogrodach różanych fruwały białe gołębie (to symbol dziecięcej czystości i niewinności), śpiewa jednak również Ptak Żałoby, którego piękna i zarazem przejmująca pieśń zapowiada drogę poświęcenia, którą będzie musiał przebyć młody książę. Mio i jego wierny przyjaciel Jum-Jum wyruszają do Kraju Zagranicznego na złotogrzywym rumaku Miramisie, który równie chyżo jak po ziemi, potrafi biegać po niebie. W ponurym, mrocznym państwie rycerza Kato białe zdają się jedynie ptaki – dzieci zakłete przez okrutnego władcę i skazane na bezustanne krążenie wokół wież jego zamku, nad wodami Martwego Jeziora. W końcu Mio pokonuje rycerza Kato (który, niczym kapitan Hak, zamiast ręki ma żelazny szpon) i przesywa jego kamienne serce mieczem:

W tejże chwili rycerz Kato znikł. Gdzieś się podział. A na podłodze leżała kupa kamieni. [...] I żelazny szpon. Na parapecie siedział mały szary ptaszek i stukał dziobem w szybę. Widocznie chciał się wydostać. [...] Podszedłem do okna, otworzyłem je, żeby ptak mógł wyfrunąć. Wzbił się w powietrze z wesołym świergotem. Widocznie długo siedział w niewoli.⁵⁷

Jakaś część antybohatera (nieśmiertelna dusza?) zostaje więc uwolniona, lecz nie pod postacią białego gołębiczy, jak było to w przypadku Jonatana – to, co było w rycerzu Kato dobre, ulatuje w niebo jako mały szary ptaszek, być może po to, by – jak Inger, dziewczyna, która podeptała chleb – odbyć swoją pokutę. Lindgren rozważa ambiwalencję lotu, który z jednej strony wiąże się z wyzwoleniem i szczęściem, z drugiej jednak dotyczy cierpienia oraz śmierci – zakończenie *Mio, mój Mio* jest niejednoznaczne, przypomina nieco to z Andersenowskiej *Dziewczynki z zapalkami*, *At the Back of the North Wind* MacDonalda czy *Małego Księcia* Saint-Exupéry'ego: czytelnik zostaje pozostawiony z widokiem małego sieroty siedzącego na ławce w zimnym, wieczornym parku, a przynajmniej ludzie z realnego świata sądzą, że Bosse

⁵⁶ *Eadem, Mio, mój Mio*, przeł. M. Olszańska, il. I. Wikland, Warszawa 1992, s. 15.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 175–176.

tam właśnie się znajduje. Tymczasem „Bosse jest w Krainie Dalekiej. [...] Jest tam, gdzie srebrne topole szumią... gdzie ogniska świecą, a fujarki grają w nocy... gdzie jest chleb, który syci głód”⁵⁸.

Również w angielskiej literaturze dla dzieci lot stanowi symbol wyzwolenia. Mały, chromy książę o imieniu Dolor (*dolor* – łac. ból, cierpienie) z powieści *The Little Lambe Prince and His Travelling Cloak* (1875) Dinah Mulock Craik⁵⁹ dzięki latającej pelerynie ofiarowanej mu przez matkę chrzestną-wróżkę może pokonać ograniczenia swojego ciała i wyruszyć w czarodziejską podróż. Książę jest biedniejszy niż niejeden sierota: najpierw w dniu swoich chrzcin zostaje pozbawiony za jednym zamachem obecności matki, która umiera niespodziewanie, oraz sprawności fizycznej z powodu nieuwagi niańki, która upuszcza go na marmurową posadzkę; później, po śmierci ojca-króla, w wyniku machinacji złego wuja, który pragnie zawładnąć królestwem, Dolor zostaje uznany za zmarłego. Wyzuty ze swojego dziedzictwa, żyje samotnie zamknięty w wieży na pustkowiu, unieruchomiony podwójnie przez inwalidztwo oraz uwięzienie. Drogę ku wolności otwiera mu dopiero cudowny dar:

Książę Dolor rzucił się w kierunku peleryny, upadając po drodze kilka razy – jakże często zdarzało mu się tak upadać, biedaczku! – lecz za każdym razem podnosił się bez słowa skargi. [...] Jednym ze swoich energicznych susów wskoczył na pelerynę i przykucnął, mocno obejmując kolana ramionami, bo trochę drżały, zaś serce waliło mu jak młotem. Siedział jednak spokojnie i w milczeniu, czekając na to, co ma się wydarzyć. [...] Peleryna unosiła się powoli i miarowo, najpierw tylko o kilka cali, potem leciała coraz wyżej i wyżej, aż niemal dotknęła świetlika w dachu. [...] Odzyskując odwagę, bez chwili zwłoki podniósł głowę i zaczął szukać zasuwy, a tymczasem peleryna trwała w całkowitym bezruchu, balansując w powietrzu. Lecz gdy tylko okno zostało otwarte, wyfrunęła na zewnątrz – prosto w czyste, świeże powietrze, którego nic nie oddzielało od bezchmurnego błękitu.

Książę Dolor w całym swoim życiu nie zakosztował takiej rozkoszy! Potrafię to sobie wyobrazić. A wy? Czy nigdy nie zdarzyło wam się zastanawiać, gdy obserwowaliście gawrony wracające do domu pojedynczo lub parami, sunące po spokojnym wieczornym niebie i znikające niczym czarne plamki w mglistej szarości, jak przyjemnie musi być tam w górze, poza hałasem i zgiełkiem świata, gdzie można widzieć i słyszeć wszystko w dole, samemu nie będąc przez nikogo nieniekochanym i zaczepianym – w zupełnej samotności, lecz jednocześnie w pełni zadowolenia. Podobne szczęście stało się udziałem małego chromego Księcia, kiedy wydostał się z Wieży Beznadziei i znalazł się po raz pierwszy na czystym, wolnym powietrzu, gdzie nad nim rozpościerało się niebo, a pod nim ziemia.⁶⁰

⁵⁸ *Ibidem*, s. 197–198.

⁵⁹ Craik przyjaźniła się z George’em MacDonaldem, a jej *The Little Lambe Prince* – wydany zaledwie cztery lata po *At the Back of the North Wind* – mógł być inspirowany powieścią szkockiego pisarza. Pokrewieństwo pomiędzy utworami podkreśla jeszcze powiązanie graficzne: w 1919 roku amerykańskie wydanie powieści MacDonalda zilustrowała Jessie Wilcox Smith, która kilka lat później wykonała również ilustrację do streszczenia historii księcia Dolora zamieszczonej w tomie *Boys and Girls of Bookland* (1923) Nory Archibald Smith.

⁶⁰ D.M.M. Craik, *The Little Lambe Prince and His Travelling Cloak. The Parable for Young and Old*, New York 1893, s. 81, 85–89. Na gruncie polskim o utworze Craik wspomina Wiesław Krajka w kontekście angielskiej baśni wiktoriańskiej; badacz analizuje również teksty MacDonalda z *Dealing with the Fairies* i wspomina o powieściach dla dzieci, jego praca nie dostarcza jednak ich pogłębionych analiz. Por. W. Krajka, *Angielska baśń literacka epoki wiktoriańskiej*, Warszawa – Łódź 1981.

Craik, która w przytaczanym we wstępie do niniejszej pracy eseju *The Age of Gold* sławiła bogactwo skarbcza dziecięcej wyobraźni, wskazuje w swojej powieści na jej ukryty sens („Schowałam go jednak tak starannie, że zarówno mniejsi, jak i niektórzy więksi czytelnicy nigdy go nie znajdują, a tymczasem opowieść może być czytana tak po prostu, jak bajka o Kopciuszku czy o Sinobrodym”⁶¹) – oczywistym wydaje się zatem, że jednym z symbolicznych znaczeń cudownej peleryny jest właśnie uskrzydlająca moc wyobraźni, która potrafi unosić ponad „zgiełk i hałas świata”, poza smutek przytłaczającej rzeczywistości, o czym zaświadczyć mogłaby z pewnością inna literacka bohaterka, również sierota – rudowłosa mieszkanka Zielonego Wzgórza. Z kolei księżę Dolor w swojej chorobie, zamknięciu i samotności (lecz nie w cierpliwości znoszenia przeciwności losu) przypomina jeszcze inną postać angielskiej klasyki dziecięcej: Colina Cravena z *Tajemniczego ogrodu*. Choć w realistycznej powieści Burnett nie znajdziemy motywu latających dzieci, powietrze ma w niej moc uzdrawiającą, o czym przekonująco pisała Alicja Ungeheuer-Gołąb⁶²: Mary Lennox czerpie żywotną siłę z czystego, chłodnego powietrza wrzosowisk Yorkshire, które zabarwia jej chorobliwie blade, żółkłe policzki rumieńcem, a lotny żywioł ucieleśniony przez ptaka i wiatr staje się sprzymierzeńcem dziewczynki na drodze do cielesnego oraz duchowego uzdrowienia. W odkryciu tajemniczego ogrodu pomaga jej rudzik – po dziecięcemu wścibski, ciekawski i żywotny – z którym Mary nawiązuje szczególną więź, zaś w kluczowym momencie wiatr unosi gałązki bluszczu, ukazując furtkę do ogrodu ukrytą pod zasłoną liści. Później Mary – jak Wiatr Północy „wymiatająca pajęczyny świata” – niesie dalej ożywczy wiew: odświeża atmosferę starego dworu, wietrzy duszny pokój chorego kuzyna, a w końcu doprowadza również i jego – oraz jego chorego na duszy ojca – do uzdrowienia życiodajną mocą Natury.

Lot w klasyce dziecięcej może być wyzwoleniem, ale także ratunkiem, który przychodzi w najpotrzebniejszym i najmniej spodziewanym momencie – jak starożytny *deus ex machina*, spuszczaany po linach na scenę; w tym sensie pełni funkcję kompozycyjną, zapewnia zwrot lub przyspieszenie akcji, moment szczytowego napięcia i jednocześnie rozładowania emocji. Dzieje się tak w baśniach Andersena, takich jak *Dzikie łabędzie* – gdzie zakłęci w ptaki bracia zlatują się w ostatnim momencie, by uratować prowadzoną na stos Elizę – czy *Calineczka*, gdzie jaskółka unosi bohaterkę niemal z samego ślubnego kobierca, na którym czeka kreci narzeczony. W powieści Carla Collodiego *Pinokio. Historia pajacyka* (1883) drewniany chłopczyk podróżuje na grzbiecie gołębia i tylko dzięki jego pomocy przybywa w samą porę, by rzucić się na ratunek tonącemu ojcu. Z powietrza zjawia się też skrzydlata odsiecz dla bohaterów powieści Tolkiena: orły ratują drużynę Thorina Dębowej Tarczy z pułapki goblinów, biorą udział w Bitwie Pięciu Armii (*Hobbit, or There and Back Again*; 1937), wyzwalają uwięzionego na wieży Isengardu Gandalfa, walczą przeciwko Sauronowi u wrót Czarnej Bramy, a w końcu ratują Froda i Sama z płonącej Góry Przeznaczenia i unoszą ich bezpiecznie do domu Elronda w Rivendell (trylogia *The Lord of the Rings*, 1954–1955). W pierwszej części kronik narnijskich C.S. Lewisa – przyjaciela po piórze

⁶¹ *Ibidem*, s. 83.

⁶² Por. A. Ungeheuer-Gołąb, *Jeden oddech. O żywiole powietrza w kontekście somy bohatera literackiego*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze...*, s. 165–169.

Tolkiena z oksfordzkiej grupy Inklingów – w triumfalnym locie na ratunek pędzi królewski lew Aslan, na którego grzbiecie jadą dziewczęce bohaterki powieści, Zuzanna i Łucja:

Ta jazda była chyba ich najcudowniejszym przeżyciem w czasie całego pobytu w Narnii. Jeździliście kiedy pełnym galopem na koniu? Pomyślcie o tym, a potem odejmijcie głuchy tętent kopyt i dzwonienie uprzęży, a zamiast tego wyobraźcie sobie prawie bezszelestne opadanie wielkich łap. [...] I nie galopujecie po drodze, po parku ani nawet po wydmach, ale wprost przez Narnię, pośród wiosny, między rzędami dostojnych buków i przez słoneczne polany, pod dębami i przez dzikie sady pełne wiśni obsypanych śnieżnobiałym kwieciami, obok ryczących wodospadów, omszałych skał i odpowiadających echem jaskiń, po zboczach wichrowych wzgórz porośniętych jałowcem i przez przełęczę pokryte wrzosem, przez przepastne, zapierające dech grzbiety górskie – i znowu w dół, w dół, w dół, w dół, w dół, w dół, a potem przez nie kończące się łąki pokryte błękitnymi kwiatami.⁶³

Podniebne wojaże nie zawsze wiążą się jednak wyłącznie z przyjemnością i rozkoszą (zauważmy, że w angielskim słowie „rozkosz” – *delight* – kryje się jednocześnie „lekkość” i „światło”, *light*), o czym przekonują się mali bohaterowie powieści *Five Children and It* (1902) Edith Nesbit. W rozdziale zatytułowanym *Skrzydła*, za sprawą spełnionego przez Piaskoludka życzenia, dzieciom wyrastają u ramion tęczowe skrzydła, które okazują się jednak dość kłopotliwym darem. Choć latanie jest bez wątpienia niebywałą rozkoszą („Wszystkie słowa angielskiego słownika, a nawet greckiego, nie wystarczyłyby dla dokładnego wytłumaczenia wam, jakie to uczucie, kiedy się fruwa. [...] Jak powiedział Cyryl, a nie wiem doprawdy, skąd wziął takie dziwne powiedzenie, była to «cholerna przyjemność»”⁶⁴) i zarazem stanowi „najbardziej cudowne i czarodziejskie ze wszystkich życzeń, jakie się dotąd dzieciom spełniły”⁶⁵, uskrzydleni bohaterowie szybko przekonują się, że ptasia natura ma również swoje nieprzyjemne (przyziemne) strony. Zmęczone i głodne po całodziennym locie, dzieci poznają los szpaków, które próbują posilić się w cudzych sadach; skrzydła uniemożliwiają im zakup jedzenia w sklepie, w końcu kradną więc „najpotrzebniejsze rzeczy” ze spiżarni pastora i najedzone zasypiają na kościelnej wieży, by zbudzić się po zmroku, pozbawione skrzydeł i możliwości powrotu na dół. Latanie – podobnie jak wszystkie dary Piaskoludka – okazuje się darem ambiwalentnym, a jednocześnie

⁶³ Por. C.S. Lewis, *Lew, czarownica i stara szafa*, przeł. A. Polkowski, Poznań 1996, s. 119–120. Lot Aslana odbywa się bezpośrednio po scenie cierpienia, poświęcenia i przemiany, w której lew oddaje życie za uwięzionego przez Białą Czarownicę Edmunda. Zuzanna i Łucja obserwują z ukrycia, jak wiedźma triumfuje nad Aslanem, poniża go, obcinając mu grzywę, a w końcu zabija i pozostawia skrępowanego na kamiennym stole. Scena ma wymiar głęboko symboliczny, w sposób wyraźny związana jest z ofiarą Chrystusa na krzyżu – po kaźni Aslan, na mocy pradawnych czarów, ożywa, by ostatecznie rozprawić się ze złem panującym w Narnii. W biegu zwycięskiego lwa można doszukać się triumfu i radości Zmartwychwstania; ostatecznie jego galop przeradza się w powietrzny lot nad murami warowni czarownicy: „W następnej chwili cały świat odwrócił się nagle do góry nogami, a dzieci poczuły, jakby się coś z nich wyrwało i zostało w tyle, bo oto Lew sprężył się do skoku, jakiego nawet on sam nigdy jeszcze nie wykonał, i skoczył — albo może lepiej powiedzieć: poszybował w powietrzu — ponad murami zamku.”

⁶⁴ E. Nesbit, *Pięcioro dzieci i „coś”*, przeł. I. Tuwim, il. M. Orłowska-Gabryś, Warszawa 1989, s. 94.

⁶⁵ *Loc. cit.*

stanowi naukę, że nie tak prosto jest żyć jak „ptaki podniebne”, co „nie sieją ani znają i nie zbierają do spichlerzy, a Ojciec niebieski je żywi” (Mt 6, 26).

Lot jest doświadczeniem dydaktycznym również dla Nilsa Holgerssona w *Cudownej podróży* (1906) Selmy Lagerlöf, o czym wyczerpująco pisała Iwona Gralewicz-Wolny⁶⁶. Szwedzka noblistka tworzy bowiem tyleż fantazję, ile swoisty podręcznik traktujący o geografii, dzikiej przyrodzie, społeczeństwie i kulturze Szwecji widzianej – zupełnie dosłownie – w ujęciu panoramicznym, „z lotu ptaka”. Lagerlöf, opowiadając o przygodach małego chłopca, który za lenistwo i nieposłuszeństwo zostaje ukarany przemianą w krasnoludka, po czym podróżuje nad krajem wraz ze stadem dzikich gęsi, mistrzowsko łączy element dydaktyczny z literacką fantastyką: bawiąc, uczy, wplatając w fabułę symboliczną opowieść o wzrastaniu, dojrzewaniu i duchowej przemianie. O ile jednak *Cudowna podróż* realizuje marzenie o pełnym, całościowym poznawaniu świata, niosąc zarazem poważną moralną naukę, połączenie edukacji i latania w angielskiej klasyce dziecięcej opiera się przede wszystkim na zabiegu karnawalizacji, który nie tyle zamienia perspektywę horyzontalną na wertykalną, ile raczej wywraca ją na nice, miesza pion z poziomem i stawia świat na głowie. W pierwszej z serii powieści Pamelii Lyndon Travers *Mary Poppins* przybywa gnana wiatrem ze wschodu (*Mary Poppins*, 1934), w drugiej zaś zostaje ściągnięta z nieba na sznurku od latawca (*Mary Poppins Comes Back*, 1935), zaś z jej przybyciem wiąże się cała gama powietrznych epizodów mających niewiele wspólnego z (stereo)typowym „wychowaniem”⁶⁷. Guwernantka dzieci państwa Banksów wjeżdża na piętro po poręczy schodów, proszona herbatka u pana Perukki odbywa się pod sufitem – zarówno dzieci, jak i gospodarz unoszą się w powietrze dzięki śmiechowi, napełnieni „gazem rozweselającym”, a tylko Mary Poppins potrafi poderwać się w górę z całkowitą powagą, „nawet bez śladu uśmiechu na twarzy”⁶⁸. Mary potrafi również rozmawiać z ptakami, którą to umiejętność w powieści Travers (dokładnie jak w *Piotrusiu Panie w Ogrodach Kensingtonskich*) współdzielili z niemowlętami; jednak dzieci – w przeciwieństwie do swojej guwernantki – tracą zdolność rozumienia ptasiej mowy wraz z dorastaniem. Ślady powietrznej karnawalizacji odnajdziemy również w najważniejszej współczesnej serii powieści szkolnych o Harrym Potterze autorstwa J.K. Rowling, w której loty odbywają się na miotłach, smokach i hipogryfach: Hogwart jest przecież fantazją o „szkole na opak” realizującej ideał wiecznej zabawy, w której nie mogło zabraknąć momentów wzlatywania.

Na zakończenie tego przeglądu dziecięcej „literatury latającej”, nim przejdziemy do bliższej analizy toposu lotu w utworach MacDonalda, Barriego i Barker, kilka słów należy powiedzieć jeszcze o tekstach klasyki inspirowanych nauką oraz rozwojem awiacji i astronautyki. Należą do nich na przykład powieści fantastyczno-naukowe Julesa Verne’a *Pięć tygodni w balonie* (1863) oraz dwie części tzw. „małej trylogii

⁶⁶ Por. I. Gralewicz-Wolny, *Przymierze żywiołów. O „Cudownej podróży” Selmy Lagerlöf*, w: *Żywioty w literaturze dziecięcej. Powietrze...*, s. 85–96.

⁶⁷ O figurach błazna i karnawalizacyjnym „świecie na opak” w serii Travers pisała m.in. Anna Maria Czernow w tekście *Mary Poppins, Mr. Inkblot and Pippi Longstocking as Three Embodiments of the Fool Figure*. „Filoteknos” 2019, vol. 9, s. 275–290.

⁶⁸ P.L. Travers, *Mary Poppins*, przeł. I. Tuwim, w: *eadem, Mary Poppins. Opowieści zebrane*, il. M. Shepard, Warszawa 2014, s. 29.

Verne'owskiej”: *Z Ziemi na księżyc* (1865) i *Wokół Księżyca* (1869). W *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) L.F. Bauma niezwykle przygody Dorotki rozpoczynają się od powszechnego dla środkowych stanów Ameryki Północnej zjawiska atmosferycznego, jakim jest cyklon, który porywa w powietrze cały dom bohaterki i – co powszechne już nie jest – unosi go do czarodziejskiej krainy. Pod koniec powieści Oz i Dorotka planują powrót do Kansas w balonie „napełnionym rozgrzanym powietrzem”⁶⁹, lecz w końcu „czarodziej” odlatuje sam, zaś Dorotka wraca do domu dzięki pomocy Dobrej Czarownicy i otrzymanym od niej Srebrnym Trzewiczkom, które „mogą zanieść cię w każde miejsce na świecie trzema krokami”⁷⁰, natomiast jeszcze przed dotarciem do Szmaragdowego Grodu dziewczynka spotyka Skrzydlate Mały, które stanowią w pewnym sensie dywagację na temat ewolucji alternatywnej. Nie sposób w końcu nie wspomnieć o Roaldzie Dahlu i Antoine de Saint-Exupérym, dwóch pisarzach-pilotach, którzy walczyli na powietrznym froncie II wojny światowej, przeżyli katastrofę lotniczą na terenie Afryki i tworzyli (między innymi) dla dzieci, inspirując się swoimi podniebnymi doświadczeniami. Wśród książek tego pierwszego trudno wprost znaleźć taką, w której motyw lotu byłby nieobecny: w powietrze wzbija się magiczna brzoskwinia (*James and the Giant Peach*, 1961), zgryźliwa staruszka odlatuje na pęku balonów (*The Twits*, 1980), Billy okrąży świat na grzbiecie łabędzia (*The Minpins*, 1991), Sophie dostaje się do Krainy Olbrzymów niesiona w powietrzu przez Bardzo Fajnego Giganta (*The BFG*, 1982), podniebnych wrażeń dostarcza również czarodziejska szklana winda (*Charlie and the Great Glass Elevator*, 1972). To zaledwie kilka przykładów dziecięcych awiacji w twórczości Dahla, które – ze względu na swoje bogactwo i różnorodność – zasługują na osobne studium. W przeciwieństwie do rozbudowanego dorobku Dahla, dziecięce realizacje toposu lotu u Exupéry’ego ograniczają się do jednej tylko książki i zarazem jedyne utworu francuskiego autora dla dzieci. W *Małym Księciu* (1943) tytułowy bohater ulatuje w międzygwiazdną przestrzeń, wykorzystując „odlot wędrownych ptaków”⁷¹. Lot Małego Księcia jest „ucieczką”⁷² od ciężaru i więzów relacji, jednak – podobnie jak w momencie odlotu chłopiec trzyma się sznurków przyczepionych do stada ptaków – przez całą międzyplanetarną podróż on sam połączony jest z Różą, od której próbuje uciec, niewidzialną nicią myśli i wspomnień. Książę nie bez powodu wybiera zapewne na swój podniebny wehikuł wędrowne ptaki – już bowiem w ich odlocie zawiera się zapowiedź powrotu, nawet jeśli rzeczywisty powrót chłopca do Róży odbywa się szybszą i boleśniejszą drogą śmierci.

[Ptaki] wracają, zawsze wracają, choć nie są stąd. I trzeba na nie czekać, jak na własny powrót; ich loty oznaczają podróż do własnego serca. Sam rytm życia

⁶⁹ L.F. Baum, *Czarnoksiężniku ze Szmaragdowego Grodu*, przeł. S. Wortman, il. A. Kilian, Warszawa 2019, s. 172. Zagadnienie napięcia między fantazją a rozwojem nauki i techniki w powieści Bauma analizowała Urszula Horoszko w tekście *Magiczne loty i latające maszyny – nauka i magia. Powietrzne podróże w Czarnoksiężniku z Krainy Oz L.F. Bauma*, w: *Żywioty w literaturze dziecięcej. Powietrze...*, s. 135–146. Badaczka wskazuje, że epizod z balonem inspirowany był prawdziwą historią nieudanego lotu podczas wystawy światowej w Chicago, która zdarzyła się w latach, gdy mieszkał tam Baum.

⁷⁰ L.F. Baum, *op. cit.*, s. 218.

⁷¹ A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, z ilustracjami Autora, przeł. J. Szwykowski, Warszawa 2014, s. 34.

⁷² *Loc. cit.*

wędrownych ptaków świadczy o ładzie, o kołowaniu egzystencji: w przyrodzie, w człowieku, w materialnym urządzeniu przestrzeni.⁷³

Śladem ptaków – wędrownych i powrotnych – przyjdzie nam jeszcze do *Małego Księcia* powrócić.

*

„Wyobraźnia powietrzna” – „ośrodek metafor związanych z powietrzem i wzlatywaniem”⁷⁴ – zajmuje w twórczości literackiej George’a MacDonalda miejsce szczególne. Nieprzypadkowo już bohater *Phantastes* obdarzony został znaczącym imieniem „wznoszący się, wstępujący”. Głębszy namysł nad opozycją lekkości i ciężaru MacDonald podjął w baśni *The Light Princess*, opublikowanej najpierw jako interpolacja w powieści dla dorosłych *Angela Cathcart*, a trzy lata później wydanej w tomie adresowanym do czytelników dziecięcych, *Dealing with the Fairies*, który ukazał się nakładem oficyny Strahan & Co. Przedziwnym i znaczącym zbiegiem okoliczności, firma Strahana ozdabiała wydawane książki szczególnym znakiem drukarskim, przedstawiającym dłoń wyłaniającą się z chmury i podtrzymującą kotwicę, po obu stronach której widniał napis *Anchora Spei* – „Kotwica nadziei” (por. **ryc. 71**). Ten sam znak widnieje również na karcie tytułowej pierwszego wydania *At the Back of the North Wind* – i tu również powraca dialektyka lekkości i ciężaru, o której Bachelard, za Leonardem da Vincim, pisał:

Wzlatuje się przeciwko ciężarowi, zarówno w świecie marzeń, jak i w świecie rzeczywistym. I odwrotnie, aby trafnie ocenić psychiczny ciężar obrazów ziemi, należałoby teraz przywołać wszystkie obrazy powietrzne. Nie da się stworzyć psychologii ciężaru, psychologii tego, co zmienia nas w byty ciężkie, znużone, powolne, byty upadające, bez odniesienia do psychologii lekkości, do nostalgii za lekkością [wyróżnienie oryginalne].⁷⁵

Anna Czabanowska-Wróbel w swoich rozważaniach nad zagadnieniem lekkości i ciężaru w twórczości MacDonalda, przytaczając tę samą myśl francuskiego filozofa, zaznacza, że dla autora *At the Back of the North Wind* rozgrywało się ono na dwóch poziomach: estetycznym oraz moralnym. Badaczka zwraca uwagę na obecną w jego dziele zasadę, zgodnie z którą „tematom uznanym za lekkie odpowiadają [...] poetyka lekkości, małe formy literackie i humor, natomiast moralnej powadze – dzieła o dużym ciężarze gatunkowym i sporych, zwłaszcza jak na możliwości odbiorcy dziecięcego, rozmiarach”⁷⁶ – odpowiednio: krótka baśń o zabarwieniu humorystycznym, *The Light Princess*, oraz pełnowymiarowa powieść, *At the Back of the North Wind*.

*Lekka księżniczka*⁷⁷, której treść jeszcze w rękopisie zachwyliła Carrolla, to utwór oparty z jednej strony na schemacie Perraultowskiej *Śpiącej królowny*, z drugiej zaś – jak zauważa Ulrich C. Knoepflmacher – nawiązujący do dwóch baśni spod znaku

⁷³ Z. Kadłubek, *op. cit.*, s. 191.

⁷⁴ G. Bachelard, *Powietrze i marzenia...*, s. 208–209.

⁷⁵ *Idem*, *Psychologia ciężaru...*, s. 119.

⁷⁶ A. Czabanowska-Wróbel, *Lekkość i ciężar. Dary powietrza w utworach dla dzieci George’a MacDonalda „Lekka księżniczka” i „Na skrzydłach Północnej Wichury”*, w: *Żywioty w literaturze dziecięcej. Powietrze...*, s. 97–98.

⁷⁷ Polski tytuł podaję za wydaniem G. MacDonald, *Lekka księżniczka i inne baśnie...*, Poznań 2017.

commedia dell'arte: *Prinzessin Brambilla* Hoffmanna oraz *The Rose and The Ring* Thackeraya⁷⁸, a tym samym zanurzający się w żywiole ironii i satyry. W lekkim tonie utrzymane są chociażby tytuły rozdziałów MacDonaladowskiej baśni, przybierające już to formę pytań zadawanych przez narratora lub bohaterów (rozdział I – *Co? Nie ma dzieci?*, rozdział II – *A może by tak?*, XII – *Gdzie jest Książę?*), krótkich wypowiedzi (rozdział VIII – *Spróbujcie metafizyki*, XIII – *Oto jestem* – zaznaczmy, że tytuł tego rozdziału stanowi odpowiedź na pytanie zadane w tytule rozdziału poprzedniego: „Gdzie jest Książę?” – „Oto jestem”; również między nagłówkami prowadzony jest zatem jakby lekki, niezobowiązujący dialog), a nawet onomatopei (rozdział XI – *Sss!*, naśladujący syk węża). Same rozdziały są krótkie, wpisują się zatem również w całościową poetykę lekkości formy.

Lekka księżniczka rozpoczyna się jednak o temacie „ważkiego”: oto czytelnik spotyka bezdzietną parę królewską, dla której kwestia potomstwa jest „sprawą wagi państwowej”⁷⁹ – można by powiedzieć, że nie tylko ze względu na sukcesję, lecz również z powodów czysto ludzkich, dla których możliwość lub niemożność posiadania dzieci jest w jakimś sensie znacząca dla każdej pary. Wkrótce królowej i królowi rodzi się „najśliczniejsza księżniczka, jaka kiedykolwiek kwiliła na tym świecie” (*LK*, 8), nie na długo jednak dane jest jej się cieszyć tą zdolnością (ów paradoks radości z płaczu nie jest tutaj przypadkowy i powraca pod koniec baśni). Na uroczystość chrztu królewskiej potomkini zostają zaproszone wszystkie znaczne osoby w państwie – wszystkie, prócz tej jednej i rzecz jasna najważniejszej, przez zapominalstwo króla pominięta zostaje bowiem jego rodzona siostra, zgorzkniała i mściwa księżna Danauke (w oryginale Makemnoit), czarownica, która „przewyższała wszystkie niegodziwe czarownice w ich niegodziwości i wszystkie sprytne w ich sprycie” (*LK*, 9). W kluczowym momencie chrzcina wiedźma rzuca na dziecko zły urok, który zupełnie dosłownie pozbawia dziewczynkę ciężaru i „wagi” – odtąd księżniczka jest tak samo lekka na ciele, jak i na duchu, nie tylko bowiem nie dotyka stopami ziemi, ale nie potrafi również myśleć o rzeczach poważnych, na zna zmartwień, smutku i bólu, a jej odpowiedzią na wszystko jest perlisty, wszechogarniający śmiech:

– Lekkość ducha – oto me zakłęcie,
Lekkość ciała – każdej jego części.
Ramiona, co cię noszą, nie będą znużone,
Za to serca rodziców na zawsze strapione. (*LK*, 10)

W złych czarach Danauke jest tyleż fantazji, ile naukowości: księżna – a raczej autor opowieści – żyje wszak w czasach dwieście lat po odkryciu Newtona; czarownica jest zatem „filozofem i wszelkie prawa przyciągania zna od podszewki”, a jej czyn ma więcej wspólnego z fizyką niż z magią: „Gdybyście mnie spytali, jak tego dokonała, odpowiedziałbym: w najprostszy w świecie sposób. Musiała jedynie zlikwidować siłę

⁷⁸ Por. U.C. Knoepfmacher, *Mixing Levity with the Grave: MacDonald's „The Light Princess”*, w: *idem, Ventures into Childland, op. cit.*, s. 144.

⁷⁹ G. MacDonald, *Lekka księżniczka*, w: *idem, Lekka księżniczka i inne baśnie...*, s. 7. O ile nie zaznaczono inaczej, kolejne cytaty z tej pozycji przytaczam za wskazanym wydaniem, każdorazowo podając w nawiasie skrót *LK* oraz numer strony.

przyciągania ziemskiego” (LK, 10). Odtąd nieważkie niemowlę szybuje pod sufitem pałacu, ściągane z góry przez niańki i lokajów za pomocą drabiny, zaś królewska służba spędza miłe chwile, grając w piłkę nie tyle z księżniczką, ile księżniczką: „Piłką była ona sama i wcale nie umniejszało to jej radości z zabawy. Piszcząc ze śmiechu, przelatywała od jednego do drugiego. A służący lubili swoją piłkę nawet bardziej niż samą grę” (LK, 16 – por. **ryc. 72**). Pewnego letniego dnia dziewczynka wyfruwa przez otwarte okno uniesiona lekkim podmuchem:

Swawolny czarodziejski wiatr, który tylko czekał na okazję do psoty, wpadł jednym oknem i obracając drogę nad łóżkiem, na którym leżało dziecko, chwycił je, po czym, obracając i unosząc jak puszek albo nasionko dmuchawca, uniósł je przez drugie okno. [...] Księżniczkę, pogrążoną w głębokim śnie, znaleziono pod różanym krzewem. Tam właśnie zaniósł ją psotny podmuch wietrzyka, kończąc swój figiel deszczem czerwonych płatków róż, które strząsnął na małego białego śpiocha. (LK, 14–15)

Ten opis – poetycki i baśniowy – podkreśla lekkość bohaterki (puszek, nasionko dmuchawca), zapowiada jednak również dalsze losy dziecka: krwawa czerwień płatków róż kontrastująca z białą symbolizować może z jednej strony konieczność zmazania „winy nieważkości” cierpieniem („Choćby wasze grzechy były jak szkarłat, jak śnieg wybieleją” – Iz, 1, 18; w rozdziale 7, wersecie 14 *Apokalipsy* czytamy z kolei o tych, którzy „opłukali swe szaty, i w krwi Baranka je wybielili” – waga metaforyki biblijnej jest w twórczości MacDonalda nie do przecenienia), z drugiej jednak strony czerwień może symbolizować dojrzewanie do kobiecości (jak działa się to w „księżycowych” wątkach *At the Back of the North Wind*), czego zapowiedzią staje się obecny w opisie „deszcz” różanych płatków – żywioł wody, który będzie miał kluczowe znaczenie w wyzwoleniu księżniczki spod złego uroku lekkości.

Królewscy rodzice nie ustają w usiłowaniach, by swojej dorastającej córce przywrócić (po)wagę i ciężar – po mistrzowskiej pod względem językowym i humorystycznym⁸⁰ szermierce słownej między królową a królem („dobrze jest mieć lekkie serce, [...] niedobrze jest być lekkomyślnym, [...] dobrze jest mieć lekki chód, [...] niedobrze jest mieć lekką rękę”; LK, 17), zapada decyzja na niekorzyść lekkości, w czym rodzice utwierdzani są ekstrawagancjami bujającej w obłokach księżniczki, która śmieje się ze wszystkiego i ze wszystkich, lekce sobie ważąc troski ojca i matki („Chcę, żeby przywiązano mnie do końca liny [...] i puszczano jak latawiec. Cóż to by była za zabawa! Zsyłałabym na ziemię deszcz z wody różanej i grad cukierków, i śnieg z bitej śmietany i...”; LK, 24–25).

Król i królowa próbują zatem zasięgnąć rady „kolegium Metafizyków”, szukając środka zaradczego na „ciężką przypadłość” księżniczki (to żart słowny króla, z którego on sam nie zdaje sobie sprawy; LK, 25) w nauce, która ma zajmować się tym, co

⁸⁰ Jak zaznacza Jerry Griswold, „opowieść MacDonalda pozwala rozważyć humor jako sposób ewokowania lekkości. Jeśli powaga [*gravity*] jest kompleksową formą determinizmu (nieprzypuszczania do siebie wolności, możliwości oraz spontaniczności), rolą gry słownej i podwójnych dwuznaczników staje się uchylenie po-wagi – wprowadzanie ożywionej lekkości w serce tego, co poważne, zaaplikowanie wyzwalającego antidotum na to, co nudne i przewidywalne oraz remedium na to, co możemy nazwać – parafrazując tytuł książki Milana Kundery – Nieznośnym Ciężarem Nudy.” J. Griswold, *op. cit.*, s. 95.

wzniosłe „ponad(meta)-fizyczne”. Dwaj metafizycy, materialista Zanu-Dzi oraz spirytualista Papugun (w oryginale Hum-Drum i Kopy-Keck), wikłają się jednak w jałową dysputę, całkowicie oderwaną od realiów problemu – pierwszy proponuje skomplikowaną operację, która w najlepszym razie może być niebezpieczna dla zdrowia księżniczki, drugi – stwierdziwszy, że księżniczka znajduje się pod wpływem planety Merkurego (a więc lotnego, skrzydlatego bóstwa), zaleca kurs wyczerpujących studiów z różnych dziedzin naukowych, mających sprawić, że pacjentka „zejdzie na ziemię”. Rady metafizyków są tyleż śmieszne, co bezsensowne: nawet faktyczna znajomość praw natury okazuje się w tym przypadku bezskuteczna, gdyż księżniczki „nie można sklasyfikować” – jest „piątą substancją nieważką [obok ciepła, światła, elektryczności i magnetyzmu – jak dodaje w przypisie tłumaczka; dopisek A.W.], dzielącą wszystkie pozostałe cechy tych ważkich” (LK, 29).

Rozwiązanie problemu – przynajmniej częściowe – znajduje się przypadkowo: podczas przejażdżki łodzią po jeziorze leżącym u stóp królewskiego pałacu, księżniczka wpada do wody, w której odzyskuje ciężar: dopóki przebywa w płynnym żywiole, działanie złego uroku pozostaje zawieszony i dopiero powrót do sfery powietrza przywraca jego moc. Księżniczka pływa więc w jeziorze z prawdziwą pasją, „pływa jak łabędź” – „biała smuga w niebieskiej wodzie” (LK, 31), o każdej godzinie dnia i nocy, a nawet zimą, kiedy trzeba rozkuwać dla niej lód. Woda jest dla lekkiej księżniczki tym, czym istotom podległym prawom ciężenia jawi się powietrze – przestrzenią swobody, w której realizuje się marzenie o wolności lotu. Prawem odwróconej analogii jest sferą, która zapewnia jej wytchnienie od „ciężaru lekkości”: tak jak zwyczajni ludzie mogą dzięki wyporności wody cieszyć się wrażeniem nieważkości, tak księżniczka właśnie w wodzie doświadcza przyjemności płynących z grawitacji⁸¹.

Księżniczka lubiła wodę także dlatego, że wyłącznie w niej cieszyła się jakąkolwiek wolnością. Ze strachu przed tym, na co mógł sobie wobec niej pozwolić wiatr, nie mogła bowiem wychodzić z pałacu bez świty, w części złożonej z oddziały lekkiej jazdy. Z biegiem lat zaś obawy króla rosły, aż w końcu pozwalał jej na spacer po pałacu jedynie wtedy, gdzie do dwudziestu miejsc na jej sukni przywiązano tyleż jedwabnych lin, trzymany przez dwudziestu szlachciców. (LK, 32)

O „jedwabnej nitce” mówi również Julia do Romea, zaś ze słynnego romansu w tragedii Shakespeare’a niedaleko do dalszych wydarzeń fabularnych *Lekkiej księżniczki*. W pewnym momencie narrator zauważa, że najlepszym sposobem na przypadłość dziewczyny „byłoby wpaść po uszy w miłość” (LK, 29) – MacDonald gra tu angielskim idiomem *to fall in love*, a więc dosłownie „upaść w miłość”. Trudno spodziewać się jednak, że istota niepodlegająca sile ciężenia będzie zdolna do jakiegokolwiek upadku o

⁸¹ Gaston Bachelard pisze o tym, że „dla pewnego typu wyobraźni zachodzi jednokierunkowa ciągłość między pływaniem a lotem – od pływania do lotu, nie ma natomiast ciągłości od lotu do pływania. Skrzydło jest par excellence powietrzne. Płynie się w powietrzu, ale nie lata się w wodzie”. Stwierdzenie zdaje się sprawdzać również w przypadku utworu MacDonalda – właśnie dlatego, że pomiędzy powietrzem i wodą zachodzi ciągłość jednostronna, lekka księżniczka, która porusza się płynnie między oboma żywiołami, może w tym drugim z nich znaleźć wytchnienie od ciężącego nad nią czaru. Por. G. Bachelard, *Powietrze i marzenia...*, s. 195.

własnych siłach: potrzebna jest tu zatem pomoc z zewnątrz. Pewnej nocy pływającą w jeziorze księżniczkę zauważa książę i – sądząc po jej dziwnym, podobnym do krzyku śmiechu, że ma przed sobą tonącą – spieszy jej na ratunek. Wyciągnięta z wody dziewczyna natychmiast unosi się w powietrze, a wówczas książę bierze ją za wielkiego łąbędzia; porównanie z tym ptakiem pojawia się z tekście już wcześniej, w towarzystwie łąbędzi przedstawiają bohaterkę również ilustratorzy opowieści, Arthur Hughes i Maurice Sendak (por. **ryc. 73 i 74**); ilustracja Hughesa zdaje się ponadto nawiązywać graficznie do *Ofelii* Milaisa), podkreślając tym samym wspólnotę żywiołu wody i powietrza, lecz także – być może – wskazując na obecne w baśni nawiązanie do mitu o Ledzie i łąbędziu, woda nabiera bowiem u MacDonalda walorów zmysłowych i erotycznych, czemu nie przeszkadza fakt, iż mamy tu do czynienia z odwrotnością mitu (żeński łąbędź i uwiedziony książę; w *Lekkiej księżniczce* nie jest to wszakże odwrotność pierwsza i jedyna). Młodzieniec zakochuje się natychmiast w ulotnej piękności, zaś ona – rozszoszona przerwana kąpielą – każe się zanieść z powrotem do wody:

- Doskonale – odparł książę i chwyciwszy ją w ramiona, zeskoczył wraz z nią ze skały. Księżniczka miała tylko tyle czasu, by pisnąć raz z pełnym zachwytem śmiechem, zanim woda się nad nimi zamknęła. Kiedy wypłynęli na powierzchnię, księżniczka stwierdziła, że przez jedną czy dwie chwile nie może się nawet roześmiać, bo spadła do wody tak gwałtownie, że z trudem mogła odzyskać oddech. W chwili, w której się wynurzyli, książę spytał:
 - Wpadłaś po uszy – jak ci się podobało? [...]
 - Czułam się, jakbym się wznosiła – stwierdziła księżniczka.
 - Z całą pewnością i moje uczucia były wzniosłe – przyznał książę. (*LK*, 38)

Odtąd lekka księżniczka, zakosztowawszy rozkoszy „wpadania”, spotyka się z księciem co wieczór na wodne igraszki (dodajmy, że ona pływa w nocnej koszuli, on zaś jest półnagi – na swojej ilustracji Sendak sugeruje nawet obustronny negliż młodej pary) pod opiekuńczym blaskiem kobiecego bóstwa nocy – *luny*. Księżniczka w kąpeli staje się zadziwiająco podobna do zwykłych śmiertelniczek, traci też swoją podniebną arogancję i nabiera powagi; nadal nie rozumie jednak aluzji księcia odnoszących się do miłości oraz małżeństwa. Wodna sielanka nie trwa długo – księżna Danauke dowiaduje się o zbawiennym działaniu wody i za pomocą poczętego z czarnej magii węża sprawia, że jezioro zaczyna przeciekać, następnie pozbawia całe królestwo żeńskiego żywiołu wilgoci do tego stopnia, że nawet matki nie mają czym karmić swoich dzieci: „każde źródło w kraju zagasło, tętniąc z bulgotem, cichnąc jak puls umierającego człowieka. [...] Łóżyska były suche, a z ciemnych zboczy gór nie spływał ani jeden srebrzysty strumień. Ale nie tylko źródła matki Ziemi wyschły: wszystkie niemowlęta w całym kraju okropnie płakały – tyle, że bez łez” (*LK*, 51).

Remedium na suszę okazuje się isticie baśniowe: sytuację uratować może tylko dobrowolna ofiara żywego mężczyzny, który własnym ciałem zatka otwór odwadniający jezioro, ginąc jednocześnie w jego odmętach. Śmiałkiem gotowym do poświęcenia okazuje się książę, pragnący ratować ukochaną – lekka księżniczka, związana tyleż z żywiołem powietrza, co z żywiołem wody, podupada bowiem na zdrowiu w miarę wysychania przypałacowego akwenu. Książę stawia jednak warunek: księżniczka będzie go karmić i poić do czasu, aż woda nie zaleje go zupełnie – i tak

rozpoczyna się długie oczekiwanie na śmierć jednostki, która ma ocalić przed śmiercią ogół, zgodnie z inskrypcją zapisaną na złotej płytce znalezionej na dnie wysychającego jeziora: „Miłość to śmierć, co równie z odwagi swej słynie. / Miłość w najgłębszym grobie spocznie, a nie zginie” (LK, 54). Śmierć i miłość nie po raz ostatni w twórczości MacDonalda okazują się wymienne: ofiara księcia nabiera cech ofiary Chrystusa, co podkreślone zostaje na ilustracji Sendaka, który scenie karmienia księcia winem i ciasteczkami nadaje wymiar eucharystyczny (ryc. 75). W końcu książkę wydaje ostatnie tchnienie, a księżniczka, której „miłość i woda przywróciły siły” (LK, 65), budzi się z duchowego letargu: ratuje młodzieńca z topieli, potem w swojej komnacie próbuje go ocucić, a gdy to się udaje, wybucha swoim pierwszym w życiu płaczem, który jednocześnie przywraca równo-wagę światu:

Księżniczka wybuchnęła ogromnym płaczem i upadła na podłogę. [...] Płacz, który gromadził się przez całe jej życie teraz znalazł ujście. I przyszedł deszcz, jakiego w tym kraju nigdy nie widziano. Słońce świeciło przez cały czas, a wielkie krople, spadające wprost na ziemię, świeciły tak jak ono. Pałac stał jakby w środku tęczy, w deszczu rubinów, szafirów, szmaragdów i topazów. Potoki spływały z gór jak płynne złoto i gdyby nie to, że jezioro miało podziemny odpływ, przelałoby się i zatopiło cały kraj. Było pełne po brzegi.

Ale księżniczka nie dbała o jezioro. Leżała na podłodze i płakała, a deszcz wewnątrz pałacu był o wiele cudowniejszy niż ten na zewnątrz, ponieważ, kiedy nieco zelżał i księżniczka poruszyła się, żeby wstać, odkryła, ku swemu zdumieniu, że nie umie. Wreszcie po wielu wysiłkach zdołała stanąć, ale natychmiast znów runęła. Słyszając jej upadek, stara niania wydała okrzyk radości i podbiegła do niej, wołając:

– Moje drogie dziecko, odzyskałaś swoją wagę! (LK, 66–67)

W *Lekkiej księżniczce* obserwujemy ponownie charakterystyczną dla MacDonalda przemienność wnętrza (*within*) i zewnątrz (*without*): gdy okazuje się, że wody jeziora pozwalają dziewczynie doświadczać ciężaru, królewscy metafizycy wysuwają przypuszczenie, iż „skoro woda pochodząca z zewnątrz oraz jej zastosowanie mogą być tak skuteczne, to ta z głębszego źródła mogłaby się okazać lekiem doskonałym” (LK, 32–33). „Wodą z głębszego źródła” jest woda „wewnętrzna” – łzy, jednak płacz jest właśnie tym, na co lekka księżniczka, niezdolna do odczuwania „ważkich” uczuć, nie potrafi się zdobyć aż do ostatnich kart opowieści. Póki zaś nie popłynie „wewnętrzna woda” i nie otworzą się głębokie pokłady uczuć, nie może dojść do przełamania czaru oraz duchowego oczyszczenia. Warto tutaj przypomnieć pierwotny kontekst *Lekkiej księżniczki*, która – jako jedna z baśniowych interpolacji w powieści realistycznej – pełni w symbolicznie „wyschniętym”, wyzutym z metafizyki życiu głównej bohaterki, Adeli Cathcart, funkcję terapeutyczną i zgodnie z jej znaczącym nazwiskiem doprowadza do końcowego *katharsis*. Wydźwięk powietrznej metaforyki w *Lekkiej księżniczce* wydaje się odmienny od innych literackich realizacji toposu wzlatywania: lekkość, symbolizująca wieczną dziecięcość, niedojrzałość i niezdolność do odczuwania głębokich uczuć (opis jak ułał pasujący do „wiecznego/wietrznego chłopca”, Piotrusia Pana), waloryzowana jest tu negatywnie – okazuje się wadą, defektem, ułomnością. Śmiech lekkiej księżniczki jest pusty („prawdziwy serdeczny śmiech, by móc się wykluć, musi nabrać wagi w powadze”; LK, 35), a jej wesołość – wszystkim innym przysparzająca zmartwień – wydaje się

sztuczna. Sojusznikiem bohaterki jest w opowieści MacDonalda żywioł wody: w tym sensie rola księżnej Danauke, demonicznej matki chrzestnej (chrzest to wszak obrzęd pokropienia wodą), przestaje być jednoznaczna. Jej oryginalne imię Makemnoit daje się bowiem rozwinąć w zdanie „Make them know it” („Zmuś ich, by się dowiedzieli”); w polskim przekładzie Kiereś: Danauke – „Da naukę”), wskazującą na to, że wiedźma to „ta, która wie” – i swoją wiedzę oraz doświadczenie przekazuje innym, nawet wbrew ich woli. Danauke, jak zauważa Knoepflmacher, jest w baśni jedyną postacią obdarzoną imieniem – i to w dodatku imieniem znaczącym, to ona nadaje też miano księżniczce („lekka”), zostając faktycznie jej matką chrzestną, złą i wrogą, ale jednocześnie wyzwalającą końcowe *katharsis*.

Czego jednak ma dotyczyć owo oczyszczenie? Wydaje się, że również na to pytanie odpowiedzią jest „nauka” i „wiedza” zawarte w imieniu księżnej – symbolika Danauke, mającej na swoje usługi mitycznego (fallicznego) węża, odnosi bezpośrednio do Księgi Rodzaju oraz Drzewa Wiadomości, a zatem do transgresji płci i wydarzeń po „upadku” pierwszych ludzi w grzech. Baśń MacDonalda pełna jest nie tylko różnych symboli kobiecości (woda, księżyc), ale także oczywistych konotacji erotycznych, które – jak zauważyła Czabanowska-Wróbel – niejednokrotnie ocierają się o obsceniczność, jak choćby w scenie „korkowania” młodym mężczyzną szpary w jeziorze („Wetknę zatyczkę – korek – jakkolwiek Wasza Wysokość to nazywa – w nieszczelne jezioro, wspaniały monarcho – wyjaśnił książę. [...] – Oto jestem – oznajmił. – Wetknijcie mnie tam. [...] Dworzanie nie mieli mu za złe obcesowości, jedynie między sobą wymienili opinię, że zuchwałość pozwala księciu się rozładować.”; *LK*, 56, 59–60). Właśnie ów jawny erotyzm zaniepokoił Johna Ruskina, który – swoją własną baśń dla dzieci o Królu Złotej Rzeki wyzuwszy całkowicie z elementów kobiecych i erotycznych – pisał do MacDonalda po przeczytaniu manuskryptu *The Light Princess*:

W końcu twoja baśń jest pod każdym względem zbyt miłośna [*too amorous*], co niektórym umysłom mogłoby wyrządzić poważną szkodę. Ty sam posiadasz umysł zbyt czysty, by dostrzec to zagrożenie – zapewniam Cię jednak, że sceny pływania w jeziorze i sceny miłosne byłyby dla wielu dzieci zdecydowanie szkodliwe. Nie chodzi mi o to, że trzeba się ich pozbyć zupełnie – należy jednak przepisać je tak, by były prostsze i mniej znaczące. Pomówimy o tym jeszcze. Wybacz autorytatywny ton moich uwag – przez to, że w wielu wzniosłych sprawach stoję o wiele niżej od Ciebie, mogę dostrzegać rzeczy, których Ty nie odczuwasz⁸².

Ruskin w swojej twórczości dla dzieci opowiadał się za „wymazywaniem” erotyzmu lub ukrywaniem go głęboko pod warstwą baśniowej fabuły, budując i umacniając tym samym mechanizm wiktoriańskiego wyparcia seksualności. MacDonald sprzeciwia się takiemu postępowaniu: nie tylko nie stosuje się do wskazówek Ruskina, lecz słowa z jego listu wkłada w usta pruderyjnej ciotki Adeli Cathcart, nie tyle w celu ośmieszenia, ile rzeczowej krytyki postawy przyjaciela. Nie przeprowadza też cenzury obyczajowej w momencie transferu tekstu z powieści dla dorosłych do zbioru dla dzieci – wszak zgodnie z MacDonalldowską teorią baśni każdy jej czytelnik, również ten dziecięcy –

⁸² Z listu J.Ruskina do G. MacDonalda, 22 lipca 1863; cyt. za: U.C. Knoepflmacher, *Mixing Levity with the Grave: MacDonald's „The Light Princess”*, w: *idem, Ventures into Childland*, *op. cit.*, s. 139.

„znajduje w [niej] to, co jest w stanie znaleźć, a wszystko ponad byłoby nadmiarem”⁸³. *Lekka księżniczka* jest w tym sensie również ironicznym komentarzem na temat romantycznego – lecz żywotnego w epoce wiktoriańskiej – ideału zwiewnej, ulotnej i oderwanej od ziemi kobiety, do której miłość, wzniosła i czysta, nie ma nic wspólnego z realnością przyziemnego ciała. W przekonaniu MacDonalda nigdy nie jest zbyt wcześnie, by z podobnych idei oczyszczać umysły – i to nie tylko, a może nawet przede wszystkim te nie-dziecięce.

Opozycja lekkości oraz ciężaru w *Lekkiej księżniczce* sięga głęboko i realizowana jest także w samej kompozycji baśni: od początkowych wzlotów i powietrznej ekwilibrystyki – wyrażającej się również w mnogości gier słownych, których szczególne zagęszczenie znajdziemy na początku utworu – czytelnik przechodzi do końcowego spadania i upadania (padający deszcz, upadek księżniczki, której nieważkość została unieważniona miłosnym *katharsis*) znamionujących powagę tematu, któremu towarzyszą już nie kalambury, lecz poezja: pieśń umierającego księcia o miłości potężnej jak śmierć i ożywczej jak woda („Jak świat bez deszczu, co spadnie przelotem, / By ziemia mogła choć raz zalśnić złotem: / Tak by wyglądał twój świat, moja miła, / Gdyby w twych żyłach miłość nie krążyła”; *LK*, 61). W baśni MacDonalda – do której mottem mógłby stać się cytat z Pieśni nad pieśniami: „Wody wielkie nie zdołają ugasić miłości, / nie zatopiają jej rzeki” (Pnp 8, 7) – dokonuje się przejście od beztroski i lekkości (*levity*) do powagi (*gravity* – również „grawitacja, przyciąganie, ciężar”); nieprzypadkowo jednak w angielskim wieloznacznym *gravity* zawiera się także słowo *grave* – „grób”, które w przedziwny sposób łączy lekkość – poprzez ciężar – ze śmiercią. Zaś swoistego rozwinięcia tego metaforycznego kalamburu dokonuje MacDonald w swoim dziele o znaczniejszym ciężarze gatunkowym – powieści *At the Back of the North Wind*.

Oba utwory – *The Light Princess* i *At the Back of the North Wind* – zdają się zorganizowane wokół osi wertykalnej, jednak ich podobieństwo zasadza się na kontraście: o ile pierwszy przeprowadza czytelnika z góry do dołu w symbolicznym oraz dosłownym sprowadzeniu bohaterki na ziemię, o tyle drugi wiąże się z ruchem wstępującym, opowiada bowiem o swoistym „wniebowzięciu” dziecka w dziedzinę Absolutu. Księżniczka z baśni grzeszy lekkością („Kto nie dotknął ziemi ni razu, ten nigdy nie może być w niebie”⁸⁴ – by zacytować słowa Dziewczyny z II części *Dziadów*), a błogosławieństwo ciężaru przynosi jej dopiero cierpienie, zwątpienie i płacz. Z *Diamondem* jednak rzecz ma się inaczej: w jego przypadku lekkość wiąże się z bezgrzesznością, prostotą i niewinnością – jest naturalną konsekwencją cnoty, nie zaś winy. Konstrukcja głównego bohatera *At the Back of the North Wind* wydaje się pozbawiona ciężaru, jednak nie dlatego, że należy on do grona chłopięcych tricksterów literatury, takich jak Piotruś Pan czy Tomek Sawyer⁸⁵, których siła objawia się ruchu oraz

⁸³ G. MacDonald, *The Fantastic Imagination*, w: *idem*, *A Dish of Orts...*, s. 316.

⁸⁴ A. Mickiewicz, *Dziady koweńsko-wileńskie*, cz. II, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, s. 31.

⁸⁵ Griswold, prócz motywu lekkości pojawiającego się w utworach literatury dziecięcej dosłownie w postaci scen lotu czy wlatywania, wyróżnia również lekkość opartą na konstrukcji bohatera literackiego, pełniącego w tekście rolę dynamicznego i ruchliwego trickstera, dla którego znaczenia nie mają wyznaczone granice i ustanowione zasady. Wśród bohaterów literackich stojących po stronie tak rozumianej lekkości badacz wymienia na przykład Ropucha z *The Wind in the Willows* Grahame’a – postać odznaczającą się „płynną” naturą młodości (nieustannie zmieniające się *hobby*) oraz umiłowaniami

dynamizmie przygody – Diamond odznacza się cichością, pokorą oraz posłuszeństwem, jest „dzieckiem doskonałym”, które nigdy nie zasmuca rodziców, zaś krystaliczny, „diamentowy” charakter wynosi go – również dosłownie – ponad poziom rówieśników. Na przestrzeni całej powieści Diamond nie zmienia się, nie dorasta i nie dojrzewa, pozostaje do końca „wiecznym chłopcem”, niewinnym w swojej dziecięcej prostocie, której nie obciążają doświadczenia dorosłości; również dlatego może tak prędko trafić do kraju położonego poza wiatrem północnym. Kilkakrotnie nazwany w powieści aniołem, chłopiec staje się posłannikiem (ἄγγελος, *angelos* – gr. poseł, posłaniec) Dobrej Nowiny i w jednym ze swoich snów odkrywa tajemnicę anielskiej preegzystencji dzieci:

Diamond szedł w dół i w dół – szedł długo, aż wreszcie usłyszał plusk i gulgotanie strumyka; nie uszedł daleko, a już go zobaczył – tak, zobaczył, jak strumyk wybiega mu na spotkanie, biegnie w górę schodów tak naturalnie, jakby nigdy nie robił niczego innego. [...] Niewiele więcej udało mu się zauważyć, gdyż usłyszał wesołe krzyki i śmiechy, za nimi zaś zjawiała się gromadka nagich chłopców, z których każdy pierwszy chciał do niego podbiec. U ramion każdego trzepotała para skrzydełek, które nie nadawały się jeszcze do lotu – były to dopiero pąki, załączki skrzydeł; ponieważ jednak lot był ich przeznaczeniem, skrzydełka nie mogły się powstrzymać od trzepotania, jak gdyby już znajdowały się w powietrzu. (ABNW, 204–205)

We śnie zaburzony zostaje porządek góry i dołu: Diamond schodzi długimi schodami pod ziemię (jak Alicja spadająca do Krainy Czarów, „w dół i w dół”), by dostać się do sfery ponadgwiazdnej: uskrzydleni chłopcy wykopują bowiem gwiazdy tkwiące w ziemi jak klejnoty i powstałymi w ten sposób otworami zeskakują na świat, gdzie stają się dziećmi. Diamond, obserwując takie anielskie „narodziny dla ziemi”, nie zdaje sobie jednak w pełni sprawy ze znaczenia sceny („Skrzydła na wiele mu się nie przydadzą – powiedział Diamond przejęty i wystraszony, ale uspokojony opanowanym wyglądem pozostałych chłopców. – To prawda – odparł ich kapitan. – W tym momencie zresztą na pewno już je stracił. Wszyscy je tracą po drodze. Ty sam też przecież nie masz już skrzydeł. – Nie – odrzekł Diamond. – Nigdy nie miałem skrzydeł. – Och! Nie miałeś? – zapytał kapitan.”; ABNW, 207). Dziecko jest u MacDonalda ściśle związane z żywiołem powietrza, przede wszystkim z jaśniejącą sferą „górnego nieba”, dziedziną boską, nadksiężycową, która jest miejscem bytowania aniołów. Jednak dziecięce cherubinki w drodze na ziemię tracą swoje pączkujące skrzydła tylko pozornie – niewidzialne, skrzydła mogą bowiem rozwijać się dalej i uskrzydlać duszę dziecka, jak dzieje się w przypadku samego Diamonda, który, spełniając dobre uczynki i walcząc z otaczającą go ludzką nędzą, zostaje nazwany „jednym z Bożych posłańców, [...] aniołem z ognistym mieczem, wyruszającym, by stoczyć walkę z diabłem” (ABNW, 166–167).

W *At the Back of the North Wind* główną przedstawicielką żywiołu powietrza jest oczywiście sama postać Wiatru Północy, będąca również swego rodzaju anielską

ruchu, również tego dosłownego, realizującego się w pędzie automobilu – ale także Tomka Sawyera, który w utworze Twaina charakteryzuje się sprytem oraz błyskotliwością (słynna scena malowania płotu), lecz również bezpośrednim umiłowaniem wolności, które sprawia, że chłopiec nieustannie komuś lub przed czymś ucieka. Griswold przywołuje fragment powieści *The Adventures of Tom Sawyer*, w których bohater wymyka się ciotce Polly próbującej „zatrzymać go w ucieczce” [*arrest his flight*] – zwraca tu uwagę synonimiczność angielskich słów „lot” i „ucieczka”. Por. J. Griswold, *op. cit.*, s. 81–90.

posłanniczką, Aniołem Śmierci, oraz pośredniczką pomiędzy ponadksiężycową, sakralną sferą eteru (Pani Księżycyca, którą Nanny spotyka w swoim śnie) a sferą „powietrza ziemskiego” (wiatr „omiatający niebo z pajęczyn”, wiejący w planie realnym powieści). Co ciekawe, poza nią samą – i poza zespolonym z figurą anioła oraz ptaka Diamondem – w powieści nie występują właściwie inne postaci uosabiające żywioł powietrza. Ważnym elementem świata przedstawionego są konie – Diamond i Ruby (a więc „diament” i „rubin”; opozycja bieli i czerwieni, podobnie jak w *Lekkiej księżniczce*, jest tutaj znacząca) – lecz, być może na przekór czytelnickim oczekiwaniom, nie są to skrzydlate ani rączce rumaki: pierwszy to leciwy człapak dorożkarski, drugi zaś leniwy koń zagrodowy, który nie ma ochoty ciągnąć powozu i który dopiero później okazuje się koniem „anielskim”. Całą dynamikę powietrzną zdaje się przejmować Wiatr Północy, żeńskie wcielenie Boreasza (wyobrażanego w mitologii jako czarny rumak) – i choć w powieści próżno szukać scen cwału czy galopu, a najszybszym końskim tempem pozostaje kłus, w zamian za to czytelnik otrzymuje całą gamę określeń ruchu wiatru, który „dmie”, „hula” lub „uderza władczyimi podmuchami”. Warto raz jeszcze podkreślić, że MacDonald, czerpiący pełnymi garściami z tradycji starożytnej, sprzeniewierza się jej jednocześnie w antropomorfizacyjnej konstrukcji wiatru, czyniąc z niego potężną i zmienną postać żeńską, podczas gdy greccy bogowie wichrów – choć chimeryczni – przedstawiani byli zawsze jako postaci męskie. Za tym typem zwykła podążać również późniejsza tradycja ludowa i literacka, by przypomnieć choćby „mości Wiatr Południowo-Zachodni” (*South-west Wind Esquire*) z baśni Ruskina czy uosobienia wichrów w *Rajskim ogrodzie* Andersena. Ten drugi utwór, w którym wschodni wiatr zabiera młodego księcia w podróż do podziemnego Edenu, mógł stać się inspiracją dla *At the Back of the North Wind* – opis drogi do rajy, wiodącej przez zimną i mroczną jaskinię do szczęśliwej krainy, pośrodku której płynie rzeka, do złudzenia przypomina bowiem opis doświadczeń Diamonda w wędrówce do kraju poza wiatrem północnym:

Wczesnym rankiem książę obudził się zaskoczony, że jest już hen, nad chmurami. Siedział na plecach wschodniego wiatru, który rzeczywiście troskliwie go niósł; byli tak wysoko w powietrzu, że pola i lasy, jeziora i rzeki wyglądały jak na wielkiej, oświetlonej mapie. [...]
– Czy jesteśmy już w rajskim ogrodzie? – spytał książę.
– Nie, ale wkrótce będziemy – odpowiedział wiatr. – Widzisz tę skalną ścianę i tę wielką grootę [...]? Tamtędy musimy się przedostać. Otul się kapotą, tu pali słońce, ale jeden krok, i będzie lodowaty chłód. [...]
– Chyba idziemy do rajskiego ogrodu drogą śmierci – powiedział książę. [...] Kamienne bloki ponad nimi były coraz bardziej niczym mgła, która na koniec stała się jasna jak biała chmura w świetle księżycyca. Otaczało ich teraz przyjemne, łagodne powietrze, tak świeże jak na szczytach gór i pachnące ja róże w dolinie. Płynęła tam rzeka, tak czyta jak powietrze, ryby błyskały jak srebro i złoto [...].⁸⁶

⁸⁶ H.C. Andersen, *Rajski ogród*, w: *idem, Baśnie i opowieści*, t. 1, 1830–1850..., s. 214–215. Z kolei polskim tekstem, który w jakimś sensie – przez kontrast – łączy się z obrazowaniem *At the Back of the North Wind*, jest powieść Waława Sieroszewskiego *Dary wiatru północnego* (1934), w której znajdujemy taki opis tytułowego wcielenia wichru: „[G]rube nożyska w białych śniegowych butach, dalej płaszcz biały śniegowy, spływający wspaniale do ziemi, a wyżej jeszcze pierś potężna, na której

Jak do rajskiego ogrodu w baśni Andersena przechodzi się „drogą śmierci” przez mroczną jaskinię, a po trudnej przeprawie na śmiałka czeka widok cudownej, spokojnej krainy, tak u MacDonalda drogą przez lodową jaskinię symbolizującą chłód śmierci oraz przez mroźne pustkowia, przechodzi się do przedsionka nieba, w którym panuje niezemska jasność. Innego tropu literackich pokrewieństw między pisarzami dostarcza Andersenowska baśń *Anioł*, rozpoczynająca się od słów „Zawsze, gdy umiera dziecko, na ziemię przylatuje z nieba anioł, bierze dziecko na ręce, rozpościera swoje szerokie skrzydła, leci nad wszystkimi miejscami, które dziecko lubiło”⁸⁷ – podobny wydzźwięk ma ostatnia podniebna podróż Diamonda w ramionach Wiatru Północy, gdy oboje przelatują nad dawnym domem chłopca, który przekonuje się jednak, że ukochane niegdyś miejsce straciło dla niego urok – i tym samym, przecinając ostatnie więzy nostalgii i wspomnień, jeszcze bardziej odrywa się od ziemi i życia doczesnego. Powietrzną boginię z *At the Back of the North Wind*, której postać stanowi niejako fuzję motywów mitologicznych (Boreasz) i chrześcijańskich (anioł) – daje się ponadto powiązać z mistyką Jakoba Böhme (którego pisma MacDonald studiował w młodości, katalogując księgozbiór w zamku Thurso) podejmującą namysł nad żywiołem duchowym, „wewnętrznym i zewnętrznym oddechem Boga”⁸⁸ (przypomnijmy znów MacDonaladowskie *within* i *without*) o trojakich właściwościach:

[P]ierwszym aspektem boskiego tchnienia jest magiczne tchnienie-ogień, określane jako tchnienie, oddech rozumu. Tchnienie-ogień [...] jest aspektem pozbawionym światła i blasku, czystą emanacją Gniewu Bożego. Drugą właściwością boskiego tchnienia jest tchnienie-światło, emanacja boskiej Miłości [...]. Trzeci aspekt to tchnienie-powietrze rozumiane jako jednocześnie powietrze zewnętrzne i powietrze-zasada.⁸⁹

North Wind zdaje się spełniać wszystkie wyznaczniki trojkiej istoty boskiego tchnienia: zespolona zarówno z ciemnością nocy, jak i księżycowym światłem, stanowi zarazem emanację Gniewu Bożego (w scenie, w której zatapia okręt lub karze pijaną niańkę), jak i Bożej Miłości, gdy kołysze tulącego się do jej piersi Diamonda; jest też bez wątpienia związana z „powietrzem zewnętrznym”, bowiem to, co dziecięcy bohater powieści odbiera jako obecność pięknej pani o rozwianych włosach, dla innych

kędzierzawiła się ogromna, drgająca w burzliwym oddechu broda. Okalała ona twarz wielką, surową, z lodowatymi oczyma, ze śniegowymi brwiami, z lodową koroną na głowie. Blade włosiska brody wielkoluda porywała co chwilę wichura, wyrzucała daleko z pieczary i mieszała z lokami pędzącej wąwozem zamieci”. W. Sieroszewski, *Dary wiatru północnego*, Warszawa 1934, s. 73–74. Północny wiatr u Sieroszewskiego jest postacią wyraźnie męską, która stanowi swoiste przeciwieństwo kobiecego wcielenia Boreasza w powieści MacDonalda, jeśli jednak pomiędzy tymi personifikacjami – oczywiście tylko w sferze komparatystycznej, nie chronologicznej – postawić Królową Śniegu z baśni Andersena, powstaje specyficzna, męsko-żeńsка plejada literackich wizerunków wiatru i chłodu, która mogłaby zasługiwać na dalszą eksplorację. O ile jednak oba utwory duńskiego pisarza (*Rajski ogród* i *Królowa śniegu* – o pokrewieństwach tej drugiej z *At the Back of the North Wind* pisała Anna Czabanowska-Wróbel) mogły faktycznie zainspirować powieść MacDonalda, ona sama nie mogła raczej być znana Sieroszewskiemu, gdyż pierwszy – i dotąd jedyny – polski przekład *At the Back of the North Wind* wydany został dopiero w 1958 roku. Zob. również J. Ługowska, *Wiatr w tradycji ludowej i baśniach literackich*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze...*, s. 37–49.

⁸⁷ H.C. Andersen, *Anioł*, w: *idem, Baśnie i opowieści*, t. 1, 1830–1850..., s. 263.

⁸⁸ M. Sacha-Piekło, *op. cit.*, s. 213.

⁸⁹ *Loc. cit.*

pozostaje tylko „zwyczajnym” wiatrem, który wieje ponad dachami domów lub szeleści w gałęziach drzew.

Sam Diamond z kolei okazuje się związany z żywiołem powietrza za pośrednictwem symbolu ptaka. Już w trzecim rozdziale powieści chłopiec opisany zostaje jako „ptaszek wypuszczony z klatki” (ABNW, 63 – i dalej, w tym samym miejscu: „pomyślał, że oprócz własnego domu nie widział nigdy miejsca, w którym chciałby zamieszkać tak bardzo, jak w tym niebie”). Początkową część podróży do kraju poza wiatrem północnym Diamond przebywa okrętem podrzucanym na falach „jak morski ptak ze złożonymi skrzydłami”(ABNW, 118)⁹⁰, natomiast po powrocie z pierwszej wizyty w zaświatach odbywa na plaży w Sandwich znaczącą rozmowę ze swoją matką, która obawia się nędzy oraz tego, że rodzina „nie będzie miała co jeść”:

- Nie rozumiem, mamó. Widziałem przecież, że w koszyku jest jeszcze trochę piernika.
- Ty mały ptaszku! Nie masz więcej rozumu niż wróbelek, który podnosi z ziemi, co mu potrzebne i nigdy nie pomyśli nawet o zimie, mrozie i śniegu.
- Ach, już rozumiem. Ale ptaszki przeżywają przecież zimę, prawda?
- Niektóre z nich padają martwe na ziemię.
- Ale kiedyś muszą umrzeć. Nie chciałyby być przecież ptakami przez całe życie. Ty też byś nie chciała, prawda, mamó? [...] Teraz sobie przypomniałem – ciągnął Diamond – jak tata opowiadał mi, kiedy poszliśmy razem do Lasu Epping, że krzaczki róży, głogu i ostrokrzewu to spichlerze ptaków, bo wisały na nich czerwone kuleczki, przygotowane na zimę.
- Tak, to prawda. Widzisz więc, że o ptaki ktoś się troszczy. Nie ma jednak nigdzie takich spichlerzy dla nas, Diamondzie. (ABNW, 136–137)

Powraca tu oczywiście nawiązanie do fragmentu Ewangelii św. Mateusza o „ptakach podniebnych”, o których byt troszczy się Ojciec niebieski; Diamond, chłopiec-ptak, ze skrzydlatymi mieszkańcami przestworzy dzieli nie tylko prostotę, ale również gesty („Skąd o tym wiesz? – zapytał ze swoim zwykłym uśmiechem, przekrzywiając głowę jak ptaszek”; ABNW, 196). W rozmowie Diamonda z matką wybrzmiewa jeszcze inne powiązanie: ptaki połączone zostają ze śmiercią i wymiarem zaświatowym. Stwierdzając, że ptaki „nie chciałyby być przecież ptakami przez całe życie”, chłopiec – mądry pozaziemską mądrością – wskazuje na konieczność ostatecznej przemiany, w której ziemskie stworzenia, zarówno te uskrzydłone, jaki i pozbawione skrzydeł, osiągają doskonalszą postać. Po powrocie z kraju poza wiatrem północnym Diamond słyszy długą, opartą na asocjacjach i pozornie bezsensowną piosenkę, w której mowa o jaskółkach budujących gniazda i szybujących ponad rzeczynymi płyciznami – głosy jaskółek i szum rzeki słyszy również w swoich szczególnych, pozaświatowych snach:

⁹⁰ Małgorzata Sacha-Piekło zauważa, że w wielu tekstach kultury przejście w zaświaty przedstawiane jest za pomocą metafory przeprawy morskiej lub powietrznej – dzieje się tak na przykład w *Boskiej komedii* Dantego, w której „anioł jawi się jako sternik okrętu wiozącego dusze czyścowe, ale [...] sam też bywa bezpośrednim wehikulem podróży w zaświaty (porwanie, lot, wniebowzięcie)”, co w przypadku powieści MacDonalda ma szczególne znaczenie, jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że Dante zostaje wymieniony z imienia (Durante) jako jeden z poprzedników Diamonda na drodze do kraju poza wiatrem północnym. *Ibidem*, s. 220; por. również J.P. Pazdziora, J. Richards, *The Dantean Tradition in George MacDonald's „At the Back of the North Wind”*. „Journal of the Marion E. Wade Center” 2012, vol. 29, s. 63–78.

Wiatr dął głośno, lecz Diamond pogrążony był w głębokim śnie i nic nie słyszał. Wydaje mi się, że za każdym razem, gdy spał dobrze, a po przebudzeniu nic nie pamiętał, przez całą noc przebywał poza wiatrem północnym. [...] On sam powiedział nawet kiedyś – ale nie mnie osobiście – że zawsze, kiedy budzi się z takiego snu, w jego głowie jest coś, czego nie umie nazwać – jakby ostatni, odległy odgłos rzeki zamierający w oddali, albo słowa tej nieskończonej piosenki, którą jego matka kiedyś na plaży. Czasem myślał, że to muszą być chichoty jaskółek ponad płycznami, ale mogło to być też ćwierkanie przybrudzonych wróbli, które szukały śniadania na podwórku [...]. (ABNW, 150)

Małgorzata Sacha-Piekło wskazuje, że „zmienione stany świadomości” – sen i śmierć – są „bramami, poprzez które dusza przekracza bezpieczny obszar swojskiego świata i udaje się w podróż do terytorium ducha”⁹¹, gdzie następuje „konfrontacja duszy z duchem we wszystkich jego postaciach”. Teza ta staje się prawdziwa również w przypadku powieści MacDonalda, w której Diamond podróżuje do kraju poza wiatrem północnym w stanie gorączkowych majaczeń, a później jeszcze wielokrotnie przekracza granicę światów w snach, by ostatecznie przebyć ją w momencie śmierci. Moment zasypiania zostaje przez MacDonalda wielokrotnie uwypuklony w zamknięciu rozdziałów, a więc w miejscach o szczególnej wadze, po których – jak po klauzuli wersu w utworze poetyckim – następuje pauza i „światło międzyrozdziałowe”, czytelnik zyskuje więc chwilę „ciszy” na przemyślenie przeczytanych treści. Interpretacyjna i kompozycyjna waga tych momentów zaznacza się jeszcze wyraźniej, jeśli przypomnimy sobie pierwotny kontekst wydawniczy *At the Back of the North Wind*, którym była publikacja seryjna w czasopiśmie dla dzieci – każdy rozdział publikowany był jako osobny odcinek, a zatem między rozdziałami następowała przerwa czasowa, „zawieszenie”, które dodatkowo podkreślało znaczenie snu. Doskonałą ilustracją takiego „powietrznego odrealnienia” snu jest obraz Edwarda Hughesa – wspomnianego już kilkakrotnie bratanka ilustratora *At the Back of the North Wind* i narzeczonego zmarłej córki MacDonalda – *Night and Her Train of Stars* (1912), na którym malarz przedstawił anioła nocy z ciemnoniebieskimi skrzydłami i podążającym za nim powietrznym korowodem nagich cherubinków (jak z gwiazdnego snu Diamonda), przed którym lecą ptaki. Uskrzydłona Noc – w pewien sposób podobna do wizerunków Wiatru Północy – niesie w ramionach uśpione niemowlę i kładzie palec na ustach w geście nakazującym milczenie (**ryc. 76**).

Diamond jako dziecko-ptak związany jest również z figurą gniazda: jego lot nad Londynem odbywa się w „gnieździe uplecionym z włosów Wiatru Północy” (ABNW, 70; por. **ryc. 16**); czasownikiem *nestle* („przytulać, zagnieźdzać się”) MacDonald określa również gest, z jakim Diamond przywiera do swojej podniebnej przewodniczki, prosząc, by nie zostawiała go samego w katedrze św. Pawła. Gniazdo niemal realne, podobne do mieszkań jaskółczych, chłopiec otrzymuje pod koniec opowieści – jak gdyby wraz z przybliżaniem się momentu śmierci, a więc ostatecznej podróży do kraju poza wiatrem północnym, stawał się ptakiem w sposób niemal dosłowny, opuszczając ziemię i gnieźdząc się wyłącznie w przestworzach. Na terenie posiadłości pana Raymonda – której nazwa jest niezwykle istotna i wieloznaczna, *The Mound* oznacza

⁹¹ M. Sacha-Piekło, *op. cit.*, s. 225.

bowiem z jednej strony wskazujące na wertykalność „wzgórze, wzniesienie”, ale także rozumiany całościowo „świat, glob” oraz powiązany ze sferą śmierci „kurhan” – chłopiec otrzymuje podniebne mieszkanie w wiejskim domu, „gniazdko pod strzechą – śliczny mały pokoik z muślinowymi firankami” (ABNW, 272), później zaś przeprowadza się do komnaty w wieży w samej rezydencji pana Raymonda, skąd Wiatr Północy zabiera go w ostatni lot nad światem i gdzie ostatecznie spoczywa jego ciało po śmierci. Najbardziej znaczące jest chyba jednak to, że na końcowych kartach powieści Diamond sam buduje sobie gniazdo w gałęziach buka, pod którym spotyka go narrator:

– Więc czujesz się samotny?

– O, nie! Kiedy nikt nie zwraca na mnie uwagi, wspinam się do mojego gniazda i spoglądam w górę. A wtedy niebo zwraca na mnie uwagę i myśli o mnie.

– Gdzie jest to gniazdo?

Wstał, mówiąc „Pokażę je panu” i zaprowadził mnie na drugą stronę drzewa.

Z jednego z dolnych konarów zwisała się tam drabinka sznurowa. Chłopiec wspinał się po niej i wdrapał na gałąź. Później powędrował wyżej, pomiędzy listowie, i zniknął mi z oczu.

– Teraz jestem w moim gnieździe – usłyszałem jego głos. [...] Widzę stąd tylko kilka liści i ogromne niebo nade mną. Niebo się kołysze. Ziemia jest teraz zupełnie poza mną [*all behind my back*]. Wschodzi następna gwiazda! A wiatr jest jak całusy ogromnej pani. Kiedy siedzę tu na górze, mam wrażenie, że jestem w objęciach Wiatru Północy. (ABNW, 275–276)

Tę scenę Arthur Hughes przedstawia na ilustracji do rozdziału XXXV, na której widać Diamonda leżącego na wznak wśród gałęzi i listowia: chłopiec spogląda w niebo, ma jasną, spokojną twarz, kontrastującą z ciemnym tłem tym wyraźniej, że oświetla ją sierp księżycy ukazany na skrawku nieba (por. **ryc. 77**); księżyc z kolei znamionuje w *At the Back of the North Wind* obecność Wiatru Północy, którą chłopiec wyczuwa. Jego towarzyska we własnej „cielesnej” postaci zjawia się w kolejnym rozdziale, w scenie cytowanego już wcześniej księżycowego tańca, po którym wylatuje razem z Diamondem przez okno jego wieży: „w tym samym momencie wymknęła się z nim przez otwarte okno, przez które świecił księżyc, zatoczyła krąg jak ptak, który ma za chwilę wylądować i usadowiła się w jego gnieździe na wierzchołku wielkiego buka [*the top of*]. Potem wzięła go na kolana i zaczęła kołysać [*hush him*], jak gdyby był jej własnym dzieckiem, a Diamond był tak szczęśliwy, że nie odzywał się ani słowem.” (ABNW, 285). Również tę scenę obrazuje Hughes, umieszczając na rycinie – wśród tych samych liści i pod podobnie wygiętym sierpem księżycy – chłopca tulącego się do piersi kobiety o rozwianych włosach, które wypełniają niemal całą przestrzeń nieba (por. **ryc. 78**). Podniebne „gniazdo w rozkołysanej koronie [*rocking head*]” (ABNW, 283) jest zatem dla Diamonda również kołyską, w której doświadcza dziecięcego szczęścia i miłości matki. Scena ta nie jest pierwszym w literaturze angielskiej przypadkiem powiązania kołyski i gniazda: również w XVIII-wiecznej kołysance należącej do tradycyjnych *nursery rhymes* – *Hush-a-bye, baby, on the tree top* (w innych wersjach *Rock-a-bye baby*) – anonimowy autor umieszcza bujaną wiatrem kołyskę na wierzchołku drzewa:

Hush-a-bye, baby, on the tree top!
When the wind blows the cradle will rock;
When the bough breaks the cradle will fall;
Down will come baby, bough, cradle and all.⁹²

Choć słowom kołysanki towarzyszy łagodna, uspokajająca melodia, one same są niepozbawione grozy: podniebne mieszkanie nie jest miejscem bezpiecznym – zawieszona między niebem i ziemią, narażone jest na ostre podmuchy wiatru, które finalnie łamią gałąź, rujnując „wszystko” (*and all*) i posyłając kolebkę w dół, być może w przepaść śmierci („wielom była / Kolebka grobem”⁹³, cytując polskiego poetę baroku). Wymowa *Hush-a-bye, baby* jest więc niejednoznaczna i niepokojąca – podobnie, chciałoby się rzec, jak wydzwięk opowieści MacDonalda, który bez wątpienia znał kołysankę (świadczy o tym nie tylko obrazowanie, ale także użycie poszczególnych słów w opisie – *hush him, the top, rocking*; powieść pełna jest zresztą nawiązań do tradycyjnych *nursery rhymes*⁹⁴) i jej śladem połączył ptasią i po-wietrzną lekkość z trudnym tematem dziecięcego umierania. Ostatnie słowa *At the Back of the North Wind*: „Wszyscy myśleli, że umarł. Ja wiedziałem jednak, że odszedł tylko do kraju poza wiatrem północnym.” (ABNW, 298) – tak bardzo przypominające zakończenie *Małego Księcia* („Będę wyglądał na umarłego, ale wcale tak nie będzie. [...] Nie mogę zabrać ze sobą tego ciała. Jest zbyt ciężkie.”⁹⁵) – dają jednocześnie nadzieję, która dla MacDonalda wpisana była w śmierć. Na ostatniej ilustracji F.D. Bedforda – artysty, który w 1911 roku wykonał również grafiki do pierwszego wydania *Peter and Wendy Barriego* – Wiatr Północy pochyla się nad spoczywającą na podłodze jasną figurką umarłego chłopca, który wygląda, jakby pogrążony był w spokojnym śnie. North Wind ma rozpostarte ramiona, a jej włosy unoszą się symetrycznie po obu stronach głowy, przywodząc na myśl anielskie skrzydła; za nią widać otwarte drzwi, przez które wpadają promienie światła, symbolizujące nowe życie i nowe otwarcie (por. **ryc. 79**). Symboliczny w tym sensie wydaje się również sposób, w jaki MacDonald zapisał na ostatniej karcie manuskryptu *At the Back of the North Wind* słowo *The End*,

⁹² W. Crane, *The Baby's Opera. A Book of Old Rhymes with New Dresses by Walter Crane. The Music by the Earliest Masters*, London 1900, s. 55. Por. również *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, ed. P. and I. Opie, Oxford 1988, s. 61–62. Kołysankę *Hush-a-bye, baby* na język polski zaadaptowała Danuta Wawiłow w tomie *Wiersze dla niegrzecznych dzieci* (1987), w którym wiele tekstów powstało z inspiracji folklorem angielskim: część z nich stanowi „wolne przekłady *nursery rhymes*”, część to utwory „oryginalne, utrzymane w klimacie i stylistyce tradycyjnej poezji angielskiej dla dzieci i łączące typowe dla niej elementy purnonsensu, liryzmu oraz baśniowości”. Wiersz *Na wysokim drzewie, na cienkiej gałązce* należy właśnie do kategorii „wolnych przekładów” lub „adaptacji” (nie jest bowiem opatrzony adnotacją „z folkloru angielskiego”, jak inne „wiersze tłumaczeniowe” w tomie), a od oryginału odróżnia go przede wszystkim aura liryzmu oraz nawiązania do polskiego folkloru. Kluczowa strofa w wersji Wawiłow brzmi następująco: „Lulaj, synku, lulaj... / Przyjdzie złe wiatrysko, / złamię cienką gałązeczkę, / zrzuci z drzewa kolebeczkę / i wszystko, i wszystko...”. D. Wawiłow, *Wiersze dla niegrzecznych dzieci*, il. M. Oklejak, Warszawa 2013, s. 6. Zob. także A. Wieczorkiewicz, *Wiersze dla niegrzecznych dzieci. Danuta Wawiłow i angielskie „nursery rhymes” (przekłady, inspiracje)*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 32, s. 345–375.

⁹³ D. Naborowski, *Krótkość żywota*, w: *idem, Poezje*, oprac. J. Dürr-Durski, s. 158.

⁹⁴ Por. M. Green, *Death and Nonsense in the Poetry of George MacDonald's „At the Back of the North Wind” and Lewis Carroll's Alice Books*. „North Wind: A Journal of George MacDonald Studies” 2011, vol. 30, s. 38–49.

⁹⁵ A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, z rysunkami autora, przeł. P. Drzymała, Poznań 1996, s. 82.

„Koniec”: *The* przechodzi płynnie w *End*, którego ostatnia litera nakreślona została tak zamaszystym, pełnym mocy pociągnięciem pióra, iż wydaje się dłuższa i wyraźniejsza niż całe słowo, przecina też wyblakłe linie widoczne na liniowanym papierze (ryc. 80). Po końcu następuje wieczność, która wspanialsza jest niż całe poprzednie życie, ona bowiem nie zna końca i przekreśla wszystkie granice – zdaje się mówić MacDonald, stawiając na ostatniej karcie swojej opowieści metafizyczną kropkę nad „i”.

*

- Wendy, proszę, poleć ze mną i opowiedz bajki innym chłopcom.
- Oczywiście, było jej bardzo miło, że ją o to poprosił, ale powiedziała:
- Ojej. Nie mogę. Pomyśl o mamusi! Poza tym nie umiem latać.
- Nauczę cię.
- Och, jak cudownie byłoby umieć latać!
- Nauczę cię jak wskakiwać na grzbiet wiatru [*jump on the wind's back*], i odlecimy. [...] Wendy, Wendy, zamiast spać w tym swoim głupim łóżku, mogłabyś latać ze mną i mówić śmieszne rzeczy gwiazdom. (PPW, 43)

Tak w trzecim rozdziale *Peter and Wendy* kusi dziewczynkę Piotruś Pan, obiecując jej rozkoszną wolność lotu ku fantazji. W fragmencie tym najłatwiej doszukać się bezpośredniego powiązania pomiędzy najslynniejszym utworem Barriego a *At the Back of the North Wind* MacDonalda, jednak podniebnych filiacji między tymi dwoma tekstami można odnaleźć więcej⁹⁶. Powietrzne i dziecięce filiacje między Barriem i MacDonaldem – choć oparte wyłącznie na podobieństwach tekstowych (w listach oraz tekstach wspomnieniowych Barriego nie udało mi się odnaleźć wzmianek o tym, by czytał on teksty MacDonalda, należy jednak założyć, że znał jego twórczość, a być może również jego samego, tym bardziej, że łączyły ich wspólne znajomości, m.in. z Davidem Massonem, który był przyjacielem MacDonalda, a zarazem nauczycielem oraz literackim mentorem Barriego w czasach studiów uniwersyteckich w Edynburgu) – wydają się oczywiste, tym bardziej zadziwia więc fakt, że nie doczekały się dotąd szerszego opracowania. Twórczość obu autorów była natomiast zestawiana na zupełnie innej płaszczyźnie – w kontekście tzw. szkoły Kailyard, nurtu prozy szkockiej. Patrick

⁹⁶ Roderick McGillis i John Pennington, autorzy krytycznego wydania *At the Back of the North Wind* (2011), wskazują na powiązanie z twórczością Barriego w przypisie do cytowanej wcześniej rozmowy Diamonda z matką, w którym ta nazywa chłopca „wróbelkiem”. Badacze piszą: „J.M. Barrie, również Szkot, mógł inspirować się powieścią *At the Back of the North Wind*, opowiadającą o chłopcu, któremu nie dane jest dorosnąć. W utworze *The Little White Bird* (1902) Barrie przedstawia czytelnikowi Piotrusia Pana, który jest po części ptakiem”; G. MacDonald, *At the Back of the North Wind...*, s. 136. Na wpływ *At the Back of the North Wind* na *Piotrusia Pana* wskazywała również Leonee Ormond: „Wiadomo, że Barrie znajdował się pod wpływem mistycznej opowieści George’a MacDonalda *At the Back of the North Wind* (1871), której kontrast z *Piotrusiem Panem* jest bardzo pouczający. Powieść MacDonalda to alegoria chrześcijańska. Dziecięcy bohater, Diamond, sam uczy się najpierw zrozumienia względem innych ludzi, a potem uczy ich dobroci i miłości, po czym wraca do kraju poza wiatrem północnym, który jest równoznaczny ze śmiercią. Barrie wywraca przesłanie moralne MacDonalda na nice. Piotruś w swoim podejściu do innych charakteryzuje się pomieszczeniem władczości, zarozumiałości i okrucieństwa. Zamiast umrzeć w aurze świętości, Piotruś żyje dalej w swoim własnym świecie, zapominając zarówno o swoich wiernych przyjaciółach, jak i zagorzałych wrogach. Osiąga wieczną młodość, ale nie przez to, że umiera jako niewinne dziecko.” L. Ormond, *op. cit.*, s. 108–109.

Chalmers pisał na przykład: „Krytycy ogłaszali już, że sam Barrie poszedł w ślady George’a Macdonalda [*sic*], podobnie jak Dr. Macdonald naśladował sir Waltera Scotta. Nic bardziej mylnego. Dr. Macdonald tworzył w klimacie szkockich nizin, to prawda, pisał również o warstwie chłopskiej – sam był synem rzemieślnika z Glencoe – otarł się nawet o «romans baśniowy», lecz na tym podobieństwa między nimi się kończą. [...] W jego książkach nie znajdziemy ani śladu Puka, Piotrusia, czy Pana”⁹⁷. W tej części rozdziału postaram się udowodnić, że krytyk mimo wszystko się mylił.

Za pierwszy przykład literackiej bliskości utworów MacDonalda i Barriego niech posłużą analogie pomiędzy pierwszymi rozmowami Diamonda i Wiatru Północy oraz Piotrusia i Wendy:

- | | |
|---|---|
| – Jak masz na imię, chłopczyku? – zapytał [głos]. | WENDY (<i>uprzejmie</i>) Czemu płaczesz, chłopczyku? [...] |
| – Diamond – odpowiedział Diamond spod kołdry. | PIOTRUŚ Jak ci na imię? |
| – Jakie śmieszne imię! | WENDY (<i>zadowolona z siebie</i>) Wendy Moira Angela Darling. A tobie? |
| – To bardzo ładne imię – odciął się jego właściciel. | PIOTRUŚ (orientując się, że jego imię jest załóżnie krótkie) Piotruś Pan. |
| – Nic o tym nie wiem – rzekł głos. | WENDY I więcej nic? |
| – Ale ja wiem – odparował chłopiec trochę niegrzecznie. (<i>ABNW</i> , 50) | PIOTRUŚ (przygryzając wargę) Nic. |
| | WENDY (<i>grzecznie</i>) Bardzo mi przykro. |
| | PIOTRUŚ Nieważne. |
| | WENDY Gdzie mieszkasz? |
| | PIOTRUŚ Druga na prawo, a potem cały czas prosto, aż do rana. |
| | WENDY Ale śmieszny adres! |
| | PIOTRUŚ Wcale nie.” (<i>PP</i> , 98) |

Zauważmy, że mamy tu do czynienia zarówno z podobieństwami, jak i pewnymi przeciwieństwami: obie rozmowy odbywają się w nocy (być może na granicy snu i jawy), ale w *At the Back of the North Wind* do małego chłopca ze świata fantazji przybywa postać kobieca, natomiast w *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up* do tego świata należy chłopiec, a po stronie realności znajduje się dziewczynka.

Obaj szkocky pisarze posługują się również figurą *puer aeternus*⁹⁸, wiecznego chłopca – Diamond wydaje się jednak dzieckiem, które nie może dorosnąć, jest zbyt czyste i doskonałe dla tego świata, i dlatego musi odejść do kraju poza wiatrem północnym, gdy tymczasem Piotruś z własnej woli porzuca człowieczeństwo i decyduje się na egzystencję w stanie zawieszenia między ptasią a ludzką naturą, który jest jednocześnie stanem wolności oraz wiecznej zabawy. Owo powiązanie utworu MacDonalda z tekstem Barriego w ciekawy sposób ilustruje zestawienie okładki *At the*

⁹⁷ P. Chalmers, *op. cit.*, s.164–165.

⁹⁸ O utworach MacDonalda i Barriego w tym kontekście pisała Karolina Szymborska: *Mors Immatura. Dziecko i śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX i w początkach XX wieku (na tle europejskim)*, Kraków 2019, s. 221–236. Rozważając związki wiecznej chłopięcości bohaterów Barriego i MacDonalda z tematem dziecięcego umierania, trudno nie zwrócić uwagi na analogie biograficzne łączące obu pisarzy: Diamond modelowany jest na zmarłym w wieku piętnastu lat Maurice’u MacDonaldzie, synu autora *At the Back of the North Wind*, natomiast Piotruś Pan powiązany jest w tym sensie przede wszystkim z Davidem, trzynastoletnim bratem Barriego, który zginął w wyniku nieszczęśliwego wypadku na łyżwach.

Back of the North Wind autorstwa Nelsona Doubledaya do nowojorskiego wydania powieści z 1956 roku z jedną z początkowych ilustracji Rackhama do *Peter Pan in Kensington Gardens*, na którym widać wyraźnie, że amerykański ilustrator inspirował się grafiką Rackhama (por. **ryc. 81 i 82**). Zwraca uwagę uderzające podobieństwo obu ilustracji pod względem tła (załom ceglanoego muru, parkowe ogrodzenie, brama do parku, drzewa), łagodnej, pastelowej kolorystyki, kompozycji, a nawet widocznych na grafikach postaci. Rackham przedstawia scenę odlotu sprzedawczynie balonów, której przygląda się dynamicznie zarysowana grupa: policjant, kobieta z parasolką, przysadzisty dżentelmen w cylindrze oraz dwoje dzieci, wśród nich chłopiec w marynarskim ubranku. Doubleday ilustruje z kolei moment, w którym Diamond – lecący nad Londynem wraz z Wiatrem Północy – spotyka Nanny, małą zamiataczkę ulic: u artysty amerykańskiego miejsce odlatującej sprzedawczynie zajmuje unosząca się nad ziemią North Wind – zatem obie postaci ujęte są w locie – w tle widać oddalającego się dżentelmena w cylindrze, zaś sam Diamond odziany jest w marynarskie ubranko, jakby wyjęte z grafiki Rackhama. Warto zauważyć, że filiacje międzytekstowe zadziałały tu na zasadzie sprzężenia zwrotnego: niewątpliwą inspiracją dla „Piotrusiowych” tekstów Barriego była powieść MacDonalda, która z kolei w jednym ze swoich wydań otrzymała okładkę inspirowaną utworem autora *Piotrusia Pana*. Nieprzypadkowo obie grafiki odnoszą się również do motywu lotu i dotyczą powietrznej egzystencji bohaterów.

U Barriego – podobnie jak u MacDonalda – podniebna egzystencja nie jest jednoznaczna i łączy się z zagrożeniem oraz śmiercią. Pierwszym realnym śladem Piotrusia Pana, jaki napotyka pani Darling, są jesienne (martwe, zwiędłe) liście oraz cień, a więc „obraz ducha korzystający z symboliki powietrza”, który wiąże się tyleż z zaświatami, ile z niebezpieczeństwem: „Cień staje się niebezpieczny wtedy, kiedy przekracza zakreśloną dla niego granicę i wchodzi w świat ludzi żywych jako byt niezależny”⁹⁹. Jak pisze dalej Małgorzata Sacha-Piekło, cień, „jako postać powietrzna korzystająca przy swej manifestacji z «ciężkich» drobin powietrza”¹⁰⁰, objawia się najczęściej w postaci upiora, mrocznego *alter ego*, ciemnej strony indywidualności (stąd Jungowski archetyp cienia). Początek *Piotrusia Pana i Wendy* wpisuje się w długą tradycję literackiej gry z cieniem – kształtem powietrznym żyjącym „na pograniczu tego, co widzialne i co niewidzialne”¹⁰¹ – która w epoce romantyzmu pojawiła się po raz pierwszy w dziele niemieckiego twórcy Adelberta von Chamisso *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814; polski przekład Romualda Podbereskiego z 1850 roku pt. *Przygody człowieka, który sprzedał swój cień. Powieść fantastyczna*¹⁰²), w którym bohater próbuje odzyskać cień niebacznie sprzedany diabłu. Do von Chamisso nawiązuje z kolei bezpośrednio Hoffmann w *Historii utraconego odbicia w zwierciadle* (z noweli

⁹⁹ M. Sacha-Piekło, *op. cit.*, s. 215.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 216.

¹⁰¹ G. Bachelard, *Powietrze i marzenia...*, s. 192.

¹⁰² Por. D. Kukuć, *Pierwszy polski przekład minipowieści „Peter Schlemihl’s wundersame Geschichte” Adelberta von Chamisso (tłumaczenie Romualda Podbereskiego, 1850)*, w: *Co jest za zasłoną? Wokół zagadnień metafizycznych*, pod red. D. Samborskiej-Kukuć, Łódź 2020, s. 33–60.

Przygody w noc sylwestrową z 1815 roku¹⁰³), zautonomizowany, niemal materialny cień pojawia się również w opowieści Andersena o takim tytule z tomu drugiego *Nowych baśni* (1847). Z tych fantazji motyw „cienia” (odbicia, *doppelgängera*) oderwanego od swego posiadacza zaczerpnął być może George MacDonald w baśni *The Shadows*, zamieszczonej w zbiorze *Dealings with the Fairies*, który w *Phantastes* kazał z kolei Anodosowi skonfrontować się z własnym cieniem. Inaczej jednak niż w *Piotrusiu Panie*, w *Phantastes* to jednak cień poszukuje bohatera: „To tylko twój cień cię odnalazł [...]. Cień każdego człowieka krąży tu i tam, szukając go”¹⁰⁴. Spotkanie z nim oznacza natomiast swoistą deziluzję, odczarowanie świata, ujrzenie „rzeczy w ich prawdziwym kolorze i kształcie”¹⁰⁵, które można wiązać z naturą dorosłości. W powieści Barriego Piotruś Pan powraca do świata ludzi, by odnaleźć swój cień, jakby ulotna natura wiecznego chłopca nie mogła obejść się bez mrocznej strony indywidualności.

Choć dla Piotrusia latanie jest chlebem powszednim („Trzeba po prostu pomyśleć o czymś przyjemnym i cudownym [...] i takie myśli uniosą was w powietrze”; *PPW*, 46) i nie wymaga wysiłku („Potrafił spać w powietrzu i nie spadać, po prostu kładąc się na wznak i szybując. Ale działało się tak między innymi dlatego, że był niezwykle lekki. Kiedy leciało się za nim, wystarczyło dmuchnąć, a leciał szybciej”; *PPW*, 54), zaś sama powietrzna podróż do Nibylandii stanowi realizację marzeń o lekkości i skrzydlatej beztrójce, dla „ludzkich dzieci” ów lot nie jest jednak bezpieczny ani idylliczny. Podczas wielogodzinnej podróży w przestworzach Wendy, John i Michael doświadczają nie tylko radości i zabawy, ale także głodu (Piotruś karmi ich chlebem wyrwanym z dziobów przelatujących ptaków, co znakomicie przedstawia na swojej ilustracji Bedford, a co stanowi nawiązanie do przeszłości Piotrusia w Ogrodach Kensingtonskich – por. **ryc. 83**) i skrajnego wyczerpania, wielokrotnie ocierają się też o śmierć, a sama Wendy dociera na Nibylandię jako „wielki biały ptak” (*PPW*, 80), zestrzelony z nieba przez jednego ze zgubionych chłopców. W dedykacji *To the Five Barrie* taki los przypisuje zresztą samemu Piotrusiowi: „Przecież chyba po raz pierwszy ustrzeliliśmy Piotrusia w Ogrodach Kensingtonskich, za pomocą strzały o tępym grocie?” (*PP*, 75).

Właśnie w Ogrodach Kensingtonskich, a dokładnie w powieści *The Little White Bird, or Adventures in Kensington Gardens*, która skrzydłatość i małość łączy już w swoim tytule, Barrie powiązał (za pomocą sznurka) dzieci z ptakami po raz pierwszy:

Bardzo trudno złapać dzieci, znajdujące się w stanie ptasim. David zna wielu ludzi, którzy nie mają ani jednego dziecka i w letnie popołudnia uwielbia chodzić ze mną po Ogrodach i przyglądać się, jak ci nieszczęśliwcy usiłują złapać sobie jakieś, rzucając im okruszyny ciastek [...]. Pierwszy raz zobaczyłem Davida na skrawku trawnika za Aleją Maleństw. Był wtedy małym drozdem, którego przyciągnął tam widok węża ogrodowego, wyrzucającego w górę tęczowe fontanny wody. [...] Pamiętam, że David został w końcu złapany za nogę za pomocą długiego sznurka i przemyślnej pułapki z gałązek w pobliżu Okrągłego Stawu. Nigdy nie nudzi mu się

¹⁰³ Por. E.T.A. Hoffmann, *Przygody w noc sylwestrową*, w: *idem, Opowieści*, spolszczyła I. Wieniawska, Warszawa – Lwów 1925, s. 4–42. Zob. również: E. Zarych, *Fantastyka w utworach E. T. A. Hoffmanna*. „Teksty Drugie” 1998, nr 5, s. 53–77.

¹⁰⁴ G. MacDonald, *Phantastes*..., s. 132.

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 140.

ta historia [...], a kiedy dochodzimy do momentu ze sznurkiem, pociera swoją nóżkę, jak gdyby nadal czuł na niej ucisk pętli.¹⁰⁶

Jak MacDonald tworzy mit anielskiej preegzystencji dzieci – inspirowany być może wizją Wordswortha z *Ody o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa* – tak Barrie modeluje mit odmienny, oparty już nie na wyobraźni religijnej i romantycznej, lecz na fantazji ewolucjonistycznej, zgodnie z którą wszystkie dzieci rodzą się jako ptaki na wyspie na jeziorze w Ogrodach Kensingtonskich, skąd dopiero posyłane są do świata ludzi. Barrie gra tutaj nie tylko z teorią naukową Darwina, wywodzącą istoty ludzkie od zwierząt, lecz także z obiegowym obrazem ptaka – najczęściej bociana – przynoszącego rodzicom ich potomstwo, który Andersen rozwinął w swojej baśni *Bociany* (subtelne inspiracje Andersenowskie są w twórczości autora *Piotrusia Pana* niezwykle istotne: przypomnijmy, że podczas inscenizacji teatralnych sztuki imię duńskiego baśniopisarza wymienione zostało na kurtynie wśród „przyjaciół Wendy”): w utworze małe bocianiątka, urażone okrutnymi piosenkami, które śpiewają o nich chłopcy, postanawiają wynagrodzić te dzieci, które nie brały udziału w zabawie, a jednocześnie zemścić się na tych, którzy byli jej prowadzonymi:

Wiem, gdzie jest staw, w którym leżą maleńcy ludzie do czasu, aż przyjdzie bocian i zabierze ich do rodziców. Te śliczne dzieciątka śpią sobie i śnią takie piękne sny, jakich już potem nigdy nie mają. Wszyscy rodzice chcieliby takie dzieciątka, a dzieci siostrę albo brata. Polecimy do tego stawu, znajdziemy niemowlęta dla tych dzieci, które nie śpiewały tej brzydkiej piosenki i nie szydziły z bocianów, a tamci chłopcy nie dostaną ani brata, ani siostry.¹⁰⁷

Andersen pisze o maleńkich „wodnych dzieciach” przypominających wróżki i elfy (oraz narodzoną z tulipana Calineczkę, dziewczynkę zesłaną bezdzietnej kobiecie przez dobrą siłę przyrody), które przychodzą na świat drogą powietrzną, niesione przez bociany; wodno-powietrzny (wyspa ptaków na jeziorze) mit początków życia tworzy również Barrie, jednak dla jego powieści istotniejsza nawet wydaje się padająca w *Bocianach* wzmianka o „jednym martwym niemowlęciu, [które] zaśniło się na śmierć” i które ma zostać przyniesione złemu chłopcu za karę za jego okrutne zachowanie wobec ptaków. W *The Little White Bird* ptaki wiążą się bowiem tyleż z życiem, ile ze śmiercią i nieistnieniem. W powieści czytelnik poznaje historię Kapitana W – narratora i zarazem *alter ego* autora, bezdzietnego, ekscentrycznego pisarza – który na jednej z przechadzek po Ogrodach Kensingtonskich spotyka Davida, kilkuletniego synka pary, której małżeństwo sam zaaranżował. Narratorowi udaje się sprawić, by otoczenie uwierzyło, iż on sam jest ojcem „wymyślonego” chłopca o imieniu Timothy – ta mistyfikacja pozwala mu bez przeszkód zbliżyć się do prawdziwego dziecka, które staje się ważną postacią w jego życiu – Kapitan W marzy nawet o odebraniu go matce i pragnie sam stać się jego ojcem. Kiedy jednak rodzice Davida popadają w trudności finansowe, narrator „uśmierca” wyśnionego syna, twierdząc po prostu, że dziecko umarło, dzięki czemu zyskuje pretekst, by swojego realnego ulubieńca wspomóc

¹⁰⁶ J.M. Barrie, *The Little White Bird...*, s. 22.

¹⁰⁷ H.C. Andersen, *Bociany*, w: *idem, Baśnie i powieści*, t. 1, 1830–1850..., s. 230.

ubrankami i bucikami rzekomo zmarłego chłopca. Timothy to dziecko „niezjawione” – takie, „co być mogło, a nie było i nie będzie”, mówiąc Leśmianem – którego wizja, swoisty fantom, widmo, stopniowo bierze w posiadanie wyobraźnię narratora:

Snułem marzenia [...], że zanim odszedł, bawił się może w Ogrodach Kensingtonskich [...]. Radbym był widzieć go goniącego za drewnianą obręczą po wąskiej dróżce, biegnącej w dół przygód dzieciństwa, po której – jak mówi nam pamięć – my sami biegliśmy kiedyś, raz, w ciągu długiego letniego dnia, by u jej kresu ocknąć się jako mężczyźni i kobiety, którzy zapłacić muszą teraz za czas beztroskiej zabawy.¹⁰⁸

Timothy to również tytułowy „biały ptaszek” z powieści i kolejny chłopiec w twórczości Barriego, któremu nie dane było dorosnąć, czym przybliża się do postaci Piotrusia Pana, w notatce z 1908 roku nazwanego z jednej strony „chłopcem, który umarł młodo”, z drugiej zaś „dzieckiem, które wcale się nie urodziło – [...] którego ktoś gorąco pragnął, lecz ono nigdy się nie pojawiło”¹⁰⁹. W powieści *Peter and Wendy* Piotruś, niczym ptak, siaduje na parapecie u okna pokoju dziecinnego państwa Darlingów, by słuchać bajek i opowieści – w *Calineczce* to jaskółka, która zabiera maleńką dziewczynkę w podniebną podróż, ma „gniazdko nad oknem pokoju, gdzie mieszka pan, który umie opowiadać baśnie”¹¹⁰, natomiast w *Piotrusiu Panie w Ogrodach Kensingtonskich* dowiadujemy się, że „jaskółki są duszami małych dzieci, które umarły. Budują zawsze gniazda pod okapami dachów, w domach, w których mieszkały, kiedy były ludźmi, a czasami próbują wlecieć przez okno do pokoju dziecinnego i być może właśnie dlatego Piotruś kocha je najbardziej ze wszystkich ptaków” (*PPOK*, 93). Jaskółki słyszy również mały Diamond w swoich zaświatowych snach, w których stają się one zapowiedzią wiecznej, nieśmiertelnej wiosny w kraju poza wiatrem północnym.

Ptasia (u MacDonalda anielska) preegzystencja dzieci jest stanem wolności i szczęścia – i jako taka musi zostać zapomniana wraz z dorastaniem i wychodzeniem z okresu niemowlęstwa. Wspomnienie o niej pozostaje jednak ukryte głęboko w pamięci, skąd można wydobyć je na zasadzie myślowej anamnezy, odpominania:

[David] przypomniał sobie dokładnie, że we wczesnym dzieciństwie mocno pragnął powrócić na wierzchołki drzew. Za tym wspomnieniem nadpłynęły inne: o tym, jak leżąc w łóżeczku, planował wymknąć się, gdy tylko jego mama zaśnie, i o tym, jak pewnego razu złapała go za piętę, gdy był już w połowie komina. Wszystkie dzieci mogłyby przywołać takie wspomnienia, gdyby tylko mocno przycisnęły ręce do skroni. Naturalne jest bowiem, że skoro tak długo były ptakami, przez pierwsze tygodnie, zanim staną się ludźmi, są jeszcze trochę dzikie i mają łaskotki w okolicach łopatek, spod których jeszcze niedawno wyrastały im skrzydła. (*PPOK*, 20)

Tracenie wspomnień o najwcześniejszych chwilach życia, czy nawet życiu w poprzednim wcieleniu, zarówno u Barriego, jak i u MacDonalda, wiąże się z „traceniem

¹⁰⁸ J.M. Barrie, *The Little White Bird...*, s. 67.

¹⁰⁹ Cyt. za: K. McGavock, *The Riddle of His Being...*, s. 204.

¹¹⁰ H.C. Andersen, *Calineczka*, w: *idem, Baśnie i opowieści*, t. 1, 1830–1850..., s. 118.

skrzydeł”, odpowiednio ptasich lub anielskich. Proces ten można powiązać z etapem indywiduacji dziecka, rozwojem języka i osobowości, w którym z macierzyńskiego porządku przedsymbolicznego przechodzi ono w związany z figurą ojca porządek językowy. Pierwsze próby dziecięcej artykulacji, ów język „nie-z-tego-świata”¹¹¹, którym niemowlę komunikuje swoje podstawowe potrzeby, Barrie wiąże z początkową „dzikością” dziecka, które nie przeszło jeszcze w pełni ze świata ptaków do świata ludzi: w *Piotrusiu Panie w Ogrodach Kensingtonskich* niezrozumiałe dla dorosłych dziecięce gaworzenie określane jest jako „język wróżkowy”, którym niemowlę posługiwało się w swoim poprzednim wcieleniu – w stanie ptasim, kiedy to „bardzo dobrze znało się z wróżkami i elfami” (*PPOK*, 46).

Jedynym dzieckiem, któremu udało się zawrócić z ścieżki dorastania do szczęśliwego stanu ptasiego, jest Piotruś Pan, który w wieku siedmiu dni „ucieka od bycia człowiekiem” (*PPOK*, 19) i drogą powietrzną przedostaje się do przestrzeni prapoczątków:

A zatem Piotruś Pan wydostał się przez okno, w którym nie było żelaznej kraty. Stojąc na parapecie, widział w oddali wierzchołki drzew i nie wątpił, że rosną one w Ogrodach Kensingtonskich. Z chwilą kiedy je zobaczył, zupełnie zapomniał, że jest teraz małym chłopcem w piżamce, i poszybował nad dachami Londynu wprost do Ogródów. To niesamowite, że mógł latać, nie mając skrzydeł, ale pod łopatkami coś łaskotało go tak niemiłosiernie, że – że może wszyscy potrafilibyśmy latać, gdybyśmy tylko byli o tym tak święcie przekonani, jak tamtego wieczoru był przekonany nieustraszony Piotruś Pan. (*PPOK*, 20–21)

Choć Barriego – szczególnie w zestawieniu z MacDonaldem – trudno nazywać pisarzem religijnym, w tym fragmencie sama możliwość lotu wiąże się z niezachwianą wiarą, stanowiącą przeciw jeden z najważniejszych tematów *At the Back of the North Wind* (przypomnijmy choćby „wyznanie wiary” Diamonda w czasie burzy, którą Wiatr Północy rozpętuje nad morzem). Piotruś Pan potrafi latać, dopóki „nie wątpi” – tak długo, jak towarzyszy mu „święte przekonanie”, jest zdolny wzbić się w powietrze pomimo tego, że nie posiada już skrzydeł. W ten sposób przybliża się do swojego biblijnego imiennika, Szymona Piotra, z którym dzieli również dziecięcą, żarliwą i ufną naturę; dzięki aktowi wiary apostołowi udaje się pokonać ograniczenia ludzkiej natury, pozbyć się ciężaru i chodzić po wodzie, a Piotrusiowi powrócić do natury ptasiej i okiełznać żywioł powietrza. Postać świętego Piotra wiąże się jednak tyleż z wiarą, ile ze zwątpieniem: w scenie chodzenia po jeziorze jego wiarę podważa podmuch silnego wiatru, zaś na dziedzińcu domu Arcykapłana strach prowadzi do wyparcia się Nauczyciela. Trzykrotnie „nie” Piotra podkreślone zostaje pianiem koguta, ptakanielota, symbolizującego jednak również przewyciężenie ciemności oraz nadzieję nowego dnia; triumfalne „pianie” [*crowing*] jest także znakiem rozpoznawczym Piotrusia Pana, choć w jego wypadku symbol ten nabiera mroczniejszego wydźwięku¹¹². Wieczny chłopiec dzieli ze świętym Piotrem również moment

¹¹¹ M. P. Markowski, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, w: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 2007, s. XX.

¹¹² W wierzeniach ludowych kogut łączony był nie tylko z czujnością i blaskiem poranka przeganiającym mroki nocy, lecz również z czarną magią oraz siłami zła. W *Piotrusiu Panie* triumfalne kogucie pianie wiecznego chłopca wiąże się raczej z jego dziecięcym zarozumiałstwem i egoizmem, jednak pod koniec

zwątpienia: gdy od władcy ptaków, mądrego kruka Salomona, dowiaduje się, że tak naprawdę nie jest już ptakiem, lecz dzieckiem, „traci wiarę” i zostaje na zawsze zawieszony pomiędzy ptasią a ludzką naturą: „Biedne małe Pół-na-Pół! – powiedział Salomon [...]. – Już nigdy nie będziesz mógł latać, nawet w wietrzne dni. Musisz na zawsze zamieszkać tutaj, na wyspie. [...] – Więc nigdy nie będę całkiem człowiekiem? – spytał Piotruś. – Nie. – Ani całkiem ptakiem? – Nie. – Czym w takim razie będę? – Będziesz Między-i-Pomiędzy” (*PPOK*, 25–26).

Wieczny chłopiec nie jest jednak tylko „Piotrusiem” – jest również „Panem”, zaś grecka proveniencja jego drugiego imienia wiąże się również (pośrednio) z lataniem: w mitologii Pan był bowiem synem nimfy Dryope i Hermesa, boga o uskrzydłonych stopach. Piotruś Pan, jak Hermes, zostaje dziecięcym tricksterem, przekraczającym swobodnie granice natur i światów, i – także jak Hermes – staje się nie tylko psychopompem odprowadzającym dusze umarłych dzieci w zaświaty, lecz także lotnym złodziejem, który uprowadza do Nibylandii Wendy, Johna i Michaela obietnicą rozkoszy lotu i zabawy. Podobny jest w tym również do flecisty z Hameln wywodzącego dzieci z miasta urokiem cudownej muzyki swojej piszczałki (w Ogrodach Kensingtonskich Piotruś gra na fletni Pana, instrumencie, który – by przywołać porównanie zawarte w Owidiuszowej opowieści o Dedalu i Ikarze – przypomina budowę układ piór w konstrukcji skrzydeł: „pióra [ułożone] w równe rzędy od najmniejszych do największych, jakby w rosnącej krzywiźnie. Tak z nierównych łądyg robią na wsi piszczałki”¹¹³). Chrześcijańsko-pogańska figura Piotrusia Pana, łącząca apostoła z greckim bożkiem, zdaje się w swojej konstrukcji przypominać fuzję motywów mitologicznych i religijnych, na jakiej w *At the Back of the North Wind* George MacDonald oparł postać Wiatru Północy.

W *Piotrusiu Panie w Ogrodach Kensingtonskich* znajdziemy jeszcze inny fragment, który nawiązuje do powieści MacDonalda tym razem poprzez humorystyczne przywołanie aspektu lekkości. Mam tu na myśli początek rozdziału III *Gniazdo Drozda*, gdzie mowa o poecie „lekkoduchu”:

Shelley był miłym młodzieńcem, na tyle dorosłym, na ile było mu to akurat potrzebne. Był poetą, a oni nigdy nie stają się zupełnie dorośli. Poeci to ludzie, którzy całkowicie lekceważą pieniądze, poza tymi, które są im niezbędne na dzisiaj: Shelley miał ich właśnie tyle, a ponadto jeszcze pięćofuntowy banknot. A więc, gdy tak spacerował sobie po Ogrodach Kensingtonskich, zrobił ze swojego banknotu papierową łódeczkę i posłał ją w rejs po Serpentyńce. (*PPOK*, 33)

Poetę w łódce spotykają również Diamond i Wiatr Północy podczas jednej ze swoich wędrówek:

– Spójrz tam, Diamondzie – podjęła. – Widzisz tę białą-zieloną łódkę, w której siedzi pojedynczy człowiek?

powieści, w scenie walki na statku Haka, to właśnie dochodzące z ciemności pianie paraliżuje strachem piratów i każe im przypuszczać, że ich okręt został przeklęty: „W kabinie jest ciemno jak w piekle – powiedział Czekko bełkotliwie – ale siedzi w niej coś przerażającego: to, co tak zapiąło” (*PPW*, 186). Por. *Kogut*, w: W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 149–151.

¹¹³ Owidiusz, *Metamorfozy*, ks. VIII..., s. 202.

- Tak, widzę wyraźnie.
 - To poeta.
 - Wydawało mi się, że powiedziałaś „łód-ka”.
 - Ty niemądre stworzenie! Nie wiesz, kim jest poeta?
 - Chyba w takim razie jest czymś, czym można pływać po wodzie.
 - Cóż, może jest w tym nawet trochę prawdy. Niektórzy poeci unoszą ludzi ponad morzami. [...] Poeta to człowiek, który z czegoś się cieszy i pragnie, by inni również się z tego cieszyli. [...]
 - Kiepski z niego wiosłarz – powiedział Diamond. – Zanurza najpierw jedno wiosło, a dopiero potem drugie.
 - Spójrz w takim razie na to – odparła Wiatr Północy.
- I pomknęła jak ważka ponad wodą, której powierzchnia sfałdowała się i zmarszczyła pod jej przelotem. W następnej chwili mężczyzna siedzący w łódce rozejrzał się dookoła, po czym pochylił nad wiosłami. Łódź pomknęła po rozkołysanej wodzie. Człowiek, łódź i rzeka jak gdyby zbudzili się ze snu. (ABNW, 87)

Scena ta – poprzez dziecięcą omyłkę Diamonda, która okazuje się nieświadomą mądrością¹¹⁴ – łączy metaforycznie poezję z płynięciem czy wręcz lotem, zaś poetę utożsamia z łodzią unoszącą ludzi ponad wodami przyziemności. Poeta, zanurzający niewprawną ręką pióra wiosła w rzece, potrzebuje jednak impulsu twórczego, jakim staje się dlań ożywcze na-tchnienie Wiatru Północy, które wyrwa go ze snu, pobudza do życia, nadaje kierunek. Ów fragment *At the Back of the North Wind* niepozbawiony jest humoru, chociażby przez zabawną grę słów *boat – poet*, lecz dochodzi w nim do głosu przede wszystkim aspekt wzniosły, poważny. U Barriego scena z poetą – uroczym, wiecznie młodym lekkoduchem, który nie liczy się z wartością pieniądza – wydaje się pozbawiona owej powagi, pozostaje w niej jednak powiązanie poezji z łodzią oraz lekkością, pojawia się także kontekst romantyczny, niewspominany u MacDonalda bezpośrednio, lecz pośrednio obecny u niego również. W *Piotrusiu Panie w Ogrodach Kensingtonskich* poeta to Percy Bysshe Shelley, a więc poeta drugiego pokolenia angielskiego romantyzmu, który w poemacie *Alastor, or The Spirit of Solitude* (1816) – przywoływanym przez MacDonalda w *Phantastes* – tworzy obraz poety niesionego w łodzi po rzece. Wydaje się jednak, że ważniejszym dla Barriego kontekstem mogła być Shelleyowska oda *Do skowronka* (1820), w której podmiot liryczny zwraca się do ptaka:

Naucz mnie choć w części
Twej pogody ducha!
Gdy szalony szczęściem
Hymn by z ust mych buchał –
Świat by wówczas słuchał, jak ja teraz słucham!¹¹⁵

„Ptasia nauka” jest w odzie *Do skowronka* natchnieniem poetyckim¹¹⁶, umiejętnością tworzenia sztuki tak pięknej, jak płynąca z nieba pieśń; u MacDonalda poeta jest tym,

¹¹⁴ MacDonald wykorzystuje tu nieprzetłumaczalną na język polski grę słów: niepiśmienny Diamond myli słowo *boat* z podobnie brzmiącym słowem *poet*; na tej dziecięcej omyłce językowej bohatera pisarz buduje dalszą metaforę.

¹¹⁵ P.B. Shelley, *Do skowronka*, przeł. L. Marjańska, w: *idem, Poezje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził J. Żuławski, Warszawa 1961, s. 71.

który innych uczy szczęścia („z czegoś się cieszy i pragnie, by inni również się z tego cieszyli”), u Shelleya tymczasem on sam najpierw musi się nauczyć podniebnej radości. Barrie zapożycza tę myśl i przetwarza ją w swojej opowieści – Piotruś, dziecko-ptak żyjące „między-i-pomiędzy” na ptasiej wyspie, uczy się pogody ducha od swoich skrzydlatych towarzyszy:

Ale chociaż [Piotruś] teraz był całkiem nagi, nie powinniście sądzić, że był zmarznięty albo nieszczęśliwy. Zwykle był nawet bardzo szczęśliwy i radosny, ponieważ Salomon dotrzymał obietnicy i nauczył go wielu ptasich zwyczajów. Na przykład: jak łatwo wprawić się w dobry humor, jak zawsze mieć naprawdę co robić i jak być przekonanym, że to, co się robi, jest najważniejszą rzeczą na świecie. [...] Ale najwspanialszą rzeczą, jaką zrobił dla niego Salomon, było to, że nauczył go mieć zawsze radość w sercu. (PPOK, 27)

Ptasia radość nie wymazuje jednak z pamięci wiecznego chłopca tęsknoty za ludzkim światem: Piotruś, który nie jest „całkiem ptakiem”, w jakiejś części nie przestaje być też człowiekiem, a ptaki muszą karmić go ludzkim pożywieniem – chlebem i okruchami ciastek przynoszonymi z Ogrodów Kensingtonskich. Myśl o Ogrodach, w których mógłby się bawić „jak prawdziwy chłopiec”, popycha go do kilku bezskutecznych prób przebycia jeziora: najpierw próbuje nauczyć się pływać od kaczek, potem skłonić łabędzie, by przyholowały go do przeciwległego brzegu, w końcu stara się dostać do parku z pomocą latawca ciągniętego przez stadko ptaków: ilustracje Arthura Rackhama, na której artysta przedstawił próbującego wzbić się w powietrze chłopczyka do złudzenia przypominają rysunek Saint-Exupéry’ego, na którym Mały Książę opuszcza planetę unoszony przez stado wędrownych ptaków (por. **ryc. 84–86**), zaś podobieństwo ilustracji oraz sam motyw odlotu pozwalają wnioskować o filiacjach tekstowych między tymi dwoma utworami. W końcu Piotrusiowi udaje się dostać do Ogrodów Kensingtonskich dzięki pięciofuntowemu banknotowi, łódeczce Shelleya – dzięki niej zyskuje bowiem środki na zatrudnienie¹¹⁷ ptasich budowniczych do skonstruowania Gniazda Drozda, które ostatecznie przenosi go przez wody jeziora. Z „diamentowym chłopcem” MacDonalda wieczny chłopiec Piotruś Pan dzieli bowiem miłość do gniazda, które – podobnie jak to było w *At the Back of the North Wind* – staje się dla niego kołyską:

Aż w końcu, po miesiącach ciężkiej pracy, łódka była gotowa. O, wyobraźcie sobie tylko dumę Piotrusia, gdy patrzył na nią, jak rosła i rosła na jego oczach, niczym

¹¹⁶ Powiązań poezji z ptasią naturą oraz lotem znajdziemy oczywiście w literaturze więcej – nie tylko w baśniach Andersena, takich jak *Kalosze szczęścia* czy *Słowik*, lecz również horacjańskich parafrazach Kochanowskiego: *Pieśni XXIV* – „Niezwykłym i nie leda piórem opatrzony / Polecę precz, poeta, ze dwojey złożony / Natury”, oraz *Pieśni X*: „Kto mi dał skrzydła, kto mię odział pióry”; J. Kochanowski, *Pieśń XXIV (Księgi Wtóre)*, *Pieśń X (Księgi pierwsze)*, w: *idem, Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław – Warszawa – Kraków 1997, s. 88, 24.

¹¹⁷ Dochodzi tu znów do głosu ironiczny stosunek Barriego do materializmu: ptaki, podobnie jak poeci, nie zdają sobie sprawy z wartości pieniądza i oddają go Piotrusiowi „do zabawy”: „Lecz Piotruś nie miał najmniejszego zamiaru bawić się swoim drogocennym banknotem – od razu zorientował się bowiem, co to takiego: w końcu podczas tygodnia, który przeżył jako zwykły chłopiec, miał wiele okazji, by ćwiczyć swoją spostrzegawczość” (PPOK, 34). Sprawy pieniędzy zajmują więc „dorosły” świat do tego stopnia, że nawet niemowlę w ciągu kilku dni pobytu na świecie ma czas, by zapoznać się z ich wartością. Z podobną ironią Barrie pisze o panu Darling, który „znał się na akcjach i obligacjach” (PPW, 6) i za pomocą rachunków próbował oszacować, czy w domowy budżet da się wplanować kolejne dzieci.

wielkie gniazdo drozda. Od samego początku, gdy tylko budowa została rozpoczęta, sypiał tuż obok burty i często budził się, żeby szepnąć do swojej łódki kilka czułych słów, a później, kiedy już została wyłożona błotem i wyschła, sypiał na jej dnie. (PPOK, 38)

Gniazdo-kołyska-łódka stanowi specyficzne połączenie tego, co ptasie i ludzkie, odpowiadając poniekąd zawieszonyj pomiędzy wymiarami naturze Piotrusia Pana – jest gniazdem zbudowanym przez drozdy z gliny, gałązek i mchu, jako kołyska służy jednak Piotrusiowi-dziecku do spania, a jako okręt potrzebna jest małemu żeglarzowi, który wyrusza w rejs przez wzburzone wody Serpentyny. Na maszcie Gniazda Drozda powiewa żagiel – dawna koszulka nocna Piotrusia, w której wyfrunął kiedyś z gniazda swojego pokoju dziecinnego; jest ona przypomnieniem o jego ludzkim pochodzeniu, zarazem wskazuje jednak na „przewrotność” z jaką Barrie posługuje się symbolami: z gniazda-kołyski (symbolu bezpieczeństwa, domu, dzieciństwa) wieczny chłopiec czyni statek wystawiony na przeciwne wiatry, zaś z dziecięcego ubranka żagiel szarpany burzowymi podmuchami. Piotruś wypływa w rejs, opuszcza bezpieczną przystań, lecz zarazem nie wyfruwa z gniazda i nie porzuca kołyski, pozostając na zawsze dzieckiem¹¹⁸.

Powrót do Ogrodów Kensingtonskich daje Piotrusiowi możliwość odzyskania zdolności lotu, a nawet powrotu do człowieczeństwa – królowa wróżek i elfów, w podziękę za jego muzykę podczas nocnych zabaw, obiecuje spełnić jedno jego życzenie: sprytny chłopiec zamiast „jednego dużego życzenia” prosi jednak o spełnienie dwóch małych, z których pierwszym jest powrót do matki (przypomnijmy, że za sprawą kwiatowych elfów skrzydełka otrzymuje również Calineczka – jest to już kolejne w tekście Barriego nawiązanie Andersenowskie). Wróżki i elfy „łaskotaniem pod łopatkami” (ryc. 87) – a więc tam, gdzie dzieciom w „stanie ptasim” wyrastały skrzydła – sprawiają, że Piotruś odzyskuje umiejętność latania i wzbija się ponad dachami Londynu:

Było to tak rozkoszne uczucie, że zamiast lecieć prosto do mamy, poszybował w stronę Pałacu Kryształowego, muskając po drodze wieżę katedry św. Pawła, a następnie poleciał z powrotem nad rzeką i Parkiem Regenta. Gdy dolatywał do okna swojej mamy, był już prawie zupełnie pewny, że w ramach drugiego życzenia będzie chciał zostać ptakiem.

Okno było szeroko otwarte, dokładnie tak, jak się tego spodziewał, więc wfrunął łagodnie do środka, a tam leżała jego mama, pogrążona w spokojnym śnie. Wylądował miękko na drewnianej poręczu w nogach łóżka i przyglądał się jej przez dłuższą chwilę. Leżała uspijona z głową ułożoną na ręce, a zagłębienie na poduszce przypominało gniazdo wymoszczone jej brązowymi, falującymi włosami. (PPOK, 56)

Lot Piotrusia nad Londynem stanowi analogię przez kontrast z lotem Diamonda w gnieździe uplecionym wśród włosów Wiatrem Północy:

Gdy tylko doszedł do siebie, wyrzął spomiędzy splotów, ale nie śmiał bardziej wychylać się z gniazda. Ziemia pod nim sunęła w rwącym pędzie niczym rzeka lub szalejące morze. Drzewa, woda i trawa poniżej uciekały w dal. Gdy pędzili ponad

¹¹⁸ Motyw ten powtarza się zarówno w sztuce *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up*, jak i w powieści *Peter Pan and Wendy*, w których Piotruś odpływa z Syreniej Laguny w gnieździe Niby-ptaka, a dokładnie ptasiej matki, która dla ratowania wiecznego chłopca decyduje się porzucić wysiadywane jajka.

Ogrodem Zoologicznym, do jego uszu doszedł wielki ryk dzikich zwierząt, pomieszany z trajkotaniem małych i krzykami ptaków – lecz już po chwili wszystko to ucichło w dali. Teraz nie było widać niczego poza dachami domów, rozlewającymi się pod spodem jak wielki potok kamieni i głazów. Z kominów spadały nadstawki, po dachach fruwały dachówki, lecz wyglądało to wszystko tak, jak gdyby to dachy i kominy pozostawiały ich za sobą, gdy oni mknęli wciąż naprzód. Wzrastał się ogłuszający ryk, bo wiatr rzucił się na Londyn niczym rozszalałe morze, lecz poza Wiatrem Północy Diamond nie odczuwał tego zupełnie – u niego panował idealny spokój. Słyszał ryk wichury – i to było wszystko. (ABNW, 71)

Podniebna podróż Diamonda odbywa się wśród ogłuszającego ryku wichury, niejako w środku kataklizmu, w którym on sam nie bierze jednak udziału: ukryty w zacisznym gnieździe, znajduje się zupełnie dosłownie „poza wiatrem północnym”, gdzie zimno i porywy burzy nie mogą go osiągnąć, doświadczają również matczynej bliskości Wiatru, która zapewnia mu opiekę i bezpieczeństwo. Lot Piotrusia odbywa się po podobnej trajektorii: londyński Ogród Zoologiczny, nad którym przemyka Diamond, znajduje się w Parku Regenta, obaj chłopcy przelatują też nad katedrą św. Pawła. Tę geograficzną bliskość między przedstawieniami Barriego i MacDonalda można zaobserwować, porównując ilustrację Rackhama do *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich* z okładką *At the Back of the North Wind* zaprojektowaną przez Francisca D. Bedforda, ilustratora powieści *Peter and Wendy*, gdyż na obu grafikach wyróżnia się właśnie charakterystyczna kopuła londyńskiej katedry (por. **ryc. 88 i 89**); również tekstową zbieżność obrazów macierzyńskiego „gniazda pośród włosów” ilustratorzy – Hughes, Rackham i Bedford – oddają podobną kreską (por. **ryc. 16, 90 i 91**). Mimo podobieństw przestrzennych, jest to jednak lot o zupełnie innym charakterze i przypomina raczej spokojne, figlarne podlatywanie, dziecięcą zabawę pozbawioną poczucia grozy. Jest to jednocześnie lot zupełnie samotny, który zapowiada również późniejszą samotność wiecznego chłopca. Upojony przyjemnością latania Piotruś ponownie porzuca bowiem macierzyńskie gniazdo i wraca do Ogródów Kensingtonskich – w jego zamierzeniu nie ma to być wprawdzie powrót na stałe, a jedynie po to, by pożegnać się z ptasimi przyjaciółmi i ulubionymi miejscami przed ostatecznym powrotem na łono człowieczeństwa. Piotrusiowa prokrastynacja okazuje się jednak fatalna w skutkach. Gdy wieczny chłopiec – przynaglony snem o swojej płaczącej mamie (zauważmy, że płaczącą matkę widzi również Diamond na „drzewie wspomnień” w kraju poza wiatrem północnym, i to właśnie ten widok sprawia, że chłopiec zaczyna pragnąć powrotu do domu: „Pewnego dnia Diamond, siedząc na owym drzewie, zatęsknił bardzo za domem, gdyż ujrzał swoją matkę, która płakała.”; ABNW, 125) – przylatuje po raz drugi do okna pokoju swojej matki, by tym razem już na zawsze „umościć się bezpiecznie w gnieździe jej ramion” (PPOK, 59), zastaje okno zamknięte i odgródzone żelaznymi kratami, zaś wewnątrz pokoju widzi „swoją mamę śpiącą spokojnie z innym małym chłopczykiem w ramionach” (PPOK, 61). W tej scenie odnajdziemy być może również ślad MacDonaladowskiej przemienności *within* i *without*, obecnej w *At the Back of the North Wind*: Piotruś Pan pozostaje „na zewnątrz”, w powietrznej dziedzinie swobody, lecz jednocześnie zostaje uwięziony w klatce samotności, za żelaznymi kratami, które bronią mu przystępu do zamkniętej „wewnątrz” miłości matki.

Wieczny chłopiec, który najpierw sam porzucił dziedzinę człowieczeństwa, ostatecznie sam zostaje – jak jego mityczny imiennik, bożek Pan – porzucony przez matkę i pozbawiony domu. Tęsknota za bezpieczeństwem gniazda oraz pierwiastkiem kobiecym, która każe Piotrusiowi uprowadzić Wendy do Nibylandii, zaznaczona zostaje również w *Piotrusiu Panie w Ogrodach Kensingtonskich*: pod koniec opowieści wieczny chłopiec poznaje małą Maimie Mannering, którą obdarza uczuciem i przekonuje, by zamieszkała razem z nim na ptasiej wyspie. Jednak w ostatniej chwili, tuż przed tym, jak od brzegu Serpentyny ma odbić Gniazdo Drozda uwożące dziewczynkę poza strefę człowieczeństwa, Piotruś Pan – w tej scenie wyraźnie ptasi („O, Maimie – dodał nagle z zapałem – czy wiesz, dlaczego cię kocham? Dlatego, że jesteś jak śliczne małe gniazdko. Z jakiejś przyczyny te słowa sprawiły, że poczuła się nieswojo. – Myślę, że mówisz teraz bardziej jak ptak niż jak chłopiec – odparła, odsuwając się nieco. I rzeczywiście, teraz nawet z wyglądu Piotruś bardzo przypominał ptaka”; *PPOK*, 86) – zdobywa się na szlachetny gest i opowiada jej historię zamkniętego okna, podobnie jak później w powieści *Peter and Wendy* opowie ją córeczce państwa Darling, dając jej jednocześnie szansę powrotu do domu „na czas”. Maimie, przerażona możliwością utraty miłości matki – przerażona tym, że opuszczone przez nią gniazdo może zostać zajęte przez inne „pisklę” – wraca do świata ludzi, do końca jednak, podobnie jak Wendy, nosi w sobie pamięć o Piotrusiu Panie. Ponownie analogię dla tych scen odnajdziemy w *At the Back of the North Wind*: tuż po tym, jak Diamond zaczyna pragnąć powrotu do domu z kraju poza wiatrem północnym, jeszcze siedząc na „drzewie wspomnień” zaczyna zastanawiać się, w jaki sposób wyruszyć w drogę. Rozumie, że potrzebna będzie mu do tego pomoc Wiatru Północy, której jednak nigdzie nie może dostrzec (znajduje się przecież w „kraju poza jej plecami”): „Bez niej nie będzie mógł wrócić do domu – musi więc ją odnaleźć. Nie mogła przecież zabrać go od mamy na zawsze. Gdyby istniało choć małe niebezpieczeństwo czegoś takiego, powiedziałaaby mu o tym i pozwoliła zdecydować, czy nadal chce iść z nią. Wiatr Północy była wobec niego uczciwa.” (*ABNW*, 126). Piotruś Pan – choć pierwotnie, powodowany egoizmem, chce zatrzymać dziewczynki przy sobie za wszelką cenę – w końcu pokonuje swoją słabość i również okazuje się „uczciwy” wobec Maimie i Wendy, ostrzegając je o możliwości utraty domu przez zapomnienie.

Melancholia pustego (opuszczonego) gniazda spina obrazową klamrą opowieść o Piotrusiu w Ogrodach Kensingtonskich: pod koniec pierwszego rozdziału David i narrator znajdują puste gniazdo zięby, z którego okrutni chłopcy wybrali jajka, natomiast w zakończeniu ostatniego rozdziału znajdujemy obraz dziecięcych mogiłek, w których Piotruś Pan pochował dwoje niemowląt, które niezauważone wypadły z wózków i „zginęły z powodu zimna i ciemności” (*PPOK*, 93). „Ale jak dziwnie muszą czuć się rodzice, którzy spieszą do Ogródów Kensingtonskich tuż po Otwarcu Bram, żeby szukać swojej zguby, a zamiast niej znajdują uroczy małeńki grób. [...] Wszystko to jest dość smutne” (*PPOK*, 94) – pisze Barrie w przejmującym, słodko-gorzkim finale powieści. Podobną niemą rozpacz rodziców po stracie przedstawia Bedford na jednej z ilustracji do *Piotrusia i Wendy*, na której widok pokoju dzieciennego państwa Darlingów uchwycony został tuż po tym, jak „Ptaszki wyfrunęły” (*PPW*, 51) z gniazda: ojciec siedzi na krawędzi pustego dziecięcego łóżeczka ze spuszczoną głową i rękami, matka,

w pozycji półleżącej, płacze ukrywając twarz w pościeli, tylko Nana, psia piastunka, obraca się w stronę otwartego okna i, ujadając, spogląda na czarne, rozgwieżdżone niebo, na którym widać kometę: być może smugę światła pozostawioną przez Piotrusia Pana uprowadzającego dzieci do Nibylandii (por. **ryc. 92**). Postać matki Wendy, Johna i Michaela na ilustracji Bedforda przypomina z kolei kobietę pochylającą się nad pustą kołyską na rycinie Arthura Hughesa do wiersza *A baby's cradle with no baby in it* z tomu *Sing-Song. A Nursery Rhyme Book* (1872) Christiny Rossetti („Dziecięca kołyska, lecz dzieciątka w niej nie masz. / Mogiłka mała, suchym liściem okryta jesienią. / Dusza słodka uniesiona do Raju, / a ciało, co czeka, tutaj zostało”¹¹⁹ – **ryc. 93**). Na tej samej rozkładówce, po lewej stronie, poetka umieściła z kolei wiersz o gnieździe pary *linnets* – makolągiew¹²⁰, które zostało zrujnowane przez „okrutnych wyrostków” (los, jaki spotkał również gniazdo zięby z Ogrodach Kensingtonskich): na ilustracji Hughesa widać ptaki pochylające się nad zniszczonym wiklinowym domostwem, wokół którego na ziemi walają się skorupy rozbitych jajek (**ryc. 94**). Obie te grafiki – i oba te wiersze – zdają się w przedziwny sposób odpowiadać zakończeniu *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich* – analogię podkreśla jeszcze końcowa ilustracja Rackhama przedstawiająca scenę, w której rodzice spieszą do parku „odszukać swoje zguby”: przybywają jednak za późno, dziecięce mogiłki są już okryte jesiennymi liśćmi, rodzicom pozostaje tylko smutek, a płaczące pary przywodzą na myśl „smutne makolągwy” z wiersza Rossetti i ilustracji Hughesa (**ryc. 95**). Te kilka tekstów i kilka grafik tworzy dziwny „zaklęty krąg”, w którym ptasia i ludzka natura zostają pojednane nie fantazją lotu, lecz przejmującym smutkiem pustego gniazda.

*

W porównaniu z powieścią MacDonalda, czy oboma *Piotrusiami* Barriego, *The Lord of the Rushie River* Cicely Mary Barker wydaje się na pierwszy rzut oka utworem prostym, pozbawionym ważkiej symboliki czy metaforycznego skomplikowania – jego siła tkwi jednak, podobnie jak to było w przypadku *Flower Fairies*, w pięknie autorskich ilustracji Barker, które skłaniają do tego, by jej utwór nazwać „nowelą graficzną”. Nie brak w nim również nawiązań Andersenowskich, które łączą go dodatkowo z omówionymi wcześniej dziełami szkockich pisarzy i wskazują na znaczący wpływ, jaki twórczość duńskiego pisarza wywarła na angielską literaturę dziecięcą „złotego wieku”.

The Lord of the Rushie River rozpoczyna się od rozdziału *Left Behind* (*Opuszczona*), w którym czytelnik poznaje małą Susan, mieszkankę wioski Rushiebanks – dosłownie „Brzegi Rushie”, osada leży bowiem nad pełną ptactwa wodnego rzeką o takiej nazwie (*rush* – „sitowie”). Tytuł rozdziału budzi skojarzenia z *Brzydkim kaczątkiem*, najpierw z niewiadomych przyczyn porzuconym w kaczym gnieździe, a potem pozostawionym samotnie na zimowym stawie, z którego odleciały wszystkie łabędzie; niemniej istotne są tu powiązania graficzne: w 1919 roku ukazał się

¹¹⁹ C.G. Rossetti, *Sing-Song. A Nursery Rhyme Book*, il. A. Hughes, Londyn 1915, s. 14.

¹²⁰ *Linnets* pojawiają się również w sztuce *Peter Pan, or The Boy Who Would Not Grow Up*, gdy we wprowadzeniu do aktu I dowiadujemy się, że w sypialni Wendy, Johna i Michaela stoją domki z porcelany „wielkości gniazda makolągwy” (*PP*, 88).

zbiór baśni Andersena z ilustracjami Margaret Tarrant, bliskiej przyjaciółki Barker, zaś dwie ilustracje z *The Lord of the Rushie River* wydają się szczególnie zbliżone do akwareli Tarrant towarzyszącej baśni *The Ugly Duckling* (por. **ryc. 96–98**). Jednak Susan zostaje „opuszczona” tylko na pewien czas i to nie z braku rodzicielskiej miłości, lecz właśnie z jej powodu: ojciec dziewczynki wyrusza bowiem na morze, by zdobyć środki na utrzymanie:

– Do widzenia, moja mała – powiedział Żeglarz, po czym ucałował swoją córeczkę i postawił ją z powrotem na ścieżce biegnącej wzdłuż rzeki. – Wracaj teraz do domu i sprawuj się dobrze. Stara pani Dinnage kocha cię tak, jakbyś była jej własnym dzieckiem, a ja zostawiłem jej trochę grosza, żeby mogła kupić wszystko, czego ci będzie trzeba. A pewnego dnia, gdy wyjrzysz przez okienko, zobaczysz mnie, jak wracam. I to z workiem pełnym złota, przynajmniej taką mam nadzieję. Tylko – dodał – musisz w tym czasie wyrosnąć na dużą dziewczynę – bo Susan była bardzo mała jak na swój wiek.¹²¹

Po tym pożegnaniu Susan wraca do domu wzdłuż rzeki, przyglądając się pływającej po niej rodzinie łąbodzi, wśród których widzi pisklę ocalone kiedyś przez jej ojca „z rąk okrutnego chłopaka, który męczył ptaszka, przywiązawszy sznurek do jego nóżki” (*LRR*, 6) – motyw sznurka, a także „okrutnych wyrostków” jest nam już przecież znany przede wszystkim z omawianych wcześniej utworów Barriego. Żeglarz, człowiek o dobrym sercu, dostrzegający w innych ludziach jedynie dobro, nie zdaje sobie sprawy, że pozostawił córkę pod opieką złej kobiety: pani Dinnage, posiadająca cechy baśniowej wiedźmy lub przynajmniej okrutnej macochy, nie dba o dziewczynkę, karmi ją „najlichszymi ochłapami” i poi „mlekiem tak rozwodnionym, że właściwie nie można go już było nazywać mlekiem” (*LRR*, 8). Susan, pozbawiona tego, co symbolizuje prawdziwe mleko matki – a więc rodzicielskiej miłości, troski i opieki – przestaje się rozwijać, dosłownie nie może do-rośnąć („no bo jak może wyrosnąć ktoś, kogo karmi się w ten sposób?”; *LRR*, 8), a jej kondycję znamionuje stopniowa dezintegracja: jeśli nie ciała, to jego zewnętrznej szaty – błękitnej sukienki, którą dziewczynka ceruje własnoręcznie, gdyż pani Dinnage zagarnia wszystkie pieniądze przeznaczone na jej utrzymanie (ilustracja, na której smutna i poważna Susan przyszywa łątę do swojej sukienki, dostarcza znakomitego przykładu krążenia motywów graficznych w twórczości Barker – podobnego do krążących motywów tekstowych w twórczości Barriego – wzorowana jest bowiem na niej późniejsza akwarela przedstawiająca wróżkę wrotyczu, *Tansy Fairy* z *Flower Fairies of the Wayside* – por. **ryc. 53 i 99**). Warto zauważyć, że właśnie motyw szycia łączy dziewczęce bohaterki *The Lord of the Rushie River* i *Peter and Wendy*, odnosząc je jednocześnie do takich postaci z klasyki dziecięcej jak Kopciuszek czy Eliza z *Dzikich łąbodzi* Andersena. Zarówno Susan, jak i Wendy, przedstawiane są przez autorów z igłą i nitką w ręku, jednak dla Susan naprawa własnej odzieży stanowi konieczność wynikającą ze złego traktowania, natomiast dla Wendy jest to zabawa i jednocześnie „wprawianie się w kobiecość” (przypomnijmy teatralny „Wendy’s Sampler” – próbkę

¹²¹ C.M. Barker, *The Lord of the Rushie River*, London 1938, s. 5. Wszystkie cytaty z tej pozycji przytaczam we własnym przekładzie, każdorazowo podając w nawiasie skrót *LRR* oraz numer strony.

ręcznych robótek, jakie dziewczynki przygotowywały pod okiem matek lub piastunek), które sprawia bohaterce przyjemność i pozwala jej przygotować się do przyszłej „roli” społecznej: „Wendy najbardziej lubiła szyć i cerować, gdy wszyscy już spali. [...] Kiedy siedziała z koszyczkiem pełnym ich skarpetek, z których każda miała na pięcie dziurę, podnosiła do góry ręce i mówiła: – Och, czasem mi się zdaje, że jest czego zazdrościć starym pannom. Twarz jej promieniała, gdy to mówiła.” (PPW, 99–100).

Susan spędza czas nad rzeką, gdzie opowiada łąbędziom o swoim ojcu, ptaki zaś „wyginają szyje i przysłuchują się jej uważnie” (LRR, 9) – między dziewczynką a łąbędziami zawiązuje się nić porozumienia, ich relacja utrzymana jest jednak na razie w konwencji całkowicie realistycznej:

Młode dorosły. Stopniowo ich brązowe piórka zastąpiło prześliczne białe upierzenie. Miały już około roku, a najpiękniejszym i największym z nich było to, które kiedyś miało złamaną nóżkę. Wyrósł z niego naprawdę wspaniały łąbędź – gdy tak żeglował po rzece, zaś jego bracia i siostry (a nawet rodzice) sunęli skromnie za nim, zdawało się, że mówi: „Patrzcie! Jestem Władcą Rzeki Rushie!” [*the Lord of the Rushie River*]. Lecz chociaż był dumny i majestatyczny, Susan zawsze traktował łagodnie i jadł z jej ręki okruchy chleba. (LRR, 9)

W końcu pani Dinnage wywozi dziewczynkę do odległego miasta i ukrywa się z nią – niczym czarownica w wieży z porwaną księżniczką – w izdebce na poddaszu jednej z kamienic. Susan, pozbawiona towarzystwa ptaków, mieszka jednak (jak Diamond) w podniebnym, ptasim mieszkaniu i dzięki temu pewnego dnia zauważa „pięknego łąbędzia, który leciał wolno nad dachami, wyciągał szyję i rozglądał się na wszystkie strony” (LRR, 12). Następnego ranka ptak przylatuje ponownie, zaś dziewczynka, niepomna na gniew swojej opiekunki, wyciąga do niego ręce przez otwarte okno: na ilustracji do tej sceny Susan sama przypomina uwięzionego w klatce ptaka (szyby w oknie są zakratowane), które próbuje wyrwać się ku wolności (**por. ryc. 100**). Przekonana, że łąbędź przyleciał do niej z nad rzeki Rushie, dziewczynka ucieka nocą ze swojego więzienia: z płataniny nieprzyjaznych, groźnych uliczek wydostaje się na ciche przedmieście – w drodze kieruje się gwiazdami, a ten zwrot wertykalny wydaje się w opowieści znaczący. Wczesnym rankiem, chcąc ochłodzić zmęczone stopy, przychodzi nad staw i tam następuje jej spotkanie z łąbędziem. Barker przedstawia na ilustracji intymną scenę powitania: dziewczynka w podartej sukience kłęczy na trawie i obejmuje pięknego ptaka za szyję, która jest „biała i mocna, a jednocześnie miękka i delikatna” (LRR, 16); łąbędź, Władca Rzeki Rushie, stoi na nieco rozstawionych nogach, góruje nad dzieckiem i dziobem niemal dotyka jego czoła (**ryc. 101**). Scena, która nie może nie skojarzyć się z mitologiczną historią łąbędzia i Ledy (przytaczaną już przy okazji interpretacji *Lekkiej księżniczki*), jest jednocześnie odwrotnością mitu: królewski ptak u Barker zapewnia porzuconej dziewczynce opiekę, ofiarowuje jej bezpieczeństwo i symbolicznie przyjmuje pod swoje skrzydła (artystka przedstawia tę relację na ilustracji z kolejnego rozdziału, **ryc. 102**) – staje się jej zastępczym ojcem, pozytywną i silną figurą¹²², która unosi ją w przestworza, z powrotem nad ukochaną rzekę:

¹²² Nie bez znaczenia pozostaje tu znów powiązanie biograficzne: przypomnijmy, że Barker w wieku zaledwie siedemnastu lat straciła ojca, z którym łączyła ją bliska relacja oraz zainteresowania artystyczne.

– Och, mój Łabędziu! – zawołała dziewczynka z radością, gdy ptak wyszedł na brzeg, po czym upadła na kolana i zarzuciła mu ręce na szyję. [...] – Przyleciałeś, żeby mnie odszukać? [...] Zabierzesz mnie do Rushiebanks? – pytała dalej Susan, a Łabędź skinął poważnie głową i odrzekł:

– Tak! Jeśli tylko nie będziesz się bała, zaniosę cię tam na moich skrzydłach.

Susan zapomniała jakoś zdziwić się temu, że rozumie mowę Łabędzia – on przecież od tak dawna rozumiał to, co do niego mówiła. Ptak przysiadł nisko na ziemi i rozpostarł skrzydła. Susan z pełną ufnością ułożyła się na białych piórach, przylgnęła policzkiem do karku łabędzia i objęła go mocno za szyję. Potężne skrzydła po obu jej stronach rozpostarły się, a szlachetny łabędź wzbił się w powietrze razem ze swoim ciężarem – taki wielki ptak, a dziewczynka taka mała! Susan umościła się między jego skrzydłami jak pisklę w gnieździe, po czym – do cna wyczerpana – zasnęła prędko, ukołysana pędem wiatru i monotonnym świstem łabędziego lotu. (*LRR*, 16–17)

W tej scenie, która zaznacza wyraźne przejście od konwencji realistycznej do fantastycznej, Susan staje się kolejnym wcieleniem Andersenowskiej Elizy z baśni *Dziki łabędź*: moment rozpoznania Łabędzia z tekstu Barker oraz powitania Elizy z jedenastoma braćmi, z których „opadło łabędzie upierzenie”¹²³, zbliża do siebie oba teksty (również Eliza „rzuca się [braciom] w ramiona, przyzywając ich po imieniu”), jednak jeszcze bardziej upodabnia je do siebie scena lotu: obie dziewczynki – jedna niesiona w wiklinowej sieci, druga umieszczona wśród puchu na grzbiecie (*at the back* – mówiąc MacDonaldem) łabędzia – śpią w czasie podniebnej podróży, co podkreśla oniryczny charakter doświadczenia, zilustrowanego przez Barker na wyklejce utrzymanej w jednolitej – sennej i błękitnej – tonacji (por. **ryc. 103**).

Susan budzi się w otoczeniu łabędzi, w wielkim gnieździe ukrytym wśród sitowia i od tego momentu rozpoczyna się jej ptasie wychowanie. W *The Lord of the Rushie River*, podobnie jak wcześniej w *Flower Fairies*, Barker zdaje się wybierać konkretny wycinek świata *Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich* Barriego i transponować go do swojej opowieści. Jej bohaterka, choć nie mieszka na wyspie, żyje jednak w całkowitej izolacji względem ludzkiego świata, karmiona przez Łabędzia kawałkami chleba i ciastek, które ów przynosi z wioski, tak jak na ptasiej wyspie żywiony był Piotruś Pan. Pomiedzy światem ptasim a ludzkim zachodzi jednak pewna ciągłość, nawet jeśli jest to ciągłość jednostronna – choć ludzie zdają się nie interesować sprawami awifauny, ptaki bacznie obserwują ludzi. Susan dowiaduje się, że Łabędź odnalazł ją dzięki pomocy innych ptaków, które zdają się egzystować w międzygatunkowej wspólnoty: „sowa widziała, jak stara kobieta uciekła z tobą po kryjomu, a jaskółki krążyły wszędzie, by posłyszeć dalsze nowiny. W końcu jedna z nich odnalazła oknówkę, która знаła pewnego wróbla mieszkającego daleko w mieście. To właśnie on opowiedział o dziecku, które wychylało się z okna i płakało za Rushiebanks” (*LRR*, 19). Odtąd mewy, na polecenie Władcy Rzeki Rushie, wyglądają w porcie statku, który przyniesie z powrotem do kraju Żeglarza, Susan zaś żyje na rozlewisku, które należy „tylko do łabędzi i do innych ptaków wodnych” (*LRR*, 20). Jak Piotruś Pan może przybywać do Ogródów Kensingtonskich tylko Po Zamknięciu Bram, gdy w parku nie ma już ludzi, tak dziewczynka może wypływać spomiędzy trzciny tylko

¹²³ H.C. Andersen, *Dziki łabędź*, w: *idem, Baśnie i opowieści*, t. 1, 1830–1850..., s. 193.

nocami i „wczesnym rankiem, ale nigdy w ciągu dnia, kiedy wszędzie kręcą się mieszkańcy wioski” (*LRR*, 20).

Zaprzysiężając się z wodnym ptactwem oraz żyjącymi nad wodą stworzeniami, Susan wrasta stopniowo w nadrzeczny świat i sama staje się jego częścią: w deszczowe dni chroni się pod pochyłą wierzwą „i – jak małe zwierzątko – zwijała się w kłębek na posłaniu z suchych wierzbowych listków oraz łabędzich piór” (*LRR*, 22). Dalszej dezintegracji ulega również jej strój: niełatana sukienka robi się coraz bardziej podarta i wystrzępiona, a choć Susan nigdy nie staje się w opowieści naga – w przeciwieństwie do Piotrusia, który ze swojej nocnej koszulki robi żagiel w Gnieździe Drozda – rozpad ubrania zaznacza jednak wyraźnie stopniowe „rozpuszczanie się” elementu ludzkiego w uniwersum przyrody i prowokuje Barker do rozważenia różnic między ludźmi i ptakami, z których to te drugie okazują się lepiej przystosowane do życia w naturze, gdyż górują nad ludźmi wielostronną samowystarczalnością („Na mój gust to całkiem dziwne i bardzo nieporęczne, że wy, ludzkie dzieci, nie potraficie wyhodować swoich własnych okryć, tak jak robią to moje pociechy” – mówi do Susan łabędzica; *LRR*, 26–27). Susan pozostaje „ludzkim dzieckiem” do końca opowieści, lecz jej pokrewieństwo z ptakami staje się coraz wyraźniejsze również graficznie: na jednej z ilustracji Barker przedstawia dziewczynkę w rozerwanej sukience, odkrywającej ramię i część pleców; w jej włosach tkwi białe pióro, zaś układ kolan i rąk stanowi niejako odbicie sylwetki znajdującego się za nią łabędzia (por. **ryc. 104**); nie bez znaczenia wydaje się tutaj również samo imię dziewczynki, które jest niemal anagramem angielskiego słowa „łabędź” (Susan – *swan*). Oderwanie od świata ludzi zaznacza się także w tym, że przedstawiciele jej własnego gatunku – nieliczni wieśniacy, którym zdarza się wracać do domu późnym wieczorem lub wychodzić nad rzekę wczesnym rankiem – dostrzegają dziewczynkę jedynie w postaci „jakiegoś mignięcia, jakiegoś poruszenia – i tak po okolicy rozeszła się pogłoska, że w rzece mieszka duszek wodny” (*LRR*, 22). Susan staje się więc nie tylko ptasim (powietrznym), ale także „wodnym dzieckiem” – żywioły powietrza i wody w opowieści Barker splatają się podobnie, jak dzieła się to w *Lekkiej księżniczce* MacDonalda – życie w przyrodzie przywraca jej jednak to, co utraciła pod wyniszczającą opieką pani Dinnage:

Żywiąc się chlebem, ciastkami oraz kawałki placka i żyjąc ciągle na świeżym powietrzu, Susan zaczęła rosnąć. Z każdym dniem nabierała ciała, stawała się wyższa, bardziej opalona, szczęśliwsza i ładniejsza. Lato chyliło się już ku jesieni, więc często, skoro świt, podpływała do sadu, gdzie jabłonie zwieszały gałęzie nad wodą, a rumiane, otrząśnięte wiatrem jabłka wpadały do wody i podskakiwały, płynąc z rzeczonym nurtem. Częstowała się nimi do woli – nimi oraz całym mnóstwem dojrzałych jeżyn i orzechów laskowych, które znajdowała w splątanych zaroślach rosnących wokół rozlewiska. (*LRR*, 24–25)

Wydaje się, że Susan dojrzeje wraz z latem – jej ciało odzyskuje zdrowie i urodę, a policzki nabierają rumieńców; przyjmując wodną symbolikę MacDonalda i dodając do niej biblijny motyw jabłek, można by powiedzieć, że dziecko rozwija się w dziewczynę, „brzydkie kaczątko” wyrasta na łabędzia, który żyje w ptasim raju pozbawionym węża. Jedynym zmartwieniem Susan jest stan jej sukienki, w której wstydy się pokazać wciąż wyczekiwanemu ojcu, zaś cienia pokusy w tym względzie dostarcza propozycja Władcy

Rzeki Rushie, który, widząc jej zmartwienie, oferuje porwać ze sznura na bieliznę ubrania małej piekarni. Susan odrzuca jednak propozycję ze względów etycznych („To by była kradzież! Nie mogłabym nosić skradzionej sukienki.”; *LRR*, 27), czym dowodzi, że choć wyzbyła się niemal przynależności do ludzkiego świata, nie zapomniała o prawach moralnych, których respektowanie – w ujęciu Barker – wynosi ludzi ponad zwierzęta („Dla Pani Łabędziowej był to całkiem nowy punkt widzenia. Odwaga, cierpliwość, dobroć i mądrość we własnych sprawach leżały w jej naturze, ale nigdy wcześniej nie musiała łamać sobie głowy nad kwestiami dobra i zła, jak to muszą czynić ludzie.”; *LRR*, 27–28). W końcu nad rozlewisko przybywa mewy posłaniec, obwieszczać, że okręt niosący ojca Susan jest już blisko, a Władca Rzeki Rushie wyrusza mu na spotkanie. Przysłuchując się marynarzom, dostrzega wśród nich jednego, który opowiada towarzyszom o swojej czekającej w Rushiebanks córce: to dla niej przywiózł zza morza cudowny, niemal czarodziejski podarek, „pięknie haftowany strój” – królewską suknię, której wzór mieści w sobie całe uniwersum, a opis przypomina, iż sama Barker była krawcową-artystką szyjącą kwiatowe kostiumy na potrzeby swojej twórczości ilustratorsko-literackiej:

Rąbek sukni obszyty był prześlicznym wiankiem liści i kwiatów we wszystkich kolorach. Tkanina usiana była motylami, ptakami oraz płatkami sypiącymi się z drzew, które wyhaftowano subtelnie i z prawdziwym kunsztem. Tylko na piersi wzór się zmieniał: jaśniało tam wielkie złociste słońce, a jego promienie połyskiwały w dole pomiędzy ptakami i kwiatami. Dekolt oraz nadgarstki obszyte były ciemnym granatem, na którym błyszczały maleńkie srebrne gwiazdy. (*LRR*, 36–37)

W pewnej chwili wiatr porywa z rąk Żeglarza sukienkę i unosi nad morze, gdzie w locie chwyta ją Łabędź odlatujący z powrotem w górę rzeki Rushie. Choć Żeglarz o tym nie wie, suknia nie jest stracona: żywioł powietrza sprzyja Susan do końca i ostatecznie odziewa ją w królewską szatę, w której dziewczynka wychodzi na spotkanie ojcu – promienie zachodzącego słońca „ozłacają jej rumiane policzki oraz opalone ramiona i nogi. Oświetlają też sukienkę, [...] ukazując wszystkie cuda czarodziejskich kolorów i wyszywanego złotem słońca” (*LRR*, 42). Opowieść kończy się szczęśliwie ponownym zjednoczeniem rodzica i dziecka, którego świadkiem są milczące łabędzie i fruujące nad wodą mewy (**ryc. 105**); ostatecznie przebaczenie otrzymuje nawet zła pani Dinnage, która przychodzi do Żeglarza ze skruchą, oddając mu bezprawnie zagrabione pieniądze. Susan z ojcem zamieszkują w chatce rzeczno-przewoźnika, zaś w pobliżu zakłada gniazdo Władca Rzeki Rushie – harmonia zostaje przywrócona, ludzkie dziecko (inaczej niż u Barriego) wraca bezpiecznie do własnego świata, jednak na pamiątkę zabiera ze sobą węzełek łabędziego puchu, którym wypycha swoją poduszkę – być może po to, by w snach powracać do krainy marzeń, gdzie mieszkało z ptakami pośród sitowia.

Od „diamentowego dziecka” ulatującego w objęciach wiatru do dziwnych zaświatów, przez wiecznego chłopca, który gnieździ się pomiędzy ptasią a ludzką naturą, po „dziewczynkę z łabędziem”, odnajdującą wśród skrzydlatych mieszkańców rozlewiska

drugi, bezpieczny dom – utwory MacDonalda, Barriego i Barker łączą „jedwabne nitki” wzajemnych powiązań, motywy krążące i powracające jak ptaki, z którymi teksty te mają wiele wspólnego. Jednocześnie – w ujęciu najbardziej ogólnym, obejmującym biografie i twórczość tych trojga pisarzy niejako „z lotu ptaka” – zauważyć można, że ich utwory realizujące topos lotu włączają się w literaturę spod znaku *consolatio* (konsolacji, pocieszenia po stracie¹²⁴) i stają się literacką projekcją żalu oraz żałoby, lecz zarazem budują fantazję (mit?) pocieszenia: tak dzieje się w przypadku Georga MacDonalda piszącego *At the Back of the North Wind* po stracie dwojga dzieci oraz modelującego postać dziecięcego bohatera powieści na zmarłym synu, ale także wyrażającego w utworze własne przekonanie o tym, że droga przez śmierć wiedzie dalej – do kraju wiecznego życia. Podobnie – i zarazem inaczej – dzieje się u Barriego, którego wielowymiarowy, palimpsestowy *Piotruś Pan* wynika w najgłębiej biograficznym sensie ze śmierci brata oraz związanej z nią chwilowej utraty miłości matki, lecz w sensie ogólniejszym łączy się z nostalgią (żałobą) za utraconym dzieciństwem, której *Piotruś Pan* stanowi swego rodzaju próbę przepracowania. W przypadku *The Lord of the Rushie River* Barker trudno natomiast nie zauważyć silnej relacji łączącej dziecięcą bohaterkę z ojcem – oraz ptasią figurą zastępującą ojca podczas jego nieobecności – zaś finał opowieści przynosi podwójne pocieszenie, wynikające z powrotu rodzica oraz całkowitego przywrócenia ładu świata; ładu, którego kilkunastoletnia pisarka zapewne przez długi czas poszukiwała na próżno po nagłej śmierci rodzica.

Interpretacyjną część opowieści o „złoty piórach” – tych ptasich i tych pisarskich – pozwalam sobie zamknąć winiętą Waltera Crane’a z jego książki *Of the Decorative Illustration of Books Old and New* wydanej w 1896 roku, a więc w czasie, kiedy troje omawianych autorów „złotego wieku” żyło przez chwilę na tym samym świecie: nigdy najprawdopodobniej się nie spotkali, niech więc spotkać mogą się chociaż ich teksty, krążące wspólnie w jednym powietrznym uniwersum. W kolejnej części rozprawy omówię natomiast ich spotkania z językiem polskim (i za jego pośrednictwem – utwory MacDonalda i Barriego spotkały się na gruncie polskim niemal dosłownie, gdyż ich wydania ukazały się w tym samym roku), które dokonały się za sprawą pracy tłumaczy i tłumaczek.



¹²⁴ Por. K. Szymborska, *op. cit.*, s. 187–240.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri Dante, *Boska komedia*, t. II *Czyściec*, przeł. A. Świdorska, słowem wstępnym poprzedził ks. K. Michalski, Kraków 1947.
- Andersen Hans Christian, *Baśnie i opowieści*, t. 1, 1830–1850, przeł. B. Sochańska, Poznań 2006.
- Andersen Hans Christian, *Baśnie i opowieści*, t. 2, 1852–1862, przeł. B. Sochańska, Poznań 2006.
- Ansell Mary, *Dogs and Men*, London 1924.
- Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i opracował S. Barańczak, Kraków 2009.
- Appendix A: „Good Words for the Young” and the Serial Publication of „At the Back of the North Wind”*, w: G. MacDonald, *At the Back of the North Wind*, ed. R. McGillis, J. Pennington, preface by S. Prickett, London 2011, s. 299–331.
- Asquith Cynthia, *Portrait of Barrie*, London 1954.
- Bachelard Gaston, *Powietrze i marzenia*, w: *Wyobrażenia poetycka*, wybór dokonał H. Chudak, przeł. H. Chudak i A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błońskiego, Warszawa 1975.
- Bachelard Gaston, *Psychologia ciężaru*, przeł. M. Ples-Bęben, w: I. Błocian, K. Morawska, M. Ples-Bęben, *Gaston Bachelard i filozofie obrazu. Psychologiczne i społeczno-polityczne aspekty obrazowości*, Wrocław 2018, s. 118–169.
- Ballantyne Robert M., *The Coral Island*, London 1913.
- Barker Cicely Mary, *Flower Fairies of the Wayside. Pictures and Poems by Cicely M. Barker*, London 1948.
- Barker Cicely Mary, *The Lord of the Rushie River*, London 1938.
- Barrie James Matthew, *Alice-Sit-by-the-Fire*, New York 1922.
- Barrie James Matthew, *Allahakbarries C.C.*, foreword by D. Bradman, London 1950.
- Barrie James Matthew, *Fairy: autograph manuscript notes for the play Peter Pan*, Oct 1903, nr 198, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.
- Barrie James Matthew, *Margaret Ogilvy, by her Son*, London 1897.
- Barrie James Matthew, *Peter and Wendy*, il. F.D. Bedford, New York 1911.
- Barrie James Matthew, *Peter Pan and Other Plays*, Oxford World's Classics, ed. with and Introduction and Notes by P. Hollindale, Oxford 2008.
- Barrie James Matthew, *Peter Pan. 1904–05*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wanda*, przeł. W. Jerzyński, il. K. Stankiewicz, Poznań 2014.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wendy*, il. G.M. Hudson [przeł. M. Czerwińska, b.m.w.] 2009.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. A. Polkowski, il. Q. Gréban, Poznań 2015.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. M. Rusinek, il. J. Rusinek, Kraków 2006.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan w Ogradach Kensingtonskich*, przeł. A. Wieczorkiewicz, il. M. Minor, Poznań 2018.
- Barrie James Matthew, *Przygody Piotrusia Pana. Piotruś Pan w Ogradach Kensingtonskich*, przeł. M. Słomczyński, Wrocław 1991.
- Barrie James Matthew, *Sentimental Tommy, the Story of his Boyhood*, il. W. Hatherell, Toronto 1896.
- Barrie James Matthew, *The Annotated Peter Pan. The Centennial Edition*, edited with an introduction and notes by M. Tatar, New York 2011.
- Barrie James Matthew, *The Blot on Peter Pan*, w: *The Treasure Ship. A Book of Prose and Verse Edited by Lady Cynthia Asquith*, London 1926.
- Barrie James Matthew, *The Greedy Dwarf: a moral tale*, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.
- Barrie James Matthew, *The Greenwood Hat, Being a Memoir of James Anon, 1885–1887*, with a preface by The Earl Baldwin of Bewdley, K.G., London 1937.
- Barrie James Matthew, *The Little White Bird*, London 1902.
- Barrie James Matthew, *The Pippa & Porthos*, 1895, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.
- Barrie James Matthew, *Tommy and Grizel*, New York 1900.
- Baśnie z 1001 nocy, według niemieckiego opracowania Enno Littmanna spolszczyli K. Radziwiłł i J. Zeltner, ilustracje reprodukowane ze staroindyjskich miniatur znajdujących się w państwowych zbiorach w Berlinie, Warszawa 1986.
- Baum Lyman Frank, *Czarnoksiężniku ze Szmaragdowego Grodu*, przeł. S. Wortman, il. A. Kilian, Warszawa 2019.
- Birkin Andrew, *J.M. Barrie and the Lost Boys. The Real Story Behind Peter Pan*, New Haven – London, 2003.
- Blake George, *J.M. Barrie and the Kailyard School*, London 1951.
- Bosch Emma, *Wordless picturebooks*, w: *The Routledge Companion to Picturebooks*, ed. B. Kümmerling-Meibauer, London – New York 2018, s. 191–200.
- Boulton Nell, *Peter Pan and the Flight from Reality: A tale of narcissism, nostalgia and narrative trespass*. „Psychodynamic Practice” 2006, no. 12(3), s. 307–317.
- Bredsdorff Elias, *H.C. Andersen og England*, Kobenhavn 1954.
- Cackowska Małgorzata, *Współczesna książka obrazkowa – pojęcia, typologia, badania, teorie, konteksty, dyskursy*, w: *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, pod red. M. Cackowskiej, H. Dymel-Trzebiatowskiej i J. Szyłaka, Poznań 2017, s. 11–48.
- Camus Albert, *Dżuma*, przeł. J. Guze, Warszawa 1992.
- Carpenter Humphrey, *Inklingowie: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams i ich przyjaciele*, przeł. Z.A. Królicki, Poznań 2000.
- Carpenter Humphrey, *Secret Gardens. A Study of the Golden Age of Children's Literature*, Boston 1985.
- Cartoon Portraits and Biographical Sketches of Men of the Day, the Drawings by Frederick Waddy*, London 1873.
- Chalmers Paul, *The Barrie Inspiration*, London 1938.

- Chaney Lisa, *Hide-and-Seek with Angels. A Life of J.M. Barrie*, London 2005.
- Choiński Michał, *Czy „fairies” to „elfy”? – czyli krótka wyprawa do irlandzkiego świata magii*. „Przekładaniec” 2006, nr 1, s. 162–170.
- Coats Karen, *Child-Hating: „Peter Pan” in the Context of Victorian Hatred*, w: *J.M. Barrie’s „Peter Pan” In and Out of Time: A Children’s Classic at 100*, ed. by D.R. White, C.A. Tarr, Lanham – Toronto – Oxford 2006, s. 3–22.
- Collingwood Stuart Dodgson, *The Life and Letters of Lewis Carroll (Rev. C.L. Dodgson)*, London 1898.
- Craik Dinah Maria Mullock, *The Little Lambe Prince and His Travelling Cloak. The Parable for Young and Old*, New York 1893.
- Crane Walter, *Notes on my Own Books for Children*. „The Imprint” 1912, vol. 1, no. 2, s. 81–86.
- Crane Walter, *The Baby’s Opera. A Book of Old Rhymes with New Dresses by Walter Crane. The Music by the Earliest Masters*, London 1900.
- Cunningham Allan, *Life of Blake (1830)*, w: A. Symons, *William Blake*, New York 1907, s. 389–433.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Lekkość i ciężar. Dary powietrza w utworach dla dzieci George’a MacDonalda „Lekka księżniczka” i „Na skrzydłach Północnej Wichury”*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2020, s. 97–115.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Powietrze – najsubtelniejszy z żywiołów*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2020, s. 7–16.
- Czernow Anna Maria, *Mary Poppins, Mr. Inkblot and Pippi Longstocking as Three Embodiments of the Fool Figure*. „Filoteknos” 2019, vol. 9, s. 275–290.
- Derrida Jacques, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/2, s. 251–267.
- Dickens Charles, *Frauds on the Fairies*, w: *A Peculiar Gift. Nineteenth Century Writings on Books for Children*, selected and ed. by L. Salway, Harmondsworth 1976, s. 111–118.
- Dictionary of National Biography*, ed. S. Lee, vol. 48, New York 1896.
- Docherty John, *The Sources of Phantastes*. „North Wind: A Journal of George MacDonald Studies” 1990, vol. 9, s. 38–53.
- Domański Kazimierz J., *James M. Barrie – szkocki marzyciel*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1937, nr 29, s. X–XI.
- Doyle Arthur Conan, *The Coming of the Fairies*, New York 1922.
- Encyklopedia Teatru Polskiego*: <http://encyklopediateatru.pl/sztuki/3201/nieporownany-crichton> (data dostępu: 21 marca 2021).
- Fielding Henry, *Historia życia Toma Jonesa, czyli Dzieje podrzutka*, przeł. A. Bidwell, wiersze przeł. i posł. opatrzył W. Lewik, t. 1, Warszawa 1978.
- Fimi Dimitra, „Come sing ye light fairy things tripping so gay”. *Victorian Fairies and the Early Work of J.R.R. Tolkien*. „Working With English: Medieval and Modern Language, Literature and Drama” 2005/2006, no. 2, s. 10–26.
- Fox Paul, *Other Maps Showing Through: The Liminal Identities of Neverland*. „Children’s Literature Association Quarterly” 2007, vol. 32, no. 3, s. 252–268.
- Gaarden Bonnie, *Flight Behavior: Mr. Darling and Masculine Models in J.M. Barrie’s „Peter and Wendy”*. „Children’s Literature” 2017, vol. 45, s. 69–91.
- Genette Gerard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński i A. Milecki, Gdańsk 2014.

- Genette Gerard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. J. Lewin, foreword by R. Macksey, Cambridge 1997.
- Glyn-Jones Sheila, *Cicely Mary Barker. A Croydon Artist*, Croydon 1989.
- Głazewski Michał, *Atopia w teorii systemów autopojetycznych*, w: *Utopia a edukacja*, pod red. J. Gromysz i R. Włodarczyka, t. 1, Wrocław 2016, s. 38–40.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77/4, s. 75–100.
- Goethe Johan Wolfgang, *Faust*, przeł. F. Konopka, Warszawa 1986.
- Goldman Paul, *Victorian Illustrated Books 1850–1870: The Heyday of Wood-Engraving*, London 1994.
- Gralewicz-Wolny Iwona, *Przymierze żywiołów. O „Cudownej podróży” Selmy Lagerlöf*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2020, s. 85–96.
- Graves Robert, *Mity greckie*, przeł. H. Krzeczkowski, wstępem opatrzył A. Krawczuk, Warszawa 1974.
- Green Robert Lancelyn, *Fifty Years of Peter Pan*, London 1954.
- Green Robert Lancelyn, *J.M. Barrie*, London 1960.
- Griffiths Frances, Lynch Christine, *Reflections on the Cottingley Fairies*, Belfast 2009.
- Griswold Jerry, *Lightness*, w: *Feeling Like a Kid. Childhood and Children’s Literature*, Baltimore 2006.
- Gubar Marah, *Artful Dodgers. Reconceiving the Golden Age of Children’s Literature*, Oxford – New York 2009.
- Hammerton J.A., *Barrie: The Story of a Genius*, New York 1929.
- Hanson Bruce K., *Petar Pan on Stage and Screen, 1904–2010*, foreword by S. Stern, Jefferson – London 2011.
- Hart Imogen, *The Darwinian Subject in Sculpture: George Frampton’s Peter Pan*. „Journal of Victorian Culture” 2017, no. 22 (2), s. 143–165.
- Hein Rolland, *The Harmony Within: The Spiritual Vision of George MacDonald*, foreword by M. Hilde, Eugene 2014.
- Herford Oliver, *The Peter Pan Alphabet*, New York 1907 .
- Herodot, *Dzieje*, ks. IV, przeł. S. Hammer, oprac. R. Turasiewicz, Wrocław 2005.
- Hoffmann Ernst Theodor Amedeus, *Przygody w noc sylwestrową*, w: *Opowieści*, spolszczyła I. Wieniawska, Warszawa – Lwów 1925, s. 4–42.
- Hogg James, *The Queen’s Wake: a Legendary Poem*, Baltimore 1815.
- Homer, *Odyseja*, przeł. L. Siemiński, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył T. Sinko, Wrocław 1948.
- Horoszko Urszula, *Magiczne loty i latające maszyny – nauka i magia. Powietrzne podróże w Czarnoksiężniku z Krainy Oz L.F. Bauma*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2020, s. 135–146.
- Hotmire Darrel, *A Cloud of Witnesses: A Collection of Quotes about Victorian Author George MacDonald*, w: *Inklings Forever. A Collection of Essays Presented at the Fourth Frances White Ewbank Colloquium on C.S. Lewis & Friends*, vol. 4, Upland 2004, s. 1–8.
- Hunter Lynette, *J.M. Barrie’s Islands of Fantasy*. „Modern Drama” 1980, vol. XXII, no. 1, s. 65–74.
- Hynes Samuel, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton 1986.
- Hynes Samuel, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton 1986.
- Informing the Inklings: George MacDonald and the Victorian Roots of Modern Fantasy*, ed. M. Partridge, K.J. Johnson, Hamden 2018.

- Interpretacja i nadinterpretacja*, U. Eco oraz R. Rorty, J. Culler, Ch. Brooke-Rose, red. S. Collini, przeł. T. Bieroń, Kraków 2008.
- Inżynierowie polscy w XIX i XX wieku. Stu najwybitniejszych polskich twórców techniki*, pod red. J. Płatowicza, t. 7, Warszawa 2001.
- Irzykowski Karol, *Z teatrów stolicy*. „Pion. Tygodnik Literacko-Społeczny” 1937, nr 32, s. 6.
- Jack R.D.S., *Myths and the Mythmaker. A Literary Account of J.M. Barrie's Formative Years*, Amsterdam – New York 2010.
- Jack R.D.S., *The Manuscript of „Peter Pan”*. „Children's Literature” 1990, vol. 18., s. 101–113.
- Jack R.D.S., *The Road to the Never Land. A Reassessment of J.M. Barrie's Dramatic Art*, Aberdeen 1991.
- James Edward, *Ruskin and the Fantastic*, w: *John Ruskin and Nineteenth-Century Education*, ed. V. Purton, New York 2018, s. 129–146.
- Jerszow Piotr, *Konik Garbusek*, przeł. I. Sikrycki, il. J.M. Szancer, Warszawa 1988.
- Kadłubek Zbigniew, *Fenomenologia fruwanian i śpiewu*, w: *Zwierzęta i ludzie*, pod red. J. Kurka i K. Maliszewskiego, Chorzów 2011, s. 187–205.
- Keane Barry, *Meritocracy on a Desert Island. The Staging of J. M. Barrie's „The Admirable Crichton” in Poland in the Years 1921–1958*, w: *Scottish Culture: Dialogue and Self-Expression*, ed. A. Korzeniowska, I. Szymańska, Warszawa 2016, s. 125–132.
- Kimball Miles A., *Aestheticism, Pan, and Edwardian Children's Literature*. „CEA Critic”, vol. 65, no. 1, s. 50–62.
- King James Bible Online*: <https://www.kingjamesbibleonline.org/Daniel-Chapter-3/#5> (data dostępu: 21 marca 2021).
- Kissel Susan S., „*But When at Last She Really Came, I Shot Her*”: „*Peter Pan*” and the Drama of Gender. „Children's Literature in Education” 1988, no. 19, s. 32–41.
- Knoepfmacher Ulrich C., *Ventures into Childland. Victorians, Fairy Tales, and Femininity*, Chicago – London 1998.
- Kochanowski Jan, *Pieśni*, oprac. L. Szczerbicka-Ślęk, Wrocław – Warszaw – Kraków 1997.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Warszawa 1996.
- Kosiński Dariusz, *Cóż to za chłopiec piękny i młody... Role chłopięce w kobiecym wykonaniu w polskim teatrze dramatycznym XIX wieku*, w: *Ciało, płęć, pożądanie. Tożsamość seksualna i tożsamość płci w polskim dramacie i teatrze*, pod red. A. Adamieckiej-Sitek i D. Buchwald, Warszawa 2008, s. 60–68.
- Kotkowska Marta, *Rośliny-dzieci, płody Matki Ziemi w książce dziecięcej początku XX wieku*, w: *Żywioty w literaturze dziecięcej. Ziemia*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2019, s. 203–223.
- Krajka Wiesław, *Angielska baśń literacka epoki wiktoriańskiej*, Warszawa – Łódź 1981.
- Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.
- Kukuć Dariusz, *Pierwszy polski przekład minipowieści „Peter Schlemihl's wundersame Geschichte” Adelberta von Chamisso (tłumaczenie Romualda Podbereskiego, 1850)*, w: *Co jest za zasłoną? Wokół zagadnień metafizycznych*, pod red. D. Samborskiej-Kukuć, Łódź 2020, s. 33–60.
- Kurowska Elżbieta, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce (1932–1939)*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987.
- Kuźma Erazm, „*Palimpsestes la littérature au second degré*”, *Gérard Genette, Paris* 1982 [recenzja]. „Pamiętnik Literacki” 1987, nr 78/2, s. 392–399.
- Laing Jane, *Cicely Mary Barker and Her Art*, London 1995.

- Lang Marjory, *Childhood's Champions: Mid-Victorian Children's Periodicals and the Critics*. „Victorian Periodicals Review” 1980, vol. 13, no. 1–2, s. 17–31.
- Lerer Seth, *Children's Literature. A Reader's History from Aesop to Harry Potter*, Chicago – London 2008.
- Letters of J.M. Barrie*, ed. by V. Meynell, London 1942.
- Lewis Clive Staples, *George MacDonald. An Anthology: 365 Readings*, London 2009.
- Lewis Clive Staples, *Lew, czarownica i stara szafa*, przeł. A. Polkowski, Poznań 1996.
- Lewis Clive Staples, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford 1936.
- Lindgren Astrid, *Bracia Lwie Serce*, przeł. T. Chłapowska, il. I. Wikland, Warszawa 2015.
- Lindgren Astrid, *Mio, mój Mio*, przeł. M. Olszańska, il. I. Wikland, Warszawa 1992.
- Lindgren Astrid, *Nils Paluszek*, przeł. I. Wyszomirska, il. I. Wikland, Warszawa 1998.
- Loewe Iwona, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007.
- Ługowska Jolanta, *Wiatr w tradycji ludowej i baśniach literackich*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2020, s. 37–49.
- M'Connachie and J.M.B. Speeches of J.M. Barrie*, with preface by H. Walpole, New York 1939.
- MacDonald George, *A Dish of Orts, chiefly papers on the imagination, and on Shakspeare*, London 1895.
- MacDonald George, *Dealings with the Fairies*, il. by A. Hughes, London 1867.
- MacDonald George, *Lekka księżniczka i inne baśnie*, przeł. E. Kiereś, il. I. Czarnecka, Poznań 2017.
- MacDonald George, *Lilith. A Romance*, London 1896.
- MacDonald George, *Phantastes. A Faerie Romance*, London 1874.
- MacDonald George, *Unspoken Sermons*, London 1868.
- MacDonald George, *Wilfrid Cumbermede. An Authobiographical Story*, New York 1935.
- MacDonald George, *Works of Fancy and Imagination*, vol. VII: *The Portent*, London 1871.
- MacDonald Greville M., *George MacDonald and His Wife*, with an introduction by G.K. Chesterton, London 1924.
- MacIntyre J., *Phantastes into Alice*. „Newsletter of the Victorian Studies Association of Western Canada” 1977, vol. 3, no. 2, s. 6–9.
- Mackail Denis, *The Story of J.M.B. (Sir James Barrie, Bart.). A Biography*, London 1941.
- Manlove Colin, *A Reading of „At the Back of the North Wind”*. „North Wind: A Journal of George MacDonald Studies” 2008, vol. 27, s. 51–78.
- Manlove Colin, *Modern Fantasy: five studies*, Cambridge 1975.
- Marcosson Isaac F., Frohman Daniel, *Charles Frohman: Manager and Man*, with an Appreciation by James M. Barrie, illustrated with portraits, New York – London 1915.
- Markowski Michał Paweł, *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*, w: J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 2007, s. V–XLIX.
- Mavor Carol, *Reading Boyishly. Roland Barthes, J. M. Barrie, Jacques Henri Lartigue, Marcel Proust and D. W. Winnicott*, Durham – London 2007.
- Mazan-Mazurkiewicz Alicja, *Pragnienie lotu. Warianty motywu w baśniach Hansa Christiana Andersena*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2020, s. 67–83.
- McGavock Karen, *Cult or Cull?: „Peter Pan” and Childhood in the Edwardian Age*, w: *Childhood in Edwardian Fiction. Worlds Enough and Time*, ed. A.E. Gawin, A.F. Humphries, London 2009, s. 37–52.

- McGavock Karen, *The Riddle of His Being: An Exploration of Peter Pan's Perpetually Altering State*, w: *J.M. Barrie's „Peter Pan” In and Out of Time: A Children's Classic at 100*, ed. by D.R. White, C.A. Tarr, Lanham – Toronto – Oxford 2006, s. 195–215.
- McGillis Roderick, *Language and Secret Knowledge in „At the Back of the North Wind”*, w: *For the Childlike. George MacDonald's Fantasies for Children*, ed. R. McGillis, New York – London 1992, s. 145–160.
- Mela Pomponius, *Pomponiusza Meli Chorographia czyli Opis kręgu Ziemi*, red. i komentarz S. Szarypkin, K.T. Witczak, nowa popr. red. tł. M. Goliasa, K.T. Witczak, wstęp, posł. i red. tekstu łac. S. Szarypkin, mapy M. Piotrowska, Piotrków Trybunalski 2011.
- Mickiewicz Adam, *Dziady koweńsko-wileńskie*, cz. II, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012.
- Milbank Alison, *Dante and the Victorians*, Manchester 2009.
- Milton John, *Ode on the Morning of Christ's Nativity, L'allegro, Il Penseroso, and Lycidas*, with introd., notes and indexes by A. Wilson Verity, Cambridge 1891.
- Milton John, *Raj utracony*, ks. II, przeł. M. Słomczyński, Kraków 1974.
- Naruszewicz Adam, *Liryki wybrane*, wybrał i wstępem poprzedził J.W. Gomulicki, Warszawa 1964.
- Nesbit Edith, *Pięcioro dzieci i „coś”*, przeł. I. Tuwim, il. M. Orłowska-Gabryś, Warszawa 1989.
- Nikolajeva Maria, *Children's Literature Comes Of Age. Toward a New Aesthetic*, London – New York 2016.
- Nikolajeva Maria, *Voice, Gender and Alterity in George MacDonald's Fairy Tales*, w: *„Noble Unrest”. Contemporary Essays on the Work of George MacDonald*, ed. J. Webb, Cambridge 2007, s. 84–103.
- Nodelman Perry, *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*, Baltimore 2008.
- O'Connor Daniel, *Preface*, w: A.B. Woodward, D. O'Connor, *The Peter Pan Picture Book*, London 1911, s. V–VI.
- Ormond L., *J.M. Barrie*, Edinburgh 1987.
- Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, oprac. S. Stabryła, wyd. drugie zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków 1995.
- Parandowski Jan, *Mitologia: wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Warszawa 1990.
- Pazdziora John Patrick, Richards Joshua, *The Dantean Tradition in George MacDonald's „At the Back of the North Wind”*. „Journal of the Marion E. Wade Center” 2012, vol. 29, s. 63–78.
- Peter Pan is Dead*. „St. Louis Post”, 25 kwietnia 1915.
- Peter Pan Postbag. Letters to Pauline Chase*, il. A. Rothenstein, London 1909.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, tom I, oprac. zespół pod red. ks. M. Petera i ks. M. Wolniewicza, Poznań 2000.
- Platon, *Fedon*, przeł. oraz wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył W. Witwicki, Warszawa 1958.
- Prickett Stephen, *Victorian Fantasy*, second revised and explained version, Waco 2005.
- Reaper William, *Diamond and Kilmeny: MacDonald, Hogg, and the Scottish Folk Tradition*, w: *For the Childlike. George MacDonald's Fantasies for Children*, ed. R. McGillis, New York – London 1992, s. 133–144.
- Reaper William, *George MacDonald. Novelist and Victorian Visionary*, Tring 1987.
- Riga Frank, *The Platonic Imagery of George MacDonald and C.S. Lewis: The Allegory of the Cave Transfigured*, w: *For the Childlike. George MacDonald's Fantasies for Children*, ed. R. McGillis, New York – London 1992, s. 111–132.

- Robb David S., *George MacDonald at Blackfriars Chapel*. „*North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*” 1986, vol. 5, s. 3–23.
- Rose Jacqueline, *The Case of Peter Pan or The Impossibility of Children's Fiction*, London 1992.
- Rossetti Christina G., *Sing-Song. A Nursery Rhyme Book*, il. A. Hughes, London 1915.
- Roy James A., *James Matthew Barrie. An Appreciation*, London 1937.
- Ruskin John, *The Art of England. Lectures Given at Oxford*, Orpington 1884.
- Sacha-Piekło Małgorzata, *Powietrze*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 199–256.
- Sadler Glenn Edward, *George MacDonald on Pain and Suffering: An Unpublished Letter to Alexander Munro*. „*North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*” 1997, vol. 16, s. 25–27.
- Saint-Exupéry Antoine de, *Mały Księżę*, z ilustracjami Autora, przeł. J. Szwykowski, Warszawa 2014.
- Saint-Exupéry Antoine de, *Ziemia – ojczyzna ludzi*, przeł. M. Morstin-Górska, Warszawa 1957.
- Schrock Chad, *From Child to Childlike: The Cycle of Education in Novalis and George MacDonald*. „*North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*” 2006, vol. 25, s. 58–76.
- Scott Carole, *Clothed in Nature or Nature Clothed: Dress as Metaphor in the Illustrations of Beatrix Potter and C.M. Barker*. „*Children's Literature*” 1994, vol. 22, s. 70–89.
- Sendak Maurice, *Caldecott & Co. Notes on Books & Pictures*, London 1989.
- Shaberman Raphael B., *George MacDonald and Lewis Carroll*. „*North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*” 1982, vol. 1, s. 10–30.
- Shaberman Raphael B., *George MacDonald. A Bibliographical Study*, Winchester 1990, s. 5–6.
- Shakespeare William, *Romeo i Julia. Hamlet. Makbet*, przeł. S. Barańczak, Kraków 2008.
- Shelley Percy Bysshe, *Poezje wybrane*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził J. Żuławski, Warszawa 1961.
- Sickmann Han Carrie, *Co-Narrating Like a Child: Adding the „Blots” and „Interesting Bits” to „Peter Pan”*. „*Children's Literature Association Quarterly*” 2018, vol. 43, no. 2, s. 145–163.
- Sieroszewski Wacław, *Dary wiatru północnego*, Warszawa 1934.
- Sir George Frampton & Sir Alfred Gilbert. *Peter Pan and Eros. Public & Private Sculpture in Britain, 1880–1940*, London 2002.
- Sławek Tadeusz, *Po ptokach. Dwadzieścia lat później*, w: *Ptaki, przeploty*, pod red. B. Mytych-Forajter i K. Jaglarz, Katowice 2015, s. 255–279.
- Smith Lesley, *Old Wine in New Bottles: Aspects of Prophecy in George MacDonald's „At the Back of the North Wind”*, w: *For the Childlike. George MacDonald's Fantasies for Children*, ed. R. McGillis, New York – London 1992, s. 161–168.
- Smith Victoria Ford, *Between Generations. Collaborative Authorship in the Golden Age of Children's Literature*, Jackson 2017.
- Soto Ferdynand, *The Two-World Consciousness of North Wind: Unity and Dichotomy in MacDonald's Fairy Tale*, w: *Behind the Back of the North Wind*, ed. R. McGillis, J. Pennington, Hamden 2011, s. 128–147.
- Spielmann Marion Harry, Layard George Somes, *Kate Greenaway*, London 1905.
- Srebrnik Patricia Thomas, *Alexander Strahan: Victorian Publisher*, Michigan 1986.
- Staphanides Stephanos, Bassnett Susan, *Islands, Literature, and Cultural Translatability*. „*Transtext(e)s Transcultures. Journal of Global Cultural Studies*” 2008, s. 5–21.

- Stevenson Laura C., *Literary Ladders in the Golden Age of Children's Books*. „The Sewanee Review” 2011, vol. 119, no. 3, s. 428–444.
- Stevenson Robert Louis, *Letters to his Family and Friends*, selected and edited with and notes and introduction by S. Colvin, vol. II, New York 1907.
- Stirling Kirsten, *Peter Pan's Shadows in the Literary Imagination*, New York 2012.
- Susina Jan, *The Brotherhood Between George MacDonald and Arthur Hughes: Hughes's Illustrations to MacDonald's „At the Back of the North Wind”*, w: G. MacDonald, *At the Back of the North Wind*, ed. R. McGillis, J. Pennington, preface by S. Prickett, London 2011, s. 369–381.
- Szymborska Karolina, *Mors Immatura. Dziecko i śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX i w początkach XX wieku (na tle europejskim)*, Kraków 2019.
- Tatar Maria, „Peter Pan” onstage, w: J.M. Barrie, *The Annotated Peter Pan. The Centennial Edition*, edited with an introduction and notes by M. Tatar, New York 2011, s. LIV–LXII.
- Tatar Maria, *Introduction to Barrie's Peter Pan Screenplay*, w: J.M. Barrie, *The Annotated Peter Pan. The Centennial Edition*, edited with an introduction and notes by M. Tatar, New York 2011, s. 275–276.
- Tatar Maria, *Introduction to J. M. Barrie's „Peter Pan”*, w: J.M. Barrie, *The Annotated Peter Pan. The Centennial Edition*, edited with an introduction and notes by M. Tatar, New York 2011, s. XXXV–LXV.
- Telfer Kevin, *Peter Pan's First XI. The Extraordinary Story of J.M. Barrie Cricket Team*, London 2010.
- The Case of the Cottingley Fairies*: <https://www.lockhaven.edu/~dsimanek/cooper.htm> (data dostępu: 13 października 2021).
- The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, ed. P. and I. Opie, Oxford 1988.
- The Visionary Novels of George MacDonald: Lilith, Phantastes*, ed. A. Fremantle, with an introduction by W.H. Auden, New York 1954.
- Tolkien John R.R., *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, ze wstępem C. Tolkiena, przeł. J. Kokot, J.Z. Lichański, K. Sokołowski, Poznań 1998.
- Travers Pamela Lyndon, *Mary Poppins. Opowieści zebrane*, il. M. Shepard, Warszawa 2014.
- Tretiak Andrzej, *Psychoanaliza w twórczości J.M. Barriego*. „Przegląd Współczesny” 1933, nr 137, s. 310–322.
- Trewin J.C., *The Theatre Since 1900*, London 1951.
- Triggs Kathy, *The Stars and the Stillness: A Portrait of George MacDonald*, Cambridge 1986.
- Ungeheuer-Gołąb Alicja, *Jeden oddech. O żywiole powietrza w kontekście somy bohatera literackiego*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Powietrze*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2020, s. 161–175.
- Valentova Eva, *Betwixt-and-Between: Peter Pan as a trickster figure*. „The Journal of Popular Culture” 2018, vol. 51, no. 3, s. 735–753.
- Walbrook H.M., *J.M. Barrie and the Theatre*, il. by. W.W. Lendon, London 1922.
- Wall Barbara, *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*, New York 1991.
- Wawilow Danuta, *Wiersze dla niegrzecznych dzieci*, il. M. Oklejak, Warszawa 2013.
- Webb Jean, *Realism, Fantasy and Critique of Nineteenth Century Society in George MacDonald's „At the Back of the North Wind”*, w: „Noble Unrest”. *Contemporary Essays on the Work of George MacDonald*, ed. J. Webb, Cambridge 2007, s. 15–32.
- White Donna R., Tarr C. Anita, *Introduction*, w: *J.M. Barrie's „Peter Pan” In and Out of Time: A Children's Classic at 100*, ed. by D.R. White, C.A. Tarr, Lanham – Toronto – Oxford 2006, s. VII–XXVI.

- Wieczorkiewicz Aleksandra, „*Piotruś Pan w Ogradach Kensingtonskich*” Jamesa Matthew Barriego. *Kontekst – interpretacja – przekład*, Lublin 2018.
- Wieczorkiewicz Aleksandra, *Jeszcze raz w Nibylandii. O polskich przekładach „Piotrusia Pana” Jamesa Matthew Barriego. Rekonesans eseistyczny*, w: *Wkład w przekład 3. Materiały pokonferencyjne 9. Studenckich Warsztatów Tłumaczeniowych „Dziewięć muz przekładu”*, Kraków 2015, s. 89–90.
- Wieczorkiewicz Aleksandra, *Wiersze dla niegrzecznych dzieci. Danuta Wawilow i angielskie „nursery rhymes” (przekłady, inspiracje)*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2018, nr 32, s. 345–375.
- Willard Nancy, *The Goddess in the Belfry. Grandmothers and Wise Women in George MacDonald’s Books for Children*, w: *For the Childlike. George MacDonald’s Fantasies for Children*, ed. R. McGillis, New York – London 1992, s. 67–74.
- Wolff Robert Lee, *The Golden Key. A Study of the Fiction of George MacDonald*, New Haven 1961.
- Wordsworth William, *Poezje wybrane*, przeł. Z. Kubiak, Warszawa 1978.
- Wordsworth William, *Przedmowa do drugiego wydania niektórych poniżej zamieszczonych Wierszy, które zostały opublikowane wraz z dodatkowym tomem i noszą wspólny tytuł „Ballad lirycznych”*, przeł. K. Tarnowska, w: *Manifesty Romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór i oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1975, s. 41–67.
- Wullschläger Jackie, *Inventing Wonderland: The Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame and A. A. Milne*, London 1995.
- Yeats William Butler, *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, London 1890.
- Zarych Elżbieta, *Fantastyka w utworach E. T. A. Hoffmanna*. „Teksty Drugie” 1998, nr 5, s. 53–77.
- Zborowska Agnieszka, *Nie tylko dzieci wierzą we wróżki. Historia fotografii z Cottingley i „kwiatowych wróżek” w literaturze i kulturze XIX I XX wieku*. „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty” 2019, nr 1–2, s. 127–136.
- Żeleński Tadeusz (Boy), *Flirt z Melpomeną (Wieczór drugi)*, Warszawa 1921.

CZEŚĆ III

POLSKA RECEPCJA PRZEKŁADOWA „ZŁOTEGO WIEKU”

Przetłumaczone zdanie [...] jest niczym mapa w porównaniu z krajobrazem.
Hans-Georg Gadamer, *Język i rozumienie*¹

¹ H.G. Gadamer, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Warszawa 2003, s. 23.

ROZDZIAŁ I

„ZŁOTY WIEK” W POLSKICH PRZEKŁADACH

ZARYS RECEPCJI, NAWIĄZANIA, KONTYNUACJE

Rekonstrukcję dziejów polskiej recepcji przekładowej utworów George’a MacDonalda i Jamesa Matthew Barriego – w przypadku Cicely Mary Barker, której utwory nie były dotąd tłumaczone na język polski, trudno jeszcze mówić o recepcji – wypada najpierw umieścić w szerszym kontekście polskiej historii przekładów anglojęzycznej literatury dziecięcej (szczególnie dzieł „złotego wieku”) oraz nakreślenia mapy relacji łączących tę twórczość z rodzimą literaturą dla młodych. Jako punkt wyjścia i jednocześnie metodologiczna podstawa do tej analizy posłuży mi teoria polisystemów Itamara Evena-Zohara, który uznał literaturę tłumaczoną za istotną składową polisystemów literatur narodowych, a jednocześnie opisał oparte na transferze przekładowym relacje zachodzące między różnymi systemami literackimi, zwłaszcza w kierunku od systemów „okrzepłych”, „większych” i „centralnych” do systemów „młodszych”, „mniejszych” i „peryferyjnych”¹. W pierwszej kolejności chciałabym zatem przedstawić ujęcie relacyjne angielskiej i polskiej twórczości dla młodych odbiorców, by pokazać, jak w zarysie kształtowała się ta druga literatura, jakie wyznaczała sobie zadania wobec przemian społecznych oraz historycznych, a także – przede wszystkim – jaki udział miały w niej transfery przekładowe, zwłaszcza z języka angielskiego. Następnie przedstawię krótką charakterystykę pola twórczości translatorskiej w pierwszych trzech dekadach XX stulecia – a zatem w okresie intensywnej formacji oraz rozwoju polskiego piśmiennictwa dla dzieci – uwzględniając jego najistotniejsze tendencje, a także starając się zrekonstruować profil i zadania tłumacza/tłumaczki tekstów dla dzieci w tym okresie. Następnie przejdę do omówienia wpływu, jaki anglojęzyczna literatura

¹ I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, przeł. M. Heydel, w: *Antologia teorii przekładu literackiego*, pod red. M. Heydel i P. Bukowskiego, Kraków 2009, s. 199. Zob. również: *idem*, *Translation Theory and Intercultural Relations*, Cambridge 1981; *idem*, *Polysystem Studies*, Durham 1990; *idem*, *The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer*. „Target” 1997, vol. 9 no. 2, s. 355–363; M. Shuttleworth, *Polysystem Theory*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. M. Baker, G. Saldanha, London – New York 2009, s. 176–179.

tłumaczona wywarła na rodzimą literaturę dla młodych czytelników i czytelniczek, co postaram się pokazać na przykładzie polskiej powieści dla dziewcząt oraz powieści podróżniczo-przygodowych.

Even-Zohar wskazał na kluczową rolę, jaką przekład odgrywa w krystalizacji kultur narodowych, w pewnych przypadkach uznając nawet literaturę tłumaczoną za najaktywniejszy składnik polisystemu literackiego. To spostrzeżenie okazuje się prawomocne również w przypadku literatury dziecięcej stanowiącej „integralną część każdego polisystemu”², gdyż – jak zauważyła Maria Nikolajewa – „znaczną część literatury narodowej [dla młodych czytelników i czytelniczek – dopisek A.W.] znajduje się zwykle pod wpływem tekstów obcych, zwłaszcza w początkowym okresie swojej historii”³. Dzieła należące do kanonu światowej literatury dziecięcej wpływają na kształtowanie się dziecięcych literatur narodowych – szczególnie w obrębie „małych literatur” oraz w momentach przełomów historycznych, społecznych i kulturowych, które rodzą potrzebę przewartościowań. W „(makro)polisystemie literatury europejskiej” – a więc wewnątrz grupy literatur narodowych powiązanych ustalonymi relacjami hierarchicznymi⁴ – literaturę angielską (lub szerzej: anglojęzyczną) należy uznać za jeden z systemów centralnych, z którego literatury peryferyjne (czyli literatury narodowe mniejszych języków) czerpały wzorce właśnie za pośrednictwem tłumaczeń. Utwory anglojęzyczne w sposób wyraźny współtworzyły podwaliny światowej twórczości dla dzieci, która w samych swoich początkach przyswajała młodemu odbiorcy dzieła literatury ogólnej⁵. Już pod koniec wieku XVIII zaczęły powstawać *ad usum Delphini* pierwsze przeróbki angielskich powieści przeznaczonych dla dorosłych: tekst *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* (1719) Daniela Defoe trafił do pokoi dzieciennych w całej Europie – w Niemczech ukazał się jako *Robinson der Jüngere* Joachima Heinricha Campego z 1779 roku, w Polsce jako *Przypadki Robinsona Krusoe z angielskiego języka na francuski przełożone y skrócone od Pana Feutry, teraz oyczystym językiem wydane w przekładzie Jana Chrzyciela Albertrandiego z 1769 roku*⁶. Podobnie stało się z *Travels into Several Remote Nations of the World* Jonathana Swifta (*Podroże Kapitana Gulliwera w różne kraje dalekie w języku angielskim napisane*, anonimowy przekład z 1784 roku), a później między innymi z utworami Jamesa Fenimore’a Coopera (*Ostatni Mohikanin* w przekładzie Feliksa Wrotnowskiego z 1830 roku), Waltera Scotta (w tłumaczeniach Franciszka Dmochowskiego – *Naręczona z Lammermooru* z 1828, *Ivanhoe* z 1829, *Rob-Roy* z 1830) czy Charlesa Dickensa, którego *Oliver Twist* (pierwszy polski przekład z 1846 roku) i *Opowieść wigilijna* (wydana w Polsce po raz pierwszy jako *Wigilja Bożego Narodzenia* w anonimowym tłumaczeniu z 1879 roku) należą dziś do stałego repertuaru dziecięcych lektur.

² Z. Shavit, *Translations of Children Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem*. „Poetics Today” 1981, no 2, s. 171.

³ M. Nikolajewa, *Children’s Literature Comes of Age. Towards a New Aesthetic*, London – New York 2016, s. 27.

⁴ I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej...*, s. 200.

⁵ M. Nikolajewa, *op. cit.*, 17–18.

⁶ W. Krzemińska, *Literatura dla dzieci i młodzieży: zarys dziejów*, Warszawa 1963, s. 30.

Rozwój i specyfikę angielskiej literatury dla młodych czytelników i czytelniczek omówiłam szerzej w rozdziale trzecim części pierwszej niniejszej rozprawy, przypomnijmy więc tylko, że za przełom w tej twórczości należy uznać połowę XVIII wieku, na którą przypada okres działalności Johna Newbery'ego, nastawionej na łączenie w książkach dziecięcych pouczenia z przyjemnością; po niej następuje „przejęcie władzy” przez pisarki spod znaku „moralistek/racjonalistek”, wobec których dystansowali się romantycy proklamujący nowe postrzeganie dziecka i dzieciństwa, a także późniejsi „fantaści”, autorzy angielskich baśni literackich czerpiący wzorce z przekładów baśni europejskich. Od połowy XIX wieku, wraz z rozwojem „kultu dziecka” oraz przemianami kulturowymi i społecznymi, następuje prawdziwy rozkwit anglojęzycznej twórczości dla dzieci, której twórcy coraz wyraźniej odchodzą od nakładania na nią powinności dydaktycznych, dążąc przede wszystkim do pełnego artyzmu literackiego; stopniowo zaciera się też granica między literaturą „dla dzieci” a literaturą „dla dorosłych”, co najwyraźniej uwidacznia się w kulminacyjnej fazie angielskiego „złotego wieku”, a więc na przełomie stuleci i w pierwszych dekadach po nim. Długie trwanie „złotego wieku” i stopniowe przyrastanie tej twórczości, która mogła rozwijać się swobodnie, w aurze własnej ważności i wyjątkowości, poskutkowało tym, że anglojęzyczna literatura dziecięca wydała szereg tekstów o statusie arcydzieł, które weszły w do kanonu światowej literatury dziecięcej i wywarły znaczący wpływ na rozwój innych literatur narodowych. Z tych samych powodów anglojęzycznej literaturze dla dzieci – jak wskazuje Monika Adamczyk-Garbowska – zwykło przypisywać się „cechy wręcz gatunkowe, a nie narodowościowe”⁷. Dzieła „złotego wieku” to w obiegowym rozumieniu teksty kierowane do podwójnego odbiorcy, poddające się interpretacji na więcej niż jednym poziomie, a w konstrukcji świata przedstawionego i bohaterów zacierające granice między rzeczywistością a fantazją. Utwory te charakteryzują się ponadto specyficznym humorem (ironią, absurdem, purnonsensem) oraz kunsztem językowym, w którym splatają się często różne rejestry stylistyczne (na przykład kalambury i gry słowne stawiane obok liryzmu i poetyckości frazy). Dzieła te dążą przede wszystkim do rozbudzenia i eksploracji wyobraźni (zarówno dziecięcej, jak i dorosłej) i właśnie to zadanie można uznać za ich podstawowy cel, którym przestaje być pouczenie – moralne, wychowawcze, faktograficzne czy jakiegokolwiek inne. W końcu utwory anglojęzycznej literatury dziecięcej „złotego wieku” współtworzyły również podwaliny poszczególnych gatunków twórczości dla młodych czytelników i czytelniczek – takich jak powieść dla dziewcząt, powieść podróżniczo-przygodowa czy „baśń nowoczesna”⁸ – i dostarczyły ich modelowych realizacji.

⁷ M. Adamczyk-Garbowska, *O książkach dla dzieci*. „Akcent” 1984, nr 4, s. 17.

⁸ Por. G. Leszczyński, „Nowoczesna fantastyka” – otwarty problem badawczy. „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 7–8, s. 83–91. Grzegorz Leszczyński „baśnią nowoczesną” [*modern fantasy*] nazywa dzieła „przeciwstawiające się schematom wychowawczym, tendencyjności, płaskim wzorcom osobowym”, odznaczające się ponadto „strukturą w pełni otwartą, szanującą odrębność świata dziecka, jego inność od świata dorosłych”. Ich istotną cechą charakterystyczną jest „zatarcie granicy między fantazją a rzeczywistością” skutkujące obecnością postaci pochodzących z trzech porządków świata przedstawionego (realności, fantazji oraz ich pogranicza), a także język poetycki i symboliczny, niestroniący od metafor i kreujący nastrojowość baśni. Wśród twórców „baśni nowoczesnych” badacz

Tymczasem gdy pod koniec XIX wieku na gruncie anglojęzycznym powstawały arcydzieła literatury dziecięcej, w Polsce panował nadal model twórczości opartej na romantycznych ideałach narodowyzwoleńczych, którego celem było podtrzymywanie tożsamości narodowej w kraju pod zaborami. Ponadstuletnia walka o niepodległość i ocalenie poczucia wspólnotowości, pamięci historycznej oraz języka narodowego wśród młodych pokoleń w kraju, który nie istniał na mapach Europy, zdominowała tematykę i zadania wyznaczone polskiej literaturze dziecięcej w kluczowych momentach jej rozwoju. Początki rodzimej twórczości dla czytelników i czytelniczek dziecięcych w Polsce wskazują też na jej pozycję peryferyjną względem „okrzepłych” i „centralnych systemów literackich. Za pierwszą polską książkę dla dzieci uważa się często *Artes Dobromilenses. Naukę dobromilską w Dobromilu* (1613) przypisywaną Janowi Szczęsnemu Herbutowi (kierowaną w przedmowie do „młodzi szlacheckiej polskiej”)⁹, później jednak bardzo wyraźny staje się udział przekładów z literatur obcych, często z literatury francuskiej (poczytna *Historia Telemaka, syna Ulissesa* François Fénelona – przekład wierszowany Jana Jabłonowskiego z 1726 roku, prozatorski Michała Trotza z 1750 – czy wydawane w drugiej połowie XVIII wieku utwory Jeanne-Marie Leprince de Beaumont) oraz innych literatur europejskich, również za pośrednictwem francuszczyzny, jak choćby w przypadku pierwszego polskiego tłumaczenia *Robinsona Crusoe* czy baśni arabskich – *Awantur arabskich lub Tysiąc nocy i jednej* w przekładzie Łukasza Sokołowskiego, wydanych w latach 1767–1769¹⁰. W drugiej połowie XVIII wieku, gdy w Anglii Newbery od kilku dekad publikował swoje przełomowe pozycje dla czytelników i czytelniczek dziecięcych, w Polsce pojawiły się również pierwsze rodzime zbiory o charakterze sylwicznym i kompilacyjnym, podobne do *A Little Pretty Pocket-Book* pod względem dążenia do połączenia „pożytecznego” z „przyjemnym”, zaznaczonego w tytułach publikacji takich jak *Wyborny zbiorek historyiek, baieczek, medytacyy, rozmówek y innych rzeczy rostropnych, do pocziwey rozrywki y nauki służących* Jana Jakuba Dzwonkowskiego z 1757 roku czy *Zbior przystoynych rozrywek czyli sposoby uczciwe y ucieszne do przystoynego rozweselenia umysłu na użytek powszechności, a szczególniej dla młodzi wszelakiej parafialney* wydany w 1783 roku. Jak pisze Izabela Kaniowska-Lewańska, w czasach, gdy nad krajem zawisła groźba całkowitej utraty niepodległości, „dla tworzenia polskiej książki beletrystycznej brak było nie tyle zrozumienia, ile czasu i ludzi”¹¹ – kolejne ważne pozycje rodzimej twórczości dla dzieci, powstające w okresie stanisławowskim i na przełomie wieków, zdominowane były przez oświeceniowe idee wychowawcze głoszone przez Komisję Edukacji Narodowej, a następnie kontynuowane przez Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk: tak stało się w przypadku

wymienia Andersena, Hoffmanna, Carrolla, Milne’a, Saint-Exupery’ego, Lagerlöf, Travers, Jansson i Barriego – trudno nie zauważyć, że niemal połowa z wymienionych twórców i twórczyń przynależy właśnie do anglojęzycznego „złotego wieku”.

⁹ Por. I. Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do 1864 roku. Zarys rozwoju, wybór materiałów*, Warszawa 1973, s. 38.

¹⁰ *Awantury arabskie* były właściwie przekładem francuskiego tłumaczenia (lub raczej adaptacji) arabskiego oryginału, opublikowanego przez Antoine’a Gallanda w latach 1704–1717 jako *Les Mille et une nuit*. Por. J. Rudnicka, „*Tysiąc nocy i jedna*” w *kulturze literackiej polskiego Oświecenia*. „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 3, s. 155–182.

¹¹ I. Kaniowska-Lewańska, *op. cit.*, s. 38.

pouczającego dziełka autorstwa Józefa Wybickiego *Rozmowa i podróże oycy z dwoma synami* (1804), a przede wszystkim z kierowanymi już wyraźnie do dzieci, wydanymi rok później bajkami Ignacego Krasickiego.

Początek XIX wieku, rozpoczynającego się w atmosferze żałoby po utraconej niepodległości, nie sprzyjał powstawaniu literatury dla młodych oderwanej od problemów narodu – priorytetem dla twórców stało się rozbudzanie i umacnianie ducha patriotycznego, krzewienie dumy narodowej oraz popularyzacja historii, kultury i języka polskiego. W tym sensie niezwykle istotne – i poczytne – okazały się *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza (1816), a także prozatorskie pogadanki Izabeli z Flemmingów Czartoryskiej *Pielgrzym w Dobromilu, czyli Nauki wiejskie z dodatkiem powieści* (1818). Rok później w ukazała się przeznaczona dla dziewcząt *Pamiętka po dobrej matce, czyli ostatnie iéy rady dla córki* Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, bez wątpienia jednej z najwybitniejszych twórczyń polskiej literatury dla młodych czytelników i czytelniczek XIX stulecia. Warto podkreślić, że w twórczości Hoffmanowej zaznacza się wyraźny wpływ angielskiej literatury dziecięcej – przypomnijmy, że w 1827 roku autorka przełożyła *Hymns in Prose for Children* Anny Barbauld jako *Rozmyślenia religijne dla dzieci. Napisane po angielsku przez Panią Barbauld, przełożone na ięzyk polski przez Autorkę „Pamiętki po dobrej Matce”* (por. strona 80 w niniejszej rozprawie), zaś w jej własnych utworach, takich jak *Wiązanie Helenki* (1823), przejawiała się dbałość o dostosowanie treści do etapów rozwoju dziecka, charakterystyczna dla twórczości pisarki angielskiej, postponowanej później przez Charlesa Lamba¹². Dzięki działalności Hoffmanowej powstały również pierwsze rodzime powieści dla dzieci (*Listy Elżbiety Rzeczyckiej do Przyjaciółki Urszuli za panowania Augusta III pisane*, 1824; *Dziennik Franciszki Krasieńskiej w ostatnich latach panowania Augusta III pisany*, 1825) o tematyce historycznej – i w tym sensie wzorowane na powieściach Waltera Scotta – publikowane na łamach pierwszego polskiego periodyku dla młodych odbiorczyń i odbiorców, czyli redagowanych przez pisarkę „Rozrywek dla Dzieci” (1824–1829). Rola twórczości Hoffmanowej w historii polskiej literatury dziecięcej jest więc doniosła i da się w pewnym sensie porównać z przełomową działalnością wydawniczą Newbery’ego w Anglii, który również założył pierwsze oryginalne czasopismo dla dzieci, *The Lilliputian Magazine*. Nie do

¹² Co ciekawe, twórczość Hoffmanowej spotkał los posobny do losu pisarstwa Barbauld – również ona naraziła się na krytykę ze strony romantyków, szczególnie Józefa Ignacego Kraszewskiego i Juliusza Słowackiego. Ten ostatni pisał z Paryża w liście do matki: „Umarła tu nam autorka nasza, dla dzieci niegdyś pisząca... Odpoczynek jej! – ale nie pokój – bo jeszcze wiele czynić pozostaje – nawet ona sama wiele z tego co uczyniła sama wywrócić musi – tamy przeciwko exaltacji kładzione... serca przez nią na kluczyk do spiżarni zamknięte, a które klucz nieszczęścia będzie musiał otworzyć na nowo. Bo nie na samych tylko prawidłach moralnych stoi Anioł żywota – ale i skrzydła ma, które go częściej na powietrzu trzymują niż na nogach...” [pisownia oryginalna – A.W.] – z listu Juliusza Słowackiego do Salomei Słowackiej z 15 października 1845 roku, w: J. Słowacki, *Listy*, przygotował do druku L. Piwiński, t. 2, Warszawa 1931, s. 192. Ton nagany Słowackiego jest łagodniejszy niż krytyka Lamba z listu do Coleridge’a („przeklęta klika Barbauld, zmora i zakała dla wszystkiego, co ludzkie w dziecku i w człowieku”), jej sens pozostaje jednak podobny: Hoffmanowa, polska „racjonalistka/moralistka”, wzorem swoich angielskich poprzedniczek zostaje bowiem oskarżona o wpajanie czytelnikom treści wyłącznie dydaktycznych, poddanych prymatowi rozumu, pomijających zaś uczucia i wyobraźnię, o które upominali się twórcy romantyczni. Por. C. Lamb, *The Life, Letters and Writings of Charles Lamb*, ed. P.H. Fitzgerald, London 1876, s. 420 oraz strony 79–80 w niniejszej rozprawie.

przecenienia pozostaje również jej wpływ na późniejszych autorów i autorki tekstów dla młodych odbiorców, takich jak Teofil Nowosielski, Paulina Krakowowa czy Stanisław Jachowicz, „współtwórca literatury dla dzieci”¹³ w dziedzinie poezji, którego popularny do dziś wierszyk *Chory kotek* z tomu *Bajki i powiastki* (1824; kolejne tomy: 1842, 1847, 1853) został później sparodiowany przez Antoniego Marianowicza w jego przekładzie *Alicji w Krainie Czarów* (1955) w miejsce *Against Idleness and Mischief* (*How Doth the Little Busy Bee*) Isaaca Wattsa¹⁴.

Kolejne dekady XIX stulecia to dalszy intensywny rozwój polskiego piśmiennictwa dla młodych, cały czas nastawionego jednak na wypełnienie misji wychowawczej i patriotycznej względem przyszłych obywateli. Rozpoczęta przez Hoffmanową inicjatywa czasopiśmiennicza znalazła swoje kontynuacje na początku lat 30. w tytułach takich jak „Tygodnik dla Dzieci” czy „Skarbiec Dzieci”, zaś sama Hoffmanowa po klęsce powstania listopadowego reaktowała swój periodyk na emigracji w Paryżu, wydając go jako „Nowe Rozrywki dla Dzieci”. Większość czasopism zakładanych w poszczególnych zaborach w okresie międzypowstaniowym (m.in. „Magazyn dla Dzieci”, „Zorza”, „Przyjaciel Dzieci”, „Szkółka dla Dzieci”) funkcjonowała krótko, była jednak niezwykle ważna jako narzędzie wychowywania młodych pokoleń w obliczu zaostrzających się represji po klęsce listopadowej. Upadek powstania styczniowego jeszcze wyraźniej narzucił literaturze dla dzieci obowiązek wychowawczy, realizowany w myśl pedagogiki pozytywistycznej promującej wartości pracy u podstaw. Odzwierciedliło się to również w powstających na przestrzeni kolejnych dekad periodykach dla młodych czytelniczek i czytelników: „Przyjacielu Dzieci”, „Świecie” czy „Wieczorach Rodzinnych”, które funkcjonowały jednak zdecydowanie dłużej (od kilku lat nawet do kilku dziesięcioleci), a także znacząco zwiększyły swoje zasięgi¹⁵. We wszystkich tych tytułach widoczny był udział tekstów tłumaczonych – w dwóch pierwszych popularnonaukowych pogadanek i artykułów autorów obcych (m.in. angielskiego fizyka i chemika Michaela Faradaya, wydanych później w wersji książkowej – *O siłach natury. Dzieje świecy*, 1888), z kolei w „Wieczorach Rodzinnych” pojawiały się przedruki z autorów przede wszystkim angielskich i amerykańskich, takich jak Arthur Conan Doyle, Thomas Mayne Reid, Walter Scott, Mark Twain czy Herbert George Wells.

W roku 1857 w Warszawie powstała firma księgarska Gebethnera i Wolffa, która przez kolejne dekady wydała wiele istotnych pozycji literatury dziecięcej, zarówno rodzimej, jak i tłumaczonej. Dziesięć lat później działalność na tym polu rozpoczęła księgarnia Gabriela Centnerszvera (w 1904 roku przejęta przez Jakuba Mortkowicza), a po kolejnych dwóch dekadach – wydawnictwo Michała Arcta. Te trzy oficyny uznać można za główne i najważniejsze ośrodki wydawnicze twórczości dla dzieci na ziemiach polskich do początku lat 20. XX wieku. W prozie dziecięcej drugiej połowy XIX stulecia dominowały powieści i opowiadania obyczajowe w duchu

¹³ I. Kaniowska-Lewańska, *op. cit.*, s. 75.

¹⁴ Por. M. Borodo, *Przekład, adaptacja i granice wyobraźni*. „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2014, nr 28, s. 179–194.

¹⁵ Por. K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny, materiały*, Warszawa 1975, s. 24.

pozytywistycznym pisane przez autorki takie jak Teresa Jadwiga Papi czy Zofia Urbanowska; pod wpływem powieści Daniela Defoe, lecz w całkiem odmiennym duchu, obyczajowe *Przygody młodzieńca, czyli Robinsona polskiego* (1891) wydał Adolf Dygasiński. Z oczywistych względów popularna była powieść historyczna, spełniająca cele wychowania patriotycznego i podnosząca tematykę bohaterskich dziejów narodu, jednak stopniowo, pod wpływem mnożących się przekładów powieści obcych, coraz większym zainteresowaniem zaczęła cieszyć się literatura podróżnicza i przygodowa. *Robinson Crusoe* tłumaczony był w rozmaitych skrótach i wersjach przez cały wiek XIX, lecz dopiero rok 1868 dostarczył pierwszej w pełni udanej adaptacji powieści pod tytułem *Przypadki Robinsona Kruzoe* w opracowaniu Władysława Ludwika Anczyca, która na długi czas stała się jej polską wersją kanoniczną. Od lat 70. rozpoczęła się też na polskim rynku wydawniczym ekspansja prozy Jules'a Verne'a (ponad czterdzieści tytułów w ciągu trzydziestu lat), którego wpływ ujawnił się w pisanych pod koniec stulecia oraz w pierwszych dekadach kolejnego wieku powieściach Władysława Umińskiego, zwanego „polskim Verne'em” (publikującego również przekłady i przeróbki zagranicznych książek podróżniczych i przygodowych). Dużą popularnością cieszyły się powieści amerykańskie: *Uncle Tom's Cabin* Harriet Beecher Stowe, przetłumaczona po raz pierwszy przez Franciszka Dydackiego jako *Chata Wujka Tomasza czyli Życie niewolników w Zjednoczonych Stanach północnej Ameryki* w 1856 roku, a przede wszystkim Coopera i Reida, między innymi w przekładach Marii Julii Zaleskiej, która sama pisała teksty popularnonaukowe, niestroniące od posługiwania się konwencją baśniową, jak choćby w powieści obrazującej życie świata przyrody w formie baśni o walce królestw minerałów, roślin i zwierząt pt. *Niezgodni królewicze i królowa perłowego pałacu* (1889).

Podobne otwarcie na baśniowość i literacką fantastykę pod koniec XIX wieku można obserwować nie tylko w prozie mającej popularyzować wiedzę za pomocą fantazji – jak w *Guciu zaczarowanym* (1886) Urbanowskiej czy powieściach Erazma Majewskiego, publikowanych w ostatniej dekadzie stulecia. W roku 1896 ukazała się przełomowa dla polskiej literatury dziecięcej baśń Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*, rozgrywająca się na granicy świata realnego i fantastycznego, będąca opowieścią jednocześnie „dla dzieci” i „o dzieciach”. Najważniejszy utwór Konopnickiej – podobnie jak jej wierszowany poemat *Na jagody!* (1903) – stanowi zarazem ciekawą egzemplifikację ówczesnych praktyk wydawniczych, polegających często na czerpaniu wzorców graficznych z publikacji zagranicznych¹⁶. Można pokusić się o tezę, że drogę dla literackiej fantastyki wśród pozytywistycznych powieści tendencyjnych i historycznych uitorowały właśnie transfery graficzne i przekłady z literatur obcych – przede wszystkim baśni literackich Andersena, pojawiających się w polskiej prasie dla dorosłych już od połowy lat 40. XIX wieku (pierwszy zbiór książkowy to *Powiastki moralno-fantastyczne* w „naśladowaniu z duńskiego” Fryderyka Henryka Lewestama z 1859 roku), jednak ze szczególną intensywnością i w różnych tłumaczeniach (m.in. Wandy Młodnickiej, Ignacego Matuszewskiego, Cecylii

¹⁶ Por. M. Woszczak, *Od „korzeniowych dzieci” do „ziemnych ludków”. Losy książek obrazkowych Sibylle von Olfers na ziemiach polskich*. „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2015, nr 1, s. 57–64; S. Arct, *Okruchy wspomnień*, Warszawa 1962, s. 158–161.

Niewiadomskiej) w ostatniej dekadzie stulecia¹⁷. W tym samym czasie na polskim rynku wydawniczym pojawiły się również baśnie braci Grimm, niemal od razu w opracowaniach trzech różnych tłumaczek (Cecylii Niewiadomskiej z 1895 – *Baśnie dla dzieci i młodzieży*; Zofii Antoniny Kowerskiej wydane rok później – *Bajki domowe i dziecinne zebrane przez Braci Grimmów*; Marii Kreczowskiej, właśc. Feldmanowej, z 1899 roku – *Baśnie i powiastki dla dzieci*)¹⁸.

W nowy wiek XX – określony przez Ellen Key mianem „stulecia dziecka”¹⁹ – polska literatura dziecięca wkraczała więc niejako pod nowymi auspicjami. Krystyna Kuliczowska zaznacza, że okres ten charakteryzował się gwałtowną „reakcją przeciw pozytywizmowi”²⁰, w wyniku której przed literaturą dziecięcą postawione zostały nowe cele, polegające już nie wyłącznie na wychowywaniu, lecz także na eksploracji psychiki dziecka i rozwijaniu jego wrażliwości za pomocą środków artystycznego wyrazu. W okresie Młodej Polski coraz więcej twórców piszących dla młodych odbiorczyń i odbiorców wywodziło się z postępowych kręgów intelektualnych i artystycznych, widoczny stał się również wpływ nurtów modernistycznych, przejawiający się w bogatej szacie graficznej książek dziecięcych projektowanych przez artystów rodzimych (m.in. Stanisława Dębickiego czy Stefana Norblina) oraz obcych (Arthura Rackhama czy Edmunda Dulaca, którego ilustracje ozdobiły *Klechdy sezamowe* Bolesława Leśmiana wydane w 1913 roku). Przed I wojną światową na różnych polach literatury dziecięcej zaznaczyła się działalność kobiet związanych z wiodącymi polskimi wydawnictwami książek dla niedorosłych: Marii Arct-Golczewskiej i Marii Buyno-Arctowej, a więc córki oraz synowej Michała Arcta, które publikowały książki, przekłady i przeróbki z literatur obcych oraz artykuły dla dzieci w nowopowstałym czasopiśmie „Moje Pisemko”, prowadzonym przez Buyno-Arctową, a przede wszystkim Janiny Mortkowiczowej, sprawującej opiekę redakcyjną nad działem literatury dziecięcej w wydawnictwie Jakuba Mortkowicza, którego nakładem w pierwszej dekadzie XX wieku ukazały się pozycje wybitnych autorek i autorów obcych w jej przekładzie: *Cudowna podróż* Selmy Lagerlöf (1909–1910), książki Agot Gjemselmer, między innymi *Nad dalekim cichym Fjordem* (1904) oraz *Chłopcy z placu broni. Powieść z życia uczniów węgierskich* Ferencza Molnara (1913). Mortkowiczowa działała również w redakcjach ważnych czasopism dla dzieci i młodzieży, takich jak „Promyk”, „Z Bliska i z Daleka” oraz „W Słońcu”.

W okresie do roku 1914 dzięki działalności ambitnych wydawców ukazały się także pierwsze przekłady wielu autorów anglojęzycznych z okresu „złotego wieku”: od początku stulecia intensywnie tłumaczona była twórczość podróżniczo-przygodowa

¹⁷ Por. Z. Brzozowska, *Andersen w Polsce. Historia recepcji wydawniczej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970, s. 89–90.

¹⁸ Kamila Kowalczyk zaznacza jednak, że pojedyncze baśnie Grimmów krążyły w polskiej prasie już wcześniej, mniej więcej od połowy lat 60. XIX wieku. Por. K. Kowalczyk, *Wycinki z polskiej grimmosfery. Baśnie ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w piśmiennictwie polskim (1865–1939)*. „Roczniki Biblioteczne” 2018, rocznik LXII, s. 35–52.

¹⁹ Por. E. Key, *Stulecie dziecka*, przeł. I. Moszczeńska, Warszawa 1904.

²⁰ K. Kuliczowska, *op. cit.*, s. 111.

Rudyarda Kiplinga²¹, która miała istotny wpływ na jedną z najważniejszych polskich powieści spod znaku „nowej egzotyki”, mianowicie *W pustyni i w puszczy* (1911) Henryka Sienkiewicza (wpływy te omówię obszerniej w dalszej części rozdziału). Znaczny był również udział innych „powieści dla chłopców” z kręgu podróży i przygody: jeszcze w 1893 roku ukazały się *Skarby na wyspie. Powieść dla młodzieży* Roberta Louisa Stevensona (przekład oznaczony inicjałami W.P.), pięć lat później wydane zostały *Przygody Hucka* Marka Twaina w przekładzie Teresy Prażmowskiej, a w 1901 roku Helena Ros wydała swoje tłumaczenie *Tomka Sawyera i ciekawych jego przygód*; dużą popularnością cieszyła się też powieść historyczna Twaina *The Prince and the Pauper* (pierwszy anonimowy przekład z 1899 roku pt. *Królewicz i żebrak. Opowiadanie historyczne*), na przestrzeni kolejnych dekad wznawiana i tłumaczona jeszcze kilkakrotnie. Istotny wpływ na rozwój polskiego skautingu miały powstające na początku XX wieku liczne przekłady i opracowania podręczników skautowskich Roberta Baden-Powella, przede wszystkim *Scouting for Boys (Scouting jako system wychowania młodzieży, opracowanie Andrzeja Małkowskiego, 1911; Harce młodzieży polskiej, opracowanie Mieczysława Schrebera i Eugeniusza Piaseckiego, 1912; Młodzi wywiadowcy, przekład Marii Arct-Golczewskiej, 1912; Skauting dla młodzieży, przekład z upoważnienia autora Bogusława Bouffała, 1913)*²². Popularne były również opowieści o życiu świata przyrody, szczególnie książki Arabeli Burton Buckley (w opracowaniach Marii Arct-Golczewskiej oraz Stefanii Heymanowej), Jane Andrews (w tłumaczeniu Marii Kreczowskiej), a przede wszystkim Ernesta Setona Thompsona (w opracowaniach i przekładach Arct-Golczewskiej).

Po roku 1910 zaczęły ukazywać się również polskie tłumaczenia anglojęzycznych powieści „dla dziewcząt” autorstwa Frances Hodgson Burnett²³ – *Tajemniczy ogród* (1914) i *Co się stało na pensji?* (1917) w tłumaczeniu Jadwigi Włodarkiewiczowej (nowy przekład Józefa Birkenmajera pod adekwatniejszym tytułem *Mała księżniczka* ukazał się w 1931 roku) – oraz przekład powieści Lucy Maud Montgomery *Ania z Zielonego Wzgórza* (1911, z datą wydania 1912 oraz błędnym imieniem autorki Anna Montgomery), dokonany za pośrednictwem języka szwedzkiego przez R. Bernsteinową, tłumaczącą przede wszystkim literaturę skandynawską²⁴. W 1908 roku wznowiona została również klasyczna pozycja gatunku – *Małe kobiety* Louisy May Alcott w przekładzie Zofii Grabowskiej, wydane po raz pierwszy już w 1875 roku ze znamienym podtytułem *Powieść dla dziewcząt*; kolejne tomy serii –

²¹ Dwa tłumaczenia *Kim* ukazały się rok po roku: były to przekłady Wilhelma Mitarskiego *Kim* (1901) i Marii Gąsiorowskiej *Kim. Powieść* (1902). Z kolei w latach 1912–1913 pojawiły się aż trzy tłumaczenia *Captains courageous: Wśród lawic oceanu* (opracowanie G.E. Lenartowskiej, 1912), *Dzielni marynarze. Przygody dwóch chłopców na wielkich łowach* (przekład M. Brzozowskiej, 1913) oraz *Odwazni. Powieść z życia rybaków* (tłumaczenie Jerzego Bandrowskiego, 1913).

²² W 1914 roku ukazał się analogiczny podręcznik skautingu dla dziewcząt Agnes Baden-Powell pt. *Dziewczęta przewodniczki. Skauting dla panienek* w przekładzie Kazimiery Skrzyńskiej.

²³ Pierwszy utwór Burnett w Polsce ukazał się jeszcze w latach 80. XIX wieku i był to *Mały lord. Powieść dla młodzieży* w tłumaczeniu Marii Julii Zaleskiej (1898). Na niezwykłą wprost popularność powieści wskazuje fakt, iż do roku 1938 ukazało się aż dziesięć jej wznowień (dla porównania: do tego samego momentu wznowień *Tajemniczego ogrodu* ukazało się tylko sześć).

²⁴ O szwedzkim pośrednictwie w początkach serii przekładowej *Anne of Green Gables* zob. P. Oczo, T. Nastulczyk, D. Powieśnik, *Na szwedzkim tropie „Ani z Zielonego Wzgórza”. O przekładzie Rozalii Bernsteinowej*. „Ruch Literacki” 2018, z. 3, s. 262–280.

Dobre żony i Mali mężczyźni – ukazały się w przekładzie tej samej tłumaczki w ciągu kolejnych dwóch lat (1876–1877), zaś w 1912 roku po raz pierwszy zostało wydane tłumaczenie tomu czwartego *Jo's Boys, and How They Turned Out* w tłumaczeniu Celiny Kuszerówny jako *U progu życia (dalsze losy Plumfieldu). Książka przeznaczona dla chłopców i dziewcząt*. Po raz pierwszy ukazała się również popularna powieść szkolna *W świecie dziewcząt* L.T. Meade (właśc. Elizabeth Thomasiny Meade Smith) w przekładzie Kreczowskiej (pod pseudonimem Eliza Warzycka, 1912), wielokrotnie później wznawiana.

Wśród powstających od przełomu stuleci do wybuchu I wojny światowej przekładów z autorek i autorów angielskiego „złotego wieku” najznacniejszy był jednak udział fantazji literackiej – w tym czasie ukazały się pierwsze elementy polskich serii przekładowych *The King of the Golden River* Johna Ruskina (*Król Złotej Rzeki, czyli Czarni Bracia*, przekład Kreczowskiej z 1909 roku), *The Rose and the Ring* Williama Thackeraya (*Pierścień i Róża*, przekład Zofii Rogoszówny z 1913 roku), *Black Beauty. The Autobiography of a Horse* Anne Sewell (*Pamiętnik konia*, przekład anonimowy z 1903 roku), *Alice's Adventures in Wonderland* Lewisa Carrolla (*Alinka w Krainie Cudów*, przekład Adeli S. z 1910 roku²⁵), *Five Children and It* Edith Nesbit (*Dary. Powieść fantastyczna*, przekład anonimowy z 1910 roku). Znaczną popularnością cieszyły się fantazje ze świata zwierząt Rudyarda Kiplinga (*Just So Stories – Takie sobie historyjki*, przekład Kreczowskiej z 1903 roku, oraz *Takie sobie bajeczki* w tłumaczeniu Stanisława Wyrzykowskiego, wydane rok później; *The Jungle Book – Księga dżungli*, przekład anonimowy, oraz *Księga puszczy*, tłumaczenie Józefa Czekalskiego, oba z 1900 roku; *The Second Jungle Book: Druga księga puszczy* w przekładzie Czekalskiego z 1902 oraz *Druga księga dżungli* Teodora Mianowskiego wydana rok później). Pojawiły się także tłumaczenia dwóch tekstów z kręgu *Piotrusia Pana* Jamesa Matthew Barriego (*Przygody Piotrusia Pana*, przekład Rogoszówny; *Przygody Piotrusia Duszka*, przekład anonimowy, oba wydane w 1913 roku), które omówię szerzej w trzecim rozdziale niniejszej części pracy.

²⁵ Na samej okładce wydania, które ukazało się nakładem wydawnictwa Arcta w serii „Moja Biblioteczka”, widnieje nieco inny tytuł: *Alinka w Krainie Czarów*, natomiast imię i nazwisko autora zostało spolszczone do wersji Ludwik Karrol – sam przekład określony jest zresztą właśnie jako „spolszczenie z 90-tego wydania angielskiego”. Ów pierwszy polski przekład *Alice's Adventures in Wonderland* przez wiele lat uważano za zaginiony – jeden jego egzemplarz odkryła dopiero Ewa Rajewska w poznańskiej Bibliotece Raczyńskich podczas pracy nad rozprawą poświęconą trzem polskim tłumaczeniom *Alicji w Krainie Czarów* (por. E. Rajewska, *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie*, Poznań 2004). Tożsamość tłumaczki podpisanej na wydaniu z 1910 roku jako „Adela S.” pozostawała zagadką jeszcze dłużej – dopiero kilka lat temu Monika Adamczyk-Garbowska przedstawiła ciekawą i wielce prawdopodobną hipotezę, iż była nią Adela Silberstein, polska tłumaczka pochodzenia żydowskiego, doktor nauk filozoficznych, autorka *Wstępu do estetyki nowoczesnej* (1911) oraz redaktorka serii „Biblioteka Estetyczna”. Por. M. Adamczyk-Garbowska, *The Many Faces of Alice: Twists and Turns of Lewis Carroll's Classic in Poland*, w: *Languages – Cultures – Worldviews. Focus on Translation*, ed. A. Głaz, Basingstoke 2019, s. 394–400; eadem, *Adela S(ilberstein)? Zagadkowa tożsamość autorki pierwszego polskiego przekładu „Alice's Adventures in Wonderland” Lewisa Carrolla*. „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 180–198. Sam przekład Adeli S(ilberstein) omawia m.in. Krzysztof Hejwowski w artykule „Przygody Alinki w Krainie Czarów/Cudów” Adeli S. *Najstarszy polski przekład książki Carrolla wobec tłumaczeń późniejszych*, w: *Przekład – Język – Kultura*, t. 4, pod red. R. Lewickiego, Lublin 2015, s. 25–32.

Rok 1918 przyniósł nie tylko wyzwolenie kraju spod zaborów, lecz także poczucie konieczności zwolnienia literatury – również literatury dziecięcej – z obowiązków wobec narodu. Wraz z odzyskaniem niepodległości wielu twórców i krytyków zaczęło mówić o potrzebie stworzenia nowego modelu pisarstwa dla młodego pokolenia, który przystawałby do zmienionych i wciąż zmieniających się realiów powojennej Polski – modelu, który uwzględniłby zarówno nowe dążenia społeczne, jak i nowe potrzeby światopoglądowe i artystyczne. Zygmunt Ziemiński pisał na przykład o konieczności wyzwolenia się z literatury „czasów niewoli”, w której „smutek i przygnębienie rozlały się [...], nie szczędząc najmłodszych czytelników”, a przy tym głosił potrzebę przełamania pesymizmu oraz wyjścia z kręgu „idei ofiarnictwa” w stronę afirmacji rzeczywistości, budowania nowych ideałów opartych na „radości życia, poczuciu siły i twórczości”²⁶, a w literaturze dziecięcej – na wrażliwości dziecka.

W dwudziestoleciu międzywojennym coraz wyraźniej dochodziły też do głosu opinie, iż twórczości dla młodych odbiorców nie należy widzieć jako ostatniejszej od literatury dorosłej i niemogącej wchodzić z nią w twórczy dialog, lecz należy uznać ją za pełnoprawną dziedzinę artystyczną:

Czas najwyższy, ażeby książki dla dzieci i młodzieży, ten prawdziwy czwarty stan sztuki, znalazły obywatelstwo w dziejach literatury, ażeby były rozpatrywane z tą samą sumiennością i przy użyciu tak samo poważnych kryteriów – jak każde inne. Wszak z literatury dla młodzieży wyszło kilka arcydzieł, które stały się, albo mogą się stać niezaprzeczoną skarbnicą duchową świata. Czyż Piotruś Pan, czyż bajki Andersena, *Rymy dziecięce* Iłakowiczówny, albo *Robinson Kruzo* – nie są książkami dla dzieci?²⁷

Taki pogląd wyraziła Maria Dąbrowska pod koniec drugiej dekady XX wieku na łamach pisma „Świat Książki”, lecz przecież nie była to idea zupełnie nowa – ponad dwadzieścia lat wcześniej, a więc jeszcze w okresie Młodej Polski, Stanisław Karpowicz i Aniela Szyćówna postulowali zrównanie literatury dziecięcej i uniwersalnej – a nawet nie tyle zrównanie, ile dostrzeżenie, że ta pierwsza stanowi integralną i nieodłączną część tej drugiej²⁸. W formie swobodnego manifestu ten pogląd

²⁶ Z. Ziemiński, *O książkach do czytania dla młodzieży*. „Szkola Powszechna. Kwartalnik Pedagogiczny, Poświęcony Sprawom Wychowania i Nauczania Szkolnego oraz Kształcenia Nauczycieli” 1928, nr 2, s. 149.

²⁷ M. Dąbrowska, *Zofja Żurakowska*. „Świat Książki. Czasopismo Poświęcone Zagadnieniom Czytelnictwa, Krytyki, Miłośnictwa i Zdobnictwa oraz Grafiki Książki” 1929, s. 6. Co istotne, w swoim artykule Dąbrowska postuluje *de facto* nie tyle udoskonalenie samej literatury dla dzieci, ile przemianę postawy krytyki literackiej, która może „zapelniać całe kolumny na temat najlichszej książki «dla dorosłych», ale [nie] uważa za godne swego pióra zastanawiać się nad elementami artyzmu książek dziecinnych, choćby to był nawet artyzm najwyższej próby”. W przytoczonej w tekście głównym wypowiedzi autorki *Nocy i dni* zauważyć można również skutki procesu „zawłaszczania” oświeceniowych powieści dla dorosłych przez literaturę dziecięcą: *Robinson Crusoe* przywołany jest wszakże jako przykład „książki dla młodzieży” w opozycji do literatury ogólnej, która zwykła zajmować uwagę krytyków – bez świadomości, iż powieść należała pierwotnie właśnie do tej drugiej kategorii. Zwraca również uwagę dobór dzieł uważanych przez Dąbrowską za arcydziełne – za wyjątkiem poezji Kazimierzy Iłakowiczówny są to wyłącznie teksty obce, z których dwa przynależą do literatury angielskiej.

²⁸ W rozdziale *Główne cechy i zadania literatury dla młodzieży. Jakie stanowisko zajmuje literatura dla młodzieży w piśmiennictwie ogólnym? Treść i cel literatury*, autorzy pisali: „Chcąc mówić o istocie, właściwościach i zadaniach literatury dla młodzieży, należy zestawić ją z piśmiennictwem powszechnym,

ujęli redaktorzy wspomnianego „Świata Książki”, wydawanego pod redakcją i nakładem Jakuba Mortkowicza:

Zeszyt ten niemal w całości poświęcamy d o b r e j książce dla dzieci i młodzieży. Pragniemy dla niej wywalczyć prawo obywatelstwa w literaturze ogólnej. Żądamy, aby oceną jej kierowały te same wymagania, jakie stosujemy przy ocenie każdej innej literackiej książki. Treść i forma, konstrukcja i język, myśl i słowo muszą tu być czynnikami, składającymi się na dzieło o bezwzględnej wartości artystycznej, przekonywającej niezależnie od jakichkolwiek postulatów pedagogicznych. Tylko taka bowiem książka, działając na umysł, wyobraźnię i uczucia, kształci nowe pokolenie, kulturalnego i wrażliwego czytelnika [wyróżnienie i pisownia oryginalne – A.W.].²⁹

W tym swoistym manifeście pobrzmiewa już nie tylko chęć dowartościowania literatury dziecięcej względem dorosłej, lecz przede wszystkim wyraźne przekonanie o równoważności tych dwóch odmian pisarskich. Więcej nawet: jest to także przeświadczenie o ich wzajemnej zależności, w której miejsce ważniejsze zajmuje literatura dla młodego pokolenia, gdyż bez dobrej książki dla dzieci nie można oczekiwać wykształcenia się wrażliwych i odpowiednio wyrobionych czytelniczek i czytelników książki dorosłej. W tym samym duchu pisała Ewa Szelburg-Zarembina w szkicu *Kilka uwag o literaturze dla dzieci* (1934): „Pamiętajmy, że bez przyzwyczajenia dziecka do dobrej książki «dziecinnej» nie zdobędziemy dorosłego człowieka dla dobrej książki «dorosłej». Więcej – nie zdobędziemy go dla nowego, pięknego, owocnego życia”³⁰. Nic dziwnego, że pod powyższym manifestem ze „Świata Książki” podpisali się w swoich artykułach ówczesni ważni autorzy i autorki literatury nie tylko dla młodych: Maria Dąbrowska, Stefania Beylinówna (tłumaczka baśni Hansa Christiana Andersena) czy Janusz Korczak.

Dwudziestolecie międzywojenne to również czas przyspieszonego kształtowania się polskiego rynku wydawniczego, na którym – prócz zasłużonych dla czytelnictwa przedwojennych oficyn – pojawiły się nowe, prężnie działające firmy, m.in. Nasza Księgarnia, Rój czy Wydawnictwo J. Przeworskiego, intensywniej na polu literatury dziecięcej zaczęła działać także Księgarnia św. Wojciecha. Podobnie jak w pierwszych dekadach stulecia, szczególnie wyróżniała się oficyna Mortkowicza (funkcjonująca pod nazwą Towarzystwa Wydawniczego), dbająca o dobór i jakość publikacji dla młodych czytelniczek i czytelników w myśl zasady „Dajmy dzieciom to, co mamy najlepszego”³¹. W publikowanej przez Mortkowicza serii „Dobre Książki dla Młodzieży” ukazywały się teksty wybitnych autorów polskich, m.in. wybór tekstów Juliusza Słowackiego, utwory Zofii Żurakowskiej czy Benedykta Hertza, oraz

biorąc pod uwagę przeznaczenie pierwszej oraz najwybitniejsze dążenia ostatniego. Że literatura dla młodzieży powinna treścią swą i zadaniem opowiadać literaturze w ogóle, jest to niemal oczywiste; powszechnie bowiem uznano, że na przykład arytmetyka, ułożona do użytku młodzieży, nie jest czymś odrębnym od nauki tej w ogóle [...]” *Nasza literatura dla młodzieży*, oprac. St. Karpowicz, A. Szcówna, Warszawa 1904, s. 9.

²⁹ J. Mortkowicz, *Słowo wstępne*. „Świat Książki. Czasopismo Poświęcone Zagadnieniom Czytelnictwa, Krytyki, Miłośnictwa i Zdobnictwa oraz Grafiki Książki” 1929, z. 4–5, s. 3.

³⁰ E. Szelburg-Zarembina, *Kilka uwag o literaturze dla dzieci*, w: J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny, materiały*, Warszawa 1979, s. 404.

³¹ Por. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Pod znakiem kłosa*, Warszawa 1962, s. 154.

zagranicznych, w tym baśnie Oscara Wilde'a oraz powieści Edith Nesbit. Sama seria od początku została zaprojektowana jako swoiste antidotum na tanią literaturę sensacyjną: „Troska o młodego czytelnika wywołała potrzebę nowego typu wydawnictwa. Umysł, łaknący wrażeń, najłatwiej pada ofiarą sensacyjnej brukowej literatury. Aby przeciwdziałać tym zgubnym wpływom, trzeba stworzyć wartościową książkę dla młodzieży, odpowiadającą najwyższym wymaganiom”³² – czytamy w jej opisie, który przypomina postulaty wydawców angielskich, walczących w drugiej połowie XIX wieku z zalewem *chapbooków*. Warta podkreślenia jest właśnie owa jakość książek, które miały być nie tylko „zajmujące, pisane przez najlepszych autorów”, lecz także „drukowane starannie na dobrym papierze”. W okresie międzywojennym można bowiem obserwować wzrastającą dbałość wydawców o szatę graficzną publikacji z zakresu literatury dziecięcej, co stało się możliwe dzięki rozwojowi technologii graficznych oraz pracy wybitnych rodzimych artystów i artystek, takich jak m.in. Jan Bukowski, Antoni Gawiński, Stefan Norblin, Zofia Plewińska-Smidowiczowa, Zofia Stryjeńska, Franciszka Themerson, Józef Tom czy Wanda Wóycicka³³. Sama literatura dziecięca w dwudziestoleciu międzywojennym rozwijała się natomiast ze zdwojoną intensywnością pod piórami takich twórców i twórczyń jak m.in. Jan Brzechwa, Maria Buyno-Arctowa, Antoni Gawiński, Jan Grabowski, Hanna Januszewska, Janusz Korczak, Maria Kownacka, Kornel Makuszyński, Bronisława Ostrowska, Janina Porazińska, Zuzanna Rabska, Zofia Rogoszówna, Ewa Szelburg-Zarembina, Stefania Szuchowa czy Julian Tuwim, z których większość łączyła w swojej pracy kilka rodzajów twórczości artystycznej (na przykład twórczość poetycka, prozatorska i przekładowa u Rogoszówny, prozatorska i teatralna u Kownackiej, prozatorska i radiowa u Korczaka, poetycka i prozatorska u Brzechwy, Porazińskiej i Szelburg-Zarembiny, prozatorska i ilustratorska u Gawińskiego). Wielu autorów i autorek działało jednocześnie również na polu krytyki literackiej, przyczyniając się do wzrostu standardów w polskiej literaturze dziecięcej.

Monika Adamczyk-Garbowska pisze, że w okresie międzywojennym „przekłady stanowiły około dwadzieścia procent produkcji książek dla dzieci, wśród nich pierwsze miejsce zajmowały tłumaczenia z języka angielskiego, które wносиły ożywcze prądy do polskiej twórczości dla dzieci dzięki cechom takim jak optymizm, humor i niczym nie skrępowana fantazja”³⁴. Rzeczywiście, w tym okresie pojawiło się wiele wznowień oraz nowych tłumaczeń kluczowych dzieł angielskiego „złotego wieku”, szczególnie w jego odsłonie fantazji literackiej: ukazał się „wolny przekład” (tak na stronie tytułowej) *Alice's Adventures in Wonderland* (*Ala w krainie czarów* Marii Morawskiej, wiersze przełożył Antoni Lange, 1927) oraz pierwsze tłumaczenie *Through the Looking-Glass*.

³² *Dobre Książki dla Młodzieży Towarzystwa Wydawniczego*, w: O. Wilde, *Prawdziwy przyjaciel. Opowiadania*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 1928, s. 60.

³³ Por. A. Boguszevska, *Polska ilustracja książki dla dzieci przełomu XIX i XX wieku oraz okresu międzywojennego jako instrument wychowania estetycznego*, w: *W kręgu oświaty, szkolnictwa i nauki*, pod red. A. Winiarz, Lublin 2011, s. 159–168; E. Repucho, *Książka dla dzieci w służbie estetyki druku. Publikacje dwudziestolecia międzywojennego*. „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy” 2016, nr 1, s. 51–65.

³⁴ M. Adamczyk-Garbowska, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Wrocław 1988, s. 42.

And What Alice Found There (*W zwierciadlanym domu. Powieść dla młodzieży* Janiny Zawiszy-Krasuckiej, 1936), autoryzowana przez Barriego adaptacja opowieści o Piotrusiu Panie autorstwa May Byron (*Przygody Piotrusia Pana*, przekład Alicji Strasmanowej, 1938), po raz pierwszy na polskim rynku wydawniczym zaistniał też Kenneth Grahame i jego *The Wind in the Willows* (*O czym szumią wierzby*, przekład Marii Godlewskiej, 1938). Niesłabnącą popularnością cieszyły się Kiplingowskie fantazje zwierzęce (dwa nowe przekłady *Księgi dżungli*: Franciszka Mirandoli z 1922 i Józefa Birkenmajera z 1936 oraz *Drugiej księgi dżungli* autorstwa tych samych tłumaczy, odpowiednio w 1923 i 1928), po raz pierwszy ukazała się też jego fantazja historyczna *Puck of Pook's Hill*, od razu w dwóch różnych tłumaczeniach wydanych w krótkim odstępie czasu (*Puk* Heleny Niemirowskiej, wiersze tłumaczyła Franciszka Arnsztajnowa, 1924; *Puk z Pukowej Górki*, przekład Birkenmajera, 1936). Z angielskich fantazji zwierzęcych pojawił się jeszcze nowy przekład klasycznej powieści Anny Sewell (*Mój Kary. Pamiętnik konia* K. Poklewskiej-Koziłłowej, 1929), zaś od połowy lat 30. zaczęły pojawiać się kolejne tomy serii Hugh Loftinga o przygodach doktora Dolittle'a (*Doktor Dolittle i jego zwierzęta*, przekład Wandy Kragen, 1934, następne tomy w tłumaczeniu Janiny Mortkowiczowej). Koniec lat 30. jest jednak zamienny przede wszystkim ze względu na rozpoczęcie działalności translatorskiej przez Irenę Tuwim, która wydała nie tylko przekład pierwszej części cyklu o Mary Poppins Pamelii Lyndon Travers, nazwanej w tej pierwszej polskiej wersji Agnieszką (*Agnieszka*, 1938), ale także znakomicie przyjęte adaptacje dwóch najważniejszych książek Alana Alexandra Milne'a: *Winnie-the-Pooh* (*Kubuś Puchatek*, 1938) oraz *The House at Pooh Corner* (*Chatka Puchatka*, 1938); Tuwim była też autorką tekstów w książkach „według Walta Disneya”, przede wszystkim tych powstających na fali popularności filmów animowanych o Myszce Miki³⁵.

W latach 1918–1939 wzmożła się jeszcze intensywność publikacji z anglojęzycznych powieści podróżniczo-przygodowych o domyślnym chłopięcym adresie czytelniczym: pojawiały się oczywiście wznowienia i nowe przekłady autorów amerykańskich znanych przed pierwszą wojną światową, takich jak Robert Montgomery Bird, James Fenimore Cooper czy Thomas Maine Reid, dołączyli do nich jednak także twórcy młodszy, urodzeni w drugiej połowie XIX wieku, przede wszystkim James Oliver Curwood (tłumaczony niemal wyłącznie przez Halinę Borowikową), Jack London (głównie w przekładach autorstwa Stanisławy Kuszelewskiej) czy Zane Grey (przede wszystkim w tłumaczeniu Janiny Sujkowskiej). Ukazywały się także wydania angielskiej klasyki przygodowej autorów, których cenili i czytał Barrie: powieści Roberta Ballantyne'a (m.in. *Wyspa koralowa. Powieść dla młodzieży*, przekład Marcelego Tarnowskiego, 1925), Williama Henry'ego Gilesa Kingstona oraz Fredericka Marryata, a także nowe przekłady książek Roberta Louisa Stevensona (m.in. *Wyspa skarbów*, tłumaczenie Józefa Birkenmajera, 1925; *Porwany za młodu* w

³⁵ Były to cztery książeczki z 1938 roku „napisane według tekstu Walta Disneya” przez Irenę Tuwim i wydane nakładem wydawnictwa Przeworskiego: *Miki, Apsik i Pyzia*, *Miki strażak* oraz *Miki w krainie liliputów* – w przypadku dwóch ostatnich pozycji pierwowzorem były najprawdopodobniej filmy animowane *Mickey's Fire Brigade* (1935) oraz *Gulliver Mickey* (1934); w 1939 roku w tej samej oficynie ukazała się jeszcze *Królowna Śnieżka*, również „napisana” przez Tuwim w oparciu o film animowany *Snow White* z 1937 roku.

przekładzie tego samego tłumacza z 1927). Wznawiany i tłumaczony na nowo był również Kipling przygodowo-podróżniczy (przekłady Birkenmajera: *Kim. Powieść*, 1926; *Kapitanowe zuchy. Powieść o wielkich łowcach morskich*, 1930), po raz pierwszy ukazała się także po polsku jego powieść szkolna pt. *Stalky & Co. (Stalky i Sp. Powieść*, przekład Jerzego Bandrowskiego, 1923; *Stalky i towarzysze. Powieść*, przekład Zofii Popławskiej z 1927).

Wśród „powieści dla dziewcząt” popularnością cieszyła się nadal Louisa May Alcott, której teksty były w latach 20. i 30. wznawiane oraz tłumaczone – na nowo (przekłady Hanny Niteckiej: *U progu życia*, 1928, oraz *Dobre żony*, 1929; *Małe kobiety*, przekład M. Wiesławskiego z 1939 – wszystkie trzy publikacje z podtytułem *Powieść dla dorastających panienek*) i po raz pierwszy (tłumaczenia Bucholtzowej: *Janek i Janka. Powieść autorki „Małych kobietek”*, 1932; *Różyczka. Powieść autorki „Małych kobietek”*; *W cieniu bżów*, przekład Marii Czarnockiej, 1929). W dwudziestoleciu międzywojennym wydawane były również dziewczęce powieści szkolne L.T. Meade oraz Angeli Brazil (m.in. *Szkoła w słońcu. Powieść dla dziewcząt*, przekład Zawiszy-Krasuckiej, 1935), a także wznowienia, nowe przekłady i nowe utwory dwóch autorek, które zdobyły znaczną popularność w poprzednich dekadach: Frances Hodgson Burnett (*Panna szlachetnego rodu*, przekład Bucholtzowej z 1932; *Mała księżniczka*, autoryzowany przekład Birkenmajera z 1931 roku), a przede wszystkim Lucy Maud Montgomery. W latach 1924–1939 ukazały się niemal wszystkie tomy serii o Anne Shirley (*Ania z Avonlea. Dalsze dzieje Ani z Zielonego Wzgórza*, przekład Bernsteinowej, 1924; *Ania z wyspy. Dalsze dzieje Ani z Zielonego Wzgórza i Ani z Avonlea*, przekład Andrzeja Magórskiego z 1930 roku, ten sam tom został wydany rok później w tłumaczeniu Zawiszy-Krasuckiej jako *Ania na uniwersytecie*; *Ania z Szumiących Topoli*, przekład Marii Rafałowicz-Radwanowej z 1939; *Wymarzony dom Ani*, tłumaczenie Stefana Fedyńskiego z 1931 roku; *Dolina Tęczy i Rilla ze Złotego Brzegu* w przekładzie Zawiszy-Krasuckiej odpowiednio w latach 1932 i 1933). Prawdziwym rokiem Montgomery był rok 1936, w którym za jednym zamachem czytelniczki i czytelnicy otrzymali wydanie serii o przygodach Emily Byrd Starr w przekładzie autoryzowanym Rafałowicz-Radwanowej (*Emilka ze Srebrnego Nowiu, Emilka dojrzewa, Emilka na flach życia*), oraz dwóch książek kanadyjskiej pisarki nienależących do żadnego z cykli: *Historynka* (przekład Zawiszy-Krasuckiej) i *Dziewczę z sadu* (tłumaczenie Władysławy Wileńskiej). Dziesięć lat wcześniej ukazał się natomiast *Błękitny zamek* (przekład anonimowy, 1926), którego nowe tłumaczenie opublikował w 1939 Karol Borowski. W latach 1932–1937 na polskim rynku wydawniczym pojawiły się również popularne książki dla młodych czytelniczek Eleanor Hodgman Porter: *Pollyanna* (przekład Władysława Juskiewicza, 1932), *Pollyanna dorasta* oraz *Panna Billy. Powieść dla dziewcząt* (tłumaczenia autoryzowane Zawiszy-Krasuckiej, odpowiednio z 1936 i 1937). Na przełomie lat 20. i 30. XX wieku tradycyjny podział na powieści „dla chłopców” i „dla dziewcząt” – nadal dobrze widoczny w praktykach publikacyjnych – bywał już jednak kwestionowany przez pisarzy i krytyków związanych z postępowym środowiskiem wydawniczym. W 1929 roku Hanna Mortkowiczówna pisała na przykład:

Zaspokojenie wszystkich nieśmiałych tęsknot małej dziewczynki i mocne skrzydła, na których fantazja małego chłopca biegnie w daleki świat wynalazków i podróży. Zresztą nie należy przeprowadzać tu sztucznych podziałów – pewna kategoria wzruszeń i zaciekawień jest powszechna. Najbardziej rozhukany chłopiec ulegnie czarowi opowieści o zbyt przecież doskonałym i szlachetnym „małym lordzie” [...], rozczuli się przygodami zagubionej w wielkim świecie sieroty, słodkiej siwookiej Marjore i zaduma się ze łzami gorzkiego żalu w oczach nad śmiercią niezrozumianego Jutra [*sic!*] ze smutnej książki Montgomery. I nawet najcichsza, najbierniejsza dziewczynka ze ściśniętym sercem, błądzić będzie po łąkach i morzach z lordem Glenerwanem, śmiesznym Paganelem i małym, dzielnym Robertem w poszukiwaniu zagubionego wśród oceanów człowieka [pisownia oraz interpunkcja oryginalne – A.W.].³⁶

Jako książki „dla dziewcząt”, których gorliwymi czytelnikami mogą być również chłopcy, autorka wymienia powieści obyczajowe wyłącznie anglojęzyczne: *Małego lorda* Burnett, *Gwiazdę przewodnią. Powieść dla dorastającej młodzieży* Joan Gould (tytuł oryginalny *Marjorie's Quest*, pierwszy przekład polski z 1889 roku autorstwa Zofii Hartinghowej) oraz *Jura* Florence Montgomery (tytuł oryginalny *Misunderstood*, polskie tłumaczenia *Niezrozumiany* W.L. Mukułowskiej z 1916 roku oraz *Jur* Celiny Kuszerówny z 1913 i Hanny Kuszer-Niteckiej z 1922); przykładem czytelniczej odwrotności są natomiast *Dzieci kapitana Granta* Jules'a Verne'a. W latach 20. i 30. w Polsce zaczęły się jednak ukazywać również tłumaczenia książek, które w naturalny sposób pozwalały przewyciężyć podziały na publikacje „dziewczęce” i „chłopięce”. Były to między innymi angielskie powieści przygodowe Edith Nesbit (*Poszukiwacze skarbu*, przekład Haliny Jelenkiewicz z 1925, wydania późniejsze pod tytułem *Przygody młodych Bastablów. Powieść* w przekładzie Mortkowiczowej z 1927 roku) oraz Arthura Ransome'a (*Jaskółki i Amazonki* oraz *Jaskółczyn* w przekładzie Herminii Bukowskiej z 1938 roku), w których bohaterami było kilkoro dzieci różnej płci, najczęściej rodzeństwo.

Tak – w dużym skrócie i uproszczeniu – przedstawia się zarys rozwoju polskiej twórczości dla młodych czytelników i czytelniczek do końca lat 30. XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem pola literatury przekładanej z języka angielskiego. Wybuch II wojny światowej rozproszył nie tylko ludzi, ale także księgozbiory i archiwa (zniszczeniu uległo między innymi archiwum wydawnictwa Arcta czy Gebethnera i Wolffa), przede wszystkim doprowadził jednak do głębokich przemian społecznych i geopolitycznych, odzwierciedlonych w nowym podziale Europy. Po roku 1945 wznowiły wprawdzie działalność przedwojenne oficyny publikujące dla niedorostłych, pojawiły się reedycje wielu pozycji z okresu dwudziestolecia, a także nowe publikacje napisane w czasie wojny (na przykład *Akademia Pana Kleksa* Brzechwy) lub bezpośrednio po niej (tomy poetyckie Porazińskiej i Szelburg-Zarembiny) utrzymane nadal w stylistyce przedwojennej, jednak powrót na dawne ścieżki życia literackiego okazał się niemożliwy. Po roku 1945 rozpoczęła się wyraźna ideologizacja literatury dziecięcej, zaostreniu uległa działalność cenzury, postępować zaczęło upaństwowienie wydawnictw oraz prasy dla młodych odbiorców i odbiorczyń, wzrósł również udział

³⁶ H. Mortkowiczówna, *Najlubiejsze książki*. „Świat Książki. Czasopismo Poświęcone Zagadnieniom Czytelnictwa, Krytyki, Miłośnictwa i Zdobnictwa oraz Grafiki Książki” 1929, z. 4–5, s. 24–25.

przekładów z literatur Związku Radzieckiego przy jednoczesnym ograniczeniu transferów z literatur zachodnich. W 1951 roku rozszerzona Sesja Związku Literatów Polskich w Szczecinie (kontynuująca Zjazd Szczeciński z roku 1949) proklamowała socrealizm jako estetykę obowiązującą w literaturze dla dzieci³⁷. Niemal równocześnie zlikwidowane zostały najważniejsze przedwojenne wydawnictwa działające w tym obszarze (firmy Gebethnera i Wolffa, Arcta, Mortkowicza), a w bibliotekach zaczęto dokonywać czystek na podstawie *Wykazu księzek podlegających niezwłocznemu wycofaniu*, czyli tzw. list purgacyjnych, z których jedna, licząca 562 pozycje lista nr 3, poświęcona była wyłącznie literaturze dla dzieci. W ten sposób niemożliwa stała się kontynuacja rozwoju twórczości dla młodych czytelniczek i czytelników w kierunku wyznaczonym w poprzednich dekadach: książki przedwojenne przestały trafiać do szerszego grona odbiorców, które miało być odtąd wychowywane w nowej ideologii socjalistycznej. Powstała wskutek wyparcia z obiegu setek tytułów amnezję kulturową Joanna Papuzińska nazwała efektem „zatopionego królestwa”³⁸, a jej skutki widoczne są do dzisiaj.

Zanim przejdę do omówienia wpływu, jaki anglojęzyczna literatura tłumaczona wywarła na rodzimą literaturę dla młodych czytelników i czytelniczek, chciałabym jeszcze dokonać krótkiej charakterystyki pola twórczości translatorskiej w pierwszych trzech dekadach XX wieku – a zatem w okresie intensywnej formacji oraz rozwoju polskiego piśmiennictwa dla dzieci – by wskazać na pewne pojawiające się w nim tendencje oraz podjąć próbę rekonstrukcji profilu i zadań tłumacza/tłumaczki tekstów dla młodych w tamtym okresie. Pod względem dywersyfikacji literatur, z których dokonywano translacji – a więc swoistej mapy kontaktów literackich łączących polską literaturę dla dzieci z twórczością zagraniczną – zwraca uwagę dominacja autorów anglojęzycznych (ponad 600 tytułów)³⁹, za którą plasuje się literatura niemiecka (380 pozycji) oraz francuska⁴⁰ (niemal 200 tytułów), z czego widać wyraźnie, że w tym okresie przeważające w XIX wieku translacje z języka francuskiego ustąpiły już

³⁷ Por. A.M. Czernow, D. Michulka, *Historical Twists and Turns in the Polish Canon of Children's Literature*, w: *Canon Constitution and Canon Change in Children's Literature*, ed. B. Kümmerling-Meibauer, A. Muller, London – New York 2016, s. 85–88.

³⁸ Por. J. Papuzińska, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008.

³⁹ Liczby te wynikają z badań bibliograficznych przeprowadzonych na podstawie odpowiednich spisów tematycznych: *Bibliografii literatury dla dzieci i młodzieży 1901–1917. Literatura polska i przekłady*, pod red. A. Grefkowicz, Warszawa 2005 oraz *Bibliografii literatury dla dzieci i młodzieży 1918–1939. Literatura polska i przekłady*, pod red. B. Krassowskiej i A. Grefkowicz, Warszawa 1995. Trzeba oczywiście wziąć pod uwagę fakt, iż spisy te mogą być niekompletne – i w pewnym sensie są takie w założeniu, gdyż nie uwzględniają na przykład publikacji pojawiających się w czasopiśmie, zasadnym wydaje się jednak przypuszczenie, że ewentualne uzupełnienia i poprawki nie wpłynęłyby znacząco na całościową panoramę „krajobrazu przekładowego” lat 1901–1939. Uwzględnić należy także to, iż nie wszystkie przekłady z danej literatury tworzone były bezpośrednio z danego języka: świadczy o tym choćby *casus* przekładu *Ani z Zielonego Wzgórza* R. Bernsteinowej, w którym pośredniczył język szwedzki; pośrednictwo języka niemieckiego w polskiej recepcji twórczości Barriego omówię szerzej w trzecim rozdziale niniejszej części rozprawy.

⁴⁰ Szczegółowego opracowania historii przekładów z języka francuskiego w okresie 1918–1939 dokonała Natalia Paprocka w książce *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)*, Kraków 2018. Zob. również: *eadem*, *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014*, Kraków 2018.

miejsca angielszczyźnie. Zauważalny jest udział przekładów z sąsiednich literatur słowiańskich: autorów rosyjsko- (ponad 70 pozycji) i czeskojęzycznych (ponad 40 tytułów), a także z literatur skandynawskich, gdzie na plan pierwszy wysuwa się piśmiennictwo duńskie (50 pozycji, niemal wyłącznie twórczość Andersena), za nim plasuje się szwedzkie (20 tytułów) i norweskie (10 tytułów). Wśród książek autorów włoskich (około 30 pozycji) dominują przekłady dzieł Edmondo de Amicisa (m.in. translacje Marii Konopnickiej, która przetłumaczyła na język polski niezwykle popularny zbiór opowiadań *Serce*⁴¹), podobnie jak publikacje z obszaru języka hiszpańskiego (około 10 pozycji) zdominowane są przez tłumaczenia Miguela de Cervantesa. Pojedyncze przypadki to translacje z literatury hebrajskiej, estońskiej, niderlandzkiej, słowackiej, węgierskiej, a także z greki i łaciny, z których (niekoniecznie bezpośrednio) tłumaczono klasyczne teksty Homera, Ezopa, Plutarcha, Owidiusza i Wergiliusza.

Przykładów transferu odwrotnego – a więc z języka polskiego na języki obce – w badanym okresie istnieje zdecydowanie mniej i są to raczej wyjątki, które wskazują na szczególną rangę pozycji wybieranych do publikacji za granicą. Jedyne dwa teksty z literatury rodzimej przetłumaczone na język angielski, które udało mi się znaleźć, to przekład *O krasnoludkach i o sierotce Marysi* Konopnickiej pt. *The Brownie Scouts* autorstwa Katherine Żuk-Skarszewskiej z 1929 roku⁴² oraz *W pustyni i w puszczy* Sienkiewicza w tłumaczeniu Mary Webb Artois – *Through the Desert*, wydane w 1912 roku (a więc zaledwie rok po ukazaniu się oryginału; tak szybka „reakcja przekładowa” na powieść Sienkiewicza wiązała się zapewne z uznaną w świecie pozycją autora jako laureata literackiej Nagrody Nobla z 1905 roku). Profil kontaktów między systemem polskiej literatury dla dzieci a „makrosystemem” literatur europejskich wskazuje więc na pozycję peryferyjną tej pierwszej względem dużych literatur zachodnich, szczególnie anglojęzycznej i niemieckiej.

Even-Zohar twierdzi, że literatura tłumaczona zajmuje centralną pozycję w danym polisystemie literackim wtedy, gdy bierze ona „czynny udział w kształtowaniu jądra owego polisystemu, a wobec tego kojarzona jest z istotnymi procesami zachodzącymi w historii danej literatury”⁴³. Badacz wskazuje dalej, że w takich wypadkach „nie utrzymują się [...] ostre podziały na pisarstwo «oryginalne» i «tłumaczone», a nierzadko to właśnie najważniejsi pisarze danego czasu (albo uczestnicy ruchu awangardowego, którzy niebawem okażą się ważnymi pisarzami) tworzą najwyrazistsze i najwyżej cenione przekłady”⁴⁴. Taki stan rzeczy daje się zaobserwować w polskiej literaturze dziecięcej przełomu wieków i pierwszych dekad XX stulecia, gdy twórcy oryginalnych tekstów dla młodych czytelników i czytelniczek byli częstokroć zarazem adaptatorami i tłumaczami utworów obcych, a udział poszczególnych ról w danej

⁴¹ Por. K. Biernacka-Licznar *O historii przekładów włoskiej literatury dla dzieci na język polski do roku 1945*, w: *Przekłady w systemie małych literatur. O włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży*, pod red. M. Woźniak, K. Biernackiej-Licznar i B. Staniów, Toruń 2014, s. 163–174.

⁴² Por. A. Brzózka, *Czy strategia redukcji może służyć egzotyzacji, czyli gdzie się podziela Sierotka Marysia w angielskim przekładzie*. „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2010, nr 22–23, s. 143–158.

⁴³ I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej...*, s. 198.

⁴⁴ *Loc. cit.*

twórczości – czy nawet danym dziele – odznaczał się gradacyjnością i płynnością. Na złożoność zależności między oryginalną działalnością pisarską a praktyką translatorską polskich autorów oraz autorek wskazuje mnogość wszelkiego rodzaju adaptacji, przeróbek i naśladowań pomijających często nazwisko autora pierwowzoru, natomiast oznaką braku ostrych podziałów między pisarstwem „oryginalnym” a „tłumaczonym” są rozmaite „kwalifikatory” bibliograficzne tekstów, takie jak na przykład „przełożył/a”, „opracował/a”, „opowiedział/a”, „na tle napisał/a”, „podług/według napisał/a”, „spolszczył/a”, „skrócił/a”, „streścił/a”, „wolny przekład”, „przeróbka”, które utrudniają jednoznaczne wskazanie, czy dany utwór jest jeszcze przekładem, adaptacją czy może już twórczością własną inspirowaną dziełem obcojęzycznym.

Nie brak również literackich realizacji podobnych praktyk twórczych – wspomniany już wcześniej utwór *Na jagody* Marii Konopnickiej uznaje się dziś za autorską przeróbkę dzieła *Puttes äventyr i blåbärsskogen* (1901) szwedzkiej pisarki Elsy Beskow, dokonaną przez polską autorkę w oparciu o jego niemiecki przekład i przede wszystkim oryginalne ilustracje⁴⁵. W obszarze podobnych zjawisk sytuuje się twórczość Marii Julii Zaleskiej, Janiny Zawiszy-Krasuckiej, Elwiry Korotyńskiej czy Janiny Colonnay-Walewskiej, pisarek i tłumaczek, których adaptacje dzieł obcojęzycznych wydawane były pod ich własnymi nazwiskami (zwykle ze wskazaniem autora oryginału w podtytule – na przykład Dickensa, Scotta, Coopera i innych), co wynikało również z innego niż dzisiaj podejścia do praw autorskich, które nie wszędzie obowiązywały w tej samej formie (Polska ratyfikowała konwencję berneńską o ochronie dzieł literackich i artystycznych dopiero w połowie lat 30. XX wieku). Osobnym, lecz niezwykle interesującym przypadkiem pozostaje *casus* „baśni arabskich” Bolesława Leśmiana – *Klechd sezamowych i Przygód Sindbada Żeglarza* (1913) – utworów dla dzieci opartych na zbiorze *Baśni z tysiąca i jednej nocy*, które badacze określają jako wynik skomplikowanego procesu adaptacyjno-translatorskiego, gdyż podczas ich pisania Leśmian korzystał najprawdopodobniej z trzech wersji baśni arabskich w przekładach polskich, francuskich i rosyjskich⁴⁶. Wazni twórcy i twórczynie literatury dziecięcej tamtego okresu byli bardzo często również autorami przekładów istotnych dzieł z literatur zagranicznych (tak było m.in. w przypadku Marii Konopnickiej, Zofii Rogoszówny, Marii Julii Zaleskiej, Marii Buyno-Arctowej czy Elwiry Korotyńskiej). Jeśli natomiast idzie o uznanych twórców i twórczynie polskiej literatury ogólnej, którzy zajmowali się również tłumaczeniem/adaptowaniem tekstów dla dzieci, można tu wymienić na przykład wspomnianą już działalność translatorską Konopnickiej (przede wszystkim twórczość de Amicisa), ale także Wacława Berenta (*Heroje czyli klechdy greckie o bohaterach* Charlesa Kingsleya, przekład z 1926 roku), Władysława Broniewskiego (*Bajki* Kornela Czukowskiego, tłumaczenie z 1936 roku; adaptacja *Czarodziejskiego fletu* w wersji Walta Disneya, 1936), Jarosława

⁴⁵ O badaniach nad związkami *Na jagody!* z twórczością Elsy Beskow zob. C. Haugaard, *Czy Maria Konopnicka popełniła plagiat utworu szwedzkiej pisarki Elsy Beskow?*. „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 1, s. 99–111 oraz E. Teodorowicz-Hellman, *Maria Konopnicka a Elsa Beskow, czyli o eposie dziecięcym „Na jagody!”*, w: *eadem*, *Polsko-szwedzkie kontakty literackie. Studia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 2004, s. 54–65.

⁴⁶ B. Grodzki, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglarza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012, s. 20–26.

Iwaszkiewicza (*Jeździec bez głowy. Opowieść romantyczna* Reida, opracowanie z 1928 roku), Jana Kasprowicza (*Z górskich wsi. Opowieści dla dojrzałszej młodzieży* Petera Rossegera, spolszczenie z 1908 roku), Leopolda Staffa (*Kamilla de Amicisa*, tłumaczenie z 1924 roku; *Lis Przechera* Goethego, wolny przekład z 1935 roku) czy Józefa Wittlina (opracowanie *Lampa Aladyna. Serja I Bajek z tysiąca i jednej nocy* Alberta Ludwika Grimma oraz *Don Kiszot z La Manczy* Cervantesa, oba z 1925 roku; *Pinokio. Przygody drewnianej kukielki* Collodiego wydane rok później).

Prolegomena do szerzej zakrojonych badań nad historią przekładu literatury dziecięcej w Polsce w pierwszych dekadach XX wieku pozwalają również na wstępną rekonstrukcję i scharakteryzowanie profilu tłumacza/tłumaczki tekstów dla młodych, wskazanie swoistych punktów węzłowych oraz wstępnie rozpoznanych fenomenów pojawiających się w tym obszarze. Uwagę zwracają przede wszystkim różne relacje tłumacza względem tekstu i czytelnika: jako znawcy i pośrednika (jak w przypadku książki popularnonaukowej Alana Dane'a pt. *Economics for Boys and Girls – Łatwa ekonomika* (1937), którą Waław Skrzywan nie tylko „przełożył”, ale również „do stosunków gospodarczych polskich przystosował”, jak czytamy na karcie tytułowej publikacji), ale także jako cenzora (*casus* tłumaczenia *Przygód Piotrusia Pana* Zofii Rogoszówny, która pominęła końcowe akapity oryginalnego tekstu dotyczące tematyki śmierci⁴⁷) czy nawet jako konstruktora kanonu i przewodnika młodego czytelnika po literackim świecie dorosłych – a taką właśnie rolę tłumacza zarysowuje Berthold Merwin (właśc. Baruch Menkes) w swojej przedmowie do wyjątkowego zbioru *Dwunastka. 12 nowel nowoczesnej literatury światowej* (1925), stanowiącego autorski wybór – i częściowo przekład – tekstów Bjørnstjerne'a Bjørnsona, Fiodora Dostojewskiego, Anatole'a France'a, Maksima Gorkiego, Lafcadio Hearn, Edgara Allana Poego, Arthura Schnitzlera, Augusta Strindberga, Lwa Tołstoja, Marka Twaina, Oscara Wilde'a oraz Emila Zoli⁴⁸. Właśnie ówczesne parateksty przekładów – posłowania, przedmowy, przypisy – stanowią ciekawe studium (samo)świadomości autorów i autorek przekładów oraz dostarczają rozmaitych świadectw myślenia o

⁴⁷ Szerzej o przekładzie Rogoszówny w tym kontekście pisałam w książce „*Piotruś Pan w Ogradach Kensingtonskich*” Jamesa Matthew Barriego. *Kontekst – Interpretacja – Przekład*, Lublin 2018, s. 165–193.

⁴⁸ Merwin kieruje przedmowę do swej czternastoletniej córki, ofiarowując jej przygotowany wybór jako swoiste przejście od literatury „dziecięcej” do twórczości „dorosłej”: „Wprowadzam cię w lekturę «dla dorosłych». Nie chcę, byś ją brała bezkrytycznie, przypadkiem, wiedziona tylko instynktem, albo zgoła żądzą sensacji. Wielokrotnie spostrzegalem: stawałaś przed oszkloną moją szafą biblioteczną i chłonełaś oczami tytuły i nazwiska. Książki dla «dla dzieci» przestają cię interesować; radabyś obcować z tymi przedstawicielami ducha i wyobraźni, których dzieła oglądasz za szkłem. Nie chcę zakazywać ci tej lektury. Nie chcę narażać cię na pokusę wykroczenia przeciw zakazowi, czytania chyłkiem, potajemnie, nocami, w łóżku przy świecy. Widzisz, otwieram moją szafę biblioteczną, otwieram ją na oścież”. Dalej autor pisze jeszcze bardzo ciekawie o kryteriach wyboru oraz wskazuje na różnorodność przedstawianych twórców, proponując otwartą perspektywę poznawania świata poprzez literaturę („Daję ci oto geografję przez pryzmat literatury. Poznasz przyrodę skandynawską i śródziemnomorską, ludzi z nizin i ludzi z gór, chłopca rosyjskiego i chłopca szwajcarskiego, uczucia, władające ludźmi, osiadłymi na roli i mieszkańcami miast; poznasz ludzi ze sfer górnych i nizin społecznych; poznasz ludzi z peryferij świata, ludy egzotyczne; poznasz stosunek człowieka do przyrody, wpływ środowiska na człowieka; poznasz charakterystyczne cechy obyczajowe poszczególnych narodów i krajów.”). *Dwunastka. 12 nowel nowoczesnej literatury* (Bjørnson, Dostojewski, France, Gorkij, Hearn, Poe, Schnitzler, Strindberg, Tolstoj, Twain, Wilde, Zola), zebrał, częściowo przełożył i wstępem zaopatrzył Merwin, Lwów – Warszawa 1925, s. 1–3.

procesie translacji, a także o powinnościach i zadaniach tłumaczy względem oryginału, autora i czytelników. Dzieje się tak na przykład w przedmowie do *Czarodziejskich powieści Andersena* spolszczonych przez Marię Glotzównę (1900), w której redakcja zwraca uwagę na „wierność przekładu”, zaś przeróbki oryginałów nazywa „kramarstwem literackim, które krzywdzi autora, przedstawiając go w innym świetle”⁴⁹ – być może w opozycji do pierwszego zbiorczego wydania baśni z 1859 roku, w którym tłumacz określał swoje dzieło „naśladowaniem powiastek z oryginału duńskiego z nadaniem im tła czysto polskiego”, posuniętym aż po praktykę, którą dziś nazwalibyśmy przekładem kulturowym („zastąpienie legend skandynawskich fantastycznym światem Słowiańszczyzny”⁵⁰). Z kolei we wstępie do swojego przekładu *Pinocchio in automobile* Giulia Erpianisa pt. *Jędraszek w samochodzie* (1927) Róża Centnerszwerowa uzasadnia swój wybór tego konkretnego tekstu spośród bogatej literatury nawiązującej do klasycznego dzieła Collodiego oraz odnosi się do niektórych rozwiązań przekładowych, m.in. spolszczenia imienia głównego bohatera⁵¹.

Inną kwestią pozostaje pozycja autorów i autorek przekładów dla dzieci w życiu literackim, procesie publikacyjnym oraz w samym społeczeństwie, która zdaje się oscylować między dwoma biegunami: dominacji tłumacza nad autorem oryginału (w omówionych wyżej przypadkach zastępowania nazwisk autorów oryginałów nazwiskami autorów adaptacji/przeróbek) oraz jego całkowitej niewidzialności. W wielu ówczesnych publikacjach przekładowych nazwiska tłumaczy i tłumaczek są pominięte lub ukryte pod pseudonimami czy kryptonimami – i o ile tę pierwszą (niechlubną) praktykę można stawiać raczej po stronie wydawców, kryptonimy oraz pseudonimy zdają się wynikać jednak z inicjatywy samych tłumaczy i tłumaczek, którzy z jakichś względów decydowali się na ukrycie swojej prawdziwej tożsamości (czyżby dlatego, że literatura dla dzieci długo uważana była za gorszy, „czwarty stan sztuki” pisarskiej, przeciwko czemu protestowała Maria Dąbrowska?). W tym polu zidentyfikowałam dwa szczególnie ciekawe fenomeny społeczno-przekładowe, które wymagać będą dalszych badań: pierwszy związany jest z polsko brzmiącymi pseudonimami tłumaczek i tłumaczy pochodzenia żydowskiego (m.in. Wiktor Grosz/Aleksander Dobrot – właśc. Izaak Medres, tłumacz powieści kanadyjskiego traperza podpisującego się jako Grey Owl; Zofia Mirska – właśc. Zofia Loewenstein, autorka opracowań powieści Cervantesa i Kingstona; Zbigniew Zatorski – właśc. Leon Sternklar, tłumacz Verne’a i Coopera), co wynikało być może z chęci głębszego zidentyfikowania się polskim środowiskiem literackim. Drugi dotyczy natomiast rozróżnień genderowych i swoistego *cross-dressingu* tłumaczek powieści podróżniczo-przygodowych, które na potrzeby tej konkretnej działalności pisarskiej przybierały męskie pseudonimy – jak Natalia Dzierżkówna, przekładająca utwory Coopera i Reida pod pseudonimem Jerzy Orwicz, czy Halina Borowikowa, tłumaczka powieści Curwooda (i pisząca własne powieści przygodowe) pod pseudonimem Jerzy Marlicz; do *casusu* tej ostatniej autorki przejdę już za chwilę przy omówieniu relacji

⁴⁹ Cyt. za: Z. Brzozowska, *op. cit.*, s. 47.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 44.

⁵¹ Por. K. Biernacka-Licznar, *op. cit.*, s. 160.

intertekstualnych między polskim i anglojęzycznym systemem literackim, do którego chciałabym teraz przejść.

Jak to bowiem często bywa w historiach literatur narodowych⁵², nowe prądy, kierunki i formy, a przede wszystkim odświeżający sposób myślenia o piśmiennictwie dla dzieci jako pełnoprawnej dziedzinie sztuki, trafiały na podatny grunt polskiej literatury dla najmłodszych – przez długie lata zdominowanej przez dydaktyzm i cele wychowania patriotycznego – właśnie za pośrednictwem literatury tłumaczonej, która stanowiła impuls rozwojowy dla twórczości rodzimej i dostarczała jej potrzebnych wzorców. Znaczenie przekładów dla rozwoju wartościowego czytelnictwa oraz dojrzałych czytelniczek i czytelników dostrzegali zresztą pedagodzy oraz krytycy literaccy dwudziestolecia. W 1930 roku Ludwik Bandura pisał:

Perły literatury dziecięcej obcych narodów należałoby przetłumaczyć, gdyż w literaturze rodzimej dziecko uświadamia sobie wartości narodowe, pogłębia się jego narodowość! W obcej literaturze dziecko wchłania pierwiastki odmienne od naszej indywidualności, rozrasta się w nim pod jej wpływem nowy człowiek. Przez literaturę i sztukę obcą bliższą stanie mu się dusza innych narodów. Budzić się w nim będzie sympatia do najwznioślejszych strun tej duszy, nauczy się szanować obcych.⁵³

Jak już zostało zaznaczone, od początku XX wieku obserwować można znaczne ożywienie działalności translatorskiej wokół światowej klasyki dziecięcej – szczególnie zaś tej, która należała do obszaru literatury języka angielskiego, natomiast wyjaśnienie tego procesu pokrywa się z obserwacjami Evena-Zohara dotyczącymi funkcjonowania literatury tłumaczonej w polisystemie:

[K]iedy wyłaniają się nowe modele literackie, to przekład właśnie staje się często sposobem na poszerzanie literackiego repertuaru. Poprzez dzieła obce wprowadza się do literatury rodzimej cechy (zarówno zasady, jak i elementy), które w niej uprzednio nie istniały. Będą to przypuszczalnie nie tylko nowe modele rzeczywistości, które zastępują nieefektywne już modele funkcjonujące dotychczas, lecz także cały wachlarz innych cech, takich jak na przykład nowy (poetycki) język czy wzorce i techniki kompozycyjne.⁵⁴

Warunki, które wyszczególnia dalej badacz, odpowiadają okolicznościom zaistniałym w relacji polskiej i anglojęzycznej literatury dziecięcej na początku XX wieku: krystalizacji polisystemu w „młodej”, kształtującej się dopiero literaturze odrodzonego kraju, która była jednocześnie literaturą peryferyjną względem globalnej w zasięgu twórczości anglojęzycznej, w specyficznym czasie „w dziejach literatury, kiedy następują punkty zwrotne i momenty kryzysowe”⁵⁵ – a za takie należy uznać przemiany społeczne i polityczne pierwszych dekad XX wieku, zwieńczone odzyskaniem przez

⁵² Przypomnieć można chociażby omówiony w pierwszej części niniejszej rozprawy wpływ, jaki na angielską literaturę „złotego wieku”, w szczególności rodzimą baśń literacką, wywarły przekłady baśni braci Grimm oraz Andersena powstające w XIX wieku (por. strony 88–89 w niniejszej rozprawie).

⁵³ L. Bandura, *Braki naszej literatury dziecięcej*. „Przyjaciel Szkoły. Dwutygodnik Nauczycielstwa Polskiego” 1930, nr 20, s. 786.

⁵⁴ I. Even-Zohar, *Miejsce literatury tłumaczonej...*, s. 198–199.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 199.

Polskę niepodległości w 1918 roku. W dwudziestoleciu międzywojennym twórcy poszukiwali inspiracji wśród pojawiających się coraz liczniej tłumaczeń utworów zagranicznych: spragnieni wolności wyobraźni w kreowaniu tekstowego świata, baśniowości wplecionej w rzeczywistość, humoru, nonsensu i zabawy słowem sięgali po świeżo wydane przekłady dzieł literatury anglojęzycznej, które w sposób szczególny ucieleśniały wszystkie te jakości⁵⁶. Przypadający na dwudziestolecie międzywojenne okres rozkwitu polskiej literatury dla dzieci, który można by nawet nazwać jej „złotym wiekiem”, następuje bezpośrednio po czasie, w którym rozpoczęła się intensywne twórczość przekładowa z anglojęzycznej klasyki dziecięcej. Wpływowi tym, opartym przede wszystkim na przekładzie, chciałabym teraz przyjrzeć się w dwóch zbliżeniach umieszczonych w perspektywie komparatystyki literatury dziecięcej oraz studiów nad kontaktem i transferem literackim, obejmujących porównania sytuacji, w których kontakty i zależności między twórcami znajdują odzwierciedlenie w ich dziełach, a także porównania typologiczne, które zwracają uwagę na literackie podobieństwa i paralele oraz zjawiska intertekstualne, takie jak aluzje, cytaty czy parodie⁵⁷. Wskazywać będę zarówno na „źródła eksplicytne”, takie jak listy, wspomnienia i zapiski autorów oraz wzmianki pojawiające się w samych utworach literackich i towarzyszących im paratekstach, z drugiej zaś „implicitne” – wyabstrahowane na podstawie komparatystycznego zestawienia tekstów i wymagające pośrednictwa interpretatora/interpretatorki, który/a dokonuje porównania utworów, wskazuje na ich punkty wspólne, a także umieszcza je w szerszym kontekście dynamicznej wymiany kulturowej. Za świadectwa transferów literackich oraz inspiracji przekładowych posłużą mi tutaj dwa studia gatunkowe, dotyczące przede wszystkim twórczości z okresu dwudziestolecia międzywojennego: z jednej strony polskie powieści o wyraźnie dziewczęcym adresie czytelnicy, z drugiej zaś gatunek twórczości podrózniczoprzygodowej. Do kwestii wpływów angielskich fantazji „złotego wieku” – szczególnie *Piotrusia Pana* – pozwolę sobie powrócić w rozdziale trzecim niniejszej części, przy omówieniu polskiej recepcji przekładowej dzieł Barriego.

Zacznijmy zatem od tak zwanej „literatury dla dziewcząt”, której przedstawicielką – powieść Louisy May Alcott – stanowi przykład wczesnej polskiej recepcji „złotego wieku”: *Małe kobiety* w tłumaczeniu Zofii Grabowskiej (z charakterystycznym dopiskiem „powieść dla dziewcząt”, który w późniejszych wydaniach przyjmował również formę „powieść dla dorastających panienek”) zostały opublikowane w 1875 roku, a więc zaledwie siedem lat po publikacji oryginału. Twórczość angielska i amerykańska wpłynęły znacząco na rozwój podgatunku powieści dziewczęcej w Polsce, o czym pisała między innymi Elżbieta Kruszyńska⁵⁸, a o zapotrzebowaniu na utwory adresowane do czytelniczek świadczyła właśnie sprawność, z jaką polski rynek książki reagował na nowości publikowane za granicą, skracając do minimum czas oczekiwania na przekład. Polska wersja powieści Montgomery *Anne of Green Gables* (1908) ukazała

⁵⁶ Pisze o tym Józef Białek w opracowaniu *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939*. Por. J.Z. Białek, *op. cit.*, s. 114.

⁵⁷ Por. E. O’Sullivan, *Comparative Children’s Literature*, przeł. A. Bell, London – New York, 2005, s. 19.

⁵⁸ E. Kruszyńska, *Dydaktyczny charakter powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2009, s. 15.

się już w roku 1911, natomiast obie powieści Burnett – *A Little Princess* (1905) i *The Secret Garden* (1911) zostały wydane odpowiednio w latach 1917 i 1914. Ogromną poczytność anglojęzycznej prozy dziewczęcej w Polsce odnotowują także czasopisma – w artykule *Dwadzieścia poczytnych książek* zamieszczonym „Ruchu Pedagogicznym” z 1933 roku wśród tomów najchętniej wypożyczanych z bibliotek przez młode czytelniczki znalazły się między innymi właśnie powieści Montgomery (*Ania z Zielonego Wzgórza*), Burnett (*Tajemniczy ogród*) oraz Gould (*Gwiazda przewodnia*)⁵⁹. Zresztą nie tylko czytelniczki interesowały się twórczością „dla pańienek” – na karcie bibliotecznej Kornela Makuszyńskiego, autora popularnych do dziś powieści dla dziewcząt takich jak *Panna z mokrą głową* (1932), *Awantura o Basię* (1937) i *Szaleństwa panny Ewy* (napisane w 1940 roku, wydane powojennie w 1957), figurują na przykład wpisy o wypożyczeniach *Ani z Zielonego Wzgórza* i *Tajemniczego ogrodu*⁶⁰. Jednak bohaterki powieści Makuszyńskiego zdają się zawdzięczać najwięcej pisarstwu Alcott, której powieść mogła posłużyć jako źródło nowego wzorca bohaterki nieobecnej wcześniej na gruncie literatury polskiej – wzorca chłopczycy. Ludka March (w oryginale Jo March) na pierwszych stronach *Małych kobietek* w przekładzie Grabowskiej jednoznacznie deklaruje swoją niezgodę względem obowiązującej jej „dziewczęcości” oraz stereotypów płci:

Dosyć biedy, że jestem dziewczyną, kiedy lubię męskie zabawy, zajęcia i sposób życia. Nie mogę się uspokoić z żalu, że nie chłopiec, a teraz gorzej mi jak kiedykolwiek, bo umieram z chęci walczenia przy boku papy, a muszę siedzieć w domu z robotą na drutach, jak zniedołężniała baba⁶¹.

Ludka, jako klasyczna chłopczyca, buntuje się przeciwko konwencjonalnemu wyobrażeniu kobiety (i dziewczynki) jako „anioła domowego ogniska”, którego przeznaczeniem jest życie w statecznym bezruchu – opowiada się za to po stronie „męskiego” dynamizmu walki oraz przygody. Jak pisze Anna Maria Czernow, owa transgresja „stanowi założenie konstrukcji literackiej, czyniąc chłopczycę postacią liminalną, usytuowaną pomiędzy różnymi [...] porządkami znaczeń”⁶² i wyraża się również w wyglądzie oraz zachowaniach bohaterki: Ludka jest wyrosnięta, szczupła i smagła, a jej nieforemna figura o szerokich ramionach przypomina raczej starszego brata pozostałych bohaterek powieści, którego rolę dziewczyna przyjmuje i odgrywa.

„Polskie chłopczyce” Makuszyńskiego przypominają bohaterkę Alcott pod względem konstrukcji literackiej prócz może tego, że pisarz obdarza swoje heroiny dozą „dziewczęcej” słodyczy, zgrabnie przemieszanej z cechami chłopięcymi, a także

⁵⁹ M. Gutry, B. Groszlikowa, *Dwadzieścia poczytnych książek*. „Ruch Pedagogiczny. Czasopismo Poświęcone Nowym Prądom w Wychowaniu i Nauczaniu” 1933, nr 3, s. 117–123. Prócz tych trzech pozycji autorki wymieniają jeszcze *Przyjaciółki* Angeli Brazil, *Słowika irlandzkiego* Edny Lyall, *Heidi* Johanny Spyri, a z utworów polskich *Słoneczko* Marii Bunyo-Arctowej, *W spalonym dworze* Janiny Porazińskiej, *Skarby* Zofii Żurakowskiej oraz *Hultaja* Kazimierza Rosnikiewicza

⁶⁰ Por. M. Urbanek, *Makuszyński. O jednym takim, któremu ukradziono słońce*, Wołowiec 2017, s. 265.

⁶¹ L.M. Alcott, *Małe kobietki. Powieść dla dorastających pańienek*, przeł. Z. Grabowska, Warszawa 1908, s. 6. W przekładzie Grabowskiej cztery siostry March noszą imiona spolszczone – Małgosia (Meg), Ludka (Jo), Eliza (Beth) i Amelka (Amy) – zgodnie z ówczesną konwencją przekładową.

⁶² A.M. Czernow, *Panna z mokrą głową*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie: nowy kanon*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej, B. Smoleń et al., Warszawa 2016, s. 495.

szczyptą stereotypowo „kobiecej” przebiegłości, która pozwala im podbijać serca dorosłych. Jednak chłopięcość bohaterek zaznaczona jest w jego powieściach wyraźnie i to w sposób podobny do tego, który znajdujemy w *Małych kobietkach*. Irenka Borowska, tytułowa „panna z mokrą głową”, buntuje się przeciw temu, że nie urodziła się chłopcem: „Było to tak przeraźliwe dla niej nieszczęście, taka dla jej bujnej i rozwichrzonej duszy niespodzianka, że postanowiła raczej umrzeć od razu, niż być dziewczynką”⁶³. W całej powieści „panna z mokrą głową” prowadzi „zwariowany tryb życia, któremu nie dałoby rady dziesięciu zrzeszonych urwipołciów płci męskiej”. Typowo chłopięcy jest również wygląd protagonistek Makuszyńskiego – o Basi Bzowskiej, bohaterce *Awantury o Basię*, czytelnik dowiaduje się, że „gdyby nie sukieneczka, można by mniemać [...], że to jasnooki, puciołowaty chłopczyk”⁶⁴, natomiast Ewa Tyszowska (*Szaleństwa panny Ewy*) to pannica „ani brzydka, ani ładna, ale smukła, gibka, zgrabna i zapewne silna”, o nogach tak odrapanych i potłuczonych „jakby po ziemi chodziła jedynie w niedziele i wielkie święta, w dniu zaś powszednie łąziła po drzewach albo przedzierała się przez ciernie”⁶⁵. Protagonistki prozy Makuszyńskiego przypominają swoją amerykańską poprzedniczkę przede wszystkim lekkością konstrukcji literackiej, która opiera się na cechującym je dynamizmie i aktywności – dziewczynki są w nieustannym ruchu, podróżują, wędrują i uciekają, spełniając tym samym ideał chłopięcego życia wśród przygód i niebezpieczeństw, jakie przedstawione zostały chociażby w powieściach o Tomku Sawyerze i Hacku Finnie, choć trzeba zaznaczyć, że przygody bohaterów powieści Twaina rozgrywają się wśród dzikiej przyrody, natomiast bohaterki Makuszyńskiego w przestrzeni cywilizowanej: wiejskiej lub miejskiej.

Z kolei nawiązań do najslynniejszej kanadyjskiej bohaterki dziewczęcej, Ani Shirley, można doszukać się u poczytnej pisarki dwudziestolecia międzywojennego, jaką była Helena Zakrzewska. Podobieństwa tekstowe pomiędzy jej *Zakłętym dworem*. *Opowiadaniem z dzieciństwa mamusi* (1923) a *Anią z Zielonego Wzgórza* Montgomery w polskim przekładzie Bernsteinowej zasadzają się jednak nie tyle na paralelach fabuły czy świata przedstawionego (choć w centrum obu powieści stoi wiejski dom położony w arkadyjskiej przestrzeni prowincji), lecz właśnie na analogicznej konstrukcji psychologicznej postaci. Hania Zaleska, bohaterka *Zakłętego dworu*, nie jest wprawdzie sierotą przygarniętą przez obcych ludzi, lecz równie niepoprawną marzycielką, która nie przystaje do otaczającego ją środowiska. Jak Ania jest wiecznie „inna” w purytańskim świecie Avonlea – zewnętrznym znakiem tej odmienności są jej ogniście rude włosy, a właściwą przyczyną twórcza wyobraźnia oraz niechęć do podporządkowania się konwencji – podobnie Hania odcina się od otoczenia niepospolitą fantazją. Karcona przez domowników za roztargnienie i nieuważę w pracach domowych, które zaniedbuje na rzecz wycieczek w krainę wyobraźni – zauważmy, że podobne wymówki czyni swojej rudowłosej podopiecznej także Maryla Cuthbert – Hania przynależy raczej do świata przyrody niż ludzi; jej najlepszą przyjaciółką jest oswojona sarenka, z którą dziewczynka bawi się w pobliskim lesie (podobne zanurzenie w przyrodzie cechuje

⁶³ K. Makuszyński, *Panna z mokrą głową. Powieść dla młodzieży*, Warszawa 1934, s. 6–7.

⁶⁴ *Idem*, *Awantura o Basię*, Warszawa 1946, s. 7.

⁶⁵ *Idem*, *Szaleństwa panny Ewy*, Warszawa 1994, s. 10.

również rudowłosą protagonistkę cyklu powieściowego Montgomery). Odmienność Hani manifestuje się również w jej wyglądzie – nieustanna bladeść, uzasadniana chorobą serca, dodaje bohaterce swoistej „pozaświatowości”, wyłączając „to stworzenie insze, odmienne, do ludzi niepodobne”⁶⁶ z porządku żywych. W swoim świecie dziewczynka żyje jednak pełnią życia, podobnie jak mieszkanka Zielonego Wzgórza, nad realność przedkładając krainę wyobraźni: „Historie, przeżyte w marzeniu, były dla Hani żywą rzeczywistością, gdy rzeczywistość mijała niepostrzeżenie jak coś, na co nie warto zwracać uwagi”⁶⁷. Polska pisarka wyposaża swoją protagonistkę również w zdolności twórcze – Hania potrafi nie tylko żyć wyobraźnią, lecz również przekuwać swoje przeżycia w dziecięcą sztukę słowa (podobnie jak Ania) i obrazu, snując opowieści, do których sama tworzy ilustracje.

Powieści Makuszyńskiego i Zakrzewskiej można uznać za swego rodzaju próbę – udaną szczególnie w przypadku poczytnych utworów autora *Panny z mokrą głową* – wprowadzenia do literatury polskiej nowych wzorców bohaterek, obecnych dotąd przede wszystkim na gruncie anglojęzycznej literatury dla młodych czytelniczek, przy jednoczesnym rozwinięciu ich i przetworzeniu. Wśród wzmożonej produkcji polskiej powieści dziewczęcej okresu międzywojennego znajdujemy jednak również nawiązania, które dotyczą wyłącznie prostego przejęcia wątków lub motywów z twórczości zagranicznej. W latach 1931–1934 Maria Dunin-Kozicka opublikowała na przykład serię o *Ani z Lechickich Pól*, wyraźnie nawiązując do cyklu o *Ani z Zielonego Wzgórza*; jej wyidealizowana bohaterka w niczym nie przypomina jednak niepokornej Ani Shirley. Dunin-Kozicka zdaje się inspirować jedynie tytułem powieści Montgomery, gdyż forma, fabuła oraz konstrukcja bohaterki w jej powieściowym cyklu pozostają schematyczne, wpisując się w dydaktyzujący model wychowania obowiązujący w powieściach tendencyjnych poprzednich dekad.

Pewnych podobieństw do klasycznej fabuły stworzonej przez Montgomery można doszukać się także w popularnej książce Marii Buyno-Arctowej *Słoneczko* (1920), w której opowiedziana zostaje historia jedenastoletniej sieroty, Marysieńki Orwiczówny, trafiającej od opiekę pani Dębskiej, przyjaciółki jej zmarłej matki (przypomnijmy że w takim samym wieku jest Ania Shirley, gdy zjawia się na Zielonym Wzgórzu)⁶⁸. Pomimo rozmaitych przeciwności, dziewczynka zaczyna przemieniać swoje nowe otoczenie, stopniowo wnosząc radość do ponurego domostwa, a dzięki dobroci oraz słodkiemu, „słonecznemu” usposobieniu zdobywa przywiązanie domowników, nawet tych, którzy pierwotnie nastawieni byli do niej niechętnie. Jakkolwiek powieść kanadyjskiej pisarki może być kontekstem dla twórczości Buyno-Arctowej, jeszcze więcej podobieństw łączy utwory polskiej autorki z pisarstwem Burnett – szczególnie *Małą księżniczką* – oraz Eleanor H. Porter, której *Pollyanna* realizuje podobny schemat fabularny, nie wyłączając końcowej choroby głównych bohaterek (*Pollyanna* ulega

⁶⁶ H. Zakrzewska, *Zaklęty dwór*, Kraków 1934, s. 14.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 7.

⁶⁸ Na podobieństwa konstrukcyjne do powieści anglojęzycznej w tekście Buyno-Arctowej wskazuje również Józef Z. Białek, który pisze: „Wydaje się, że budując polski model powieści dla dziewcząt, model dość mocno powiązany z rzeczywistością polski międzywojennej, z jej strukturą społeczną, obyczajową, zróżnicowaniem kulturowym, Buyno-Arctowa skorzystała z niektórych wzorców powieści obcej (Montgomery, Porter, Gould)”. Por. J.Z. Białek, *op. cit.*, s. 134.

nieszczęśliwemu wypadkowi, Marysieńka staje się ofiarą pożaru), pozwalającej im ostatecznie zdobyć miłość, współczucie i sympatię tych osób, które były wobec nich najbardziej nieprzychylne. *Pollyanna* została przełożona na język polski dopiero w roku 1932, a więc nie można tu mówić o bezpośredniej inspiracji przekładem, jednak niewykluczone, że Buyno-Arctowa – jako pisarka związana z wydawnictwem Arcta, będąca jednocześnie redaktorką pism dziecięcych oraz tłumaczką (także z języka angielskiego) – mogła zapoznać się z utworem Porter w oryginale, zanim ten został przeniesiony na grunt języka polskiego przez Władysława Juskiewicza.

O ile w przypadku powieści dziewczęcej tropy nawiązań intertekstualnych między polską a anglojęzyczną twórczością dla młodych czytelników i czytelniczek istnieją niemal wyłącznie w postaci „źródeł implicytnych”, wewnątrztekstowych, w przypadku prozy podróżniczo-przygodowej nieco łatwiej o „źródła eksplicytne”, znajdujące się na przykład w paratekstach towarzyszących publikacjom, a także w materiałach źródłowych oraz archiwaliach. Szczególnie liczne dowody fascynacji anglojęzyczną prozą przygodową odnaleźć można w listach Henryka Sienkiewicza, którego *W pustyni i w puszczy* nosi wyraźne ślady inspiracji twórczością Kiplinga, Defoe oraz amerykańskich autorów popularnych powieści przygodowych – Thomasa Mayne Reida, a przede wszystkim Joan Gould, której powieść o przygodach małej Marjorie pt. *Gwiazda przewodnia* (tę samą, o której z zachwytem pisała Hanna Mortkowiczówna w cytowanym wcześniej artykule ze „Świata Książki”), pożyczoną od Teofilii Szumlańskiej, Sienkiewicz miał zwrócić właścicielce ze słowami „Ja coś takiego dla młodzieży napiszę”⁶⁹. Synkretyczną i mozaikową metodę pisarską polskiego Noblisty – polegającą na przetwarzaniu i adaptowaniu różnych konwencji, stylów oraz wątków – Martin Green określił wręcz jako „*bricolage* motywów z angielskiej powieści przygodowej XVIII i XIX wieku”⁷⁰.

Sienkiewicz napisał *W pustyni i w puszczy*, opierając się na własnych doświadczeniach z wyprawy do Afryki⁷¹, które wsparł lekturami dzieł geograficznych i – przede wszystkim – anglojęzycznej literatury podróżniczo-przygodowej. Powieść przepojona jest duchem brytyjskiego imperializmu, który manifestuje się na różnych poziomach tekstu: to właściwie powieść kolonialna, z konieczności oparta na obcych wzorcach. W Polsce przełomu wieków ten typ literatury z oczywistych względów nie występował w wersji rodzimej, jednak fakt, że kraj nie posiadał kolonii i pozbawiony był własnej państwowości, tym silniej inspirował do marzeń o imperialnej potędze, które ujawniły się po odzyskaniu niepodległości⁷². Wzorem kolonialnego i egzotycznego pisarstwa przygodowego była dla Sienkiewicza twórczość Kiplinga, którego autor *W pustyni i w puszczy* czytał zarówno w przekładach pojawiających się w Polsce od początku XX wieku (*Kim* wydany po polsku w 1901 roku, *The Jungle Book* w dwóch przekładach w 1900 roku, z których jeden – *Księga puszczy* – mógł stać się

⁶⁹ O nawiązaniach fabularnych do powieści *Marjorie's Quest* Gould pisze Jadwiga Ruszała, przytaczając również wspomniane słowa Sienkiewicza do Szumlańskiej. Por. J. Ruszała, *W krainie egzotyki i przygody. O „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*, Słupsk 1995, s. 19.

⁷⁰ M. Green, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, New York 1979, s. 302.

⁷¹ J. Ruszała, *op. cit.*, s. 7–9.

⁷² W tym kontekście pisze o *W pustyni i w puszczy* Anna Cichoń. Por. A. Cichoń, *W kręgu zagadnień literatury kolonialnej – „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*. „Er(r)go” 2004, nr 8, s. 91.

inspiracją i źródłem tytułu *W pustyni i w puszczy*⁷³), jak i w oryginale. Świadcstwo tych fascynacji znajdujemy w listach do Wandy Ulanowskiej⁷⁴ oraz Adama Dobrowolskiego – w korespondencji z tym ostatnim pisarz wprost przyznaje się do inspiracji „metodą” Kiplinga w pracy nad swoją własną powieścią przeznaczoną dla młodzieży i pisze: „jakkolwiek rzecz jest dostosowana do młodych umysłów, traktuję ją jednak zupełnie artystycznie i tak, jak to czyni w swoich książkach Rudyard Kipling, którego utwory czytają z jednakim zajęciem dorośli i niedorośli”⁷⁵. Istotne, że Dobrowolski był krytykiem literackim i sekretarzem generalnym „Kuriera Warszawskiego” – gazety, w której *W pustyni i w puszczy* ukazywało się w odcinkach w latach 1910–1911. Sienkiewicz inspirował się zatem nie tylko samą metodą twórczą Kiplinga, ale starał się również powielić schemat wydawniczy jego powieści dla młodych czytelników, które ukazywały w czasopiśmie dla dorosłych – z taką myślą pisał do Dobrowolskiego, że druk *W pustyni i w puszczy* powinien zostać „poprzedzony ze strony Redakcji przedmową, objaśniającą, dla jakich powodów «Kurier» odstępuje od reguły i zwyczaju dawania powieści tylko dla dorosłych czytelników – i przypomnieniem, że utwory, np. w takim rodzaju jak *Księga puszczy*, były ogłaszane w poważnych miesięcznikach zagranicznych”⁷⁶. Badacze odnajdują także powiązania utworu Sienkiewicza ze schematem fabularnym powieści autora *Kim*, przede wszystkim na płaszczyźnie inicjacji młodego bohatera⁷⁷ – bowiem zarówno Kim, wędrujący przez panoramicznie ukazane Indie, Mowglie przemierzający dżunglę, jak i Staś w podróży przez Afrykę, dojrzewają, odkrywając lub ugruntowując swoją tożsamość.

W pustyni i w puszczy to również klasyczny przykład polskiej robinsonady, w której Staś pełni rolę Robinsona, a czarnoskóry sługa Kali – Piętaszka⁷⁸. O niezwykłej wprost popularności utworu Defoe świadczy ogromna liczba wznowień, wersji, przeróbek, adaptacji, streszczeń i skrótów dla dzieci, które pojawiały się na polskim rynku wydawniczym w przez cały wiek XIX oraz w pierwszych dekadach XX stulecia (tylko w latach 1901–1939 było to dziewiętnaście tytułów), powstawały także utwory oryginalne nawiązujące do słynnej powieści, jak choćby wspomniane wcześniej

⁷³ Por. J. Rusała, *op.cit.*, s. 16.

⁷⁴ W liście do Wandy Ulanowskiej – swojej dziewięcioletniej korespondentki, dziecięcej „ekspertki” przy pisaniu *W pustyni i w puszczy* oraz prototypu powieściowej Nel – Sienkiewicz pisał: „Pytasz, czy znam *Garm zakładnika* Kiplinga. Otóż, nie. Dużo jego rzeczy czytałem, ale tego jakoś sobie nie przypominam. Może być jednak, że po polsku zmieniono tytuł, bo często tak się robi. W każdym razie zatelefonuję jutro do Gebethnera, żeby mi to przysłał w jakimkolwiek języku.” H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 5, cz. 2, Warszawa 2009, s. 61. Utwór, o który zapytywała pisarza mała Wanda, to opowiadanie o bulterierze imieniem *Garm* pt. *Garm – a Hostage*, opublikowane przez Kiplinga najpierw w „Saturday Evening Post” w 1899 roku, a następnie w zbiorze *Actions and Reactions (1909)*. Trudno stwierdzić, czy Sienkiewiczowi udało się przeczytać tekst, ale jeśli tak, to z pewnością nie w polskim tłumaczeniu, które ukazało się dopiero w 1929 roku w tomie *Zew krwi w przekładzie Witolda Zechentera*. Treść listu świadczy jednak wyraźnie, że Sienkiewicz czytał Kiplinga zarówno po polsku, jak i w oryginale oraz z pośrednictwem innych języków.

⁷⁵ *Idem*, *Listy*, t. 1, cz. 1, Warszawa 1997, s. 229. Pierwszy odcinek *W pustyni i w puszczy* ukazał się w „Dodatku porannym” do „Kuriera Warszawskiego” 27 października 1910 roku, ale publikacji nie poprzedziła żadna przedmowa redakcji. Niemal równocześnie powieść zaczęła ukazywać się także w „Dzienniku Poznańskim”, „Słowie Polskim” oraz „Dzienniku Chicagowskim”.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 230.

⁷⁷ R. Koziołek, *Problematyka inicjacyjna a dyskurs kolonialny*, w: *Wokół „W pustyni i w puszczy”. W stulecie pierwodruku powieści*, pod red. J. Axera i T. Bujnickiego, Kraków 2012, s. 328.

⁷⁸ J. Rusała, *op. cit.*, s. 99.

Przygody młodzieńca, czyli Robinsona polskiego Dygasińskiego⁷⁹. O wiele ciekawszej – i bliższej pierwowzorowi – realizacji podgatunku robinsonady dostarcza jednak wydana w 1954 roku *Wyspa Robinsona* Arkadego Fiedlera, podróżnika, przyrodnika i pisarza publikującego od połowy lat 20. XX wieku, opowiadająca historię Johna Bobera, Amerykanina pochodzenia polskiego, który około roku 1726 trafia na bezludną wyspę na Morzu Karaibskim. Bohater, miłośnik powieści Defoe, sam wielokrotnie porównuje swój los z losem słynnego rozbitka, nazywa „swoją” wyspę jego imieniem i z początku stara się naśladować zapamiętane z lektury *Robinsona Crusoe* sposoby na przetrwanie. Powieść Fiedlera nie jest jednak prostym powtórzeniem konwencji zaczerpniętych z angielskiego pierwowzoru: bohater-narrator bardzo szybko zaczyna weryfikować zarówno pomysły i rozwiązania Robinsona (które, zastosowane w praktyce, okazują się nieprzydatne – przynależą raczej do literatury niż do rzeczywistości), jak i jego stosunek do świata, przyrody i innych ludzi, przede wszystkim rdzennych mieszkańców kraju. Dwaj młodzi Indianie, których Bober z początku chce uczynić swoimi „Piętaszkami”, zostają przez niego wkrótce uznani za równych i stają się jego przyjaciółmi, a opuszczając bezludną wyspę, „polski Robinson” mówi: „Odnalazłem człowieka”⁸⁰ – w sobie i w Innym, jak moglibyśmy dopowiedzieć. Robinsonada Fiedlera jest w tym sensie polemiką z *Robinsonem Crusoe* oraz z wartościami, które zostały wpisane w dzieło Defoe.

Chyba najbardziej interesującym przypadkiem przekładowych inspiracji w polskiej literaturze podróżniczo-przygodowej pozostaje jednak *casus* Jerzego Marlicza, tłumacza powieści Curwooda. Twórczość Amerykanina – szczególnie dylogia *Wolf Hunters* (1908) i *Gold Hunters* (1909), wydana po polsku w roku 1928 – cieszyła się w dwudziestoleciu międzywojennym ogromną popularnością⁸¹, a ciekawego studium jej polskiej recepcji dostarcza przedmowa Szczepana Jeleńskiego do książki *Łowcy przygód* Marlicza (1932), która w formie dialogu z autorem wyjaśnia genezę powieści. Jeleński zapytuje w niej Marlicza, kiedy należy spodziewać się wydania trzeciej części słynnej trylogii amerykańskiego autora. Wart przytoczenia jest dłuższy fragment paratekstu *Łowców przygód*:

– Czytelnicy powieści Curwooda, drogi panie Jerzy, gwałtownie dopominają się o trzecią część jego słynnej trylogii: „Łowcy wilków”, „Łowcy złota” i... Jakże to się zowie ta książka?

⁷⁹ O polskich robinsonadach pisała m.in. Jadwiga Ruszała: *eadem, Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria, typologia, bohater, natura*, Słupsk 2000. Prócz powieści Dygasińskiego badaczka wymienia jeszcze utwory m.in. Władysława Umińskiego (*Na falach Atlantyku* – 1880; *Balonem do biegun* – 1894; *Wędrowną wyspę* – 1895), Mieczysława Krzepkowskiego (*Robinsonowie z „Czeluski*”, 1927) oraz Stefani Sempolowskiej (*Na ratunek*, 1934), wspomina również o interesującym podgatunku robinsonady górskiej realizowanym przez Stefana Gębarskiego w *Robinsonie tatrzańskim* (1896) oraz *Imku Wiselce* (1894) Bogumiła Hoffa. Por. *ibidem*, s. 20–26.

⁸⁰ A. Fiedler, *Wyspa Robinsona*, Kraków 2009, s. 242.

⁸¹ Obie pozycje zostają wymienione w artykule *Dwadzieścia poczytnych książek z 1933 roku w kategorii „przygody i podróże”*. Prócz nich autorki wskazują jeszcze tytuły takie jak *Duch puszczy* Birda, *Robinson Kruzoe* Defoe, *Kiddi, dziecię obozu* Leightona, *Skarby na wyspie* Stevensona, *Młody wygnaniec* Rotha oraz *Mieszkańca puszczy* Coopera. Jak widać, kategoria powieści podróżniczo-przygodowej zdominowana jest niemal całkowicie przez utwory anglojęzyczne; z pozycji polskich wymienione zostają tylko dwie powieści: *W pustyni i w puszczy* Sienkiewicza oraz *Młody jeniec indyjski* Umińskiego. Por. M. Gutry, B. Groszlikowa, *op. cit.*, s. 120.

- Niema jej.
- Czy to być może? Czy pan tego pewny?
- Najzupełniej. Póki Curwood żył, oczekiwałem, że ową trzecią część napisze, że do ciekawego tematu, do miłych bohaterów pierwszych dwóch książek swych zatęskni i powróci... A dziś myślę, że tylko śmierć niespodziewana i przedwczesna nie pozwoliła mu wykonać zamiaru. Ale faktem jest, że trylogia pozostała niedokończona: są tylko dwie części...[...] Miała to być trylogia, to dla mnie rzecz pewna. Nie dziwię się więc czytelnikom, przejętym szczerą sympatią dla Roda, Wabiego i uroczej Minnetaki, że pragną się dowiedzieć czegoś o dalszych losach swoich ulubieńców. Zwracają się również do mnie, jako generalnego tłumacza dzieł Curwooda, z pretensją, że nie daję do druku „Łowców” części trzeciej.
- A gdyby... Panie Jerzy, gdyby pan tak istotnie zrobił, gdyby dał do druku tę upragnioną część trzecią...
- Nie rozumiem... Wszakże mówiłem, że niema jej. I w papierach pośmiertnych Curwooda nic nie znaleziono.
- Wiem, że niema jej jeszcze... Ale wiem również, że niema w Polsce, a zapewne i na świecie całym kogoś, kto mógłby tę książkę trzecią za Curwooda napisać, w jego stylu, w jego planie i w jego intencjach lepiej niż... Jerzy Marlicz [pisownia i wyróżnienia oryginalne – A.W.].⁸²

Dalej w przedmowie Jeleński (*nota bene* dyrektor Księgarni św. Wojciecha, która wydawała powieści Curwooda w przekładzie Marlicza) zachęca tłumacza do „chwycenia za pióro”, powołując się między innymi na jego doświadczenia pisarskie i podróżnicze („Dotychczasowe próby pańskiego pióra, w postaci nowel, tak chętnie drukowane przez pisma a nagradzane na konkursach, dają mi pełną gwarancję, że Curwood nie powstydzi się swego kontynuatora. Zwłaszcza, że ma pan też niepoślednie własne przeżycia z egzotycznych krajów, które pan przewędrował. Niech więc pan pomyśli o tym poważnie...”⁸³). Marlicz, jak łatwo się domyślić, daje się ostatecznie „przekonać”, czego efektem jest właśnie książka *Łowcy przygód* – więcej nawet: w rozmowie z Jeleńskim wspomina o tym, że jako dziesięcioletni chłopiec, „entuzjastyczny czytelnik Coopera i Reida”⁸⁴ postanowił niezłomnie pisać książki, z których pierwsza miała być powieścią przygodową osadzoną w realiach prerii i lasów Ameryki Północnej. Na potwierdzenie tych słów frontysepis do *Łowców przygód* Marlicza, trzeciej części „trylogii” Curwooda, przedstawia zdjęcie autora „w wieku lat 10, gdy marzył o napisaniu powieści na tle życia Indian”⁸⁵. Na fotografii widać pucołowatego chłopczyka w pióropuszu, indiańskiej bluzie z wizerunkiem słońca, spodenkach za kolano i sandałach, który trzyma w jednej ręce opuszczony rewolwer, drugą zaś opiera się o coś w rodzaju skały, zapewne atrapy w *atelier* fotograficznym (por. **ryc. 106**). Niemałym zaskoczeniem może okazać się więc to, co ujawniają badania biograficzne i bibliograficzne wokół postaci tłumacza powieści Curwooda i jednocześnie autora *Łowców przygód*: przebranie indiańskiego chłopca oraz męski pseudonim autora skrywają bowiem kobiecą twarz i nazwisko. Jerzy Marlicz, pisarz i tłumacz, to tak naprawdę Halina Borowikowa, urodzona pod koniec XIX wieku pisarka

⁸² S. Jeleński, *Kilka słów o narodzinach tej książki*, w: Jerzy Marlicz, *Łowcy przygód*, Poznań 1932, s. V–VI.

⁸³ *Ibidem*, s. VII.

⁸⁴ *Loc. cit.*

⁸⁵ J. Marlicz, *op. cit.* [b.n.s.].

i tłumaczka, która rzeczywiście odbyła w życiu liczne podróże (stąd wzmianka o „egzotycznych krajach, które [Marlicz] przewędrował”), na stałe osiedlając się w Brazylii, gdzie zajęła się hodowlą bydła⁸⁶. Pisała i tłumaczyła prozę wyłącznie podróżniczą oraz przygodową, a więc kierowaną do odbiorcy chłopięcego i być może właśnie dlatego swoją prawdziwą tożsamość ukryła pod męskim pseudonimem oraz wsparła „męską” fotografią na początku książki. W przypadku Borowikowej również dobrze można chyba jednak założyć, że autorka rzeczywiście przekraczała stereotypowe wzorce ówczesnej kobiecości i wpisywała się raczej w model dynamicznej, liminalnej „chłopczycy”, na co wskazują zarówno jej dziecięce przebieranki i fotografie (na innej przedstawiona jest również w chłopięcym stroju, w pilotce i goglach, wskazujących z kolei na możliwość odbywania podniebnych wojaży), jak i jej późniejsze życie kowbojki na pampach Ameryki Południowej.

Jednak mistyfikacja zamierzona w *Łowcach przygód* nie udała się w pełni – kontynuacja trylogii Curwooda w „stylu, planie i intencjach” autora oryginału zdradza bowiem perspektywę kobiecą w szczegółach. Curwood uczynił głównymi bohaterami swoich dwóch powieści wyłącznie chłopców i mężczyzn, tymczasem Marlicz-Borowikowa nie tylko wprowadza do akcji rozbudowaną postać bohaterki dziewczęcej, pięknej pół-Indianki imieniem Minnetaki, lecz przede wszystkim przyjmuje jej punkt widzenia, prowadząc narrację z jej perspektywy. W rezultacie liczne opisy – między innymi detali stereotypowo „kobiecych”, takich jak szczegóły ubiorów, sceny zbierania kwiatów etc. – przeważają w *Łowcach przygód* nad akcją powieści, która znacząco zwalnia w porównaniu z prozą Curwooda. W dodatku w utworze Marlicza-Borowikowej pojawia się – i dominuje – nieodłączny element powieści dla dziewcząt: rozbudowany wątek romansowy, obcy surowej prozie Curwooda. O ile jednak te elementy konstrukcyjne i fabularne zdradzają inną autorską wrażliwość, język i styl powieści nie różnią się od języka oraz stylu Curwooda – czy raczej, jak należałoby powiedzieć, jego polskich przekładów. Przypadek Haliny Borowikowej, tłumaczki, która pod męskim pseudonimem napisała kontynuację powieści amerykańskiego pisarza, korzystając przy tym z doskonałej znajomości jego warsztatu, stanowi przykład inspiracji przekładowej posuniętej niemal do granic możliwości.

Na koniec tego rozdziału, jako swoiste podsumowanie, a zarazem przejście do omówienia polskich serii przekładowych utworów MacDonalda i Barriego, chciałabym przedstawić jeszcze analizę zestawienia kilkunastu wybranych serii przekładowych⁸⁷ dzieł anglojęzycznego „złotego wieku” (na razie z pominięciem dwójki interesujących mnie autorów), by zarysować kształtowanie się jego polskiej recepcji od lat 70. XIX wieku aż do czasów współczesnych oraz wskazać na różnice i prawidłowości w przekładowych dziejach poszczególnych utworów. Będzie to zatem analiza subiektywnie skonstruowanej listy, dokonana w makroperspektywie inspirowanej modelem „czytania na dystans” (*distant reading*) którego twórca, Franco Moretti,

⁸⁶ Por. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 5., Warszawa 1997, s. 318.

⁸⁷ Terminu „seria przekładowa/translatorska” używam za Edwardem Balcerzanem. Por. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, w: *idem, Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, s. 17–31. Zob. również E. Rajewska, *Poetyka przekładu według Edwarda Balcerzana*. „Forum Poetyki” 2018, nr 14, s. 90–97.

wskazał na korzyści płynące z ujęć przekrojowych, pozwalających przedstawić dane w perspektywie oddalanej, na tle szerszej panoramy zjawisk literackich⁸⁸. Na użyteczność takiego podejścia w badaniach nad historią przekładu wskazał z kolei Anthony Pym, pisząc o poręczności przedstawienia danych (list, korpusów, bibliografii) w ujęciach graficznych, dzięki którym możliwe jest uporządkowanie materiału, przygotowanie zestawień statystycznych, a także potwierdzenie postawionych hipotez oraz zadawanie dalszych pytań badawczych. Pym zwrócił jednocześnie uwagę na konieczność krytycznej analizy statystyk, które mogą podlegać manipulacji i nie zawsze prezentują obiektywny stan rzeczy, podkreślił jednak, że „choć metody ilościowe nie potrafią same z siebie napisać dobrej historii [przekładu – dopisek A.W.], mogą z pewnością pomóc kierować się we właściwą stronę”⁸⁹. Z pełną świadomością powyższych zastrzeżeń chciałabym przedstawić wyniki „analizy zdystansowanej” rozwoju serii przekładowych siedemnastu wybranych dzieł kanonicznych „złotego wieku” wprawdzie nie w postaci grafów⁹⁰, ale w formie poniższej listy, w której podaję nazwiska tłumaczy i daty wydania polskich przekładów wraz z ich tytułami, jeśli te różnią się od tytułu pierwszego (lub kolejnego) przekładu w serii:

- 1. John Ruskin – *The King of the Golden River or the Black Brothers: A Legend of Stiria* (1851)**
 - 1909, Kreczowska (*Król Złotej Rzeki, czyli Czarni Bracia*) | 1969, Peszke (*Król Złotej Rzeki albo Czarni Bracia. Legenda styryjska*) = 2 przekłady w serii
- 2. William Makepeace Thackeray – *The Rose and the Ring, or, The History of Prince Giglio and Prince Bulbo. A Fire-side Pantomime for Great and Small Children* (1855)**
 - 1913, Rogoszówna (*Pierścień i róża*; w 1955 roku tytuł poszerzony do *Pierścień i róża czyli Historia Lulejki i Bulby. Pantomima przy kominku dla dużych i małych dzieci*, wiersze żywej paginy według Thackeraya napisał W. Lewik) | 1990, Ronikier (*Pierścień i róża czyli Dzieje księcia Julia i księcia Bulba z rysunkami autora. Opowieść przy kominku dla dużych i małych dzieci*, wiersze żywej paginy (według Thackeraya) napisał Maciej Słomczyński) = 2 przekłady w serii
- 3. Lewis Carroll – *Alice's Adventures in Wonderland* (1865)**
 - 1910, Adela S. (*Przygody Alinki w Krainie Cudów/Czarów*) | 1927, Morawska (*Ala w Krainie Czarów*, wiersze przełożył A. Lange) | 1955, Marianowicz (*Alicja w Krainie Czarów*) | 1972, Słomczyński (*Przygody Alicji w Krainie Czarów*) | 1986, Stiller (*Alicja w Krainie Czarów*) | 1997, Kozak (*Alicja w Krainie Czarów*) | 2010, Machay (*Przygody Alicji w Krainie Czarów*) | 2010, Dworak (*Alicja w Krainie Czarów*; takie trzy kolejne tytuły w serii) | 2010, Kaniewska | 2012, Tabakowska | 2013, Misiak | 2015, Wasowski (*Perypetie Alicji na Czarytorium*) | *2020, Kulik (*Przigiody ód Alicyje we Kraju Dziwów*, przekład na etnolekt śląski) = 13 przekładów w serii (12 + 1 etnolekt)

⁸⁸ Por. F. Moretti, *Distant Reading*, London – New York 2013; *idem*, *Literature, Measured*, Pamphlet 12, Stanford Literary Lab, April 2016: <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet12.pdf> (data dostępu: 22 lutego 2022).

⁸⁹ Por. A. Pym, *Method in Translation History*, Manchester 1998, s. 79.

⁹⁰ Graficzne zestawienia serii przekładowych „złotego wieku” przedstawiłam w artykułach „Mała” historia przekładu. *Złoty wiek angielskiej literatury dziecięcej w tłumaczeniach na język polski – zarys*. „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2018, nr 37, s. 104–123 oraz „Złoty wiek: oddalenia, przekroje. 80 lat anglosaskiej klasyki dla dzieci i 150 lat jej przekładów na język polski w trzech makroperspektywach”. „Forum Poetyki/Forum of Poetics” 2017, nr 3, s. 66–91.

4. **Louisa May Alcott – *Little women* (1868)**
– 1875, Grabowska (*Małe kobiety*) | 1939, Wiesławski | 2000, Melchior-Yahil | 2012, Bańkowska = 4 przekłady w serii
5. **Mark Twain – *Adventures of Tom Sawyer* (1876)**
– 1901, Ros (*Tomek Sawyer i ciekawe jego przygody*) | 1925, Biliński (*Przygody Tomka Sawyera*; takie wszystkie kolejne tytuły w serii) | 1936, Tarnowski | 1943, anonim | 1988, Piotrowski | 1996, Kuligowska | 1996, Sokół | 1998, Dawidowicz | 1998, Grabowski | 2002, Łopatka | 2006, Bańkowska | 2008, Beręsewicz | 2010, Maj | 2010, Miłkowski | 2010, Kędroń, Ludwiczak | 2012, Polak = 16 przekładów w serii
6. **Robert Louis Stevenson – *Treasure Island* (1883)**
– 1893, W.P. (*Skarby na wyspie. Powieść dla młodzieży*) | 1925, Birkenmajer (*Wyspa skarbów*; takie wszystkie kolejne tytuły w serii) | 1947, Jankowska | 1981, Tarnowska, Konarek | 2002, Filipczuk | 2015, Polkowski = 6 przekładów w serii
7. **Rudyard Kipling – *The Jungle Book* (1894)**
– 1900, anonim (*Księga dżungli*) | 1900, Czekalski (*Księga puszczy*), 1922, Mirandola | 1936 Birkenmajer | 2010, Polkowski | 2016, Matkowska = 6 przekładów w serii
8. **Lyman Frank Baum – *The Wonderful Wizard of Oz* (1900)**
– 1962, Wortman (*Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu*) | 1993, Pawlik-Leniarska, (*Czarodziej z Krainy Oz*) | 1999, Rajca-Salata (*Czarnoksiężnik z Krainy Oz*) | 2000, Łopatka (*Czarnoksiężnik z krainy Oz*) | 2013, Kaniewska (*Czarownik z Krainy Oz*) = 5 przekładów w serii
9. **Edith Nesbit – *Five Children and It* (1902)**
– 1910, anonim (*Dary. Powieść fantastyczna*) | 1957, Tuwim (*Pięcioro dzieci i „coś”*. *Powieść fantastyczna*) | 1994, Prosińska-Giersz (*Pięcioro dzieci i Coś*) | 2000, Łopatka (*Pięcioro dzieci i „coś”*) = 4 przekłady w serii
10. **Beatrix Potter – *The Tale of Peter Rabbit* (1902)**
– 1991, Czarnocka-Wojs (*Opowieść o Króliku Piotrusiu*) | 1991, Musierowicz (*Piotruś Królik*) | 2016, Matusik-Dyjak (*Króliczek Piotruś*) = 3 przekłady w serii
11. **Kenneth Grahame – *The Wind in the Willows* (1908)**
– 1938, Godlewska (*O czym szumią wierzby*) | 2009, Drozdowski (*Wiatr wśród wierzb*) | 2014, Płaza = 3 przekłady w serii
12. **Lucy Maud Montgomery – *Anne of Green Gables* (1908)**
– 1912, Bernsteinowa (*Ania z Zielonego Wzgórza*) | 1995, Piekarski | 1995, Ważbińska | 1995, Kraśniewska-Durlik | 1995, Zawadzka | 1996, Łozińska-Małkiewicz | 1997, Jakubiak | 1997, Dawidowicz | 2000, Jackowicz | 2001, Sałaciak | 2003, Kuc | 2012, Beręsewicz | 2013, Skarbek | 2020, Bulski | 2021, Borzobohata-Sawicka | 2022, Bańkowska (*Anne z Zielonych Szczytów*) = 16 przekładów w serii
13. **Frances Hodgson Burnett – *The Secret Garden* (1911)**
– 1914, Włodarkiewiczowa (*Tajemniczy ogród*) | 1995, Staniewska | 1997, Kaniewska | 1997, Batko | 2009, Beręsewicz | 2011, Milaneau de Longchamp = 6 przekładów w serii
14. **Hugh Lofting – *The Story of Doctor Dolittle Being the History of His Peculiar Life at Home and Astonishing Adventures in Foreign Parts* (1920)**
– 1934, Kragen (*Doktor Dolittle i jego zwierzęta*) | 1998, Letki (*Doktor Dolittle i jego zwierzęta*; takie kolejne dwa tytuły w serii) | 1998, Piekarski | 1999, Koziół | 2010, Adamczyk (*Doktor Dolittle i jego zwierzęta. Opowieść o życiu doktora w domowym zaciszu oraz niezwykłych przygodach w dalekich krainach*) = 5 przekładów w serii

15. Alan Alexander Milne – *Winnie-the-Pooh* (1926)

– 1938, Tuwim (*Kubus Puchatek*) | [1943, *Ławrukianiec (Miś Puh-Niedźwiedzki)*] | 1986, Adamczyk-Garbowska (*Fredzia Phi-Phi*) | 1993, Traut (*O Kubusiu Puchatku*) | 1994, Drozdowski | *2015, Szymańska-Ugowska (*Miedziódk Pufôtk*, przekład na dialekt kaszubski) | *2019, Kubel (*Misiu Szpeniolek*, przekład na gwara wielkopolską) | *2019, Kulik (*Niedźwiodek Puch*, przekład na etnolekt śląski) = 7 przekładów w serii (4 + 3 na etnolekty)

16. Pamela Lyndon Travers – *Mary Poppins* (1934)

– 1938, Tuwim (*Agnieszka*; w roku 1967 tytuł zmieniony na *Mary Poppins*) | 2021, Mortka (*Mary Poppins*) = 2 przekłady w serii

17. John Ronald Reuel Tolkien – *Hobbit or There and Back Again* (1937)

– 1960, Skibniewska (*Hobbit czyli Tam i z powrotem*) | 1997, Braiter (*Hobbit albo Tam i z powrotem*) | 2002, Polkowski = 3 przekłady w serii

Tak skonstruowana lista jest w oczywisty sposób subiektywna i niepełna – i jak każdy korpus służy też pewnym konkretnym celom⁹¹, mianowicie stara się zebrać najważniejszych („kanonicznych”) twórców i twórczynie anglojęzycznego „złotego wieku” oraz wskazać najlepiej rozpoznawalną pozycję w ich dorobku (choć można się spierać, czy „najlepsza rozpoznawalność” dotyczy języka źródłowego czy docelowego; kwestia popularności tekstów jest zresztą także subiektywna i zmienna w czasie) opublikowaną między połową XIX wieku a wybuchem II wojny światowej, a więc w przyjętych wcześniej cezurach „złotego wieku” anglojęzycznej literatury dziecięcej (stąd układ chronologiczny listy). Jeśli natomiast chodzi o serie przekładowe siedemnastu wybranych tekstów (przedstawione również w układzie chronologicznym) mogą one być niepełne przede wszystkim ze względu na trudność w dostępie do niektórych publikacji, braki w bibliografiach oraz katalogach bibliotecznych, na podstawie których kompletowałam spis, a także brak informacji na temat tłumacza/tłumaczki w niektórych wydaniach przekładów. Przy omawianiu tłumaczeń tekstów dla młodych czytelników i czytelniczek ważna pozostaje także kwestia adaptacji – w tym zestawieniu nie biorę pod uwagę rozmaitych streszczeń, opracowań czy tekstów pisanych na podstawie dzieł oryginalnych, starając się sporządzić wykaz „przekładów właściwych” – jest to o tyle istotne, że przeróbki i adaptacje⁹² nieodłącznie towarzyszą tłumaczeniom książek dla dzieci i pojawiają się na rynku wydawniczym równoległe do nich, często bez wzmianki precyzującej rozróżnienie pomiędzy skrótem

⁹¹ O dylematach związanych z konstruowaniem kanonu i korpusu na potrzeby badań ilościowych zob. np. M. Algee-Hewitt, M. McGurl, *Between Canon and Corpus: Six Perspectives on 20th-Century Novels*, Pamphlet 8, Stanford Literary Lab, January 2015: <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet8.pdf> (data dostępu: 22 lutego 2022).

⁹² Adaptację rozumiem w tym miejscu jako niezwiązaną z formą literacką oryginału przeróbkę, skupioną wyłącznie na przedstawieniu skróconej i uproszczonej treści utworu, nie zaś zorientowaną na odbiorcę (w tym wypadku dziecięcego) „strategię tłumaczenia wolnego, niedosłownego, która narusza ekwiwalencję tekstu wyjściowego i tekstu docelowego” (por. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, pod red. U. Dąbskiej-Prokop, Częstochowa 2000, s. 27). Jako jeden z przykładów tak pojętej adaptacji badaczka podaje polskie tłumaczenie *Kubusia Puchatka* Ireny Tuwim. Na związek strategii adaptacji z przekładami literatury dla dzieci zwracał uwagę również Georges L. Bastin w *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, pisząc o od-twarzaniu [*re-creating*] treści literackich zgodnie z potrzebami socjolingwistycznymi młodego czytelnika za pomocą „streszczeń, parafraz oraz skrótów i pominięć” (Por. G.L. Bastin, *Adaptation*, trans. M. Gregson, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, op. cit., s. 5–8).

a pełnoprawnym przekładem. Gdyby w zestawieniach uwzględnić adaptacje, wyniki analizy musiałyby się znacząco różnić od przedstawionych – dla przykładu *Alicja w Krainie Czarów* posiada przynajmniej dwanaście polskojęzycznych adaptacji (rodzimych lub tłumaczonych), natomiast *Przygody Tomka Sawyera* tylko jedną. Osobną sprawą pozostaje spór na temat adaptacyjnego charakteru przekładów literatury dziecięcej, w którym podejmuje się przede wszystkim kwestię granicy (wciąż płynnej) między adaptacją a tłumaczeniem oraz zadaje pytania o funkcjonalność obu strategii przekładowych⁹³. Do polskich serii translatorskich dzieł anglojęzycznego „złotego wieku” zdecydowałam się jednak włączyć przekłady na regionalne odmiany języka (etnolekty, gwary – każdorazowo oznaczone w spisie gwiazdką), by pokazać najnowsze tendencje w rozwoju polskich serii translatorskich dzieł „złotego wieku”.

Zapowiedzianą „analizę zdystansowaną” pozwolę sobie zacząć od perspektywy ilościowej (liczba ogniw w każdej serii), która wydaje się najbardziej podstawowym i najoczywistszym sposobem myślenia o seriach przekładowych, a nawet – zdawałoby się – stanowi miarę popularności dzieł i ich twórców w danym języku. Powyższe zestawienie przynosi jednak pewne zaskoczenie w tym względzie: popularność nie zawsze odpowiada liczebności nowych tłumaczeń. Wprawdzie *Alice's Adventures in Wonderland* znajduje się w czołówce serii najliczniejszych (13 ogniw – 12 przekładów na polszczyznę ogólną + 1 na etnolekt), wyprzedzają je jednak dwie inne pozycje: *Adventures of Tom Sawyer* Twaina i *Anne of Green Gables* Montgomery (po 16 ogniw). Rozbudowany format serii translatorskich tych dwóch powieści można uzasadniać z jednej strony ich wieloletnią obecnością na liście lektur szkolnych, z drugiej zaś ekonomicznymi praktykami wydawnictw w ostatnim trzydziestoleciu (publikowanie lektur jest opłacalne, często jednak korzystniej zamówić nowe tłumaczenie, niż zakupić prawa autorskie do przekładu już wydanego). Zwraca uwagę stosunkowo niewielka seria przekładowa *Winnie-the-Pooh*, szczególnie, jeśli uwzględnimy tylko tłumaczenia na język ogólny oraz tylko te wydane w Polsce i będące w polskim obiegu wydawniczym (4 ogniwa + 3 przekłady na regionalne odmiany polszczyzny + 1 przekład wydany na Węgrzech, który najprawdopodobniej nigdy nie dotarł na ziemię polskie⁹⁴) – można byłoby przecież przypuszczać, że popularność, poczytność i status

⁹³ Por. m.in. M. Adamczyk-Garbowska, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej...*, s. 137–147; S. Barańczak, *Rice pudding i kaszka manna: o tłumaczeniu poezji dla dzieci*, w: *idem, Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej Antologii przekładów-problemów*, Kraków 2007, s. 65–77; K. Kuliczowska, *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1970, s. 87–94; I. Tuwim, *Sprawa adaptacji. O przekładach księzek dla dzieci i młodzieży*, „Nowa Kultura” 1952, nr 26, s. 10.

⁹⁴ Chodzi tu o przekład pt. *Miś Puh-Niedźwiedzki* dokonany w 1943 roku przez Marię Grażynę Ławrukianiec w środowisku polskich uchodźców wojennych na Węgrzech (por. A. Chwirot, „*Winnie-the-Pooh*” jako obcy polskiej literatury. „Rocznik Komparatystyczny” 2019, nr 10, s. 127). Publikacja znana jest obecnie wyłącznie z ówczesnych wzmianek prasowych oraz z opracowań i spisów bibliograficznych, nie jest nawet pewne, czy zachowały się jakieś jej egzemplarze. Przekład Ławrukianiec – choć proponujący inne nazewnictwo i tytuł niż pierwszy przekład polski – trudno nazwać polemicznym wobec tłumaczenia Tuwim, gdyż, jak pisze Krzysztof Woźniakowski, „nie wiadomo, czy dysponująca widocznie angielskim oryginałem młodzieńca pisarka uchodźcza знаła przekład Ireny Tuwim, dysponujemy także niezbyt jasnymi informacjami na temat ówczesnego stopnia znajomości języka angielskiego przez Ławrukianiec, a niezachowanie się edycji nie pozwala wyrobić sobie szczegółowego sądu na jej temat” (K. Woźniakowski, *Książka dla dzieci w ofercie wydawniczej środowiska polskich uchodźców na Węgrzech okresu II wojny światowej*. „Annales Universitatis

klasyki dziecięcej w najwęższym znaczeniu powinny plasować utwór Milne'a obok dzieła Carrolla. W polskiej recepcji przekładowej tak się jednak nie dzieje – *Winnie-the-Pooh* (w przekładach na polszczyznę ogólną) posiada mniej rozbudowaną serię translatorską niż na przykład *Treasure Island* Stevenson, *The Story of Doctor Dolittle* Loftinga czy *The Wonderful Wizard of Oz* Bauma. Przyczyną takiego stanu rzeczy może być omalże kanoniczny status pierwszego tłumaczenia w polskiej serii Milne'a autorstwa Ireny Tuwim, której *Kubuś Puchatek* został doceniony przez krytykę i czytelników⁹⁵, przez co podejmowanie z nim polemiki mogło się wydawać późniejszym tłumaczkom i tłumaczom (oraz wydawcom) przedsięwzięciem ryzykownym. Dzieła, których pierwsze przekłady nie wypracowały sobie równie mocnej pozycji, zyskiwały zwykle liczniejszą serię translatorską, szczególnie jeśli – jak choćby w przypadku utworu Carrolla – stanowiły przekładowe wyzwanie, będące w pewien sposób miarą zdolności tłumacza.

Trzy najnowsze pozycje w polskiej serii *Winnie-the-Pooh* – czyli przekłady na regionalne odmiany polszczyzny: etnolekt kaszubski (Bożena Szymańska-Ugowska), etnolekt śląski (Grzegorz Kulik) i gwarę wielkopolską (Juliusz Kubel) – wskazują na niezwykle interesującą tendencję w rozwoju serii, jaką można by nazwać swoistą próbą „ominięcia” przekładu kanonicznego. Publikacje takie adresowane są oczywiście do konkretnych kręgów czytelniczych, posługujących się w jakimś stopniu daną wersją polszczyzny lub się z nią utożsamiających, zaś ze względu na ten specyficzny adres odbiorczy i na samą specyfikę odmian językowych zagadnienie ekwiwalencji oraz polemiczności względem przekładu kanonicznego wydaje się schodzić na dalszy plan. Warto zauważyć, że drugim dziełem „złotego wieku”, w przypadku którego dochodzi do podobnych praktyk translatorskich, jest seria *Alicji w Krainie Czarów*: spotykamy się w niej z jednym przykładem tłumaczenia na etnolekt, ale także z wyjątkowym na skalę całego korpusu przypadkiem „przekładu niewiernego”, którego w 2015 roku dokonał Grzegorz Wasowski. Już sam tytuł tłumaczenia Wasowskiego – *Perypetie Alicji na Czarytorium* – zapowiada realizowaną w nim strategię przekładową, którą można by nazwać „obieraniem osobności”, zaś Rozdział XII pt. *Zakończenie* (mający formę posłowia autora przekładu włączonego w całość powieści) zawiera swego rodzaju *credo* tłumacza: przekładać Carrolla „bardziej niż wiernie”, „duch angielski – język polski”, „wielogatunkowość humoru i różnorodność słów”⁹⁶, tłumacz nie tylko rzemieślnikiem, ale i współtwórcą dzieła. W przekład Wasowskiego wpisana została chęć udowodnienia, że dzieło, które zostało przetłumaczone już wielokrotnie, można przenieść na grunt języka rodzimego za pomocą nowych środków. Sięgając do bogatych zasobów polszczyzny (archaizmów, neologizmów, przysłów etc.) oraz kierując się własną inwencją twórczą, tłumacz stał się współautorem swoistej hybrydy tekstowej, w której jego głos dominuje często nad głosem autora oryginału, ujawniając

Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2014, nr XII, s. 72–73). Ze względu na efemeryczność tej wersji, a przede wszystkim na fakt, iż najprawdopodobniej w ogóle nie weszła ona do obiegu czytelniczego w Polsce, nie traktuję jej tutaj jako pełnoprawnego ogniwa serii przekładowej, a w korpusie ujmuję ją w nawias kwadratowy i zapisuję kursywą.

⁹⁵ Por. A. Chwirot, *op. cit.*, s. 127–132.

⁹⁶ Por. L. Carroll, *Perypetie Alicji na Czarytorium*, w niewiernym przekładzie G. Wasowskiego, Warszawa 2015, s. 160–161.

się w rozmaitych odautorskich transformacjach oraz addycjach⁹⁷. Tym samym, w pewnym sensie, historia przekładu zatoczyła koło i powróciła do swoich początków, w których, jak pamiętamy, częstą praktyką było twórcze prze-pisywanie pierwowzoru, zacierające granice między przekładem a oryginałem. Trudno też pozbyć się wrażenia, że podobne strategie – przekłady na regionalne odmiany polszczyzny czy praktyka świadomego „przekładu niewiernego” – są próbą wyjścia poza tradycyjny kanon przekładowy, a powstałe w ich wyniku wersje sytuują się w serii translatorskiej i jednocześnie poza nią.

Mówiąc o kanoniczności i polemiczności, warto na chwilę zatrzymać się przy kwestii kształtowania się tytułów w poszczególnych polskich seriach przekładowych dzieł „złotego wieku”. Zauważymy tu od razu pewne prawidłowości: tytuł powieści Burnett – *The Secret Garden* – nie zmienił się na przykład ani razu na przestrzeni ponad stu lat rozwoju serii: żaden z tłumaczy nie podjął polemiki z *Tajemniczym ogrodem* Włodarkiewiczowej, uznanym za przekład kanoniczny i zakorzeniony w świadomości odbiorców, choć przecież bez trudu można by pomyśleć o innych propozycjach translacji tytułu, bliższych nawet znaczeniu oryginalnemu (choćby *Tajemny ogród* lub *Sekretny ogród*). Podobnie kanoniczny i do niedawna niezmienny pozostawał tytuł powieści Montgomery w przekładzie Bernsteinowej – *Ania z Zielonego Wzgórza* – w którym znaczącej zmianie uległa nazwa domu, w którym zamieszkała Ania Shirley po przybyciu na Wyspę Księcia Edwarda. *Gables* z oryginalnego *Anne of Green Gables* to trudne w przekładzie wyrażenie architektoniczne oznaczające „szczyt”, a więc ścianę łączącą dwie części spadzistego dachu, w przypadku farmy Cuthbertów pomalowaną na zielono (lub zieloną z przyczyn naturalnych – porośniętą bluszczem lub mchem). Dopiero Anna Bańkowska, autorka najnowszego tłumaczenia klasycznej książki Montgomery, zdecydowała się na zmianę tytułu na bliższe oryginałowi *Anne z Zielonych Szczytów*, czym wywołała istną burzę w przestrzeni medialnej, podzieliła środowisko tłumaczy, krytyków oraz czytelników, zyskując z jednej strony uznanie, z drugiej zaś narażając się na ostrą krytykę, często opartą na argumentacji raczej emocjonalnej niż merytorycznej; tłumaczka była zresztą w pełni świadoma tego, że jej decyzja może wywołać w środowisku czytelniczym falę negatywnych opinii, co zaznaczyła wyraźnie we wstępie do swojego przekładu⁹⁸. Ciekawym przypadkiem są tu również dzieje tytułowe utworu Milne’a, o którym była już mowa – mocny pierwszy przekład, posiadający pozycję niemal bezdyskusyjną, zyskał tylko jedno tłumaczenie polemiczne autorstwa Moniki Adamczyk-Garbowskiej pt. *Fredzia Phi-Phi*, przeciwstawiające się adaptacyjności przekładu Tuwim i próbujące odzyskać między innymi mnogość kontekstów i znaczeń wpisanych przez Milne’a w imię tytułowego

⁹⁷ Więcej o przekładzie Wasowskiego pisały m.in. Elżbieta Tabakowska i Izabela Szymańska – por. E. Tabakowska, *Grzegorz Wasowski na Czarytorium: potłumacz i pomagik*. „Porównania” 2016, nr 19, s. 163–170; I. Szymańska, *A Postmodernist Alice? On the 2015 Polish Translation of „Alice’s Adventures in Wonderland” by Grzegorz Wasowski*, w: *From Queen Anne to Queen Victoria. Readings in 18th and 19th century British Literature and Culture*, ed. G. Bystydzieńska, E. Harris, vol. 5, Warszawa 2016, s. 397–409. Zob. również: M. Adamczyk-Garbowska, *The Many Faces of Alice: Twists and Turns of Lewis Carroll’s Classic in Poland...*, s. 405–407.

⁹⁸ Por. A. Bańkowska, *Od tłumaczki*, w: L.M. Montgomery, *Anne z Zielonych Szczytów*, przeł. A. Bańkowska, Warszawa 2022, s. 5–7.

bohatera jego tekstu⁹⁹. Propozycja nowego przekładu (i tytułu) została jednak odrzucona przez znaczną część krytyków oraz czytelników, a kolejne przekłady Drozdowskiego i Traut korzystały znów z kanonicznego tytułu Tuwim (podobnie stało się też z utworem Grahame'a, którego pierwsze tłumaczenie autorstwa Marii Godlewskiej – *O czym szumią wierzby* – zyskało polemikę w przekładzie Bohdana Drozdowskiego – *Wiatr wśród wierzb*; nowy przekład nie zdołał jednak podważyć pozycji przedwojennego tytułu, do którego powróciło najnowsze tłumaczenie Macieja Płazy). Tłumaczenie Adamczyk-Garbowskiej – wręcz niezbędne wobec ilości błędów oraz opuszczeń znajdujących się w pierwszym przekładzie *Winnie-the-Pooh*, które znacznie zniekształciły jego znaczenie – wywołało równie gorące dyskusje jak przekład Bańkowskiej, po których ślady zachowały się w polemikach prasowych; trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że o ile Anna Bańkowska mogła już liczyć na większą świadomość krytyków pod względem różnic w przekładzie i strategiach translatorskich, miała też za sobą wsparcie promocyjne wydawnictwa oraz ideowe zintegrowanego środowiska polskich tłumaczy i tłumaczek literackich, Monika Adamczyk-Garbowska stworzyła swoje tłumaczenie w innej atmosferze intelektualnej i w odmiennym momencie historycznym, co zaważyło na jego recepcji; być może gdyby *Fredzia Phi-Phi* ukazała się dzisiaj, wsparta przemyślaną kampanią promocyjną oraz możliwościami stwarzanymi przez Internet, *social media* i prężnie działające Stowarzyszenie Tłumaczy Literatury, odbiór i losy tekstu byłyby zupełnie inne. O ile dzieła Burnett, Montgomery i Milne'a utrwaliły się w świadomości polskich czytelniczek i czytelników pod jednym tytułem, którego pozycję trudno było później zakwestionować, o tyle swoistą dowolność i różnorodność obserwujemy na przykład w przypadku tekstów Carrolla i Bauma. Zwraca również uwagę tendencję do poszerzeń i doprecyzowań tytułów, co zdarzyło się w seriach przekładowych dzieł Ruskina, Thackeraya oraz Loftinga, których tytuły uzyskały pełne brzmienia dopiero w drugim lub kolejnym wydaniu/tłumaczeniu.

Perspektywa ilościowa pozostaje w ścisłym związku z istotnym dla historii przekładu ujęciem diachronicznym, gdyż serie translatorskie zawsze rozwijają się w czasie, a ich kształt jest często uwarunkowany właśnie przez moment historyczny. Tłumaczenia Carrolla – autora o niezachwianej pozycji, obecnego w języku polskim od pierwszej dekady XX wieku – przyrastały dość regularnie od momentu powstania pierwszego przekładu autorstwa Adeli S(ilberstein), przy czym znaczące przyspieszenie nastąpiło pomiędzy rokiem 2010 a 2015, kiedy powstało aż sześć tłumaczeń – niemal połowa serii. W przypadku kilku innych pozycji mamy natomiast do czynienia ze wyraźnym przeskokiem w chronologii rozwoju serii: dzieje się tak na przykład z powieścią Twaina o Tomku Sawyerze – tutaj pomiędzy czterema pierwszymi przekładami powstałymi przed rokiem 1945 a tłumaczeniem piątym pojawia się przerwa obejmująca ponad czterdzieści lat, po której następuje przyspieszony rozwój serii (przekłady przyrastają w odstępach kilku lat, czasem po kilka w jednym roku). Podobnie rysuje się recepcja przekładowa dwóch powieści dla dziewcząt – *Anne of Green Gables* i *The Secret Garden* – które charakteryzują się obecnością silnych i wielokrotnie wznawianych pierwszych pozycji przekładowych (tłumaczenia

⁹⁹ Por. A. Chwirot, *op. cit.*, s. 132–135.

Bernsteinowej i Włodarkiewiczowej). Zapewne dlatego odległość czasowa pomiędzy nimi a innymi w kolejności przekładami (autorstwa odpowiednio Piekarskiego, Ważbińskiej, Kraśniewskiej-Durlik i Zawadzkiej z 1995 roku oraz Staniewskiej również z 1995) wynosi ponad osiemdziesiąt lat, zaś zdecydowana większość obu serii translatorskich umiejscawia się pomiędzy rokiem 1995 a 2013. Gwałtowny przyrost przekładów w latach 90. wiązał się z jednej strony z transformacją ustrojową oraz zniknięciem „żelaznej kurtyny”, z drugiej jednak mógł mieć związek z obowiązującym autorskim prawem majątkowym, które wedle przepisów przed rokiem 2000 obowiązywało do pięćdziesięciu lat od śmierci autora¹⁰⁰. Właśnie wygaśnięciem praw majątkowych do tekstów Montgomery w 1992 roku można tłumaczyć nagły przyrost przekładów *Ani z Zielonego Wzgórza* w drugiej połowie lat 90. (aż 7 pozycji). Ze znacznym odstępem między pierwszym a drugim przekładem w serii mamy jednak do czynienia w przypadku wielu dzieł „złotego wieku” z zaproponowanego korpusu: dzieje się tak na przykład w serii przekładowej Travers (83 lata), Thackeraya (77 lat), Grahame’a (71 lat), Alcott (64 lata), Loftinga (64 lata) i Ruskina (60 lat), co może świadczyć o ugruntowanej pozycji przekładów przedwojennych, które przez długi czas pozostawały na rynku bezkonkurencyjne.

Szczególnie ciekawie rysuje się na tym tle seria translatorska Travers, która jeszcze do niedawna pozostawała serią jednoelementową. To, że przekład Tuwim tak długo nie doczekał się żadnej konkurencji, związane jest zapewne z autorytetem tłumaczki *Kubusia Puchatka*, której translacje przez całe dziesięciolecia współtworzyły kanon polskiej literatury przekładowej dla dzieci i na stałe zakorzeniły się w świadomości kilku pokoleń czytelników i czytelniczek. Zmiana tytułu tłumaczenia z *Agnieszki* na *Mary Poppins* pod koniec lat 60. mogła być natomiast związana z ukazaniem się popularnej musicalowej ekranizacji powieści produkcji Walta Disneya (1964). Gdyby jednak pierwsze tłumaczenie Tuwim nie zadomowiło się w polszczyźnie tak dobrze, emisja filmu Disneya mogłaby przypuszczalnie stać się impulsem dla publikacji przynajmniej jednego nowego przekładu opowieści o niani rodziny Banksów, jak to często dzieje się dzisiaj¹⁰¹.

W przedstawionym korpusie przekładów klasyki „złotego wieku” można wyróżnić „stare” i „młode” serie translatorskie: przykładem tych pierwszych są zbiory tłumaczeń Stevenson’a i Kiplinga, gdzie znaczący udział mają przekłady powstałe przed rokiem 1950 – w przypadku *Treasure Island* trzy tłumaczenia na sześć, w przypadku *The Jungle Book* cztery na sześć istniejących. Ich przeciwieństwem są serie „młode”, które rozpoczynają się w latach 60. XX wieku lub później – należą do nich utwory *The Hobbit, or There and Back Again* Tolkiena (pierwsze tłumaczenie Marii Skibniewskiej

¹⁰⁰ Por. I. Kuś, Z. Senda, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Poradnik przedsiębiorcy. Zmiany prawa w związku z dostosowaniem przepisów do prawa Unii Europejskiej*, Warszawa 2004, s. 29.

¹⁰¹ Większość ogniw serii Travers nie doczekała się liczniejszych przekładów – jedyną tłumaczką czterech powieści pozostaje Tuwim (*Agnieszka* – 1938, *Agnieszka wraca* – 1960, *Agnieszka otwiera drzwi* – 1962, *Agnieszka w parku* – 1963), część piąta i szósta zostały przełożone przez Stanisława Kroszczyńskiego dopiero w roku 2014 (*Mary Poppins w kuchni*; *Mary Poppins od A do Z*), a tylko pierwsze oraz dwa ostatnie ogniwa cyklu mają po dwa przekłady (*Mary Poppins na ulicy Czereśniowej* oraz *Mary Poppins i Numer Osieknasty* – przekłady Krystyny Tarnowskiej i Andrzeja Konarka z 1995; *Mary Poppins na ulicy Czereśniowej* oraz *Mary Poppins i sąsiedzi* – przekłady Stanisława Kroszczyńskiego z 2009 i 2010 roku).

z roku 1960), *The Wonderful Wizard of Oz* Bauma (pierwsze tłumaczenie Stefanii Wortman z 1962 roku) i *The Tale of Peter Rabbit* Potter (dwa przekłady z roku 1991 autorstwa Mirosławy Czarnockiej-Wojs i Małgorzaty Musierowicz). Możemy mówić również o seriach stale aktywnych, a więc takich, w których tłumaczenia przyrastają w ostatnich czasach w sposób nieprzerwany (Montgomery, Carroll, Milne), seriach „wznowionych”, w których po okresie zastoju pojawiły się niedawno nowe translacje (Travers) oraz „zatrzymanych”, w których już od dłuższego czasu brakuje nowych tłumaczeń (Nesbit, Tolkien, Lofting, Twain, Alcott). Jeszcze innej perspektywy dostarcza zestawienie serii translatorskich „złotego wieku” pod względem odległości czasowej dzielącej wydanie oryginału od jego pierwszego polskiego przekładu. Rekordzistami na przeciwległych biegunach są tu *The Tale of Peter Rabbit* Potter z najdłuższym okresem oczekiwania na tłumaczenie (niemal 90 lat) oraz Burnett z ekspresowym tempem powstania polskiego przekładu, który pojawił się na rynku wydawniczym tylko trzy lata po ukazaniu się oryginału. Zaskoczenie może stanowić czas dzielący wydanie dzieł anglojęzycznych od wydania ich polskich translacji w pierwszych dekadach XX wieku, a nawet pod koniec XIX stulecia: okazuje się, że wydawcy i tłumacze reagowali na anglojęzyczne nowości szybko, szczególnie, jeśli weźmiemy pod uwagę ówczesne realia komunikacyjne i technologiczne – tylko siedem lat czytelniczki i czytelnicy czekali na *Małe kobiety* Alcott, dziesięć na *Skarby na wyspie* Stevenson, sześć na *Księżę dżungli* Kiplinga (od razu w dwóch tłumaczeniach), osiem na *Dary* Nesbit i cztery na *Anię z Zielonego Wzgórza* Montgomery (a właściwie trzy, biorąc pod uwagę fakt, że książka ukazała się w 1911 roku, choć datowana jest na 1912).

Polska historia przekładu dzieł przynależących do „złotego wieku” interesująco prezentuje się również w zbiorczym ujęciu chronologicznym. Początkowe fazy recepcji to stopniowe „zdobywanie pola” przez pozycje tłumaczone z języka angielskiego, gdy zauważyć można wyraźny wzrost zainteresowania anglojęzyczną literaturą dla najmłodszych. Najstarszą translacją w zaproponowanym tu korpusie jest przekład *Małych kobietek* (1875), później pojawiają się tłumaczenia powieści przygodowych Stevenson (1893), Kiplinga (1900) i Twaina (1901). W pierwszej i drugiej dekadzie XX wieku powstają coraz liczniejsze przekłady klasyki: w obu dziesięcioleciach po kilka pozycji, między innymi dzieł Ruskina (1909), Carrolla (1910, 1927), Nesbit (1910), Montgomery (1912), Thackeraya (1913), Burnett (1914), Kiplinga (1922), Stevenson (1925) i Twaina (1925). Prawdziwe ożywienie translatorskie następuje w latach 30. XX wieku: w tym czasie przekłady tworzy Irena Tuwim, powstają także pierwsze tłumaczenia dzieł Loftinga (1934) i Grahame’a (1938) oraz kolejne translacje utworów Alcott (1939), Twaina i Kiplinga (1936). Okres II wojny światowej oraz czasy następujące bezpośrednio po niej nie przynoszą tłumaczeń nowych autorów, pojawiają się za to dwa nowe przekłady dzieła Twaina (1943) i Stevenson (1947). Do roku 1949 panuje jeszcze „względna swoboda w doborze repertuaru wydawniczego”¹⁰², lecz okres ten kończy się na początku lat 50. uwarunkowaną politycznie blokadą autorów

¹⁰² B. Staniów, *Przekłady z literatur obcych w latach 1945–1989*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (1945–1989)*, pod red. K. Heskowej-Kwaśniewicz i K. Tałuc, t. 3, Katowice 2013, s. 150.

zachodnich, trwającą aż do odwilży roku 1956. Około tego momentu można rzeczywiście zaobserwować pewne ożywienie w przekładach klasyki: w roku 1955 Antoni Marianowicz publikuje przekład *Alicji w Krainie Czarów*, na początku lat 60. pojawiają się utwory Tolkiena i Bauma. Zaraz po okresie ożywienia następuje jednak wyraźny zastój w tłumaczeniach pozycji korpusu, a ruch wydawniczy i literacki zostają na nowo podporządkowane względem politycznym. Jak pisze Bogumiła Staniów:

Następne lata przyniosły ograniczenia płynące z faworyzowania literatury radzieckiej w kolejnych dekadach, ciągły brak papieru, nie tylko na druk literatury dla dzieci [...]. Kryzys końca lat 70. i 80., trwający aż do zmian ustrojowych 1989 roku, był trudnym czasem dla całego przemysłu poligraficznego i księgarskiego, co odbiło się w znaczący sposób na edycji książki dziecięcej, również przekładowej¹⁰³.

Od roku 1963 do 1986 jedynym nowym przekładem z przedstawionego korpusu jest *Alicja w Krainie Czarów* Słomczyńskiego, w obiegu pojawia się natomiast spora liczba wznowień tłumaczeń dawniejszych¹⁰⁴. Z kolei późne lata 80. otwierają okres trwającej aż do dziś prosperity tłumaczeń anglojęzycznej klasyki „złotego wieku”: z autorów wcześniej nietłumaczonych na polskim rynku wydawniczym pojawiła się wprawdzie tylko Beatrix Potter, w tym czasie powstaje jednak zdecydowana większość nowych przekładów pisarzy anglojęzycznych już wcześniej znanych. Ciekawe, że przed rokiem 1991 na jedno dwudziestolecie tylko w nielicznych przypadkach przypadały dwa nowe tłumaczenia tego samego dzieła – przekłady przyrastały pojedynczo i w sporych odstępach pomiędzy dwiema nowymi translacjami danego autora (wyjątkami są tu Twain, Carroll i Kipling). Tymczasem między rokiem 1990 a 2010 niemal wszyscy autorzy „złotego wieku” tłumaczeni są co najmniej dwukrotnie, przy czym rekordowe liczby nowych przekładów tej samej pozycji wynoszą po dziesięć (*Ania z Zielonego Wzgórz* i *Przygody Tomka Sawyera*). Tak gwałtowny przyrost liczby translacji anglojęzycznej klasyki dziecięcej tłumaczy się z jednej strony zapotrzebowaniem na tego typu publikacje po okresie zastoju, z drugiej zaś nową polityką wydawnictw po transformacji ustrojowej.

Z momentem transformacji 1989 – a więc wraz ze zniesieniem cenzury, zmierzchem centralistycznej i ideologicznej polityki wydawniczej państwa oraz otwarciem się wolnego rynku – doszło także do „zmiany geografii wydawniczej ze względu na język i kraje pochodzenia”¹⁰⁵. W tym czasie mówi się jednak nie tylko o „zalewie” polskiego rynku literatury dla dzieci przez tłumaczenia pozycji

¹⁰³ *Loc. cit.* O wyraźnej przewadze książek rosyjskich i radzieckich nad tłumaczeniami z innych literatur można mówić jedynie w okresie stalinowskim, kiedy publikacje te stanowiły nawet 70% ogólnej liczby przekładów literatury dziecięcej, i których „w całym okresie socjalistycznej Polski wydawano zawsze najwięcej” (*ibidem*, s. 152). Jeśli jednak wziąć pod uwagę cały czas trwania PRL, literatura angielska plasuje się na drugim miejscu, zaś w niektórych okresach – na przykład w latach 1971–1985 – zyskuje pozycję pierwszą: 281 przetłumaczonych tytułów do 227 przekładów z literatury rosyjskiej. Por. S. Frycie, *Przekład prozy dla dzieci i młodzieży z literatur obcych*, w: *idem*, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1970–2005. Wybrane zagadnienia*, Łódź 2014, s. 46.

¹⁰⁴ Por. *ibidem*, s. 89.

¹⁰⁵ I. Socha, *Polskie przekłady dla dzieci i młodzieży w latach 90.*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, pod red. J. Papuzińskiej i G. Leszczyńskiego, Warszawa 2002, s. 209.

anglojęzycznych¹⁰⁶, lecz również o pozostawiającej wiele do życzenia jakości zarówno samych przekładów, jak i wydań książek dla młodych czytelników i czytelniczek, które – produkowane masowo i przy nastawieniu na szybki zysk – zapełniły półki księgarń, wedle słów Joanny Olech, „szmirowatą pstrokacizną, tanim azjatyckim kiczem, dyletanckimi przekładami i zbójnickimi przedrukami, wydawanymi z pogwałceniem praw autorskich”¹⁰⁷. Zobaczmy teraz, jak na tym tle sytuują się polskie przekłady powieści George’a MacDonalda i Jamesa Matthew Barriego.

¹⁰⁶ B. Staniów, *op. cit.*, s. 335.

¹⁰⁷ J. Olech, *Ilustracja polska po potopie*, w: *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku. Diagnozy i postulaty*, pod red. D. Świerczyńskiej-Jelonek, G. Leszczyńskiego i M. Zająca, Warszawa 2008, s. 192.

ROZDZIAŁ II

AT THE BACK OF THE NORTH WIND

W SPOLSZCZENIU IRENY TUWIM

Wydane w roku 1957 *Na skrzydłach Północnej Wichury* było pierwszą książką George'a MacDonalda, która ukazała się na polskim rynku wydawniczym, a spolszczenie autorstwa Ireny Tuwim – nigdy później niewznawiane – pozostaje do dziś jedyną polską wersją *At the Back of the North Wind*. Kolejna powieść, czyli znacznie popularniejsza *The Princess and the Goblin*, przetłumaczona została na początku lat 90. przez Monikę Aurigę jako *Księżniczka i koboldy* i wydana z ilustracjami Jerzego Wosia. Jest to zarazem jedyna powieść szkockiego autora, która doczekała się w języku polskim retranslacji, dokonanej przez Magdalenę Sobolewską w 2005 roku i wydanej pod tytułem *Królowna i goblin* z grafikami Wojciecha Siwika (wznowienie z 2012 roku z ilustracjami Piotra Bednarczyka)¹. Ta sama tłumaczka w roku 2013 przełożyła również drugą część opowieści o królownie Irene pt. *The Princess and Curdie* jako *Królowna i Curdie* (wydana także z ilustracjami Bednarczyka)². Twórczość MacDonalda ze szczególną intensywnością zaistniała w świadomości polskich czytelniczek i czytelników właśnie po roku 2000: ukazał się wówczas nie tylko nowy przekład dylogii o królownie Irene, ale także pierwsza tłumaczona baśń z *Dealings with the Fairies* – *Złoty klucz* w przekładzie Iwony Żółtowskiej³ – która w kolejnych latach

¹ Zarys polskiej recepcji utworów MacDonalda przedstawia w swoim artykule Natalia Kuc, jednak zaprezentowany przez badaczkę wykaz jest niepełny i wymaga kilku sprostowań. Por. N. Kuc, „*Nie ptak, nie samolot, a dziewczyna*”. *Wizje kobiecej dorosłości w „Lekkiej księżniczce” George'a MacDonalda i jej adaptacji na musical Tori Amos i Samuela Adamsona*. „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 1, s. 212–213.

² O motywach ziemi w powieści *The Princess and the Goblin* i *The Princess and Curdie* pisała interesująco Anna Czabanowska-Wróbel w tekście *Serce ziemi. Wyobrażenia telluryczne George'a MacDonalda („Królowna i goblin”, „Królowna i Curdie”)*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Ziemia*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2019, s. 325–342. Artykuł ten pozostaje jedynym znanym mi polskim studium interpretacyjnym dwuksięgu MacDonalda.

³ G. MacDonald, *Złoty klucz*, przeł. I. Żółtowska. „Nowa Fantastyka” 2001, nr 12, s. 25–34.

doczekała się jeszcze dwóch translacji: w antologii *Wielka księga fantasy*⁴ z 2011 roku oraz w jedynym jak dotąd polskim zbiorze MacDonaldowskich baśni pt. *Lekka księżniczka i inne baśnie*, wydanym w 2017 roku w przekładzie Emilii Kiereś z ilustracjami Izabeli Czarneckiej (w tomie oprócz *Złotego klucza* znalazła się jeszcze *Lekka księżniczka* oraz *Serce olbrzyma*; z pięciu baśni zawartych w *Dealings with the Fairies* nieprzetłumaczone na język polski pozostają zatem nadal *The Shadows* i *Cross Purposes*). Można pokusić się o hipotezę, że przekładowe ożywienie wokół twórczości MacDonalda w Polsce związane było z ogólnym wzrostem zainteresowania fantastyką, a także kształtowaniem się i rozwojem pola literackiego polskiej fantazy, która często zwracała się w stronę swoich angielskich poprzedników oraz fundatorów – przede wszystkim wielkiej dwójki z grupy Inklingów, Tolkiena i Lewisa, którzy z kolei odwoływali się do pisarstwa George MacDonalda⁵.

Wróćmy jednak do spolszczenia *At the Back of the North Wind* Ireny Tuwim, które otworzyło polski rynek wydawniczy na twórczość MacDonalda i któremu przede wszystkim poświęcony będzie ten rozdział. *Na skrzydłach Północnej Wichury* ukazało się w piętnastu tysiącach egzemplarzy nakładem Instytutu Wydawniczego PAX z datą publikacji 1957, jednak ze stopki wydawniczej zamieszczonej na końcu książki dowiedzieć się można, że jej druk ukończono w lutym roku kolejnego. Do rąk

⁴ *Idem*, *Złoty klucz*, w: *Wielka księga fantasy*, t. 1, oprac. M. Ashley, przeł. M. Wójtowicz, il. D. Grzeszkiewicz, Lublin 2011, s. 137–170. Z krótkiej notki autorstwa Michaela Ashleya zamieszczonej przed tekstem czytelnik może się dowiedzieć, że MacDonald był prekursorem fantazy, a jego utwory były cenione przez Tolkiena („Choć stał się znany jako autor książek dla dzieci, zwłaszcza *At the Back of the North Wind* (1871) i *The Princess and the Goblin* (1872) – która była ulubioną książką młodego Tolkiena i miała duży wpływ na *Władcę pierścieni* – MacDonald napisał pierwszą fantazy dla dorosłego czytelnika ery wiktoriańskiej – *Phantastes*”) oraz że „nie powinno się ich ograniczać do żadnej grupy wiekowej”. Znamienne, że tłumaczka przytacza tytuły obu powieści dla dzieci MacDonalda w brzmieniu oryginalnym, podczas gdy tytuł trylogii Tolkiena podaje w przekładzie – takie rozgraniczenie może sugerować, iż nie miała ona świadomości tego, że obie książki szkockiego pisarza są dostępne po polsku.

⁵ Por. K. Kaczor, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków 2017. Sama Katarzyna Kaczor nie wspomina o George’u MacDonaldzie w swojej książce, mimo że zamieszcza w niej kalendarium dat ważnych dla rozwoju polskiego pola fantazy, które rozpoczyna właśnie od dat wydań polskich przekładów anglojęzycznych tekstów fantastycznych takich jak *Kopalnie króla Salomona* Henry’ego R. Haggarda (1885; pierwszy polski przekład z 1891 roku), *Przygody Piotrusia Pana* Barriego, *Księżniczka na Marsie* Edgara R. Burroughsa (1912, pierwszy polski przekład z 1927 roku), *Hobbit* i trylogia *Władca pierścieni* (1954–1955; polski przekład wydawany w latach 1961–1963) Tolkiena oraz *Czarnoksiężnik ze Szmaragdowego Grodu* Bauma. Wśród prekursorów literatury fantastycznej MacDonalda nie wymienia również Andrzej Sapkowski w wydanym w 2011 roku *Rękopisie znalezionym w Smoczej Jaskini* będącym kompendium wiedzy o fantazy – dwa jego utwory są jedynie wzmiankowane wśród polecanych lektur w hasłach *Lilith* i *Goblin* (por. A. Sapkowski, *Rękopis znaleziony w Smoczej Jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2011, s. 197, 108). W 1994 roku ukazały się jednak po raz pierwszy po polsku pisma Tolkiena zebrane w tomie *Drzewo i liść*, w którym czytelnicy i czytelniczki mogli przeczytać o zainteresowaniu autora *Władcy pierścieni* twórczością MacDonalda (por. J.R.R. Tolkien, *O Baśniach*, w: *idem, Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, ze wstępem C. Tolkiena, przeł. J. Kokot, J.Z. Lichański, K. Sokołowski, Poznań 1998), a pięć lat później ukazał się przekład opracowania Humphreya Carpentera dotyczące najważniejszych twórców oksfordzkiej grupy Inklingów, w którym również nie brakło wzmianek o MacDonaldowskich zainteresowaniach Lewisa i Tolkiena (por. H. Carpenter, *Inklingowie. C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams i ich przyjaciele*, przeł. Z.A. Królicki, Poznań 1999, m.in. s. 19, 25–26, 59, 91, 177). Na początku pierwszej dekady XXI wieku premierę miały również głośne ekranizacje najważniejszych cykli Tolkiena i Lewisa (*Drużyna pierścienia* w reżyserii Petera Jacksona – 2001; *Lew, Czarownica i stara szafa* w reżyserii Andrew Adamsona – 2005), które na nowo rozbudziły zainteresowanie angielską literaturą fantastyczną.

odbiorców powieść trafiła zatem na początku roku 1958, a więc we wspomnianym wcześniej okresie odwilży, gdy ukazywały się również przekłady Carrolla, Tolkiena i Bauma – a także, co znamienne, w momencie wydania pierwszego polskiego tłumaczenia powieści *Peter and Wendy* Barriego autorstwa Macieja Słomczyńskiego pt. *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*, który ukazał się właśnie w 1958 roku. Za elementy graficzne książki – okładkę, osiem kolorowych ilustracji zamieszczonych na wkładkach oraz czarno-białe grafiki na stronie tytułowej i stronach początkowych każdego rozdziału – odpowiedzialna była Danuta Rewkiewicz-Niemirska, polska ilustratorka aktywna przede wszystkim w latach 50. i 60., która zilustrowała między innymi utwory dla dzieci Bolesława Leśmiana, Czesława Janczarskiego, Zofii Żurakowskiej czy popularną książkę szwedzkiego pisarza Gösty Knutssona pt. *Przygody Filonka Bezogonka* (pierwsze polskie wydanie w przekładzie Zygmunta Łanowskiego z 1961 roku).

Na okładce *Na skrzydłach Północnej Wichury* Rewkiewicz-Niemirska przedstawiła wizerunek głównego bohatera powieści – głowę chłopca o wielkich, czarnych oczach, delikatnych rysach twarzy i włosach opadających na czoło. Zwraca uwagę przede wszystkim jego wydłużona szyja, która zajmuje nieco ponad połowę okładki i na którą (podobnie jak na włosy i czoło) z lewej strony zachodzą niebiesko-grafitowe pasma chmur lub mgły. Gdy jednak odwrócić książkę na drugą stronę, okaże się, że są to włosy Północnej Wichury – zwiewnej, półprzezroczystej postaci oddanej jakby kilkoma pociągnięciami pędzla, którą ilustratorka umieściła na czwartej stronie okładki (por. **ryc. 107**). Wichura została przedstawiona na tle błękitnego nieba, za jej głową widać błądzący sierp księżyca, ona sama unosi się natomiast nad czerwonym tulipanem, na którym przysiadł uskrzydłony owad – z pewnością bąk, jak możemy domyślić się z treści rozdziału pt. *Altanka*. W ilustracjach wewnątrz książki Rewkiewicz-Niemirska zdaje się jednak bardziej zainteresowana realną warstwą fabuły: przedstawia jej głównego bohatera na stryszku z sianem, w ubraniu dorożkarza, przy spotkaniu z panem Raymondem oraz z Nanny, a także na drzewie, gdzie chłopiec spędza czas w ostatnich rozdziałach powieści; tylko raz ukazuje go w ramionach Północnej Wichury, raz umieszcza go również na zielonej, porośniętej kwiatami łące w „kraju z tamtej strony północnego wiatru” (tak Tuwim tłumaczy frazę „at the back of the north wind”) i raz we śnie, w którym spotyka anielskich chłopców wykopujących gwiazdy. Czarno-biała grafika na stronie tytułowej przedstawia z kolei spowitą w spiralne podmuchy wiatru postać głównego bohatera, który trzyma w ręku bicz dorożkarski. Winiety *en tête* umieszczone nad nagłówkami rozdziałów zawierają elementy związane z MacDonaldowskimi przeróbkami *nursery rhymes*: odnajdziemy tam chłopca grającego na fujarce (*Little Boy Blue* z rozdziału XX *At the Back of the North Wind*), baranki i pasterkę (*Little Bo Peep* z rozdziału XXXV) oraz jaskółki i kwiaty z piosenki, którą matka Diamonda (nazywanego w przekładzie Tuwim Karusiem) czyta mu na plaży w Sandwich (rozdział XIII). Szata graficzna w książce jest więc dość oszczędna, lecz jednocześnie powiązana z jej treścią na poziomie szczegółów – oddaje też raczej świat dziecięcych przeżyć bohatera niż elementy związane z warstwą fantastyczną lub sensem duchowym powieści.

Właśnie ów sens duchowy utworu MacDonalda wydaje się powodem, dla którego jego polskim wydawcą został Instytut Wydawniczy PAX – oficyna związana ze środowiskiem katolickim, publikująca przede wszystkim powieści religijne, teologiczne, filozoficzne oraz historyczne (m.in. Zofii Kossak-Szczuckiej czy Jana Dobraczyńskiego). Znamienne, że od lat 50. jej nakładem zaczęły ukazywać się pozycje Gilberta K. Chestertona – m.in. *Człowiek, który był Czwartkiem* (1958) w tłumaczeniu Marii Skibniewskiej czy *Poeta i wariaci* (1960) w przekładzie Zofii Sroczyńskiej z ilustracjami Rewkiewicz-Niemirskiej – a zatem pisarza, który wysoko cenił twórczość MacDonalda i w 1924 roku napisał przedmowę do jego pierwszej biografii (por. strona 116 w niniejszej rozprawie). W latach 80. nakładem PAX-u ukazały się również po raz pierwszy w Polsce *Opowieści z Narnii* Lewisa w przekładzie Andrzeja Polkowskiego⁶. By przejść już do zagadnień związanych z samym przekładem *At the Back of the North Wind* oraz osobą jego autorki, dodajmy, że to właśnie PAX wydał w 1958 roku *Wiersze wybrane* Ireny Tuwim, i przypuszczać można, iż fakt ten nie pozostawał bez związku z publikacją *Na skrzydłach Północnej Wichury*⁷. Bez badań archiwalnych trudno dziś stwierdzić, od kogo wyszła propozycja przetłumaczenia powieści MacDonalda: czy od samej tłumaczki – która w 1947 roku powróciła do kraju z trwającej ponad siedem lat emigracji w Anglii i Stanach Zjednoczonych, gdzie miała być może okazję zapoznać się nie tylko z opowieścią o przygodach małego Diamonda w oryginale, ale także zetknąć się pozostałą twórczością szkockiego pisarza oraz jej szerszym kontekstem – czy też od wydawcy, któremu tematyka utworu MacDonalda wydała się przystająca do profilu wydawniczego oficyny oraz jej aktualnych projektów publikacyjnych. Za pierwszą hipotezą zdaje się przemawiać to, że w *Na skrzydłach Północnej Wichury* Tuwim zamieściła obszernie posłowie traktujące o życiu i twórczości MacDonalda, co na tle innych tłumaczeń z języka angielskiego jej autorstwa stanowi ewenement – posłowania nie pojawiły się bowiem w wydanych przed wojną książkach Alana Alexandra Milne’a o Kubusiu Puchatku czy pierwszej części serii Pamelii Lyndon Travers o Agnieszce, nie było ich również w powojennych wznowieniach tych pozycji oraz w wydanych wówczas przekładach Edith Nesbit czy Elizabeth Choate Spykman i Caroline Dale Snedeker – dwóch amerykańskich autorek dziecięcych, które Tuwim również (podobnie jak MacDonalda) wprowadziła na polski rynek wydawniczy (*Cytryna i gwiazda* Spykman – 1959; *Tereas i jego miasto* Snedeker – 1965). Można zatem przypuszczać, że swoiste „wyróżnienie” powieści MacDonalda posłowiem stanowiło jednocześnie wyraz osobistego zainteresowania autorki spolszczenia oraz było owocem jej emigracyjnych lektur. Paratekstowi *Na skrzydłach Północnej Wichury* warto przyjrzeć się bliżej, gdyż – jak każdy paratekst – stanowi on świadectwo relacji tłumaczki względem tekstu i jego autora.

⁶ Por. *Książki Instytutu Wydawniczego PAX 1949–1989. Przewodnik*, oprac. red. i indeksy A. Szafrąnska, Warszawa 1989, s. 416–418.

⁷ Sama Irena Tuwim nie była szczególnie związana w wydawnictwem PAX – *Wiersze wybrane* i *Na skrzydłach Północnej Wichury* to jej jedyne samodzielne pozycje (autorska i przekładowa), które ukazały się nakładem tej oficyny (por. *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 8., Warszawa 1997, s. 381–385). Tym zasadniejsze wydaje się więc przypuszczenie, iż obie publikacje były ze sobą powiązane.

Przede wszystkim zauważyć należy, że posłowie Tuwim nie jest typowym „posłowiem tłumaczki” w tym względzie, iż nie zawiera refleksji dotyczących samego procesu translacji, napotykanym w jego trakcie problemów przekładowych czy wyjaśnień na temat przyjętych rozwiązań. Rola tłumaczki (autorki spolszczenia) jest do tego stopnia przezroczysta, że nawet w podsumowujących zdaniach posłowania – „Książkę pisał poeta, a użył do niej słów dziecka. Czy trafny to był pomysł – sąd należy do czytelników”⁸ – nie znajdziemy zastrzeżenia, iż owe „słowa dziecka” trafiają do odbiorców za pośrednictwem przekładu. Irena Tuwim jest zdecydowanie bardziej zainteresowana nakreśleniem kontekstu historycznego, w którym ukazała się powieść *At the Back of the North Wind*, przybliżeniem czytelniczkom i czytelnikom życia oraz twórczości jej autora, a także wskazaniem kierunków i kluczy interpretacyjnych do jej treści. W tym sensie staje się niejako „ambasadorką” MacDonalda na gruncie polskim: jej ambicją jest wprowadzenie autora do obiegu czytelniczego oraz dostarczenie odbiorcom podstawowych informacji, których bez jej pośrednictwa nie byłoby zapewne w stanie zdobyć. W pierwszych akapitach posłowania szczególnie interesująco zarysowane zostaje tło literackie dla powieści MacDonalda:

Chwila była na pozór wysoce niesprzyjająca, kiedy Karuś przyszedł na świat i pofrunął na skrzydłach Północnej Wichury. Bo i jakże? Następcy Waltera Scotta, ślepo i bez umiaru naśladowując mistrza, zaludnili kulę ziemską niezliczonym mnóstwem przedziwnych istot, od posępnych widm i upiorów po rzesze krasnoludków, gnomów, elfów i ondyn. Nastąpiła zrozumiała reakcja i przesada w przeciwnym kierunku. Skrajny racjonalizm wymiatał z literatury wszystko, co miało choćby daleki związek z tajemniczością, jak gdyby człowiek rozwiązał już wszystkie zagadki bytu. Ale właśnie teraz, jak zawsze bywa, wahadło dziejów kultury znów zaczęło się z wolna przesuwać w stronę drugiego bieguna.

Historia, jak wiemy, nigdy nie powtarza się w tym samym kształcie. Toteż i teraz tęsknoty za fantastyką i chęć zrozumienia tego, co w zwykłym ludzkim pojęciu wydaje się niepoznawalne, przybrały postać odmienną niż poprzednio. A jednym z pierwszych, którzy usiłowali znaleźć tę nową formę, był – trochę już zapomniany obecnie – poeta szkocki, George Macdonald. Dziś jego książki wydają się staroświeckie i tak jest, bez kwestii. Ale w onej niedawnej przecież epoce, kiedy nie znano światła elektrycznego, a koleje były rzadkością i nawet dalekie podróże wciąż odbywano jeszcze końmi, twórczość ta wniosła świeży powiew i szybko zapewniła jej autorowi wielki rozgłos w całym anglosaskim świecie.⁹

Tuwim wpisuje twórczość MacDonalda (na okładce oraz w posłowiu do *Na skrzydłach Północnej Wichury* jego nazwisko zapisywane jest konsekwentnie „Macdonald”) w szerszy kontekst kulturowy, przedstawiając ją na tle ścierania się idei romantycznych i pozytywistycznych (realistycznych): po pierwszej fali romantyzmu w literaturze – reprezentowanej przez Scotta i jego naśladowców – oraz po realistycznej reakcji obronnej, następuje ponowny zwrot ku cudowności i fantastyce, do którego prekursorów autorka posłowania zalicza właśnie George’a MacDonalda; dalej jeszcze wyraźniej wiąże go z ideą romantyzmu, nazywając wręcz nowym głosicielem hasła, które „były niegdyś zawołaniem romantyków, a które dadzą się streścić

⁸ I. Tuwim, *Posłowie*, w: G. Macdonald, *Na skrzydłach Północnej Wichury*, przeł. I. Tuwim, il. D. Rewkiewicz-Niemirska, Warszawa 1957, s. 268.

⁹ *Ibidem*, s. 265.

Mickiewiczowskim «Czucie i wiara silniej mówi do mnie niż mędrca szkiełko i oko»¹⁰. Tłumaczka w kilku zdaniach streszcza biografię MacDonalda, przechodząc niemal od razu do kwestii związanych z jego twórczością poetycką i prozatorską. Co ciekawe, tytuły tych dzieł, które uznaje za najważniejsze, Tuwim podaje nie w oryginale, lecz we własnym przekładzie: wymienia *Romancę z krainy cudów* (najprawdopodobniej *Phantastes. A Faerie Romance for Men and Women* – czyżby owa „kraina cudów” stanowiła swego rodzaju „powidok” tytułu pierwszego polskiego przekładu *Alice’s Adventures in Wonderland* Carrolla – *Alinki w Krainie Cudów?*), *Nie wygłoszone kazania* oraz *Cuda Chrystusa Pana* (bez wątpienia *Unspoken Sermons* i *The Miracles of Our Lord*), a także „utwory zwane młodzieżowymi”: *Spotkania z wróżkami*, *Młodość Ronalda Bannermana*, *Księżniczka i kobold* (czyli *Dealings with the Fairies, Randal Bannerman’s Boyhood* i *The Princess and the Goblin*)¹¹, a także – oczywiście – *Na skrzydłach Północnej Wichury*. Jeden szczegół w dokonanym przez Tuwim przeglądzie twórczości szkockiego pisarza wydaje się szczególnie interesujący: tłumaczka przypisuje MacDonaldowi autorstwo poematu *Kilmeny* – w rzeczywistości utworu Jamesa Hogga ze zbioru *The Queen’s Wake*, który zostaje w *At the Back of the North Wind* przytoczony w postaci kilkunastowersowego cytatu w rozdziale X, opowiadającym o czasie spędzonym przez Diamonda w kraju poza wiatrem północnym; *nota bene* cytat ów zostaje przez Tuwim całkowicie pominięty w spolszczeniu powieści – do tej kwestii jednak pozwolę sobie powrócić w dalszym ciągu rozważań.

Istotne wydaje się to, że Tuwim jako autorka posłowia proponuje własne rozpoznania aksjologiczne względem twórczości MacDonalda – o jego poezji pisze, iż charakteryzuje się „barwną i bogatą wyobraźnią”, lecz krytykuje ją za formę, która jest „niejednolita, obfitująca w dygresje, co rozsadza zawartość opowiadania”¹², oraz za wprowadzanie dialektu szkockiego utrudniające lekturę nawet czytelnikom brytyjskim. Poczytność MacDonalda przypisuje „śmiałemu posługiwaniu się fantastyką i sięgnięciu po wielki splot zagadnień ochrzczonych [...] mianem metafizyki”¹³, już na wstępie zaznacza jednak, że MacDonald należy do pisarzy „obecnie zapomnianych” i „dziś wydaje się staroświecki”, co w jej opinii nie podlega dyskusji. W podobny sposób Tuwim charakteryzuje także jego pisarstwo dla młodych czytelników – nie próbuje nadać mu znamion „arcydzielności” czy geniuszu, pisze też dobitnie, iż nie wytrzymuje ono porównania z twórczością autorów „*Don Kichota*, *Robinsona Krusoe*, *Przygód Guliwera* i *Chaty Wuja Toma*”, a więc powieści, które – choć pisane pierwotnie dla dorosłych – stały się częścią kanonu „książek dla młodzieży”¹⁴. Wydaje się natomiast, że zdaniem autorki posłowia siła oraz wartość powieści MacDonalda tkwią właśnie w odwrotności tego procesu, który w innym miejscu rozprawy nazwałam „zawłaszczaniem” tekstów literatury ogólnej przez literaturę dziecięcą: w umiejętnym dostosowaniu formy „książki młodzieżowej” oraz zaangażowaniu fantastyki do tego, by

¹⁰ *Ibidem*, s. 266.

¹¹ Być może zasadne jest więc przypuszczenie, że Tuwim planowała dalsze przekłady utworów MacDonalda, skoro tytuły dzieł dotąd niepublikowanych podawała od razu w swoim tłumaczeniu.

¹² *Loc. cit.*

¹³ *Loc. cit.*

¹⁴ *Loc. cit.*

mówić o zagadnieniach filozoficznych i metafizycznych, uważanych zwykle za domenę twórczości dla dorosłych. Tuwim pisze dalej:

Macdonald bowiem nadał swoim książkom postać młodzieżowych, gdy w rzeczywistości przeznaczał je także dla czytelników starszych, gdy myślał przede wszystkim o pozyskaniu dorosłych. [...] Macdonald chce wyrazić pewne myśli filozoficzne i to nie w formie traktatu, lecz w obrazowej, przystępnej formie alegorycznej.

Filozofia w młodzieżowym utworze – czy to nie dziwoląg? Filozofia, z całą pewnością. Ale dziwolągiem nie będzie, jeśli przyjmiemy, że pozorna młodzieżowość tej literatury dała autorowi swobodę w traktowaniu tematu i ujęciu zagadnień, jakiej odmawiały mu sztywne konwencje i surowe rygory powieści dla dorosłych.¹⁵

Nie ze wszystkimi tymi rozpoznaniem Tuwim można się oczywiście zgodzić – wszak MacDonald nie dawał się w pełni ograniczyć owym „konwencjom i rygorom” powieści „dla dorosłych”, co widać chociażby w omawianej wcześniej *Adeli Cathcart*, w której pojawiły się trzy baśniowe interpolacje (między innymi opowieść o Lekkiej Księżniczce). Tłumaczka dotyka tu jednak podstawowej zasady MacDonaldowskiego pisarstwa, a mianowicie wpisanej weń wieloadresowości, wyrażonej w formule „pisanie dla tych, którzy są jak dzieci” (*for the childlike*), zawartej w eseju *The Fantastic Imagination* (por. strona 129 w niniejszej rozprawie). W ujęciu Tuwim właśnie ów zwrot ku filozofii i metafizyce, a także umiejętność opowiadania o tematach uniwersalnych, tylko pozornie niedostępnych dziecku – przede wszystkim dialektyce dobra i zła, życia i śmierci – za pomocą symboli, metafor i alegorii, wydaje się główną wartością *Na skrzydłach Północnej Wichury*, „książki, którą pisał poeta, a użył do niej słów dziecka”¹⁶. Jednocześnie autorka posłowia nie zapomina o formie literackiej powieści: podkreśla jej ukierunkowanie fantastyczne i swoistą wielogatunkowość („Nie ma bodaj takiej literackiej formy, związanej z opisem świata cudowności, której [Macdonald] by nie użył. Znajdziemy w jego książce i przypowieść, i bajkę, i historyczną legendę, i nieuchwytnie księżycowe fantazje.”¹⁷), szczególną uwagę poświęca natomiast partiom wierszowanym:

Założeniem najczęstszym są w nich rymy dziecięce, znane każdemu angielskiemu dziecku, tak zwane *nursery rhymes*. Poeta sięga po pierwszą lepszą bajeczkę z dzieciennego pokoju i na jej tle snuje nieskończone wariacje, niczym muzyk w oparciu o jakiś prosty motyw ludowy. Dziecko lubi niedorzeczności, najzupełniejsze absurdy. Macdonald umie to wykorzystać. Był bodaj pierwszym, tuż po znakomitym Edwardzie Learze, który użył słynnej dzisiaj na cały świat formy *pure nonsense 'u*.¹⁸

¹⁵ *Ibidem*, s. 266–267.

¹⁶ *Ibidem*, s. 268.

¹⁷ *Ibidem*, s. 266.

¹⁸ *Ibidem*, s. 267. Co ciekawe, Tuwim nie wspomina ani słowem o Carrollu jako o autorze piszącym w poetyce *pure nonsense*, choć dwuksiąż o przygodach Alicji były już przecież w Polsce dostępne od kilku dekad, jego pierwsza część nawet w trzech przekładach, z których ostatni wydany został zaledwie trzy lata przed ukazaniem się *Na skrzydłach Północnej Wichury*. Tuwim nie wiedziała najwyraźniej o przyjaźni MacDonalda i Carrolla oraz o ich wzajemnych inspiracjach, skoro jako bezpośredniego

Te rozpoznania Ireny Tuwim zdradzają nieledwie rodzinne podobieństwo do słów jej brata i zarazem jednego z najważniejszych polskich poetów dla dzieci, Juliana Tuwima, który w wydanym w 1958 roku tomie *W oparach absurdu* (zbierającym teksty pisane razem z Antonim Słonimskim w międzywojniu) stwierdzał: „Dzieci bzdurzą i – że tak powiem – chcą być bzdurzone. Potem im to przechodzi. Któremu nie przejdzie – zostanie poetą”¹⁹. Nieprzypadkowo zapewne w tym samym roku – przypomnijmy, że był to również rok faktycznej publikacji *Na skrzydłach Północnej Wichury* – ukazała się *Księga nonsensu. Rozsądne i nierozsądne wierszyki wymyślone po angielsku przez E. Leara, L. Carrolla, H. Grahama, J.H.P. Belloc’a, W. de la Mare’a, A.A. Milne’a i T.S. Eliota*, „napisane po polsku” przez Antoniego Marianowicza i Andrzeja Nowickiego. Zadziwiające, że w jednym i tym samym roku na polskim rynku wydawniczym pojawiły się aż trzy publikacje spod znaku purnonsensu: satyryczne teksty Słonimskiego i Tuwima, wybór angielskiej poezji absurda dla dzieci oraz powieść MacDonalda w przekładzie Tuwim, w której przetworzone *nursery rhymes* odgrywają niebagatelną rolę. Ostatecznie jednak w przytoczonym wyżej fragmencie posłowania do *Na skrzydłach Północnej Wichury* zwraca uwagę jeszcze coś innego: opis poetyckiej metody twórczej MacDonalda, którą Tuwim określa jako „tworzenie wariacji na temat” – komponowanie własnych utworów na kanwie wierszyków dla dzieci, „bajeczek z dziecinnego pokoju”, czyli właśnie *nursery rhymes*. Tak zdefiniowaną twórczą działalność adaptacyjną można bowiem równie dobrze odnieść do praktyki przekładowej samej Ireny Tuwim, która w artykule *Sprawa adaptacji* z 1952 roku – będącym jej swoistym manifestem translatorskim – pisała:

Tłumacz powinien ustawicznie sprawdzać samego siebie, nieraz zmieniać się nawet w autora, aby książkę przystosować do zasobu wiedzy, kręgu pojęć, poczucia realiów i języka u dzieci, dla których książka jest przeznaczona [...] Aby tłumacz mógł dawać utwory językowe najwyższej klasy konieczna jest znaczna swoboda we wszystkich przekładach, a w wielu wypadkach, które tylko indywidualnie można określić, choć będą to z reguły utwory dla najmłodszych – przyjąć należy jako zasadę adaptację, nie zaś tłumaczenie [wyróżnienia oryginalne]²⁰

Podobnie Tuwim pisała również na temat własnego tłumaczenia *Winnie-the-Pooh* Milne’a, jeszcze bardziej zbliżając się do swojego opisu metody twórczej MacDonalda: „Wyczułam, że książki tej nie można tłumaczyć dosłownie, dlatego też zaczęłam dokonywać swego rodzaju adaptacji – oddając treść i sens oryginału, ale zawsze były to «wariacje na temat»”²¹. W *Sprawie adaptacji* Tuwim postuluje daleko idącą wrażliwość na potrzeby oraz możliwości odbiorcze młodych czytelników: wśród tych pierwszych wymienia konieczność zajmowania dziecięcej uwagi i „trzymania w napięciu” („Broń Boże, aby ziewnął! Nie obejrzeliliśmy się, a straciliśmy nie tylko czytelnika, ale i

poprzednika tego pierwszego podaje Edwarda Leara, pomijając zupełnie autora *Alice’s Adventures in Wonderland*.

¹⁹ J. Tuwim, *W oparach absurdu*, w: A. Słonimski, J. Tuwim, *W oparach absurdu*, Warszawa 1958, s. 16. Esej ukazał się po raz pierwszy w zbiorze Tuwima pt. *Pegaz dęba* (1950).

²⁰ I. Tuwim, *Sprawa adaptacji...*, s. 10.

²¹ Cyt. za: A. Augustyniak, *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości*, Warszawa 2016, s. 179–180.

przyjaciela”²²), wśród tych drugich potrzebę dostosowania przekładu do horyzontów poznawczych młodych odbiorców i odbiorczyń oraz „operowania realiami, jakie są w konkretnym zasięgu dziecka, opisami, które może skonfrontować z rzeczywistością”.²³ W tym punkcie tłumaczka zwraca szczególną uwagę na „imiennictwo” w przekładach dla małych dzieci i zaleca „nadawanie [bohaterom] w miarę możliwości imion polskich, o ile tylko pozwala na to specyfika utworu” przy jednoczesnym unikaniu „imion dziwacznych”²⁴, które mogłyby utrudnić lekturę, a przez to rozproszyć uwagę czytelnika, odciągając go od kwestii istotnych w tekście. Podejście, które Irena Tuwim nazywa w swoim manifestie „sprawą adaptacji”, zaś strona redakcyjna *Na skrzydłach Północnej Wichury* określa jako „spolszczenie”²⁵, amerykański teoretyk i historyk przekładu Lawrence Venuti zdefiniował jako jedną z dwóch głównych strategii translatorskich – domestykację (udomowienie) [*domestication*], charakterystyczną dla „projektu translatorskiego zgodnego z wartościami dominującymi w danym momencie w kulturze docelowej, zakładającego konserwatywne i jawnie asymilacyjne podejście do tekstu obcego, który zostaje zawłaszczony [*appropriating*] w celu podtrzymania rodzimych kanonów, tendencji wydawniczych oraz układów politycznych”. Opozycję dla domestykacji stanowi egzotyzacja [*foreignizing strategies*], która zakłada zachowywanie znamion obcości oryginału oraz języka i kultury źródłowej²⁶. Przytaczając obrazowe porównanie Friedricha Schleiermachera, można powiedzieć, że udomowienie polega na przenoszeniu tekstu w realia czytelnika, tymczasem egzotyzacja zakłada proces odwrotny i stara się przenieść czytelnika w realia tekstu²⁷. Venuti wiąże strategię domestykacji z uwarunkowaniami właściwymi danej kulturze w konkretnym momencie dziejowym, ale także zwraca uwagę na jej powiązanie z konceptem „niewidzialności tłumacza” – przekłady udomawiające oryginał są jego zdaniem łatwiejsze w odbiorze, a przez to wyraźniej zacierają obecność instancji pośredniej: tłumacza lub tłumaczki²⁸.

²² I. Tuwim, *Sprawa adaptacji...*, s. 10.

²³ *Loc. cit.*

²⁴ *Loc. cit.*

²⁵ *Mała encyklopedia przekładoznawstwa* określa spolszczenie jako dawniejszy odpowiednik adaptacji: „Warto przypomnieć, że w Polsce funkcjonował dawniej termin *spolszczenie*, właśnie na oznaczenie adaptacji, która polegała na dostosowaniu tłumaczenia tekstu do warunków odbioru: do tradycji literackiej, a także do uwarunkowań cywilizacyjnych, społecznych, politycznych.” Wśród przykładów adaptacji autorka hasła wymienia właśnie *Kubusia Puchatka*, w którym „Irena Tuwim przystosowała opowiadanie A.A. Milne’a do oczekiwań przypisywanych przez nią polskim młodym czytelnikom i znanej jej tradycji polskiej literatury dziecięcej”. Por. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, *op. cit.*, s. 27–28.

²⁶ L. Venuti, *Strategies of translation*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, *op. cit.*, s. 240.

²⁷ „Albo tłumacz pozostawi, na ile to możliwe, w spokoju autora i poprowadzi ku niemu czytelnika, albo pozostawi, w miarę możliwości, w spokoju czytelnika, by poprowadzić ku niemu autora”. F. Schleiermacher, *O różnych metodach tłumaczenia*, przeł. P. Bukowski. „Przekładaniec” 2008, nr 21, s. 17.

²⁸ Por. L. Venuti, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London – New York 2002, s. 12. Venuti zauważa również, że strategia domestykacji może być promowana – a nawet wymuszana – przez redaktorów, wydawców i recenzentów również ze względów ekonomicznych. Badacz zaznacza, że płynność przekładu zapewnia lepszą przyswajalność tekstu, a zatem przyczynia się do produkcji „towarów książkowych” łatwych w konsumpcji i przynoszących pewniejszy zysk, w przeciwieństwie do

Rozpoznania Venutiego na grunt studiów nad przekładem literatury dziecięcej przynosi fińska badaczka Riitta Oittinen, twórczyni koncepcji „tłumaczenia dla dzieci” [*translating for children*], która koryguje jednocześnie jego założenia – Oittinen zauważa, że Venuti nie uwzględnia w swoich rozważaniach „złożonych kwestii dotyczących mnogości czytelników oraz rozmaitych sposobów odbioru”²⁹. Tymczasem, jak zauważa badaczka, sprawa adresata jest w przekładzie literatury dziecięcej niezwykle istotna, procesowi „tłumaczenia dla dzieci” towarzyszy bowiem specyficzny obraz odbiorcy dziecięcego (*superaddressee* – „nadadresata”, to termin zaczerpnięty z teorii Michaiła Bachtina³⁰), który może być różny w przypadkach poszczególnych tłumaczeń, lecz który zawsze warunkuje kształt przekładu. Oittinen zdaje się opowiadać po stronie adaptacji, a nawet przepisywania (*rewritingu*) oryginału na potrzeby młodych czytelników, zauważając jednocześnie, że na gruncie literatury dziecięcej taka działalność adaptacyjna podważa tezę Venutiego o niewidzialności tłumacza – tłumacze „interpretujący i przepisujący daną opowieść dla przyszłych odbiorców zgodnie z własnym obrazem dziecięcego adresata stają się raczej bardziej niż mniej widoczni”³¹. Po stronie tak rozumianego „twórczego przepisywania” oryginału, mającego na celu dostosowanie go do odbiorcy dziecięcego, należy postawić spolszczenie Tuwim, która ów proces w *Sprawie adaptacji* określiła jako „zmienianie się w autora”. Zakreśliwszy ogólne ramy teoretyczne dla dalszych analiz, chciałabym teraz przyjrzeć się strategii translatorskiej Ireny Tuwim w przybliżeniu i w konkretnym przypadku, jakim jest spolszczenie *At the Back of the North Wind* jej autorstwa, by udzielić odpowiedzi na pytanie o to, jak tłumaczka profiluje czytelnika tekstu, a jakich punktach wypełnia postulaty zawarte w swoim manifestie, a w jakich przypadkach – i dlaczego – zdaje się od nich odstępować.

Zacznijmy od kategorii, na której najłatwiej sprawdzić mechanizmy strategii udomawiających i egzotyzujących: elementów, które dotyczą realiów świata przedstawionego. MacDonald pisze o Anglii drugiej połowy XIX wieku, akcja *At the Back of the North Wind* rozgrywa się w większości w Londynie i jego okolicach, zaś warstwa realistyczna powieści dotyczy ludzi z niższych warstw społecznych, którzy posługują się specyficznym językiem i słownictwem. W *Na skrzydłach Północnej Wichury* nie mamy do czynienia z pełnym spolszczeniem realiów powieściowego świata: fabuła toczy się w angielskiej stolicy, następnie w nadmorskim Sandwich oraz w hrabstwie Kent, w wiejskiej posiadłości pana Raymonda, której oryginalna nazwa – *The Mound* – zostaje już jednak przez Tuwim przetłumaczona jako „Górki”, zapewne dlatego, iż jest nazwą znaczącą. Z jej wieloznaczności w przekładzie udaje się ocalić jednak wyłącznie aspekt topograficzny i wertykalny (*OED*: „A small naturally

tekstów tłumaczonych zgodnie z przeciwną udomowieniu strategią egzotyzacji, w wyniku której powstają translacje stawiające czytelnikowi większy opór w lekturze.

²⁹ R. Oittinen, *Translating for Children*, New York – London 2000, s. 74.

³⁰ Por. M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czuplejewicz, Warszawa 1986, s. 436–437.

³¹ R. Oittinen, *op. cit.*, s. 74.

occurring elevation resembling a heap or pile of earth; a hillock³²), utracone zostają natomiast znaczenia związane z uniwersalnością (*mound* jako świat, glob, ziemia – *OED*: „The world; the earth, esp. considered as the abode of mankind”), a także ze śmiercią i przemijaniem, gdyż słowo to może oznaczać również „kurhan”, „grodzisko” (*OED*: „An elevation produced upon a land surface by the natural burial of a ruined or abandoned city”). Jeśli chodzi o typowe znaki obcości świata przedstawionego, takie jak jednostki miary, wagi i odległości oraz jednostki monetarne – co do których w spolszczeniu można by oczekiwać zastosowania strategii udomawiającej, zmierzającej do zniwelowania elementów obcych i zastąpienia ich elementami rodzimymi, bliższymi doświadczeniom czytelnika – u Tuwim zauważamy raczej stopniowe odchodzenie od ich adaptowania. W rozdziale pierwszym, w którym mowa o sianie w sypialni Diamonda na stryżku, które czasami znajduje się tak blisko łóżka chłopca, że ów może widzieć otoczenie zaledwie „na pół jarda” („a yellow, sweet-smelling fibres closed up his view at the distance of half a yard”; *ABNW*, 46), tłumaczka pisze o „szarozielonej ścianie suchych, słodko pachnących łądyg, [która wyrastała] przed jego oczyma w odległości łokcia” (*NSPW*, 6)³³. Angielski jard (około 90 centymetrów) zostaje zatem zamieniony na tradycyjną europejską miarę łokciową, która obowiązywała również w Polsce (w zależności od okresu historycznego i regionu wyniosła między 50 a 60 centymetrów). Samą odległość można więc uznać za mniej więcej odpowiadającą oryginałowi, zauważalna jest tu jednak przede wszystkim chęć zastosowania rodzimej jednostki miary przy jednoczesnym zachowaniu jej archaiczności. W kolejnych powieściowych użyciach angielskiego *yard* Tuwim unika powtarzania zamiany na łokieć i stosuje omówienia, takie jak „o parę/kilka kroków” (*NSPW*, 92, 81), „ogromna” (*NSPW*, 54 – w oryginale *yards deep*), czy „nieopodał” (*NSPW*, 238), co również można uznać za strategię domestykacyjną. Jednak w przypadku większej jednostki odległości, jaką jest angielska mila (pojawiająca się w powieści w rozdziale IX), tłumaczka nie stosuje już przeliczenia na jednostki rodzime – na przykład na staropolskie staje, analogicznie do zamiany jardów na łokcie – lecz zachowuje oryginalne mile („prosto na północ z szybkością osiemdziesięciu mil dziennie”; *NSPW*, 71); co ciekawe, we wszystkich momentach w powieści, zarówno na jej początku, jak i później, tłumaczka zachowuje angielskie cale, jakby ta jednostka miary nie budziła swojej obcością żadnych zastrzeżeń.

Drugi przykład manewrów translatorskich wokół obcych jednostek dotyczy systemu monetarnego – i tu również zauważyć można stopniowe odchodzenie od domestykacji. W przekładzie rozdziału V, w którym bohater spotyka po raz drugi małą zamiataczkę ulic i chce jej ofiarować drobny pieniążek („He had a penny in his pocket”; *ABNW*, 81), nie znajdziemy wzmianki o „pensach” – Karuś ma za to „w kieszeni dziesiątkę” (*NSPW*, 40), którą wręcza Nanny, a ona „wkłada ją sobie do ust” dla

³² O ile nie zaznaczono inaczej, angielskie znaczenia poszczególnych leksemów przytaczam za internetowym *Oxford English Dictionary* – <https://www-1oed-1com-1018678r70037.han.amu.edu.pl/> (data dostępu: 11–30 marca 2022) – podając przy cytacie skrót *OED*.

³³ Dalsze cytaty z polskiego wydania *At the Back of the North Wind* przytaczam za wydaniem: G. MacDonald, *Na skrzydłach Północnej Wichury*, przeł. I. Tuwim, il. D. Rewkiewicz-Niemirska, Warszawa 1957, każdorazowo podając w nawiasie skrót *NSPW* oraz numer strony.

sprawdzenia próby metalu³⁴. O ile jednak w tym miejscu widać dążenie do neutralizacji obcości („dziesiątka” może dotyczyć zarówno pensów, jak i rodzimych nominałów, gdyż monety dziesięciogroszowe oraz dziesięciozłotowe były w obiegu zarówno w dwudziestoleciu międzywojennym, jak i w okresie PRL-u), a dwa rozdziały później mamy do czynienia z pełnym spolszczeniem (tytuł piosenki *Sing a Song of Sixpence* to u Tuwim *Piosenka za trzy grosze*; *NSPW*, 58), w kolejnych rozdziałach powieści tłumaczka nie próbuje już adaptować powieściowych realiów pieniężnych nawet za pomocą omówień czy pominięć. W rozdziale IX matka Karusia daje mu „dwa miedziane pensy na drobne wydatki” (*NSPW*, 66 – w oryginale *twopence*), natomiast w rozdziale XXXIII ojciec chłopca otrzymuje od pana Raymonda „czek na dwadzieścia funtów” (*NSPW*, 229). Bardzo podobna strategia – pierwotnej domestykacji, a późniejszej egzotyzacji tego samego elementu – dotyczy również nomenklatury kościelnej, wyraźnie wskazującej w powieści na realia angielskie. Pewien duchowny (*clergyman*), którego Karuś spotyka w rozdziale VIII, w przekładzie Tuwim zostaje najpierw nazwany „księdzem” (*NSPW*, 62), jednak gdy scena tego spotkania zostaje przywołana kilkanaście rozdziałów dalej, sam Karuś nazywa go „tym księdzem – pastorem, który rozmawiał ze mną w ogrodzie” (*NSPW*, 130). Co ciekawe, rozróżnienie pomiędzy księdzem (potocznie duchownym katolickim) a pastorem (duchownym protestanckim) pojawia się w wypowiedzi dziecięcego bohatera, przez co można odnieść wrażenie, że to Karuś precyzuje nazewnictwo, świadomy konieczności rozróżnienia – i tym samym niejako „poprawia” narratora, który wcześniej mówił wyłącznie o księdzu.

W *Sprawie adaptacji* Tuwim zwróciła szczególną uwagę na imiona bohaterów w przekładzie literatury dziecięcej, które zgodnie z jej rozpoznaniem powinny być polskie „o ile tylko pozwala na to specyfika utworu”. Rzeczywiście, w *Na skrzydłach Północnej Wichury* większość powieściowych postaci otrzymuje imiona polskie lub polsko brzmiące: Joseph, ojciec Diamonda, staje się Józefem, jego matka Martha – Martą, stajenny Jack – Jakubkiem, właściciel stajni John Stonecrop – Janem Stonecropem. Ów ostatni przykład pokazuje, że Tuwim stawia jednak udomowieniu pewne granice: w jej translacji spolszczeniu ulegają wyłącznie imiona, natomiast nazwiska zachowują formę angielską, nawet w przypadku nazwisk znaczących, takich jak Raymond czy Dropper³⁵. Niespolszczone pozostają natomiast imiona dwójki

³⁴ Nagryzanie monet było przez wieki popularnym sposobem sprawdzania ich autentyczności – jeśli moneta była sfałszowana, a więc wykonana z gorszego stopu kruszców szlachetnych, po nagryzieniu zostawały na niej ślady zębów. Nanny, jako dziewczynka żyjąca wśród londyńskiej biedoty, zdana na łaskę przechodniów, potrafi dbać o swój interes i bez krępacji sprawdza, czy podarowany przez Diamonda pens jest autentyczny. Tuwim zachowuje oryginalną wzmiankę o nagryzaniu monety, choć przekłada ją słowo w słowo („[she] put it into her mouth”; *ABNW*, 82).

³⁵ O możliwych znaczeniach nazwiska Raymond – por. strona 136 w niniejszej rozprawie. Interesujący problem translatorski przedstawia również drugie z wymienionych nazwisk – Dropper – które zostaje przywołane w czasie pierwszego spotkania Diamonda z Wiatrem Północy: „If you hear me raging ten times worse than Mrs. Bill, the blacksmith’s wife – even if you see me looking in at people’s windows like Mrs. Eve Dropper, the gardener’s wife – you must believe that I am doing my work” (*ABNW*, 54). W tej wypowiedzi Wiatr Północy przestrzega chłopca, iż nie powinien wątpić w jej prawdziwą (dobrą, szlachetną) naturę, nawet jeśli jej wygląd zewnętrzny i zachowanie będą mu się wydawać odstręczające. Jako przykład takich zachowań podaje kłótniwość żony kowala, pani Billowej, oraz wścibstwo żony ogrodnika, pani Eve Dropper. Owa wada zostaje z kolei wpisana w imię i nazwisko kobiety, które

uliczników, późniejszych przyjaciół Karusia – Nanny oraz Jima – co z kolei świadczy o pewnej niekonsekwencji w adaptowaniu nazw własnych. Specyfikę strategii Tuwim można jednak najlepiej zaobserwować w przypadku najbardziej znaczącego i jednocześnie najtrudniejszego w przekładzie imienia, które nosi główny dziecięcy bohater *At the Back of the North Wind* – mały Diamond. Przypomnijmy, że jego imię jest zarazem symboliczne i dosłowne, czym uosabia jedną w wielu powieściowych dwoistości: odwołuje się zarówno do czystości, szlachetności i trwałości diamentu, jak i do imienia konia, starego Diamonda. Jednocześnie zawarta zostaje w nim aluzja biblijna – odniesienie do fragmentu z Księgi Wyjścia, w którym mowa o dwunastu kamieniach szlachetnych na napierśniku arcykapłana. O genezie imienia rozmawia z chłopcem sama Północna Wichura w pierwszym rozdziale powieści:

“Diamond is a very pretty name,” persisted the boy, vexed that it should not give satisfaction.
“Diamond is a useless thing rather,” said the voice.
“That’s not true. Diamond is very nice – as big as two – and so quiet all night! And doesn’t he make a jolly row in the morning, getting up on his four great legs! It’s like thunder.”
“You don’t seem to know what a diamond is.”
“Oh, don’t I just! Diamond is a great and good horse; and he sleeps right under me. He is Old Diamond, and I am Young Diamond [...].
“Don’t you remember that day when the man was finding fault with your name – how I blew the window in?”
“Oh, yes,” answered Diamond, eagerly. “Our window opens like a door, right over the coach-house door. And the wind – you, ma’am – came in, and blew the bible out of the man’s hands, and the leaves went all flutter flutter on the floor, and my mother picked it up and gave it back to him open, and there –”
“Was your name in the bible – the sixth stone in the high-priest’s breast-plate.”
“Oh! – a stone, was it?” said Diamond. “I thought it had been a horse – I did.”
“Never mind. A horse is better than a stone any day. (ABNW, 50–51, 53)

– Karuś to bardzo ładne imię – upierał się chłopiec zdraśnięty w swojej ambicji.
– Wcale nie – odparł głos – i nie ma żadnego sensu.
– O, przepraszam! Karuś to zdrobnienie od Kary, a Kary jest bardzo pożyteczny, duży i w nocy taki spokojny! A kiedy rano staje na cztery nogi, potrafi zrobić tyle hałasu jak nikt! Zupełnie jak grzmot!
– Niezbyt to jasne, co mówisz.
– Wcale nie! To nawet bardzo proste. Kary to duże, poczciwe konisko. Ten koń to Duży Kary, a ja jestem Mały Karuś. [...]
– Czy pamiętasz, jak któregoś dnia pewien człowiek wyśmiewał się z twojego imienia i jak wtedy wyrwałam okno?
– Tak, tak – potwierdził żywo Karuś – Nasze okno jest nad bramą wozowni i otwiera się jak brama, do środka. A wiatr – to znaczy pani – wyrwał okno i wyrwał Biblię z rąk tego człowieka, i kartki rozleciały się po całej podłodze. A mamusia zebrała kartki i dała temu człowiekowi do ręki. I...
– Na górnej kartce było twoje imię: rumak trzeciego jeźdźca.
– Rumak? – spytał Karuś – Myślałem, że to koń.
– Mniejsza z tym. Zwyczajny koń pożyteczniejszy jest często od rumaka. (NSPW, 10, 12–13)

W wersji Tuwim Diamond zostaje Karusiem, naturalnie od imienia konia, które brzmi Kary. Jest to rozwiązanie ciekawe i przeprowadzone w sposób spójny, ponieważ tłumaczka „podmienia” również odniesienie biblijne i zamiast na fragment z Księgi Wyjścia, powołuje się na cytaty z Apokalipsy, w którym mowa o czterech jeźdźcach zniszczenia dosiadających koni różnej maści (Ap 6, 2–8). Pierwszy zjawia się jeździec na białym koniu (symbol zwycięstwa Antychrysta), drugi na koniu „barwy ognia” (symbol wojny i pożogi; w starszych przekładach nazywany „rydzym”), trzeci na koniu czarnym (symbol głodu; w starszych tłumaczeniach określany jako „wrony” – jako

stanowią homofon słowa *eavesdropper* oznaczającego osobę podsłuchującą, wścibską (od słowa *eavesdrop*, czyli „stać pod okapem dachu”, w pobliżu okien, przez które można podsłuchiwać cudze rozmowy). W przekładzie Tuwim ta subtelną grą językową nie zostaje oddana.

„kary” tylko w tłumaczeniu Franciszka Jaczewskiego z 1890 roku), ostatni zaś przybywa jeździec na koniu trupio bladym (dawniej „płowym”; symbol śmierci). Tłumaczka pozostaje w tym punkcie wierna swojej zasadzie dotyczącej imiennictwa w przekładzie dla dzieci, która głosi po pierwsze, by bohaterom nadawać imiona polskie – Karuś spełnia to kryterium o tyle, że kojarzy się ze zdrobnieniem takim jak na przykład Czarus i ma polskie brzmienie – po drugie zaś zabrania nadawania imion „dziwacznych”, które mogą utrudniać lekturę. Za takie Tuwim uznała najprawdopodobniej możliwe do zastosowania imię Diament, Beryl lub Jaspis, które polegałoby na przełożeniu nazwy oryginalnego desygnatu z zachowaniem jego symboliki oraz odniesienia do fragmentu Pisma Świętego w jednym z polskich tłumaczeń (por. strona 137 w niniejszej rozprawie).

Dla autorki spolszczenia istotniejsze od warstwy symbolicznej czy intertekstualnej wydaje się utrzymanie powiązania imienia chłopca z imieniem konia, ważne z perspektywy dziecięcego czytelnika. Tuwim znajduje więc takie „końskie” imię, które można zaadaptować na imię chłopca i dopiero do tak stworzonej pary dobiera aluzję biblijną. Trudno jednak nie zauważyć, że podmiana Księgi Wyjścia na Apokalipsę zmienia całkowicie wydźwięk nawiązania i niejako wywraca pierwotną symbolikę na nice: zamiast imienia znamionującego szlachetność oraz kapłańskie posłannictwo otrzymujemy bowiem miano powiązane z końcem świata, zagładą, klęską głodu i śmiercią. Całkowitej odwrotności ulega również symboliczna kolorystyka w powieści: „diamentowy chłopiec”, jasny i czysty, niemal święty, niejednokrotnie porównywany z aniołem, zostaje skojarzony z kolorem czarnym, z mrokiem i ciemnością, które w *At the Back of the North Wind* stanowią raczej domenę Wiatru Północy. Warto natomiast podkreślić fakt, że mimo iż wydźwięk aluzji biblijnej ulega znacznej modyfikacji, Tuwim decyduje się jednak na jej zachowanie (mogłaby ją przecież z tekstu wyeliminować, działając w myśl szerokich praw autorskich i adaptatorskich tłumaczki książki dla dzieci), co może świadczyć o świadomości z jednej strony wagi odniesień religijnych w pisarstwie MacDonalda, z drugiej zaś specyfiki profilu wydawniczego oficyny, dla której przekład był przygotowywany.

Skutki zmiany imion chłopca i konia oraz wyposażenie ich w inną symbolikę okazują się dalekosiężne, wymuszają bowiem translatorskie modyfikacje również w dalszych partiach tekstu. Z przytaczanego wyżej dialogu Karusia z Północną Wichurą znika na przykład głębsze znaczenie wypowiedzi Wichury na temat ziemskiego bogactwa („Diamond is a useless thing rather”) – głos mówi tylko, że imię Karuś „nie ma żadnego sensu”. Podobnie zmienia się wydźwięk końcowej wymiany zdań, gdy – w przekładzie Tuwim – chłopiec dziwi się biblijnemu słowu „rumak”, którego najwyraźniej nie zna; tłumaczka rozgrywa tu problem sensowności gromadzenia bogactw na poziomie stylistycznym („zwykły koń” *versus* „rumak”), podczas gdy oryginał jest zdecydowanie prostszy („koń” *versus* „kamień”) oraz logiczniejszy – przewaga żywej istoty nad martwą materią wyda się oczywista każdemu, kto uświadomi sobie, że diament to tak naprawdę zwykły kamień, cenny tylko dlatego, że ludzie przypisali mu szczególną wartość. Dychotomia pary „klejnot – koń” rozwijana jest przez MacDonalda dalej w rozdziale XXI, w którym stary Diamond otrzymuje towarzysza – jest nim koń imieniem Ruby, którego na przechowanie zostawia ojcu

głównego bohatera pan Raymond. W przekładzie Tuwim Ruby – dosłownie „rubin” – zostaje nazwany Gniadym dla zachowania przyległości nazewniczej. Ponieważ jednak para Kary i Gniady nie ma nic wspólnego z klejnotami, tłumaczka zmuszona jest pominąć w przekładzie zdanie, w którym mały bohater wnioskuje o bogactwie swojej rodziny na podstawie imion koni („Young Diamond said they were rich now, with such a big diamond and such a big ruby”; *ABNW*, 240). *Nota bene* w tym samym fragmencie pada wyjaśnienie genezy imienia starego Diamonda, który został tak nazwany „z powodu białego rombu na czole” („white lozenge on his forehead”) – tłumaczka sprawnie radzi sobie z tą trudnością i pisze, że Kary „miał na czole niewielki biały prostokąt, który wyglądał całkiem jak karo w kartach” (*NSPW*, 199), nawet jeśli precyzja geometryczna tego rozwiązania pozostawia wiele do życzenia (karciane karo jest rombem, nie prostokątem; fascynującym zbiegiem okoliczności jest natomiast to, że w języku angielskim karty w kolorze karo nazywane są „diamentami”).

Rezygnacja z nazw kamieni szlachetnych w przekładzie doprowadza jednak również do zerwania subtelnych powiązań symbolicznych obecnych w powieści MacDonalda, które łączą szereg pozornie niezwiązanych ze sobą wątków i zdarzeń. Jak pisałam wcześniej w interpretacji *At the Back of the North Wind*, za jeden z kluczowych tematów utworu można uznać kobiecość, która w planie fantastycznym powieści reprezentowana jest przez Wiatr Północy, postać związaną z nocą i księżycem, zaś w planie realistycznym przez kolor czerwony – rubin w pierścionku zaręczynowym damy-filantropki, późniejszej żony pana Raymonda, która pożyczka ów klejnot przebywającej w szpitalu Nanny, a pod jego wpływem dziewczynka śni sen o tajemniczej pani mieszkającej wewnątrz księżyca. Koń Ruby (Rubin) jest poniekąd zapowiedzią „rubinowego” wątku powieści, gdyż pojawia się bezpośrednio po rozdziale, w którym pan Raymond opowiada nasyconą symboliką kobiecości baśń o Jutrzence, oraz przed rozdziałem, w którym czytelnicy i czytelniczki poznają sen Nanny i towarzyszące mu okoliczności. MacDonald wiąże w ten sposób pozornie niezwiązane z sobą elementy świata przedstawionego, osiągając tym samym większą spójność symboliczną i kompozycyjną powieści. W przekładzie Tuwim można się natomiast doszukać innego powiązania: skoro bowiem Kary związany jest z trzecim koniem Apokalipsy, Gniady („very red chestnut”; *ABNW*, 240) może stanowić nawiązanie do „rydzego” konia drugiego jeźdźcy, symbolizującego wojnę i pożary – sama tłumaczka nie podsuwa jednak takiego tropu i nie rozbudowuje zaproponowanej symboliki apokaliptycznej, tym bardziej, że nie jest ona zgodna z treścią *At the Back of the North Wind*.

Mówiąc o imionach powieściowych postaci oraz znaczeniu elementów żeńskich w twórczości MacDonalda, nie można pominąć imienia tajemniczej posłanniczki z zaświatów – wcielenia wiatru północnego. Angielskie *wind* jest neutralne pod względem płci gramatycznej, owej neutralności nie sposób jednak utrzymać w polskim przekładzie, który wymaga zastosowania rzeczownika „wiatr” lub innego wyrażenia bliskoznacznego. U Tuwim *North Wind* to Północna Wichura i trzeba przyznać, że z niezbyt szerokiego wachlarza możliwości „żeńskiego wiatru” (trąba powietrzna, zawierucha, zawieja?) tłumaczka wybiera określenie najsensowniejsze. Nie można jednak przy tym nie zauważyć również, że usunięcie neutralności genderowej pociąga za sobą zmianę realiów fizycznych powieści: „wichura” nie jest bowiem neutralna pod

względem natężenia, w przeciwieństwie do wiatru, który może być delikatny i lekki, ale też silny czy porywisty. W utworze MacDonalda różne natężenie siły wiatru obrazowane jest poprzez zmieniającą się wielkość North Wind – w momentach, gdy wiatr jest łagodny lub niemal niezauważalny, przybiera ona postać miniaturową (mieści się na przykład w kielichu tulipana lub za listkami pierwiosnka, bywa nawet tak mała, że Diamond w ogóle jej nie zauważa), natomiast w czasie burzy i sztormu staje się olbrzymką sięgającą głową gwiazd; w innych momentach objawia się chłopcu jako mała dziewczynka lub jako dorosła kobieta, do czego zawsze dostosowana jest siła wiatru wiejącego w planie realnym powieści. Żeńskie ukonkretnienie w przekładzie prowadzi zatem do sytuacji paradoksalnej, w której „wichura” w kilku przypadkach okazuje się delikatnym wiatrem, i choć takie rozwiązanie nie razi aż tak bardzo, jeśli weźmiemy pod uwagę oniryczność fragmentów, w których pojawia się North Wind, zatracona w nim zostaje precyzja, z jaką MacDonald (niezwykle wrażliwy na wszystko, co związane z zimnym powietrzem ze względu na wieloletnie problemy z gruźlicą) rozgrywa kwestię wiatru na obu płaszczyznach powieści – zarówno tej realistycznej, jak i fantastycznej.

Konsekwencją genderowej neutralności słowa *wind* w oryginale jest również początkowe nieporozumienie co do „płci wiatru”, które znajdujemy w pierwszej rozmowie Diamonda z tajemniczym głosem przemawiającym ze szpary w deskach stryżku. Chłopiec nie widzi swojej rozmówczyni, pierwotnie zwraca się więc do niej neutralnym *you*, a następnie, chcąc dopełnić form grzecznościowych, mówi „Mr. North Wind” (ABNW, 51), w przekonaniu, iż ma do czynienia z mężczyzną. Ta forma zostaje jednak skorygowana przez głos zza ściany:

“I’m not Mr. North Wind,” said the voice.
“You told me that you were the North Wind,”
insisted Diamond.
“I did not say M i s t e r North Wind,” said the
voice.
“Well, then, I do; for mother tells me I ought to
be polite.”
“Then let me tell you I don’t think it at all polite
of you to say Mister to me.” [wyróżnienie
oryginalne – A.W.] (ABNW, 51)

– Nie jestem panem Wiatrem Północnym –
powiedział głos.
– Przecież sam pan mówił, że jest pan Wiatrem
Północnym – odparł Karuś.
– Północnym – może, ale nie panem
W i a t r e m .
– Pan nie musi tak mówić, ale ja mówię, bo
mamusia mnie nauczyła, żebym był grzeczny.
– W takim razie pozwól sobie powiedzieć, że to
wcale nie jest grzecznie mówić do mnie p a n .
[wyróżnienie oryginalne – A.W.] (NSWP, 11)

MacDonaldowi prowadzi tu subtelną z grą z odbiorcą: przez jakiś czas trzyma go w niepewności i napięciu, nie ujawniając tożsamości tej, która przemawia zza ściany. Dziecięcy czytelnik oryginału, który – podobnie jak Diamond – mógł przypuszczać, iż wcieleniem wiatru północnego jest postać męska, na równi z bohaterem doznaje zaskoczenia, gdy mocny podmuch zrywa kołdrę z głowy Diamonda, a jego oczom ukazuje się piękna twarz kobiety o długich, czarnych włosach. W przekładzie Tuwim owego efektu zaskoczenia nie udaje się zachować, ponieważ rozmówczyni chłopca zdradza swoją tożsamość jeszcze przed dialogiem o formach grzecznościowych: robi to najpierw użyciem czasowników i przymiotników w formach żeńskich („musiałam”, „powiedziałam”, „jestem tego pewna”), a następnie wymieniając swoje imię: „To ja jestem Północna Wichura” (NSWP, 9). Tłumaczka stara się wprawdzie oddać

późniejszą grę z męską formą grzecznościową *Mister*, ale jest to zabieg nieudany i świadczący o niekonsekwencji, skutkuje bowiem nagłą zmianą w postrzeganiu Karusia, który od początku poinformowany był przecież o płci swojej rozmówczyni, zwracał się do niej odpowiednio („Ale to okienko zrobiłaś w desce nad moim łóżkiem”; *NSPW*, 8), a nawet znał jej właściwe imię. Niespodziewane przejście od świadomej rozmowy z kobietą do nazywania jej „panem Wiatrem Północny” nie ma żadnego wewnątrztekstowego uzasadnienia i tłumaczy się jedynie chęcią zachowania w przekładzie konkretnego fragmentu rozmowy bohaterów. Po raz kolejny Tuwim osłabia więc precyzję powieści – tym razem językową i tę związaną z obrazowaniem – a w zamian czyni jej bohatera bardziej infantylnym, naiwnym i udzielnym (czytelniczki i czytelnicy muszą przecież pomyśleć, że Karuś nie opanował jeszcze w pełni zasad gramatyki lub że ma bardzo krótką pamięć).

„Kwestia kobieca” w przekładzie Tuwim jest ciekawa również w innych aspektach – o ile bowiem tłumaczka wzmacnia ją zastosowaniem żeńskiego imienia Wiatru Północy, w innych momentach powieści zdaje się ją osłabiać. We fragmencie, w którym MacDonald pisze na przykład „for all emperors are not gentlemen, and all cooks are not ladies – nor all queens and princesses for that matter, either” (*ABNW*, 56), Tuwim zamienia „królowe i księżniczki” na „królów i księżęta” (*NSPW*, 17). Z sobie tylko wiadomych powodów nie wymienia również nazwiska pani Crump, dawnej piastunki panny Coleman, pozbawiając ją tym samym wyraźniejszej podmiotowości, gdy tymczasem nazwiska równie pobocznych postaci męskich – takich jak wspomniany wyżej właściciel stajni, John Stonecrop – zostają w jej przekładzie zachowane. Podobnie dziewczynka, którą Północna Wichura wyzwala spod władzy pijanej niańki, w spolszczeniu Tuwim pozostaje tylko „dzieckiem”, choć wskazanie płci w oryginale jest wyraźne. Najciekawsze przesunięcie semantyczne związane z kobiecością znajdziemy jednak w nasyconej symboliką żeńską baśni o Jutrzence, opowiedzianej przez pana Raymonda w szpitalu dziecięcym – przypomnijmy, że jej bohaterką jest zaklęta królewna, która nie może oglądać dziennego światła, a jej życie oraz wygląd uzależnione są od faz księżyca: w czasie pełni Jutrzenka jest najpiękniejszą z dziewcząt, jednak wraz z ubywaniem księżyca ubywa również jej urody, a przybywa lat, tak, że w fazie nowiu królewna jest zgrzybiałą staruszką, natomiast zły urok może zdjąć tylko ktoś, kto pocałuje dziewczynę, jednocześnie o tym nie wiedząc. Ta przepowiednia spełnia się w momencie, gdy królewicz – który zobaczył Jutrzenkę najpierw przy pełni księżyca i zakochał się w niej bez pamięci – całuje ją powodowany litością, spotkawszy ją w momencie nowiu, a więc bez świadomości, że pomarszczona staruszka to jego ukochana. W oryginale pocałunkowi towarzyszą pełne współczucia słowa „Mother, mother! [...] Poor mother!” (*ABNW*, 234). *Mother* – w ten sam sposób królewicz zwraca się w baśni do staruszki mieszkającej w leśnej chatce, która jest dobrą wróżką, a MacDonald opatruje nawet ów zwrot specjalnym wyjaśnieniem („for that was the kind way in which any young man in his country would address a woman who was much older than himself”; *ABNW*, 231). W swoim przekładzie Tuwim zachowuje zarówno zwrot grzecznościowy względem wróżki („Co tu robicie, matko, o tak późnej porze”; *NSPW*, 189), jak i jego wyjaśnienie, jednak w momencie, w którym królewicz całuje „zwiędłe usta” staruszki-Jutrzenki, owa matczyność znika bezpowrotnie, a pełne współczucia wykrzyknienie

zostaje przetłumaczone jako „Biedactwo [...] moje biedactwo!” (NSPW, 193). Tuwim osłabiła w ten sposób niepokojące przejście od „matki” do ukochanej – przejście, które u MacDonalda nie jest przecież przypadkowe, skoro już w *Phantastes* uwodzicielsko piękna była babka Anodosa, a rysy matki i zarazem ukochanej nosi także sama North Wind (por. strony 145–147 w niniejszej rozprawie).

Z imieniem kobiecej bohaterki *At the Back of the North Wind* wiąże się również wieloznaczność tytułu powieści, który należy rozumieć na trzech poziomach: ów najbardziej dosłowny dotyczy sposobu, w jaki Diamond po raz pierwszy odbywa lot z Wiatrem Północy, schowany w gnieździe uplecionym z jej włosów – a więc z tyłu, na jej plecach. North Wind niejednokrotnie kojarzona jest również z koniem Diamondem – przekonanie o tożsamość tych dwóch istot wyraża na przykład Nanny, która, widząc chłopca siedzącego na końskim grzbiecie (*on horseback*), tłumaczy sobie w ten sposób jego wcześniejsze słowa o tym, że podróżował z Północną Wichurą („To on był chyba wtedy na grzbiecie Północnej Wichury! [...] To koń jego ojca nazywa się Wichura!”; NSPW, 40 – w oryginale „at the back of the North Wind”). Na drugim poziomie – ściśle związanym z poziomem trzecim – poza wiatrem północnym, czyli poza Boreaszem, leży Hiperborea: starożytna kraina geograficzna opisana przez Herodota i wzmiankowana w otwarciu powieści, a następnie przywołana przez duchownego w rozdziale VIII (w przekładzie Tuwim „kraina Hiperborejska”; NSPW, 63). W końcu trzeci poziom rozumienia tytułu – najbardziej uniwersalny – oznacza tajemniczy zaświat umiejscowiony gdzieś „poza wiatrem północnym”, dosłownie za plecami, *at the back of the North Wind*. Jest to wizja przedśmierć, której można doświadczyć, przechodząc przez Wiatr Północy (wcielenie śmierci) „na drugą stronę”, jak przez otwarte wrota. Właśnie owa wizyjna kraina staje się celem podróży Diamonda w rozdziale IX, a tematem i miejscem akcji w dwóch kolejnych rozdziałach; do niej też trafia chłopiec w zakończeniu powieści, gdy pozostali bohaterowie oplakują jego śmierć. Zauważmy jeszcze, że MacDonald stosuje dwojaki zapis „at the back of the North Wind/north wind”. Tuwim tłumaczy frazę „at the back of the North Wind” (w obu zapisach) występującą w tekście powieści jako „z tamtej strony północnego wiatru”, w niektórych przypadkach dodając do niej rzeczownik „kraj” lub „kraina”. Tym samym zachwiany zostaje więc bezpośredni związek tej nazwy z Północną Wichurą, która w pierwszym rozdziale powieści mówi przecież, że nie jest tym samym, co północny wiatr. Sam tytuł *Na skrzydłach Północnej Wichury* zachowujące natomiast tylko pierwszy aspekt oryginalnej wieloznaczności, lecz jego niewątpliwą zaletą jest poetyckość i obrazowość, nawet jeśli jednocześnie wybrzmiewa w nim pewna *licentia poetica* (wszak ani w oryginale, ani w przekładzie powieści nie znajdziemy wzmianki o „skrzydłach” Wiatru Północy). Takie ukonkretniające ujęcie pozwala na lepsze niż w oryginale zobrazowanie sytuacji i działa stymulująco na wyobraźnię, a przez to wydaje się lepiej dostosowane do dziecięcego czytelnika. Wspomnieć trzeba jeszcze, że MacDonald powtarza tytuł powieści aż w dwóch jej rozdziałach – rozdziale X, który opowiada o tym, jak wygląda kraj poza wiatrem północnym, oraz rozdziale XXXVIII, w którym mowa o ostatecznym odejściu Diamonda do tegoż kraju – za pomocą tego powtórzenia tworząc paralelę o głębokim znaczeniu metafizycznym. Po śmierci (ostatni rozdział) chłopiec wraca bowiem do miejsca, które już odwiedził (rozdział X), i

którego, jak sam mówi, nigdy tak naprawdę nie opuścił; śmierć okazuje się zatem domem, z którego ludzka istota wyrusza i do którego zmierza, jest początkiem (tytuł powieści) i końcem drogi (jej ostatni rozdział). W przekładzie Tuwim owa paralela znika, gdyż tytuł powieści, *Na skrzydłach Północnej Wichury*, jest odmienny od tytułów obu rozdziałów – brzmiących odpowiednio *Przedziwny kraj* i *Z tamtej strony północnego wiatru* – które jednocześnie nie odnoszą się do siebie nawzajem.

Właśnie w rozdziale *Przedziwny kraj* można zauważyć chyba najbardziej charakterystyczny rys strategii adaptacyjnej Tuwim, który polega na wielopoziomowym upraszczaniu struktury powieści MacDonalda i dostosowywaniu jej do dziecięcego czytelnika – a raczej jego projektu i wyobrażenia, jakie na potrzeby translacji stworzyła tłumaczka. Wzmiankowany przed chwilą rozdział X *At the Back of the North Wind* rozpoczyna się bowiem od przedstawienia zaświatowej krainy na podstawie innych świadectw literackich. Narrator stwierdza w pierwszym akapicie, że trudno mu będzie opisać kraj poza wiatrem północnym, ponieważ sam Diamond nie potrafił przywołać w pamięci oraz ująć w słowa całości swojego doświadczenia. Wizyta w tajemniczej krainie okazuje się doświadczeniem niewyraźnym zarówno ze względu na nieprzystawalność tamtego świata do świata realnego, jak i na ograniczenia samego języka („when he came back, he had forgotten a great deal, and what he did remember was very hard to tell. Things there are so different from things here!”; *ABNW*, 122). Dlatego też narrator postanawia odwołać się do dwóch innych świadectw – relacji osób, które według niego również odwiedziły kraj poza wiatrem północnym, a których wrażenia zostały opisane w dziełach literackich. Jak już wspominałam, owymi dziełami są *Boska komedia* Dantego (fragmenty *Pieśni XXVII* i *XXVIII* z *Czyśćca*, w których zostaje opisana wędrówka bohatera przez Raj Ziemi) oraz poemat szkockiego poety romantycznego Jamesa Hogga, opowiadający o Kilmeny i jej pobycie w zaświatach. MacDonald wplata odwołania do *Boskiej komedii* w narrację i nie wyróżnia ich cytatami, obszernie cytując natomiast Hogga, przytaczając aż czternaście wersów z jego poematu. Następnie, w dalszej części rozdziału, narrator zestawia doświadczenia Dantego i Kilmeny ze wspomnieniami Diamonda, tworząc w ten sposób swoisty wielogłos o kraju położonym poza wiatrem północnym, który jednocześnie zanurzony zostaje w *uniwersum* kulturowym i literackim. W *Na skrzydłach Północnej Wichury* nie znajdziemy jednak ani słowa o włoskim poecie, wiejskiej dziewczynie Kilmeny i ich wrażeniach z zaświatów: Tuwim rozpoczyna rozdział *Przedziwny kraj* mniej więcej w połowie jego oryginalnej długości – w momencie, w którym Karuś znajduje się już w kraju „z tamtej strony wiatru północnego” – pomijając tym samym nie tylko rozważania narratora o trudnościach związanych z opowiadaniem o czymś, co wymyka się poznaniu, lecz przede wszystkim oba odniesienia literackie. Tłumaczka usuwa również wszelkie dalsze odwołania do Dantego i Hogga, jak we fragmencie, w którym mowa o tym, czy w kraju z tamtej strony północnego wiatru wieje wiatr – w oryginale MacDonald zderza wrażenia Diamonda i Kilmeny, którzy byli zgodni co do tego, że jest to miejsce bezwietrzne, z doświadczeniem Dantego, który wspominał o lekkim wietrzyku wiejącym cały czas w tym samym kierunku; sam narrator przychyła się do wersji z *Boskiej komedii* i pisze, że Diamond musiał po prostu nie zauważyć wiatru. Tuwim zachowuje tę wzmiankę, ale usuwa całkowicie jej umocowanie intertekstualne.

Decyzja tłumaczki uzasadnia się rzeczą jasną chęcią dostosowania tekstu do projektowanego czytelnika dziecięcego, który – w założeniu Tuwim – nie zna najprawdopodobniej arcydzieła literatury włoskiej, a już z pewnością nie ma dostępu do poematu angielskiego romantyka, który nie został przetłumaczony na język polski. Długa dygresja oparta na odniesieniach do tekstów, których młodzi czytelnicy oraz czytelnicy nie znają, wydała się zatem tłumaczce nieuzasadniona i niepotrzebna, a wręcz szkodliwa, gdyż mogłaby prowadzić do znudzenia dziecięcego odbiorcy (a pamiętamy, że ciągłe utrzymywanie jego zainteresowania Tuwim wymieniła jako jedną z najważniejszych cech tłumaczenia książek dla dzieci). Być może właśnie ów rozbudowany format aluzji literackiej skłonił tłumaczkę do jej usunięcia, trzeba bowiem zauważyć, że nie wszystkie momenty intertekstualne Tuwim potraktowała równie bezceremonialnie. W *Na skrzydłach Północnej Wichury* utrzymane zostały na przykład wszystkie wzmianki odnoszące się do Herodota (*NSWP*, 5, 68) – choć przecież *Dzieje* greckiego historyka można uznać za co najmniej równie niedostępne poznawczo dzieciom jak *Boska komedia* – a także aluzje do Pisma Świętego, jak choćby omówione wyżej biblijne znaczenie imienia Karusia; Tuwim zachowuje również wzmiankę o biblijności przydomka nowo narodzonej siostrzyczki chłopca: „The baby had not been christened yet, but Diamond, in reading his bible, had come upon the word «dulcimer», and thought it so pretty that ever after he called his sister Dulcimer” (*ABNW*, 261) – „Dziewczynka nie została jeszcze ochrzczona, więc Karuś nazywał ją Cymbałeczką, gdyż kiedyś w Biblii wyczytał słowo cymbałki, które ogromnie mu się podobało” (*NSPW*, 224)³⁶. Są to jednak wzmianki krótkie, które w przekonaniu tłumaczki nie niosły najwidoczniej zagrożenia „znudzenia” dziecięcego czytelnika, i na tyle sporadyczne, że nie zakłócały toku lektury³⁷. Biblia mogła zresztą wydawać się autorce

³⁶ Oryginalne *dulcimer* pojawia się w Biblii Króla Jakuba, z której MacDonald najprawdopodobniej korzystał, wyłącznie w Księdze Daniela (rozdział 3, wersety 5, 10 i 15, w których mowa o instrumentach muzycznych, takich jak kornet, flet, harfa, puzon, psalterion i cymbałki – „That at what time ye hear the sound of the cornet, flute, harp, sackbut, psaltery, dulcimer, and all kinds of musick”; *King James Bible Online*: <https://www.kingjamesbibleonline.org/Daniel-Chapter-3/#5>; data dostępu: 14 marca 2022). Co ciekawe, w dawnych polskich przekładach Biblii „cymbałki” nie występują wcale, a w miejscu *dulcimer* pojawia się „symfonał” (Biblia Jakuba Wujka i Biblia Gdańska), który jest dosłownym przekładem łacińskiego *symphonia*, odnoszącego się raczej ogólnie do muzyki i śpiewu – tak właśnie, jako „śpiewanie”, *dulcimer* figuruje w Biblii Brzeskiej. Dopiero współczesne wydanie Biblii Gdańskiej z 2017 roku, którego Tuwim znać nie mogła, posługuje się słowem „cymbałki” (w innych współczesnych wydaniach Pisma Świętego znajdziemy jeszcze „dudy”, które pojawiają się m.in. w Biblii Tysiąclecia, oraz „kobzę” w Biblii Poznańskiej). Tuwim nie dostosowała zatem swojego przekładu do faktycznego brzmienia fragmentu z polskiego tłumaczenia Pisma Świętego i przełożyła je podążając po prostu podążając za oryginałem. „Cymbałeczka” nie wydaje się jednak najlepszym wyborem leksykalnym, gdyż w języku polskim słowo „cymbał” odniesione do człowieka posiada jednoznaczne zabarwienie pejoratywne, gdy tymczasem w angielszczyźnie *Dulcimer* kojarzy się z przyjemnością i słodyczą (od łacińskiego *dulce* pochodzą takie angielskie słowa jak *dulcify* – uprzyjemniać, słodzić, osładzać czy *dulceness* – słodycz, łagodność charakteru). Nawet jeśli owej słodkości – zapewne nieprzypadkowo przypisanej niemowlęciu – nie udało się zachować w przekładzie, można by z pewnością wybrać słowo, które nie posiadałoby wydźwięku deprecjonującego i jednocześnie zawierało odniesienie biblijne, nawet jeśli miałyby ono nawiązywać do innego instrumentu z fragmentu Księgi Daniela (na przykład Piszczaleczka – za Biblią Wujka, z nawiązaniem do niemowlęcego kwilenia – lub Lutka, od „lutni” w Biblii Gdańskiej).

³⁷ Tłumaczka nie oddaje jednak wszystkich odniesień do Pisma Świętego zawartych w *At the Back of the North Wind* – charakterystycznym przykładem pominięcia aluzji biblijnej jest fragment pod koniec powieści, w którym Wiatr Północy i Diamond odbywają swoją przedostatnią powietrzną podróż i

spolszczenia tekstem wystarczająco uniwersalnym i zarazem znanym młodemu pokoleniu, że odniesienia do niej były mniej problematyczne niż odwołania *stricte* literackie – nawet jeśli możliwość rozpoznania przez dzieci aluzji do „konia trzeciego jeźdźca” wydaje się wielce wątpliwa.

Strategię adaptowania tekstu *At the Back of the North Wind* na potrzeb projektowanych czytelników i czytelniczek zauważyć można jednak nie tylko w tak wyraźnych „cięciach” jak pominięcie kilku akapitów powieści. Tuwim znacząco upraszcza również inne fragmenty utworu MacDonalda, w tym szczególnie te, które odznaczają się stylem poetyckim lub odwołują się do zagadnień metafizycznych. Przykładu pierwszego typu uproszczeń dostarcza fragment poetyckiego opisu burzy i brzmienia głosu Wiatru Północy:

“Oh, North Wind!” he murmured, but the words vanished from his lips as he had seen the soap-bubbles that burst too soon vanish from the mouth of his pipe. The wind caught them, and they were nowhere. They couldn’t get out at all, but were torn away and strangled. And yet North Wind heard them, and in her answer it seemed to Diamond that just because she was so big and could not help it, and just because her ear and her mouth must seem to him so dreadfully far away, she spoke to him more tenderly and graciously than ever before. Her voice was like the bass of a deep organ, without the groan in it; like the most delicate of violin tones without the wail in it; like the most glorious of trumpet-ejaculations without the defiance in it; like the sound of falling water without the clatter and clash in it: it was like all of them and neither of them – all of them without their faults, each of them without its peculiarity; after all, it was more like his mother’s voice than anything else in the world. (*ABNW*, 90)

– Och, Wichuro – szepnął, ale słowa zamarły mu na ustach jak pryskające na końcu słomki bańki mydlane. Wiatr pochwycił słowa i już ich nie było. A jednak Wichura je usłyszała. I może właśnie dlatego, że była taka ogromna, że jej głowa znajdowała się tak daleko, Karuś miał wrażenie, iż odpowiedziała mu łagodniej i czulej niż kiedykolwiek. Jej głos brzmiał jak wspaniałe organy, ale bez ich huku; jak najdelikatniejsze skrzypce, ale bez ich jęku; jak olbrzymi wodospad, lecz bez jego szumu. Jej głos był podobny i niepodobny do tego wszystkiego. I – rzecz dziwna – najbardziej mu przypominał głos mamy. (*NSPW*, 48)

Widać wyraźnie, że fragment w przekładzie Tuwim jest krótszy od oryginału niemal o połowę i choć zachowany został jego ogólny sens, uproszczeniu uległa forma i zmniejszony został poziom szczegółowości. Mamy do czynienia po pierwsze z pominięciami całych zdań (jak w przypadku zdania, które mówi o tym, że słowa Diamonda zostały wydarte z jego ust i zdławione), a także ich fragmentów: z oryginalnej enumeracji dźwiękowej – organy, skrzypce, trąbka, wodospad – znika wzmianka o trąbce, Tuwim nie tłumaczy również uwagi o tym, że wszystkie dźwięki były „pozbawione swoich wad i każdy z nich był wyzuty ze swoich osobliwości”. W tłumaczeniu uproszczona zostaje precyzja obrazowania: narrator, mówiąc o oddaleniu Wiatru Północy do Diamonda, wymienia narządy słuchu i mowy (uszy i usta), od

zatrzymują się na błoniach, w pobliżu królikarni. MacDonald pisze wówczas: „rabbits came out of their holes, in the moonlight, looking very sober and wise, just like patriarchs standing in their tent-doors, and looking about them before going to bed” (*ABNW*, 287). Tuwim pomija wzmiankę o patriarchach, którzy stoją u wejść do swoich namiotów – stanowiącą nawiązanie do starotestamentowej sceny, w której Abraham „siedzi u wejścia do namiotu” pod dębami Mamre w momencie przybycia trzech niebiańskich wędrowców (Rdz 18, 1–8) – i tłumaczy ów fragmenty tylko jako „w blasku księżyca stworzonka patrzyły, robiąc mądre minki” (*NSPW*, 253).

których zależy to, czy North Wind usłyszy chłopca i czy mu odpowie – w przekładzie Tuwim wspomniana zostaje cała głowa; ginie też wzmianka o tym, że Wiatr Północy jest bezsilna wobec swojej wielkości („[she] could not help it”). W końcu Tuwim upraszcza stylistykę fragmentu, rezygnując z użycia niektórych wyrażzeń i przymiotników – nie tłumaczy na przykład *dreadfully*, zdającego się stanowić wyraz dziecięcego myślenia i sposobu mówienia Diamonda, któremu Wiatr Północy wydaje się „tak strasznie daleko”; „bass of a deep organ” to w przekładzie tylko „wspaniałe organy”, a dźwiękonaśladowcze „clatter and clash” stają się wyłącznie „szumem”. Podobne uproszczenia fragmentów poetyckich znajdziemy również w późniejszym opisie sztormu (*NSPW*, 51–52), passusie opowiadającym o rejsie Diamonda w kierunku Bieguna Północnego (*NSPW*, 72–73) oraz nocnym tańcu z Wiatrem Północy w długiej izbie na poddaszu pod koniec powieści (*NSPW*, 250). Warto jeszcze zwrócić uwagę na translatorskie substytucje oraz amplifikacje w przytoczonym wyżej fragmencie: przykładem pierwszej jest udomowienie fragmentu o bańkach mydlanych, które polskie dzieci wydmuchiwały przez słomki, zaś dzieci angielskie – w XIX wieku – przez specjalne fajki, czego dowodzi słynny obraz Johna Everetta Millaisa *A Child's World* (1886; inny tytuł to *Bubbles*), który przedstawia małego chłopca trzymającego glinianą fajkę oraz miskę z mydlinami i przyglądającego się sporej bańce unoszącej się nad jego głową. Jeśli chodzi o addycje, jest nią pochodzące od narratora – a raczej od tłumaczki – wtrącenie „rzecz dziwna”, które każe dziecięcemu czytelnikowi zdumiewać się tym, że głos Wichury przypomina Karusiowi głos jego matki. Żadnego podobnego wtrącenia nie znajdziemy u narratora oryginału MacDonalda, dla którego macierzyńskie rysy Wiatru Północy i jej podobieństwo do matki chłopca wydają się od początku oczywiste i nie budzą zdziwienia.

Jeśli chodzi o uproszczenia i pominięcia związane z warstwą metafizyczną powieści, odnajdujemy je przede wszystkim w rozmowie Diamonda z Wiatrem Północy dotyczącej dwoistości (odwrotności, przemienności, tożsamości) dobra i zła. Ów fragment jest w *At the Back of the North Wind* niezwykle istotny i stanowi wyraz teodycei MacDonalda, konieczne będzie zatem przytoczenie dłuższego fragmentu oryginału oraz przekładu, by w pełni uzmysłwić sobie zakres pominięć, których dopuściła się tłumaczka. W poniższym cytacie z oryginału podkreślone zostały ustępy, które Irena Tuwim pominęła w swoim przekładzie.

“[...] Here you are taking care of a poor little boy with one arm, and there you are sinking a ship with the other. It can't be like you.”

“Ah! but which is me? I can't be two mes, you know.”

“No. Nobody can be two mes.”

“Well, which me is me?”

“Now I must think. There looks to be two.”

“Yes. That's the very point. –You can't be knowing the thing you don't know, can you?”

“No.”

“Which me do you know?”

“The kindest, goodest, best me in the world,” answered Diamond, clinging to North Wind.

“Why am I good to you?”

“I don't know.”

– No tak! Jedną ręką tuliłabyś biednego małego chłopca, a drugą topiłabyś statek? Byłabyś dobra dla mnie, a zła dla innych?

– Jak ci się zdaje, dlaczego jestem dobra dla ciebie?

– Nie wiem. Może dlatego, że przyjemnie jest być dobrym...

– A widzisz! Jestem dobra dla ciebie, ponieważ lubię być dobra.

– Ale dlaczego nie możesz być dobra dla innych ludzi tak samo jak dla mnie?

– Bo taka już jestem.

– Wciąż mówisz to samo – rzekł Karuś. – A to by znaczyło, że jesteś podwójna, a to przecież niemożliwe.

– Posłuchaj, Karusiu. Jak sam mówisz, znasz tę,

“Have you ever done anything for me??”

“No.”

“Then I must be good to you because I choose to be good to you.”

“Yes.”

“Why should I choose?”

“Because – because – because you like.”

“Why should I like to be good to you?”

“I don’t know, except it be because it’s good to be good to me.”

“That’s just it; I am good to you because I like to be good.”

“Then why shouldn’t you be good to other people as well as to me?”

“That’s just what I don’t know. Why shouldn’t I?”

“I don’t know either. Then why shouldn’t you?”

“Because I am.”

“There it is again,” said Diamond. “I don’t see that you are. It looks quite the other thing.”

“Well, but listen to me. Diamond. You know the one me, you say, and that is good.”

“Yes.”

“Do you know the other me as well?”

“No. I can’t. I shouldn’t like to.”

“There it is. You don’t know the other me. You are sure of one of them?”

“Yes.”

“And you are sure there can’t be two mes?”

“Yes.”

“Then the me you don’t know must be the same as the me you do know – else there would be two mes?”

“Yes.”

“Then the other me you don’t know must be as kind as the me you do know?”

“Yes.”

“Besides, I tell you that it is so, only it doesn’t look like it. That I confess freely. Have you anything more to object?”

“No, no, dear North Wind; I am quite satisfied.”

“Then I will tell you something you might object. You might say that the me you know is like the other me, and that I am cruel all through.”

“I know that can’t be, because you are so kind.”

“But that kindness might be only a pretence for the sake of being more cruel afterwards.”

Diamond clung to her tighter than ever, crying – “No, no, dear North Wind; I can’t believe that. I don’t believe it. I won’t believe it. That would kill me. I love you, and you must love me, else how did I come to love you? How could you know how to put on such a beautiful face if you did not love me and the rest? No. You may sink as many ships as you like, and I won’t say another word. I can’t say I shall like to see it, you know.”

“That’s quite another thing,” said North Wind [...] (ABNW, 92–94).

która cię lubi, i ta jest dobra.

– Tak.

– A czy tak samo znasz tę, która topi statki?

– Nie. To niemożliwe i wcale bym tego nie chciał.

– Dobrze, ale pomyśl sam, czy można być jednocześnie sobą i kimś innym? Prawda, że nie można?

– Pewnie, że nie można!

– To znaczy, że ja, która zatąpiam statki, muszę być tą samą co ja, która cię lubi i którą znasz.

– Tak.

– W takim razie ta druga ja, której nie znasz, musi być równie dobra jak ta, którą znasz?

– Tak.

– Więc mogę ci powiedzieć, że właśnie tak jest, tylko że tak nie wygląda. Czy masz jeszcze jakieś wątpliwości?

– Nie, droga Wichuro. Myślę, że już teraz rozumiem i możesz topić, ile chcesz różnych statków, a ja już nie powiem ani słówka. Bo jeśli to robisz, to pewnie masz jakieś bardzo ważne powody. Inna sprawa, że nie będzie mi przyjemnie na to patrzeć.

– O, tak! To już zupełnie inna sprawa – odparła Wichura. (NSPW, 50–51)

Jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, iż na przytoczonym wyżej dialogu z *At the Back of the North Wind* zasadza się cała teodycea MacDonalda, wyrażony zostaje w nim jego

światopogląd religijny, rozumienie stosunku Boga do człowieka i człowieka do Boga, dychotomii dobra i zła, a w końcu wiary, zaufania i miłości do Stwórcy, które potrafią ostać się nawet wobec cierpienia i śmierci, trudno nie zgodzić się co do tego, że jest to fragment w całej powieści najważniejszy. Tymczasem w *Na skrzydłach Północnej Wichury* czytelnik otrzymuje go nie tylko w znacznym uproszczeniu, ale także w skrócie, który dotyczy na przykład momentu tak ważnego, jak *credo* Diamonda: wyraz jego przekonania – które jest także przekonaniem autora – iż to, co piękne, nie może być złe, ponieważ piękno jest wyrazem samej miłości (odnajdziemy tu ślad triady Platońskiej „dobro – piękno – prawda”, którą MacDonald rozwija pod koniec powieści, gdy Diamond pyta Wiatr Północy o to, czy jest ona „prawdziwa”, czy też należy do dziedziny snu). Pominięta zostaje także wypowiedź Wiatru Północy, w której wystawia ona chłopca na próbę, sugerując, że dobroć (*kindness*) jest tylko pozorem skrywającym rzeczywiste okrucieństwo. Właśnie na tę sugestię Diamond reaguje wyznaniem wiary „pomimo wszystko” oraz przejmującymi słowami o tym, iż dać się przekonać o dobroci, która jest okrutna, byłoby dla niego równoznaczne ze śmiercią – prawdziwą śmiercią duchową, a więc najstraszniejszą i jedyną „prawdziwą” śmiercią, gdyż dla MacDonalda śmierć ciała jest tylko przejściem „na drugą stronę”, dalszym ciągiem życia, które dopiero wtedy zyskuje pełnię i staje się udoskonalone. W tym sensie pominięcie tego fragmentu jest o wiele bardziej zubażające niż decyzja o nietłumaczeniu ustępów dotyczących odniesień literackich do *Boskiej komedii* Dantego i poematu Hogga – ich brak zubaża bowiem warstwę aluzji intertekstualnych, ale nie stanowi tak znacznej ingerencji w warstwę sensów metafizycznych, która w utworze MacDonalda jest nadrzędna wobec wszelkich innych wartości.

W powyższym fragmencie Tuwim skraca i upraszcza również wymianę zdań dotyczącą „dwóch mnie” (*two mes*) w oryginale utrzymaną w konwencji Carrollowskich utarczek słownych, z pozoru absurdalnych, a faktycznie posiadających głębszy sens (jak na przykład rozmowa Alicji z Gąsienicą czy Kotem z Cheshire w Krainie Czarów) – tłumaczka rezygnuje nie tylko ze znacznych partii tej części dialogu (choćby z momentu, gdy mowa o „wybieraniu bycia dobrą”), lecz również pozbawia ją osobliwości językowych, które w oryginale miały służyć naśladowaniu dziecięcego sposobu mówienia. Niepoprawna forma stopnia najwyższego przymiotnika *good* (*goodest* zamiast *best*) w wypowiedzi Diamonda nie pojawiają się w przekładzie w ogóle, natomiast niegramatyczne określenie *two mes* z wypowiedzi Wiatru Północy Tuwim oddaje jako być może osobliwe, lecz całkowicie poprawne gramatycznie „jesteś podwójna” oraz „być jednocześnie sobą i kimś innym”. Można przypuszczać, że usuwanie błędów językowych – nawet tych zamierzonych, pełniących w tekście oryginalnym określoną funkcję – związane jest z przekonaniem o dydaktycznych powinnościach literatury (również tej tłumaczonej) dla dzieci, która zdaniem tłumaczki powinna uczyć poprawności językowej, a nie zachęcać do gramatycznej nonszalancji czy eksperymentatorstwa: taką intencję można wyczytać w *Sprawie adaptacji*, gdzie Tuwim pisze, iż „dziecko ma już pewne poczucie języka, trzeba je w nim rozwijać, nie wolno go paczyć”³⁸.

³⁸ I. Tuwim, *Sprawa adaptacji...*, s. 10.

Na karb tego przekonania należy złożyć również bark zróżnicowania językowego w *Na skrzydłach Północnej Wichury*. W spolszczeniu *At the Back of the North Wind* wszyscy bohaterowie posługują się bowiem językiem literackim, gdy tymczasem w oryginale style wypowiedzi poszczególnych postaci są zróżnicowane i wskazują na ich pochodzenie z określonej warstwy społecznej. Najlepiej widać to na przykładzie Nanny, małej zamiataczki ulic, która używa języka miejskiej biedoty (podwójne zaprzeczenia, forma *ain't* zamiast *aren't*, wyrażenia slangowe i fonetyzacje typu *lie abed a-cuddlin', indulgin', o' the night*, błędy gramatyczne takie jak *anywheres*, wykrzyknienia *Hillo! Lor!*), jednak również ojciec Diamonda oraz inni dorożkarze odróżniają się językowo od pozostałych powieściowych postaci, takich jak matka Diamonda, sam Diamond, a przede wszystkim Wiatr Północy, której wypowiedzi są często poetyckie, pełne metafor utrzymane w dykcji wysokiej. Styl wypowiedzi Diamonda bywa natomiast dziecięcy, na co wskazują jego typowo dziecięce błędy gramatyczne (wspomniane *goodest*, ale także błędne stosowanie form czasowników – „They never wollops me”; *ABNW*, 82 – „Mnie nigdy nikt nie bije”; *NSPW*, 40), których Tuwim nie oddaje. Tylko w jednym przypadku Karuś zdaje się mówić nie w pełni poprawnie, mianowicie gdy rozmawia z Wichurą tuż po opuszczeniu krainy z tamtej strony północnego wiatru i odpowiada na jej pytanie o to, ile czasu tam spędził: „O, z pewnością dużo, dużo lat” (*NSPW*, 82). Również gwarowo-slangowy styl wypowiedzi bohaterów powieści zostaje w *Na skrzydłach Północnej Wichury* wygładzony w myśl strategii neutralizacji, która zmierza do zniwelowania obcości tekstu wyjściowego³⁹ – język Nanny jest niemal zupełnie przezroczysty i nie odbiega od wypowiedzi Karusia, a za jedyny sygnał jej niższego pochodzenia można uznać chyba tylko użycie potoczizmu w zdaniu „Ty chyba uciekłeś od czubków” (*NSPW*, 36 – w oryginale „I think you must ha' got out o' one o' them Hidget Asylms”; *ABNW*, 78 – chodzi tu o otwartą w 1847 roku instytucję The National Asylum for Idiots zwaną również Highgate Asylum od nazwy dzielnicy Londynu, w której się znajdowała). Podobnie w pełni poprawną polszczyznę wyraża się ojciec Karusia, a nawet dorożkarz-pijak, którego rodzinie chłopiec pomaga. Strategię neutralizacji językowej Tuwim widać najlepiej właśnie na przykładzie jego wypowiedzi:

“Wife,” said the cabman, turning towards the bed, “I do somehow believe that wur a angel just gone. Did you see him, wife? He warn't wery big, and he hadn't got none o' them wingses, you know. It wur one o' them baby-angels you sees on the gravestones, you know.” (*ABNW*, 170)

– Wiesz co, żono – powiedział dorożkarz, odwracając się w stronę łóżka – zdaje mi się, jakby tu był anioł. Czy widziałś go? Nie był duży i wcale nie miał skrzydeł. Może to był jeden z tych małych aniołków, jakie się widzi na cmentarzu, na pomnikach? (*NSPW*, 124)

³⁹ Por. K. Dębska, *Neutralizacja różnorodności językowej a usuwanie obcości przekładu*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2009, nr 15, s. 53–71. O problemach i strategiach związanych z tłumaczeniem dywersyfikacji językowej zob. również: A. Adamowicz-Pośpiech, *Dialekt, idiolekt i lapsolekt w tłumaczeniu*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2015, nr 29, s. 8–24; I. Szymańska, *The Treatment of Geographical Dialect in Literary Translation from the Perspective of Relevance Theory*. „Research in Language” 2017, nr 1, s. 61–77; A. Wieczorkiewicz, *Nad wielką Missisipi. Spotkanie kultur i języków w przekładzie: przypadek powieści „Adventures of Huckleberry Finn” Marka Twaina*, w: *Zwischen Ideologie und Transcreation – Schreiben und Übersetzen für Kinder / Między ideologią a transkreacją – pisać i tłumaczyć dla dzieci*, pod red. B. Sommerfeld, Poznań 2020, s. 51–84.

Styl wypowiedzi dorożkarza, oparty na specyficznych fonetyzacjach (*wur* zamiast *was*, *wery* zamiast *very*, *o' them*) zostaje w przekładzie Tuwim całkowicie zneutralizowany – pijany mężczyzna wyraża się poprawnie, wręcz elegancko. W *Na skrzydłach Północnej Wichury* znajdziemy natomiast inny fragment, który wyróżnia się na tle całości przekładu powieści przede wszystkim właśnie pod względem językowym, gdyż nasycony jest potocyzmami, związkami frazeologicznymi oraz wyrażeniami gwarowymi charakterystycznymi dla języka ludności wiejskiej. Mam tu na myśli rozmowę koni – Karego i Gniadego – którą Karuś podsłuchuje pewnej nocy w stajni. Właśnie w niej Tuwim decyduje się na użycie stylizacji („połcie słoniny”, „kulasy”, „kałdun”, „gałgan”, „ulżyć sobie”; *NSPW*, 218–212), choć akurat ten fragment w oryginale jest neutralny językowo. Wydaje się zatem, że tłumaczka dokonuje swoistego „przeniesienia” gwarowości z ludzi na zwierzęta, a to, czego nie dopuszcza w wypowiedziach bohaterów, stara się zrekompensować w rozmowie koni, która już z założenia jest „nierealna”, „zmyślona” i, wyraźniej niż inne fragmenty tekstu MacDonalda, odnosi się do tradycyjnej konwencji bajki zwierzęcej oraz baśni – jest też przez to może bardziej literacka, a przez to dopuszczalne staje się w niej użycie języka z innego rejestru, który w odczuciu tłumaczki nie przystaje do pozostałych partii powieści.

Na koniec należy jeszcze wspomnieć o przekładach wierszy z *At the Back of the North Wind*, do których Irena Tuwim przykładła szczególną wagę, i w których również tkwi siła jej przekładu oraz demonstruje się jej translatorski talent. Wiersze u MacDonalda nie są proste zarówno pod względem treści, jak i formy – a raczej trudność sprawia właśnie ich pozorna prostota, banalność rymów, asocjacyjność i przede wszystkim muzyczność. Pierwszy wiersz – ten, który matka Diamonda czyta mu na plaży w Sandwich – jest właściwie długą na ponad dwieście wersów piosenką, która ma naśladować melodię rzeki płynącej w kraju poza wiatrem północnym. Tekst pełen jest onirycznych, idyllicznych obrazów – rzeki, jaskółek budujących gniazda z rzeczno-mułu, ich piskląt, kwiatów rosnących na brzegach, owiec i jagniątek pasących się na łąkach – które swobodnie się łączą, przenikają i co jakiś czas powracają, stanowiąc niejako nieregularny refren piosenki. U MacDonalda wiersz przybiera formę poetyckiego „strumienia świadomości” – wrażenie płynięcia, „strumieniowości”, jest tu zamierzone, ma bowiem kojarzyć się z nurtem rzeki – i wiele ma wspólnego z tą modernistyczną techniką pisarską: jest to właściwie jedno długie zdanie, zaczynające się od wielkiej litery i zakończone kropką, w którym nie ma żadnych innych znaków przestankowych ani podziałów, rymy są nieregularne, rytm zachwiany, a całość tworzy wrażenie onirycznej wizji, która mogłaby ciągnąć się bez końca – tak zresztą mówi o piosence matka Diamonda („I believe it would go on for ever”; *ABNW*, 144), która nazywa utwór nonsensem („It's such a nonsense!”). Jest to jednak „nonsens pełen sensu”⁴⁰, gdyż MacDonald za jego pomocą opowiada o wiecznym odradzaniu się przyrody, cykliczności życia i płynnych granicach pomiędzy bytami, po raz kolejny dający wyraz swoim przekonaniom filozoficznym i religijnym. Tuwim w swoim

⁴⁰ Używam tu sformułowania Ewy Rajewskiej odnoszącego się do wiersza *Jabberwocky*. Por. E. Rajewska, *Nonsens pełen sensu – „Jabberwocky”* Lewisa Carrolla, w: L. Carroll, *Przygody Alicji na Czarytorium...*, s. 209–240.

przekładzie nie zachowuje formy strumienia świadomości, którą uznaje najpewniej za nieodpowiednią dla dziecka, jednak oddaje najważniejszą jakość poetycką utworu, jaką jest jego muzyczność, efekt płynięcia i płynności oraz powtarzalność słów i obrazów. Przyjrzyjmy się fragmentowi wiersza w oryginale i w przekładzie:

the sweetest wind
that blows by the River
flowing for ever
but never you find
whence comes the wind
that blows on the hollows
and over the shallows
where dip the swallows
alive it blows
the life as it goes
awake or asleep
into the river
that sings as it flows
and the life it blows
into the sheep
awake or asleep
with the woolliest wool
and the trailingest tails
and it never fails
gentle and cool
to wave the wool
and to toss the grass (ABNW, 142)

I wieje wiatr nad rzeką,
Co płynie tu od wieków.
A skąd ten wiatr się bierze,
Wiejący nad głębiami,
Nad rzeczki mieliznami,
Które jaskółki w locie,
Muskają skrzydełkami?
Skąd jest ten wiatr daleki,
Powiedzcie, jak myślicie?
Ten wiatr, co szumi w trawie,
Pogania czas i życie,
Tak we śnie i na jawie,
Przenika w fale rzeki,
Co cichuteńko śpiewa,
I w owce małe z łąki,
Swym tchnieniem życie wwiewa,
Ich białą sierść faluje
I skręca im ogonki. (NSPW, 96–97)

Choć fragment z *Na skrzydłach Północnej Wichury* jest nieco krótszy niż w oryginale, tłumaczka zachowuje w nim wszystkie istotne obrazy, nieco tylko zmieniając sposób ich uporządkowania. U MacDonalda powtarzalność poszczególnych słów i elementów jest wprawdzie większa (powtórzenie całego wersu „awake or asleep”, cztery wystąpienia słowa *blows*, trzy *wool*, po dwa słów *river*, *never*, *flow* oraz *wind*), jednak u Tuwim również jest zauważalna – ze szczególną częstotliwością powtarza się w przekładzie słowo „wiatr” (cztery razy), trzykrotnie występuje „rzeka” (raz w formie zdrobniałej), dwukrotnie „nad” jako przyimek odnoszący się do rzeki i również dwukrotnie „skąd”; za powtórzenie uznać można również parę „fal – faluje”. Jak już zostało wspomniane, tłumaczka wprowadza do utworu porządek interpunkcyjny, dzieli poetycki strumień słów i asocjacji na zdania, są to jednak często zdania rozbudowane i wielokrotnie złożone: w powyższym fragmencie mamy na przykład do czynienia z dwoma krótkimi wypowiedziami zajmującymi po dwa wersy, oraz z dwoma zdaniami rozbudowanymi, rozpisanymi odpowiednio na pięć i dziewięć wersów. Uporządkowanie interpunkcyjne służy jednak nie tylko uładowaniu treści i ułatwieniu jej zrozumienia – pozwala też zaangażować w treść dziecięcego czytelnika, na przykład dzięki bezpośrednim zwrotom w formie pytań („Powiedzcie, jak myślicie?”). Jeśli chodzi o format metryczny i rymowy wiersza MacDonalda, trudno mówić w nim o regularności, można za to próbować wskazać pewne zasady organizujące całość. W oryginale wersy mają długość od dwóch do nawet ośmiu sylab (w cytowanym fragmencie ich liczba waha się od czterech do sześciu, z przewagą wersów pięciosylabowych), zaś ich rytm opiera się na powtarzalności zestrojów akcentowych.

Nie jest to jednak toniczność w wersji czystej – choć bowiem najczęściej mamy do czynienia z trójzestrojowcem, regularność rytmu rozbijają pojawiające się co jakiś czas linie o dwóch lub czterech zestrojach. Wersy rymowane są najczęściej w układzie parzystym lub trójkowym, jednak rozkład rymów jest nieregularny i zdaje się również podporządkowany swobodnym skojarzeniom obrazowym; same rymy nie są natomiast zawsze dokładne i w niektórych przypadkach opierają się na asocjacjach dźwiękowych (*river – ever, wind – find*).

W swoim przekładzie Irena Tuwim decyduje się na większą regularność metrum, co czyni zresztą zgodnie ze swoimi postulatami zawartymi w *Sprawie adaptacji*⁴¹: obrany przez nią format to sylabotonik mający po siedem sylab w wersie, na który składają się trzy jamby z hiperkataleksą. W całym tekście znajdziemy tylko kilka odstępstw od tej zasady metrycznej, dzięki czemu rytm przekładu rzeczywiście nawiązuje do kołyszącego, miarowego nurtu płynącej rzeki. Owa regularność nie przeradza się jednak w jednostajność dzięki nieregularności rymów – u Tuwim, podobnie jak u MacDonalda, występują wersy rymowane parzyście, często na zasadzie współbrzmień („rzeką – wieków”), ale także krzyżowo („trawie – jawie”, „śpiewa – wwiewa”), pojawiają się jednak również rymy łączące wersy od siebie oddalone („locie – myślicie – życie”, „daleki – rzeki”, „łąki – ogonki”), które działają w wierszu na zasadzie echa. Echo, odbicie ma z kolei w powieści MacDonalda znaczenie filozoficzne – tony odległej pieśni płynącej z zaświatów słyszy sama Wiatr Północy, natomiast Diamond w jednym ze swoich snów próbuje zapamiętać piosenkę, która jest echem (w oryginale „obrazem”, związanym bez wątpienia z filozofią Platońską – *picture*) melodii śpiewanej przez rzekę w kraju poza wiatrem północnym; tym „rzeczywistym”, ponieważ pod koniec powieści dowiadujemy się, że sam Diamond widział na razie również tylko odbicie, obraz („*picture*”) prawdziwej krainy. Wydaje się, że w przypadku wiersza-piosenki większe uporządkowanie przekładu – interpunkcyjne, rytmiczne, obrazowe – pozwala na lepsze zrozumienie sensu utworu: w przytoczonym fragmencie bez trudu możemy na przykład prześledzić poszczególne aktywności wiatru, który najpierw „szumi w trawie”, potem „pogania czas i życie”, „przenika w fale rzeki”, wwiewa życie w owce, faluje ich wełnę i skręca im ogonki – stanowi tym samym łącznik między bytami (żywiołami, roślinami, zwierzętami), jest niejako utożsamieniem życiodajnej siły boskiego tchnienia („wwiewa życie”), ale związany jest także z upływem czasu i życia, a więc ze śmiercią. Wszystkie te sensory i znaczenia odnoszą się oczywiście do Wiatru Północy, a tym samym poetycka interpolacja daje się bezpośrednio powiązać z treścią samej powieści.

Tuwim z dużą starannością przekłada również poszczególne MacDonaldowskie „wariacje na temat” tradycyjnych angielskich *nursery rhymes*. Gdy Diamond podczas samotnej nocy spędzonej w katedrze wymienia tytuły swoich ulubionych dziecięcych rymowanek, takich jak *Hey diddle diddle, Little Boy Blue, Sing a Song of Sixpence* oraz

⁴¹ „Jeżeli w ogóle jestem zwolenniczką daleko idącej swobody w przekładach literatury dziecięcej, o tyle w wierszach obstawałabym przy tym jeszcze bardziej. Dzieci lubią wiersze, jak lubią muzykę, śpiew i rytm. [...] Dziecko to lubi i dlatego wiersze, które mu dajemy, powinny być rytmiczne, wpadające w ucho, a nie rozplywające się, rozlewne, niemuzyczne, o jakiejś łamańcowej składni.” I. Tuwim, *Sprawa adaptacji...*, s. 10.

Poor old Cockytoe, tłumaczka nie adaptuje ich na wierszyki polskie, lecz przekłada tytuły dość dosłownie jako *Dzyń-dzyń-dzyń*, *Niebieski Chłopczyk*, *Piosenka za trzy grosze* oraz *Biedna kukuleczka* (NSPW, 58). W *At the Back of the North Wind* MacDonald umieszcza własne przeróbki dwóch z wymienionych przez Diamonda *nursery rhymes*: *Little Boy Blue* oraz *Hey diddle diddle* (w powieści jako *The True History of the Cat and the Fiddle* – być może ten tytuł zmylił tłumaczkę, która nie zauważyła nawiązania do jednego z wierszyków wymienionych w katedrze i w samym utworze przetłumaczyła frazę „hey diddle diddle” jako „hej, dylu dylu”, nie zaś „dzyń-dzyń-dzyń”), prócz nich pojawia się także wariacja na temat *Hickory Dickory Dock* oraz *Little Bo Peep*. Za szczególnie udane przekłady należy uznać właśnie *Niebieskiego Chłopca* oraz wierszyk o pasterce Bo Peep, której imię Tuwim tłumaczy jako Donka.

Podsumowując rozważania o *Na skrzydłach Północnej Wichury*, zauważyć należy, że choć jest to nadal adaptacja, znać w niej już swoiste przełamywanie się strategii przekładowych. Tuwim dostosowuje tekst powieści do odbiorcy dziecięcego, co widać przede wszystkim w licznych skrótach i uproszczeniach – dotyczących elementów takich jak odniesienia intertekstualne do literatury „dla dorosłych”, stylu poetyckiego czy rozważań metafizycznych – ale także w występowaniu zdrobnień, które ze szczególną intensywnością pojawiają się na początku powieści. Uproszczona zostaje też narracja, która nie oddaje pojawiających się w *At the Back of the North Wind* momentów narracji personalnej, stanowiących wgląd w myśli i przeżycia dziecięcego bohatera i sygnalizowanych użyciem mowy pozornie zależnej oraz specyficznego słownictwa; zatarciu ulega również zróżnicowanie językowe oryginału. Tuwim odstępkuje jednak od całkowitej domestykacji elementów świata przedstawionego – jej przekład nie jest w tym punkcie konsekwentny i można obserwować w nim stopniową zmianę strategii: w większości przypadków obcość neutralizowana jest na początku powieści, zaś w miarę rozwoju akcji powracają do niej realia typowo angielskie, co zdaje się przeczyć kwalifikatorowi „spolszczenie”, wymienionemu na stronie redakcyjnej *Na skrzydłach Północnej Wichury*. Pełnej domestykacji nie ulegają również wiersze nawiązujące do angielskich *nursery rhymes*, natomiast przekład najważniejszego utworu poetyckiego – asocjacyjnego, muzycznego wiersza czytanego na plaży w Sandwich – stanowi zdecydowany atut tłumaczenia Tuwim.

Przyglądając się poszczególnym elementom i rozwiązaniom translatorskim w *Na skrzydłach Północnej Wichury* można również do pewnego stopnia obserwować ewolucję warsztatu translatorskiego samej Tuwim, zwłaszcza w porównaniu z jej wcześniejszymi przekładami, szczególnie *Kubusiem Puchatkiem*. Monika Adamczyk-Garbowska wskazała na przykład na liczne błędy w tłumaczeniu frazeologii oraz struktur składniowych w przekładach tekstów Milne’a autorstwa Tuwim, wynikające najpewniej z jej nieznamości angielszczyzny⁴², oraz na opuszczenia gier językowych, dla których tłumaczka nie potrafiła znaleźć polskich ekwiwalentów. Tymczasem w tłumaczeniu powieści MacDonalda – dokonanym przez Tuwim po kilkuletnim pobycie w krajach anglojęzycznych – nie znajdziemy już zbyt wielu błędów leksykalnych czy

⁴² Por. M. Adamczyk-Garbowska, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej...*, s. 53–56.

składniowych⁴³, choć jest to tekst zdecydowanie obszerniejszy od *Winnie-the-Pooh. At the Back of the North Wind* nie obfituje w gry językowe: jeden z nielicznych przypadków to wspomniany w poprzedniej części rozprawy kalambur dotyczący dźwiękowego podobieństwa angielskich słów *boat* i *poet* (por. strona 295 w niniejszej rozprawie), a więc gra słów trudna, wręcz nieprzetłumaczalna. Irenie Tuwim nie udaje się wprawdzie znaleźć dla niej dobrego rozwiązania przekładowego („– Ten człowiek jest poetą. – Nie to? A co? – Jak to, co? – Zdawało mi się, że mówisz, że to nie to. – Głupis. Czy nie wiesz, co to jest poeta? Poeta to taki człowiek, który chciałby, żeby inni cieszyli się z tego, co jego cieszy”; *NSPW*, 45), czyli takiego, które zachowywałoby powiązanie poety z łódką (w związku z tym w przekładzie usunięty zostaje fragment mówiący o tym, że poeci unoszą ludzi nad morzami – „carry people over the sea”; *ABNW*, 87), wart podkreślenia pozostaje jednak sam fakt, że tłumaczka spróbowała grę językową oddać, zamiast pominąć ją zupełnie, jak zdarzało jej się w podobnych przypadkach w przekładach przedwojennych. Podobną zmianę – z o wiele lepszym efektem – obserwujemy również w podejściu do spolszczania imion bohaterów: o ile imię Kubuś Puchatek nie oddawało żadnego ze znaczeń zakodowanych w oryginale i zostało dobrane całkowicie arbitralnie (trudno powiedzieć, dlaczego polskim odpowiednikiem „Winnie” stał się „Kubuś”, a nie na przykład podobniejszy do oryginału choćby pod względem zapisu „Wituś” czy „Wicio”, podobnie jak jeszcze trudniej stwierdzić, dlaczego Mary Poppins została Agnieszka, a nie Maria, Marysią czy Marynią, skoro polszczyzna dysponuje całkowicie akceptowalnym odpowiednikiem imienia Mary), imię Karuś – choć bez wątplenia spolszczone – zachowuje swoje najważniejsze sensy oryginalne, a więc związek z imieniem konia oraz aluzję biblijną. Na koniec warto jeszcze zauważyć, że choć *Na skrzydłach Północnej Wichury* nosi cechy adaptacji, a projektowany odbiorca tekstu jest bez wątpienia odbiorcą dziecięcym, ślad dwuadresowości wpisanej w powieść MacDonalda pojawia się również w jej polskim przekładzie – jest nim posłowie tłumaczki, kierowane zdecydowanie do odbiorcy dorosłego, które świadczy o tym, że Tuwim myślała także o starszych czytelnikach swojej translacji jako o tych, którzy towarzyszą dzieciom w lekturze.

Na zakończenie tego rozdziału chciałabym jeszcze na chwilę zatrzymać się nad recepcją czytelniczą pierwszej powieści MacDonalda, która ukazała się na polskim rynku wydawniczym. Jej spolszczenia dokonała tłumaczka już wówczas uznana i ceniona – w 1957 roku Tuwim otrzymała nagrodę artystyczną Prezesa Rady Ministrów za przekłady książek dla dzieci – a przede wszystkim słynna jako autorka tłumaczeń *Kubusia Puchatka* i *Chatki Puchatka*, które w momencie ukazania się *Na skrzydłach Północnej Wichury*, a więc dokładnie dwadzieścia lat od swojej pierwszej publikacji, były już książkami pokoleniowymi i formacyjnymi, których wartość podkreślały ważne

⁴³ Co ciekawe, większość z nich dotyczy botaniki i występuje w nazwach roślin: u Tuwim *primrose* to róża, nie pierwiosnek – zapewne ze względu na obecny w angielskim leksemie człon *rose*, *beech* to brzoza, nie buk. *Christmas roses*, czyli zwyczajowa nazwa ciemierników, zostaje przetłumaczona dosłownie jako „grudniowe róże”, natomiast krzewy występujące naturalnie na angielskich wrzosowiskach, które śnią się Karusiowi – *holly* i *broom*, czyli ostrokrzew i żarnowiec – zostają u Tuwim zastąpione przez ślaz i mietlicę (mietlica to wiechlina, powszechnie występująca trawa, której nazwa – nawiązująca do słowa „miotła”, wydała się tłumaczce zapewne trafnym odpowiednikiem dla angielskiego *broom*).

postaci polskiego życia literackiego, takie jak Kazimierz Wyka czy Zbigniew Herbert⁴⁴. Przekład powieści MacDonalda został ponadto opatrzony posłowiem tłumaczki, co – jak już wspominałam – stanowiło swoiste wyróżnienie na tle jej innych publikacji, a zatem powinno stanowić rekomendację dla krytyków oraz recenzentów. Tym bardziej więc zaskakuje fakt, że *Na skrzydłach Północnej Wichury* spotkało się z właściwie zerowym odzewem ze strony środowiska literackiego – żadnych recenzji nie wymienia *Polska Bibliografia Literacka*, bezowocne okazało się również przeglądanie czasopism dla dzieci i młodzieży z końca lat 50. (takich jak „Płomyk”, „Płomyczek” czy „Sztandar Młodych”). Najdrobniejsza wzmianka o ukazaniu się przekładu powieści MacDonalda nie pojawia się także w „Nowych Książkach” – dla porównania dodajmy, że tłumaczenie *Piotrusia Pana* autorstwa Macieja Słomczyńskiego, które trafiło do rąk polskich czytelników i czytelniczek w tym samym roku co *Na skrzydłach Północnej Wichury*, doczekało się w „Nowych Książkach” osobnej i obszernej recenzji. Mechanizmy recepcji czytelniczej – tego, co sprawiło, że dana książka przyjęła się na gruncie polskim, a inna spotkała z umiarkowanym lub znikomym zainteresowaniem – są zazwyczaj trudne do wytłumaczenia, być może jednak za swoistą klęskę recepcyjną pierwszego polskiego przekładu MacDonalda należy winić to, iż ukazał się on w takim, a nie innym wydawnictwie. Instytut Wydawniczy PAX był nie tylko krytykowany przez środowiska inteligenckie za jednoznaczne filiacje komunistyczne i ciążenie w stronę partii rządzącej, ale także do końca lat 60. nie wydawał niemal książek dla dzieci: utwory autorów i autorek polskich zdarzały się sporadycznie, natomiast z dzieł zagranicznych wydana została w tym czasie wyłącznie powieść MacDonalda oraz... *Mały Książę* w przekładzie Jana Szwykowskiego⁴⁵. Jest to jedyne wytłumaczenie, które wydaje się uzasadnione – za słaby odzew krytyki trudno bowiem chyba winić przekład, który w ogólności należy uznać za udany i wpisujący się w ówczesne konwencje translatorskie; w dodatku wyszedł on spod pióra uznanej tłumaczki, której nazwisko powinno być dlań rekomendacją.

Za dowód ograniczonej recepcji *Na skrzydłach Północnej Wichury* w Polsce niech posłuży krótkie (przekładowe) studium kilku aluzji literackich do *At the Back of the North Wind*, pojawiających się w niezwykle poczytnych książkach dla dziewcząt pewnej kanadyjskiej pisarki. Bo choć MacDonald nie znalazł zbyt wielu czytelników w kraju nad Wisłą, jego powieść przez kilka dekad cieszyła się w krajach anglojęzycznych ogromną popularnością⁴⁶ – jej wierną czytelniczką była na przykład Lucy Maud Montgomery, która odniesienia do niej zawarła w aż trzech swoich utworach literackich. W kolejności były to dwie powieści z cyklu o Anne Shirley: *Rilla of*

⁴⁴ Por. A. Chwirot, *op. cit.*, s. 128–130.

⁴⁵ Por. *Książki Instytutu Wydawniczego PAX 1949–1989, op. cit.*, s. 413–419. W notce o *Na skrzydłach Północnej Wichury* widnieje tu data wydania 1958, niepełny tytuł oryginału (*At the Back of North Wind* – bez rodzajnika określonego przed „North”) oraz wielce ucieszne „streszczenie” książki: „Powieść napisana w końcu XIX wieku. Autor na kanwie przygód chłopca z ludu ukazuje świat baśni i fantazji dziecka oraz dzieli się refleksjami o sensie życia”. *Ibidem*, s. 418.

⁴⁶ Jej żywotność zauważalna jest również dzisiaj: wciąż wznawiane, *At the Back of the North Wind* stało się stosunkowo niedawno inspiracją dla sztuki teatralnej pt. *Young Diamond. A play* autorstwa Erica Boageya wydanej w 2008 roku. Drugim przykładem teatralnych kontynuacji twórczości MacDonalda jest musical *The Light Princess* Tori Amos i Samuela Adamsona, wystawiony w 2013 roku w National Theatre w Londynie. Por. N. Kuc, *op. cit.*, s. 213–216.

Ingleside (1921 – wydana po polsku w 1933 roku jako *Rilla ze Złotego Brzegu* w przekładzie Janiny Zawiszy-Krasuckiej) oraz *Anne of Windy Willows* (1936 – tytuł wydania amerykańskiego *Anne of Windy Poplars*, który wpłynął na kształt tytułu pierwszego polskiego przekładu Marii Rafałowicz-Radwanowej z 1939 roku pt. *Ania z Szumiących Topoli*), a także druga część trylogii o Emily Starr pt. *Emily Climbs* (1925), przetłumaczona po raz pierwszy na język polski w 1936 roku, również przez Rafałowicz-Radwanową, jako *Emilka dojrzewa*. Dodatkowo filiacje powieści Montgomery z utworem MacDonalda podkreślał jeszcze fakt, iż pierwszym wydaniom zarówno *Rilli*, jak i *Emily Climbs*, towarzyszyły ilustracje amerykańskiej artystki Marii Louise Kirk, która zilustrowała również wydanie *At the Back of the North Wind* z 1904 roku.

„Obecność” MacDonalda w książkach z serii o Anne i Emily nie jest równomierna i podlega swoistej gradacji. Najmniej istotna i zauważalna wydaje się w *Rilli*: odwołanie do *At the Back of the North Wind* pojawia się tu w rozdziale VII, opowiadającym o niemowlęciu osieroconym przez matkę zaraz po narodzinach, opieki nad którym podejmuje się Rilla:

She saw an ugly midget with a red, distorted little face, rolled up in a piece of dingy old flannel. She had never seen an uglier baby. Yet a feeling of pity for the desolate, orphaned mite which had come „out of the everywhere” into such a dubious „here”, took sudden possession of her⁴⁷.

Owo „out of the everywhere”⁴⁸ to cytat zaczerpnięty z jednej z piosenek Diamonda, które chłopiec śpiewa swojej nowo narodzonej siostrzyczce (sama piosenka mówi o niebiańskiej preegzystencji dzieci, czym nawiązuje do ody Wordswortha *O przeczuciach nieśmiertelności*). MacDonaldowskie aluzje najbardziej widoczne są w serii o Emily Starr – dziewczynce, która przyjaźni się z wiatrem, w jej wyobraźni personifikowanym jako Windy Woman. Odniesienie do *At the Back of the North Wind* jest tu oczywiste, lecz odwołanie do utworu MacDonalda pojawia się również bezpośrednio w powieści *Emily Climbs*, w rozdziale IV, w którym Emily i Ilse rozmawiają nad brzegiem morza:

„I would like to get into a ship and sail straight out tere – out – out – where would I land?”
„Anticosti, I expect,” said Ilse – a bit too prosaically, I thought.
„No – no – Ultima Thule, I think,” I said dreamily. „Some beautiful unknown shore where «the rain never falls, and the wind never blows». Perhaps the country back of the North Wind where *Diamond* went. One could sail to it over that silver sea on a night like this.”⁴⁹

Montgomery przytacza tu zatem nie tylko tytułową frazę („back of the North Wind”) oraz imię głównego bohatera, ale także cytat z poematu Hogga, który MacDonald

⁴⁷ L.M. Montgomery, *Rilla of Ingleside*, New York 1921, s. 84.

⁴⁸ W oryginale dwuwiersz, w którym pojawia się ta fraza, brzmi: „Where did you come from, baby dear? / Out of the everywhere into here.” (*ABNW*, 262), co Irena Tuwim przekłada jako „Skądżeś ty przyszło, dzieciątko miłe? / – Zewsząd i znikąd tutaj przybyłem.” (*NSPW*, 224).

⁴⁹ L.M. Montgomery, *Emily Climbs*, London 1979, s. 70.

umieszcza w rozdziale X *At the Back of the North Wind*. W końcu w *Anne of Windy Poplars/Willows* nazwisko szkockiego pisarza zostaje przywołane wprost w pierwszym liście z Summerside pisanym przez Anne do Gilberta, w którym bohaterka opisuje swój „pokój na wieży”:

I can be so *alone* up here when I want to be. You know it's lovely to be alone once in a while. The winds will be my friends. They'll wail and sigh and croon around my tower... the white winds of winter... the green winds of spring...the blue winds of summer... the crimson winds of autumn... and the wild winds of all seasons... „stormy wind fulfilling his word.” How I've always thrilled to that Bible verse... as if each and every wind had a message for me. I've always envied the boy who flew with the north wind in that lovely old story of George MacDonald's.⁵⁰

Co z owych odniesień ostało się w polskich przekładach tych trzech powieści Montgomery – których, nie licząc pierwszych tłumaczeń, wydanych przed rokiem 1958, jest łącznie siedemnaście (dziewięć translacji *Ani z Szumiących Topoli*, pięć *Rilli* i cztery *Emilki*)? Ilu tłumaczy i tłumaczek zachowuje aluzje do *At the Back of the North Wind*? Najprościej odpowiedzieć na te pytania w przypadku *Rilli ze Złotego Brzegu*: w żadnym z polskich wydań nie pojawia się cytat z wiersza MacDonalda – autorzy trzech przekładów (Anna Dorożalska – 1998; Jolanta Bartosik – 1999; Grażyna Szaraniec – 2016, opracowanie literackie) pomijają cytat w ogóle, zostawiając tylko wzmiankę o litości Rilli dla osieroconego dziecka. W dwóch przekładach (Grzegorz Rejs – 2004; Ewa Łozińska-Małkiewicz, Katarzyna Małkiewicz – 2022) pojawia się natomiast próba oddania sensu odniesienia: „A jednak ogarnęło ją uczucie żalu dla tej samotnej, osieroconej kruszynki, która za sprawą losu pojawiła się na tym niepewnym, niespokojnym świecie”⁵¹ („out of the everywhere” – „za sprawą losu”) i „poczuła współczucie dla tego opuszczonego maleństwa, które przyszło nie wiadomo skąd w takie wątpliwe «tu i teraz»”⁵². Autorki najnowszego przekładu zbliżają się zatem najbardziej do oddania sensu odniesienia, lecz zarazem nieobecność pełnego cytatu zdumiewa u nich najbardziej: o ile bowiem od przekładów powstających przed dobą Internetu trudno byłoby może wymagać rozpoznania aluzji, o tyle w przypadku tłumaczenia wydanego w 2022 roku jej zlokalizowanie wydaje się wręcz banalnie proste: wpisanie w wyszukiwarkę frazy „out of the everywhere” prowadzi bezpośrednio do strony Wikipedii poświęconej zbiorowi esejów naukowych Isaaca Asimova zatytułowanego właśnie *Out of the Everywhere* (1990), a autorzy hasła jako źródło inspiracji tytułowej podają właśnie wiersz George'a MacDonalda.

⁵⁰ *Eadem, Anne of Windy Poplars*, New York 1992, s. 13–14. Za pomoc w odnalezieniu odniesień MacDonaldu w powieściach *Rilla of Ingleside* oraz *Anne of Windy Poplars* bardzo dziękuję pani Joannie Lipińskiej.

⁵¹ *Eadem, Rilla ze Złotego Brzegu*, przeł. G. Rejs, Kraków 2004, s. 56. Za pomoc w zlokalizowaniu części cytatów z trzech powieści Montgomery bardzo dziękuję pani Agnieszce Maruszewskiej, autorce bloga *Pokrewne dusze. Świat L.M. Montgomery w Polsce*, na którym dostępny jest również kompletny spis wszystkich polskich przekładów powieści autorki *Anne of Green Gables* – por. wpis z 4 marca 2019 pt. *Kto tłumaczył?* https://pokrewne-dusze-maud.blogspot.com/2019/03/kto-tumaczy.html?fbclid=IwAR1li_qfxqfj1hTZ5Cs1t9hbZCZCmuKfO5Z2nnMJ5pgi-x6cZmZrsXBKpu8 (data dostępu: 14 marca 2022).

⁵² *Eadem, Rilla ze Złotego Brzegu*, przeł. E. Łozińska-Małkiewicz, K. Małkiewicz, Warszawa 2022, s. 93.

Zadanie tłumaczek *Emily Climbs* (Ewa Horodyska – 1994; Agnieszka Ciepłowska – 2001; Bogumiła Kaniewska – 2003) utrudnił z kolei fakt, iż w powieści Montgomery słowo „Diamond” zostało zapisane pismem pochyłym (charakterystycznym dla pamiętnikarskich zapisków Emilki, która sama wielokrotnie komentuje nawet swój „wiktoriański” nawyk wyróżniania poszczególnych słów i wyrażeń kursywą), przez co zarówno Ewa Horodyska, jak i Agnieszka Ciepłowska (a przed nimi również Maria Rafałowicz-Radwanowa) zinterpretowały je jako nazwę statku, a nie imię chłopca: „Może do tej krainy Północnego Wiatru, do której pożeglował «Diament»? Można tam dotrzeć srebrzystym morzem w taką noc jak ta”⁵³; „A może do krainy za północnym wichrem, dokąd odpłynął «Brylant». W taką noc jak dzisiaj można tam dopłynąć po tym srebrnym morzu”⁵⁴. Obie tłumaczki zachowują jednak cytaty z Hogga wyróżniony cudzysłowem, choć zapewne bez świadomości, z jakiego tekstu pochodzi odniesienie („gdzie «nigdy nie pada deszcz i nigdy wichry nie wieją»”⁵⁵; „«gdzie deszcz nigdy nie pada i wicher nie wieje»”⁵⁶). Z kolei w przekładzie Bogumiły Kaniewskiej brak zarówno cytatu, jak i odwołań do „diamentu” czy wiatru północnego – na podstawie aluzji MacDonaldowskich tłumaczka kreuje natomiast przestrzeń „wyspy, gdzie nikt jeszcze nie był, gdzie nie pada deszcz ani nie wieje wiatr”⁵⁷. Z dużą dozą prawdopodobieństwa możemy zatem zakładać, iż żadna z tłumaczek *Emilki* nie знаła polskiego przekładu *At the Back of the North Wind* – choć bowiem w spolszczeniu Tuwim nie znajdziemy ani Diamonda, ani cytatu z poematu Hogga, znajomość *Na skrzydłach Północnej Wichury* z pewnością pozwoliłoby prawidłowo odczytać odwołanie do „country back of the North Wind” zawarte w powieści Montgomery.

Jeśli chodzi o polskie przekłady *Anne of Windy Poplars*, tłumacze i tłumaczki zachowują zazwyczaj wspomniane w tekście nazwisko MacDonalda oraz wzmiankę o chłopcu, który uleciał z wiatrem północnym (fragment ów pomijają tylko Grażyna Szaraniec, autorka „opracowania literackiego” powieści Montgomery, oraz Aleksandra Kowalak-Bojarczuk, autorka jej pierwszego powojennego przekładu), jednak forma tych odniesień wskazuje najczęściej na nieznaną im nazwę tekstu, a nawet niewłaściwe odczytanie aluzji. Przyjrzyjmy się zestawieniu:

Zawsze zazdrościłam chłopcu, który szybował z północnym wiatrem w pięknej starej opowieści George’a MacDonalda. (Anna Dorożalska, Agnieszka Kościelniak)⁵⁸

Zawsze zazdrościłam chłopcu z opowieści starego MacDonalda, który poleciał z północnym wiatrem. (Rafał Dawidowicz)⁵⁹

Zawsze zazdrościłam chłopcu, który w starej historii George’a MacDonalda uleciał unoszony wiatrem północnym. (Jolanta Bartosik)⁶⁰

⁵³ *Eadem, Emilka szuka swojej gwiazdy*, przeł. E. Horodyska, Warszawa 1994, s. 71.

⁵⁴ *Eadem, Emilka dojrzeła*, przeł. A. Ciepłowska, Warszawa 2001, s. 94.

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ *Eadem, Emilka szuka swojej gwiazdy...*, s. 71.

⁵⁷ *Eadem, Emilka dorasta*, przeł. B. Kaniewska, Poznań 2003, s. 68.

⁵⁸ *Eadem, Ania z Szumiących Topoli*, przeł. A. Dorożalska, A. Kościelniak, Warszawa 1995, s. 19.

⁵⁹ *Eadem, Ania z Szumiących Wierzb*, przeł. R. Dawidowicz, Bielsko-Biała 1997, s. 10

⁶⁰ *Eadem, Ania z Szumiących Topoli*, przeł. J. Bartosik, Warszawa 1998, s. 18.

Zawsze zazdrościłam chłopcu, którego porwał północny wiatr, w pięknej starej bajce George'a MacDonalda. (Ireneusz Socha)⁶¹

Zazdrościłam chłopcu, który podróżował razem z północnym wiatrem w tym pięknym starym opowiadaniu George'a MacDonalda. (Agnieszka Kuc)⁶²

Zawsze zazdrościłam chłopcu, który odleciał z północnym wiatrem w tym uroczym, starym opowiadaniu George'a MacDonalda. (Ewa Łozińska-Małkiewicz, Katarzyna Małkiewicz)⁶³

Zawsze zazdrościłam chłopcu, który odfrunął wraz z północnym wiatrem w tej ślicznej starej opowieści George'a MacDonalda. (Maria Borzobohata-Sawicka)⁶⁴

Ów pozornie banalny fragment zyskuje w polskich tłumaczeniach aż sześć różnych wersji – ani razu nie powtarza się na przykład określenie tego, co właściwie stało się z bohaterem powieści MacDonalda („szybował”, „poleciał”, „uleciał”, „został porwany” etc.), różnice występują również w kwestii formy literackiej („opowieść”, „historia”, „opowiadanie”, nawet „bajka” – za to ani razu „powieść”). Z błędnym odczytaniem aluzji mamy na pewno do czynienia u Rafała Dawidowicza, w którego przekładzie znika jej „literackość”, a pozostaje wrażenie, iż Ania wspomina o jakiejś historii opowiedzianej przez „starego MacDonalda”, zapewne leciwego mieszkańca Avonlea (przy czym składnia zdaje się sugerować, że to stary MacDonald, a nie chłopiec z jego opowieści, „poleciał z północnym wiatrem”). Z kolei w przekładzie Ewy Łozińskiej-Małkiewicz i Katarzyny Małkiewicz mamy do czynienia z błędną formą zapisu nazwiska szkockiego pisarza (McDonald). Tylko w przypadku dwóch przekładów – Agnieszki Kuc oraz Marii Borzobohatej-Sawickiej – możemy zakładać, że tłumaczki rzeczywiście zlokalizowały odniesienie intertekstualne, gdyż w obu tych wydaniach pojawia się przypis ze wskazaniem *At the Back of the North Wind* MacDonalda jako źródła aluzji. Żadna z tłumaczek nie wymienia jednak przekładu Ireny Tuwim, choć przecież czytelnik *Ani z Szumiących Topoli*, zafrapowany literackim odniesieniem w książce Montgomery, mógłby chcieć sięgnąć raczej po *Na skrzydłach Północnej Wichury* niż po angielski oryginał powieści MacDonalda. Wniosek nasuwa się zatem taki, że Kuc i Borzobohata-Sawicka odnalazły wprawdzie źródło nawiązania, lecz nie zdawały sobie sprawy z tego, iż książka została przetłumaczona na język polski.

Przekład powieści MacDonalda nie przebił się zatem do szerszej świadomości czytelniczej i nie znalazł swojego miejsca na mapie polskiej literatury dziecięcej XX wieku – nie zwrócił uwagi krytyki, nie zasilił zbiorowego *imaginarium*, z którego rodzimi autorzy i autorki czerpią inspiracje i do których odwołują się w swoich własnych dziełach, był jednak przecież czytany. Udało mi się odnaleźć tylko jedną aluzję literacką do *Na skrzydłach Północnej Wichury*: pochodzi ona z trzeciego tomu cyklu powieściowego Andrzeja Czcibora-Piotrowskiego – poety, prozaika i tłumacza związanego z Instytutem Wydawniczym PAX, z którym współpracował jako redaktor mniej więcej w tym samym czasie, gdy ukazał się przekład powieści MacDonalda autorstwa Ireny Tuwim. Czcibor-Piotrowski przebywał również na emigracji w

⁶¹ *Eadem, Ania z Szumiących Topoli*, przeł. I. Socha, Kraków 2003, s. 14.

⁶² *Eadem, Ania z Szumiących Topoli*, przeł. A. Kuc, Kraków 2006, s. 21.

⁶³ *Eadem, Ania z Szumiących Topoli*, przeł. E. Łozińska-Małkiewicz, K. Małkiewicz, Toruń 2013, s. 16.

⁶⁴ *Eadem, Ania z Szumiących Topoli*, przeł. M. Borzobohata-Sawicka, Warszawa 2021, s. 21.

Wielkiej Brytanii (gimnazjum ukończył w Szkocji, do Polski powrócił w tym samym roku co Tuwim), a jego powieść pt. *Nigdy dość. Mirakle*, w której pojawia się odniesienie do *Na skrzydłach Północnej Wichury*, stanowi właśnie literackie przetworzenie doświadczeń biograficznych z lat nauki w Edynburgu. Bohater, gimnazjalista imieniem Andrzej, przeżywa w niej oniryczną wizję inicjacyjną, w której tajemnicza Morag zabiera go w lot na czarodziejskim dywanie: „Dokąd lecimy? – odważyłem się spytać, ale Morag uspokoiła mnie, mówiąc: – *To my place... Northward!* i przyszła mi do głowy dawna baśń szkocka o podróży na skrzydłach północnej wichury [...]”⁶⁵. Ślady polskiej recepcji powieści MacDonalda można odnaleźć dziś jednak przede wszystkim na rozmaitych blogach, których autorzy i autorki, ale także czytelniczki i czytelnicy, wspominają swoje dziecięce lektury lub wskazują, że zainteresowali się twórczością szkockiego pisarza na fali popularności anglojęzycznej fantastyki⁶⁶. George MacDonald i jego *Na skrzydłach Północnej Wichury* pozostają jednak bez wątpienia w kręgu książek nieznanymi, niewznawianymi i nieczytanymi, choć powieść zasługuje przecież na uwagę ze względu na swoje immanentne wartości, prekursorski charakter, a także wpływ, jaki wywarła na późniejszych twórców angielskiej literatury „złotego wieku” – przede wszystkim Jamesa Matthew Barriego, którego „wielotekstowy”, palimpsestowy *Piotruś Pan* może się poszczycić długą i niejednokrotnie zaskakującą polską historią recepcji przekładowej, której poświęcony zostanie następny rozdział niniejszej rozprawy.

⁶⁵ A. Czycior-Piotrowski, *Nigdy dość. Mirakle*, Warszawa 2011, s. 243.

⁶⁶ Por. na przykład blog *Jedźcie stokrotki. Blog o tym i owym*, wpis z 25 maja 2015 polecający film animowany *Sekrety morza*: <http://niejedzciestokrotek.blogspot.com/2015/05/sekrety-morza-koniecznie.html>; wpis o George’u MacDonaldzie na blogu *Mitoslavia* z 29 czerwca 2015: <http://mitoslavia.blogspot.com/2015/06/zoty-klucz.html>; blog *Eduszka. Blog twórczo-humorystyczny*, komentarze pod wpisem o Janie Marcinie Szancerze z 28 października 2012: <http://eduszka.blogspot.com/2012/10/jan-marcin-szancer.html> (data dostępu: 14 marca 2022).

ROZDZIAŁ III

POLSKIE SERIE TRANSLATORSKIE

UTWORÓW DLA DZIECI JAMESA MATTHEW BARRIEGO

W otwarciu poprzedniego rozdziału wspomniałam, iż pierwsze polskie wydanie powieści *Peter and Wendy* – w tłumaczeniu Macieja Słomczyńskiego, z ilustracjami Jerzego Srokowskiego – ukazało się nakładem wydawnictwa Nasza Księgarnia dokładnie w tym samym roku, w którym do rąk polskich czytelników i czytelniczek trafiło spolszczenie *At the Back of the North Wind*. Owa koincydencja chronologiczna jest tym bardziej znamienna i zaskakująca, gdy przywołamy liczne podobieństwa oraz współzależności pomiędzy projekcjami literackimi MacDonalda i Barriego, które analizowałam w części drugiej niniejszej rozprawy. Na karb przypadku, zaiste wyjątkowego zbiegu okoliczności, należy chyba również złożyć fakt, że polskie wydania obu powieści – *Na skrzydłach Północnej Wichury* i *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy* – otrzymały okładki, które łączy niemal rodzinne podobieństwo. Srokowski, podobnie jak Rewkiewicz-Niemirska, przestawił bowiem na tle błękitnego nieba usianego gwiazdami wizerunek głównego bohatera – głowę chłopca o dużych, zielonkawych oczach i opadających na czoło włosach w tym samym kolorze, o schematycznie zarysowanych rysach twarzy, a przede wszystkim wydłużonej szyi, która była tak charakterystyczna dla portretu Karusia na okładce *Na skrzydłach Północnej Wichury* (por. **ryc. 107 i 108**). Podobnie jak u ilustratorki powieści MacDonalda, u Srokowskiego mamy również do czynienia z postacią kobiecą towarzyszącą głównemu bohaterowi – w przypadku utworu Barriego jest to wróżka Błaznany Dzwoneczek, której wizerunek również „przechodzi” z pierwszej na czwartą stronę okładki; jej usytuowanie jest jednak inne, bo gdy postać Północnej Wichury znajdowała się niemal w całości na odwrocie książki (*at the back of the book* – chciałoby się powiedzieć), głowa, szyja i jedno ze skrzydeł wróżki są dobrze widoczne na pierwszej stronie okładki *Piotrusia Pana*, a pozostała część jej postaci znajduje się na grzbiecie i odwrocie książki.

O ile jednak możemy mówić wyraźnym podobieństwem graficznym polskich wydań powieści MacDonalda i Barriego, o tyle całkowicie różna okazuje się historia recepcji ich twórczości. Rok 1958, w którym MacDonald po raz pierwszy zaistniał w świadomości rodzimych czytelników i czytelniczek, był w Polsce prawdziwym rokiem Barriego, który już od dawna znany był u nas jako autor tekstów dla dzieci – w tym samym roku nakładem Naszej Księgarni ukazało się nie tylko pierwsze tłumaczenie powieści *Peter and Wendy*, ale także drugie powojenne wznowienie *Przygód Piotrusia Pana*, a więc przekładu utworu *Peter Pan in Kensington Gardens* autorstwa Zofii Rogoszówny; Nasza Księgarnia stała się tym samym pierwszym domem wydawniczym, który opublikował dwa teksty Barriego z kręgu Piotrusia Pana. W 1958 roku polskiej publiczności przypomniany został jednak również Barrie-dramatopisarz, autor sztuki teatralnej *Nieporównany Crichton*, która po raz pierwszy wystawiana była jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym, natomiast teraz – w nowym przekładzie Adama Tarna – trafiła na deski Teatru Wybrzeże w reżyserii Stanisława Miłskiego; niedługo później, nadal w tym samym roku, spektakl został zaadaptowany na słuchowisko wyemitowane na antenie Polskiego Radia w reżyserii Janusza Wareckiego. Recenzję inscenizacji teatralnej opublikował „Dziennik Bałtycki” – przypomnijmy, że o przedwojennym spektaklu pisał m.in. Tadeusz Boy-Żeleński we *Flircie z Melpomeną*¹ – natomiast recenzje publikacji dla dzieci ukazały się w „Przeglądzie Kulturalnym”² oraz w „Nowych Książkach”³.

Szczególnie obie wzmianki w „Nowych Książkach” – krótka notka o wersji Rogoszówny oraz obszerny tekst o przekładzie Słomczyńskiego – warte są uwagi, gdyż odnoszą się również do recepcji obu utworów w Polsce. Notka o *Przygodach Piotrusia Pana* Rogoszówny podkreśla fakt, że główny bohater książki jest już dobrze zdomowiony w rodzimej kulturze – „dobrze znany starszemu pokoleniu czytelników”⁴; jako najważniejsza jakość utworu zostaje ponadto podkreślona właśnie jego wieloadresowość („wielowarstwowość”, „inaczej czyta i rozumie ją dziecko, inaczej dorosły”), co ma zapewne zachęcić rodziców i opiekunów – pamiętających być może tekst z własnych dziecięcych lektur – nie tylko do (sentymentalnego) powrotu do niego, ale również do zaproponowania lektury młodszemu pokoleniu. Ważna pozycja *Przygód Piotrusia Pana* w dziejach wydawniczych i recepcyjnych tekstów Barriego w Polsce zostaje również podkreślona w recenzji Heleny Rogozińskiej, traktującej o Piotrusiu Panie w przekładzie Słomczyńskiego:

¹ Zob. B. Keane, *Meritocracy on a Desert Island. The Staging of J. M. Barrie's „The Admirable Crichton” in Poland in the Years 1921–1958*, w: *Scottish Culture: Dialogue and Self-Expression*, ed. A. Korzeniowska, I. Szymańska, Warszawa 2016, s. 125–132.

² J. Adamski, *Przygody Piotrusia Pana*. „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 41, s. 5. Jerzy Adamski klasyfikuje *Przygody Piotrusia Pana* jednoznacznie jako książkę „dla dorosłych” i pisze: „Nie dam tej książki memu dziecku do czytania. [...] Nie chcę, by mój mały przeżywał świat, który go otacza, jak tajemnicę, hipokryzję, wrogość, jak koszmar niedoskonałości i przemijania. Ale sam będę wracał do Piotrusia Pana. Będę czytał tę książeczkę, żeby się znowu przekonać, że «trzeba chwilę chwycić za czub, bo ucieknie [...]». Będę czytał, aby jeszcze raz zobaczyć, że może by miłość wzajemna, ale nieszczęśliwa i niespełniona bez niczyjej winy. I aby na nowo podpatrywać Piotrusia Pana, który «szuka zgubionych dzieci przez miłość dla Toni, a także trochę dlatego, że mu się wydaje, że tak by pewnie zrobił prawdziwy chłopiec»”.

³ H. Rogozińska, *Piotruś Pan*. „Nowe Książki” 1958, nr 23, s. 1442–1444.

⁴ J.M. Barrie, „*Przygody Piotrusia Pana*”. „Nowe Książki” 1958, nr 13, s. 828.

W bieżącym roku ukazały się na rynku księgarskim dwie książki J.M. Barrie o Piotrusiu Panie – bohaterze dziecięcej literatury angielskiej, niemal tak lubianym jak Kubuś-Puchatek. O jego popularności świadczy fakt, że w londyńskim parku w Kensington Gardens znajduje się nawet posązek Piotrusia Pana z fujarką w ręku. Część pierwsza fantastycznej opowieści *Peter Pan* ukazała się w Anglii w roku 1904 (w polskim przekładzie Z. Rogoszożny znana jako *Przygody Piotrusia Pana*) – część druga: *Peter and Wendy* – w roku 1911. Tę drugą część w pełnym przekładzie wydała obecnie Nasza Księgarnia pt. *Piotruś Pan* (z podtytułem *Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*) [pisownia oryginalna – A.W.].⁵

Rogozińska zapewne nie bez przyczyny porównuje Piotrusia Pana z Kubusiem Puchatkiem – literackim bohaterem dziecięcym tak dobrze znanym polskim czytelnikom i czytelniczkom. I choć jej porównanie odnosi się raczej do kontekstu angielskiego, zestawienie tych dwóch postaci wydaje się zamierzone i nastawione na odbiorcę rodzimego, gdyż odnosi go do konkretnego kręgu skojarzeń i sympatii. Autorka recenzji wskazuje ponadto na ciągłość pomiędzy dwoma utworami Barrie – tym już znanym polskiemu czytelnikowi jako *Przygody Piotrusia Pana* oraz tym, który dopiero trafia do jego rąk – opisując je w kategoriach dylogii, dwuksięgu („część pierwsza” i „druga”), choć już w kolejnym akapicie zauważa, że „drugie opowiadanie o Piotrusiu Panie tylko pozornie wiąże się z *Przygodami...* – różni się od pierwszej książki zarówno nastrojem, jak i charakterem głównego bohatera. Pierwszy to pół-dziecko, pół-elf, drugi – pewny siebie dorastający chłopiec, gardzący miłością wrózek, obrońca pokrzywdzonych, mały gentleman, zwycięzca piratów”⁶. Rogozińska wskazuje też na wyraźną różnicę w konstrukcji świata przedstawionego w obu tekstach⁷ („londyński park” pełen elfów *versus* wyspa Nibylandia, „gdzie żyją bohaterowie najpiękniejszych książek dziecięcych” – trudno powiedzieć, co Rogozińska ma tu dokładnie na myśli: być może Indian i piratów z Nibylandii jako pewne kategorie bohaterów z popularnych książek dla dzieci i młodzieży, takich jak *Winnetou* Karla Maya czy *Wyspa skarbów* Stevenson). Dalej autorka pisze jeszcze o przeplataniu się warstwy realistycznej i fantastycznej w powieści Barrie, jej „celach dydaktycznych” podanych w przystępnej formie, bez moralizatorstwa, konstrukcji postaci (szczególnie

⁵ H. Rogozińska, *op. cit.*, s. 1442. Wskazana przez autorkę data wydania oryginału *Przygód Piotrusia Pana* – 1904 – jest oczywiście błędna; *Peter Pan in Kensington Gardens* ukazał się jako osobna książka w 1906 roku, wcześniej występował jako interpolacja w powieści dla dorosłych *The Little White Bird* z 1902 roku; 1904 to data premiery spektaklu *Peter Pan or the Boy Who Wouldn't Grow Up*. Skomplikowane dzieje wydawnicze oryginałów tekstów zogniskowanych wokół postaci Piotrusia Pana utrudnia jeszcze fakt, iż pierwszy polski przekład *Peter Pan in Kensington Gardens* autorstwa Zofii Rogoszożny został zatytułowany *Przygody Piotrusia Pana*. Bez znajomości treści *Przygód Piotrusia Pana*, sugerując się jedynie tytułem książki, bardzo łatwo wziąć je za pierwszy przekład powieści z 1911 roku, czyli *Peter and Wendy*. Taki błąd popełnia wielu badaczy i badaczek, nawet tych dobrze zorientowanych w zawiłościach związanych z palimpsestową naturą utworów Barrie. *Przygody Piotrusia Pana* jako przekład powieści *Peter and Wendy* błędnie wskazuje na przykład Katarzyna Kaczor (por. K. Kaczor, *op. cit.*, s. 269), ale także Karolina Szyborska (por. K. Szyborska, *Mors immatura. Dziecko i śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX i w początkach XX wieku (na tle europejskim)*, Kraków 2019, s. 229).

⁶ H. Rogozińska, *op. cit.*, s. 1442.

⁷ Powinowactwa obu tekstów są jednak liczne i głębokie, choć na pierwszy rzut oka świat Ogrodów Kensingtonskich rzeczywiście wydaje się odmienny od Nibylandii. O powiązaniach tekstowych oraz powtarzających się motywach w *Peter Pan in Kensington Gardens* i *Peter and Wendy* pisałam szerzej w książce „*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*” Jamesa Matthew Barrie, s. 93–99.

bohaterów męskich przedstawionych w konwencji groteskowej, która ma trafić do odbiorcy dorosłego: „Ale nie lękajmy się obniżenia autorytetu ojcowskiego! Mały czytelnik zwróci uwagę przede wszystkim na to, co w książce jest baśnią i przygodą, a sceptyczne uwagi mniej go zafrapują – tym będą się bawić raczej dorośli”⁸), a w końcu na przykład Słomczyńskiego, uznany przez Rogozińską za doskonały („swobodny, lekki i żywy tok zdań, trafny dobór określeń, bogate słownictwo, które nic nie roni z dowcipu autora”⁹) oraz bogatą szatę graficzną w wykonaniu Srokowskiego. Na koniec autorka rekomenduje wyposażenie kolejnego wydania w notę o autorze oraz uwzględnienie „motta *Piotrusia Pana*”, które pojawiło się w wydaniu anglojęzycznym z 1916 roku, a z którego korzystała podczas pisania recenzji. Tekst Rogozińskiej należy więc uznać za rzetelną recenzję książki, w której autorka stara się zwrócić uwagę na każdy aspekt publikacji, zadaje sobie też trud sięgnięcia po oryginał. A jednak właśnie w owym oryginale tkwi pewien szkopuł – wydanie „oryginalnej” powieści *Peter and Wendy* z 1916 roku nie istnieje, w tym roku w Bostonie ukazała się za to jedna z licznych przeróbek opowieści Barriego: *Peter Pan. The Boy Who Would Never Grow Up to Be a Man. Retold from Sir James M. Barrie's Famous Play* w opracowaniu Fredericka Orville'a Perkinsa i z ilustracjami Alice B. Woodward. W wydaniu pojawia się wprawdzie nie motto, a dedykacja („To All Who Love and Believe in Fairies”), zaś dodatkowym potwierdzeniem tego, iż właśnie tę publikację miała w ręku Rogozińska jest jej podtytuł („The Boy Who Would Never Grow Up to Be a Man”), który autorka recenzji z „Nowych Książek” poniekąd cytuje w swoim tekście, pisząc, że Piotruś Pan jest „dużym chłopczykiem, który nie chciał być nigdy dorosłym człowiekiem” (te ostatnie trzy słowa są w recenzji wyróżnione). Nie bez powodu tak drobiazgowo piszę o adaptacji Perkinsa z ilustracjami Woodward – skróty i przeróbki „Piotrusiowych” utworów Barriego odegrały w początkach ich polskiej recepcji znaczącą rolę, zaś grafiki Woodward mogły być Rogozińskiej znane już wcześniej z pewnej publikacji, która ukazała się na polskim rynku wydawniczym jeszcze przed wybuchem I wojny światowej.

Pod koniec 1913 roku (na pewno przed 25 listopada) ukazały się bowiem nie tylko *Przygody Piotrusia Pana* w przekładzie Zofii Rogoszówny – nakładem Wydawnictwa Jakuba Mortkowicza, z ilustracjami Arthura Rackhama, które towarzyszyły również publikacji oryginału – lecz również *Przygody Piotrusia Duszka*, „podług bajki angielskiej A. Barriego z 28 kolorowymi rycinami Alicji B. Woodward”, jak można przeczytać na stronie tytułowej, na której nie znajdziemy jednak informacji na temat tłumacza lub tłumaczki tekstu; książkę wydało Wydawnictwo Michała Arcta, a więc oficyna równie prężnie działająca na polu literatury dziecięcej jak Wydawnictwo Mortkowicza. Rok 1913 nie był więc jedynym takim rokiem, gdy na polskim rynku wydawniczym ukazały się dwa teksty z kręgu *Piotrusia Pana* – po raz pierwszy doszło do tego w 1913 roku, który otworzył polskie serie translatorskie utworów Barriego. Właśnie tym dwóm wczesnym publikacjom chciałabym teraz poświęcić nieco uwagi.

⁸ H. Rogozińska, *op. cit.*, s. 1443.

⁹ *Loc. cit.*

Przygody Piotrusia Pana zostały wydane dokładnie siedem lat po ukazaniu się w Wielkiej Brytanii oryginału, czyli *Peter Pan in Kensington Gardens*. Zarówno o tłumaczcze, jak i o samym przekładzie pisałam już szerzej na innym miejscu¹⁰, zestawiając translację Rogoszówny z tłumaczeniem Macieja Słomczyńskiego (*Piotruś Pan w Ogradach Kensingtonskich*, 1991), nie będę więc powtarzać tutaj informacji biograficznych czy szczegółowych analiz porównawczych, lecz do moich poprzednich badań chciałabym wprowadzić pewną istotną korektę, która wiąże się z moim najnowszym odkryciem związanym z jednym z dwóch pierwszych polskich przekładów *Piotrusia Pana*. Pomiędzy rokiem publikacji oryginału (1906) a rokiem wydania tłumaczenia Rogoszówny (1913) pojawia się bowiem jeszcze jedna istotna data – rok 1911, w którym w Weimarze, nakładem wydawnictwa Gustava Kiepenheuera, ukazała się książka *Peter Pan im Waldpark* w „swobodnym przekładzie na język niemiecki” dokonany przez Irmgard Funcke. Publikacji, podobnie jak *Przygodom Piotrusia Pana*, towarzyszyły ilustracje Arthura Rackhama; w wersji niemieckiej zostały one jednak inaczej dobrane, zabrakło też grafik czarno-białych, obecnych w wydaniu polskim. Zofia Rogoszówna jako tłumaczka była aktywna w latach 1911–1915, w których ukazały się cztery przekłady, stanowiące całość jej dorobku translatorskiego: *Opowieść o Gdakaczu, Gdakuli i Gdakuleńce* („podług Klemensa Brentano napisała Zofia Rogoszówna”, książka wydana w 1911 roku nakładem Księgarni Polskiej we Lwowie; w 1932 roku ten sam tekst został wznowiony pod tytułem *Pierścień króla Salomona*), czyli *Gockel, Hinkel und Gackeleia* (1838) Clemensa Brentano, *Pierścień i Róża* („spolszczyła Zofia Rogoszówna”, książka opublikowana przez Wydawnictwo Mortkowicza w 1913 roku; wznowienie – 1936), czyli *The Rose and the Ring* (1855) Williama Thackeraya, *Przygody Piotrusia Pana* Barriego (wznowione w 1938 roku) oraz *Zazulka* (wydana przez Mortkowicza w 1915 roku) czyli *Abeille* (1883) Anatole’a France’a. Można by zatem zakładać, że Rogoszówna tłumaczyła dla dzieci bezpośrednio z niemieckiego (Brentano), angielskiego (Thackeray, Barrie) oraz francuskiego (France) – i tak zapewne było w przypadku wszystkich pozostałych tekstów, lecz nie w przypadku *Przygód Piotrusia Pana*, które bez żadnych wątpliwości zostały przetłumaczone w oparciu o przekład niemiecki Funcke. Dlaczego tak się stało, trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, wykluczyć należy jednak raczej niezajomość angielszczyzny – w przypadku *Pierścienia i Róży* pośrednictwo niemieckiego nie było możliwe, gdyż pierwszy przekład utworu Thackeraya na język niemiecki powstał dopiero w latach 20., a zatem Rogoszówna tłumaczyła najprawdopodobniej z oryginału, o ile nie weszło tu w grę pośrednictwo jeszcze innego języka; wykluczyć należy również najpewniej brak dostępu do oryginału, co postaram się udowodnić w dalszej analizie.

Obecnością niemieckiego „pośrednika” da się wytłumaczyć wiele decyzji polskiej tłumaczki, które w prostym zderzeniu z angielskim pierwowzorem były osobliwe, nieuzasadnione lub wydawały się sygnałami „spolszczenia” i strategii adaptacyjnej, dominującej w polskich tłumaczeniach przedwojennych. Rogoszówna pozbawia na przykład tekst Barriego jego geograficznej specyfiki właśnie dlatego, że

¹⁰ Por. A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 162–193.

niemiecka tłumaczka jako pierwsza starannie wymazała wszystkie londyńskie realia powieści *Peter Pan in Kensington Gardens*. Widać to znakomicie w otwarciu pierwszego rozdziału, którego fragment przytoczę tu w aż czterech wersjach: angielskiej Barriego, niemieckiej Funcke i dwóch polskich – przekładzie filologicznym tekstu niemieckiego oraz translacji Rogoszówny:

You must see for yourselves that it will be difficult to follow Peter Pan's adventures unless you are familiar with the Kensington Gardens. They are in London, where the King lives, and I used to take David there nearly every day unless he was looking decidedly flushed.¹¹

Ihr könnt leicht einsehen, daß es ein bischen schwierig für euch ist, Peter Pans Abenteuer richtig zu verstehen, eh ihr euch recht zu Hause fühlt in jenem riesigen Waldpark. Er liegt bei einer großen Stadt, in der ein mächtiger König wohnt. Ich mit David fast jeden Tag dorthin, und er war ganz überwältigt von all den Eindrücken.¹²

Łatwo zrozumiecie, że to będzie trochę trudne dla was, by prawidłowo zrozumieć przygody Piotrusia Pana, o ile nie czujecie się naprawdę w domu w owym ogromnym parku leśnym. Leży on pod pewnym wielkim miastem, w którym mieszka potężny król. Ja chodziłem tam z Davidem prawie każdego dnia, a on był bardzo przejęty wszystkimi doznaniem. (przeł. E. Pieciul-Karmińska)

Byłoby wam trudno zrozumieć przygody Piotrusia Pana, gdybyście nie wiedzieli, jak wygląda Park Leśny. Park ten jest olbrzymi i leży w pobliżu bardzo wielkiego miasta, w którym mieszka król. Prawie codziennie chodzimy z Daniem do parku i Danio jest wprost oszołomiony, mnóstwem wrażeń, jakich tam doznaje. [tu i w dalszych cytatach z przekładu Rogoszówny – pisownia oryginalna – A.W.]¹³

Z języka niemieckiego przejęta została oczywiście nazwa „Park Leśny” (*Waldpark*), która zastąpiła angielskie Ogrody Kensingtonskie, Londyn stał się z kolei „bardzo wielkim miastem” (*einer großen Stadt* – „pewnym wielkim miastem”). Do podobnego wymazywania realiów angielskich, a zarazem ich swoistej uniwersalizacji (zauważmy, że nie mamy tu do czynienia z typowym „zniemczeniem” czy „spolszczeniem” świata przedstawionego – Londyn nie zostaje podmieniony na Berlin, Warszawę czy żadne inne niemieckie lub polskie miasto) dochodzi również we fragmencie rozdziału IV (w oryginale *Lock-out Time* – w tłumaczeniu niemieckim *Nach dem Ausläuten*, dosłownie „Po tym, jak zabrzmiał dzwonek/po dzwonku”, u Rogoszówny zgodnie z wersją niemiecką – *Po dzwonku*), w którym Piotruś Pan wraca na krótko z Ogródów Kensingtonskich do swojego dawnego domu i odbywa lot nad uśpionym Londynem. Barrie w jednym zdaniu wymienia aż trzy miejsca charakterystyczne dla brytyjskiej stolicy: katedrę św. Pawła, Pałac Kryształowy i Park Regenta („It was so delicious that

¹¹ J.M. Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, il. A. Rackham, London 1906, s. 1.

¹² *Idem*, *Peter Pan in Waldpark*, Mit 16 farbigen ganzseitigen Illustrationen von Rackham, frei ins Deutsche übertragen von I. Funcke, Weimar 1911, s. 1. Za nieocenioną pomoc w odszyfrowaniu pisma gotyckiego w niemieckim wydaniu, jak i dokonanie przekładów filologicznych przytoczonych fragmentów, składam serdeczne podziękowania prof. Elizie Pieciul-Karmińskiej z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

¹³ *Idem*, *Przygody Piotrusia Pana*, przeł. Z. Rogoszówna, il. A. Rackham, Warszawa – Kraków [b.d.w], s. 1.

instead of flying straight to his own home he skimmed away over St. Paul's to the Crystal Palace and back by the river and Regent's Park"¹⁴), z których żadne nie pojawia się w niemieckim przekładzie Funcke („Es war so wundervoll, daß er sich hinübergleiten ließ, seitlich vom Heimwege, über Kirchen und Paläste und über der Riesenfluß, der die Stadt durchzieht"¹⁵ – dosłownie *Było tak cudownie, że dał się ponieść, zbaczając z drogi do domu, ponad kościołami i pałacami, i ponad ogromną rzeką, która przecina miasto*, przeł. E. Pieciul-Karmińska) – i analogicznie w polskiej wersji Rogoszówny („Podróż była tak cudna, że Piotruś zбочzył nawet trochę z drogi wiodącej ku domowi, i latał długo ponad wieżami kościelnymi, nad pałacami i olbrzymią rzeką przerzynającą korytem swoim miasto"¹⁶).

Dalszych dowodów na to, że podstawą przekładu *Przygód Piotrusia Pana* była wersja niemiecka, dostarcza studium imion bohaterów powieści. Funcke przekłada na język niemiecki te imiona, które nie mają w niemczyźnie swoich odpowiedników i są typowo angielskie: na przykład chłopięce imię Tony zostaje przetłumaczone jako Hans, Maimie Mannering jako Toni, Mabel Grey – Miekez Graue, Cecco Hewlett – Niko Lösche, a Marmaduke Perry – Herzog Heinrich. To, jak wiernie Rogoszówna podąża za niemieckim przekładem w traktowaniu imiennictwa, widać najlepiej na przykładzie Hansa i Toni, którzy w polskim tłumaczeniu stają się Jasiem i Tonia, a przede wszystkim w przypadku Herzoga Heinricha: Marmaduke staje się w wersji Funcke „księciem” (niem. *herzog*) zapewne z tego względu, że w jego angielskim imieniu pojawia się część *duke* (ang. „książe”), co powtarza Zofia Rogoszówna, tłumacząc imię i chłopca jako „książe Henryś”, i podobnie jak tłumaczka niemiecka, pomijając jego nazwisko. Ale właśnie nazwiska pozostałych dziecięcych bohaterów wymienionych powyżej stanowią dowód, że w czasie pracy nad *Przygodami Piotrusia Pana* Rogoszówna musiała jednak dysponować również oryginałem powieści Barriego – autorka niemieckiego przekładu pomija bowiem takie nazwiska jak Mannering czy Hewlett, Grey zaś tłumaczy dosłownie jako Graue (niem. „szary”), czego nie robi polska tłumaczka, w której przekładzie dziecięcy bohaterowie otrzymują polskie imiona oraz angielskie nazwiska: Maimie Mannering to Tonia Mamering, Cecco Hewlett to Mundzio Hewlett, zaś Mabel Grey – Marynka Grey, a oczywistym wydaje się fakt, że zachowanie nazwisk – pominiętych lub przetłumaczonych przez Funcke – możliwe było tylko na podstawie znajomości tekstu angielskiego. „Autorskim” pomysłem Rogoszówny – wpisującym się w ówczesną polską konwencję pisania i tłumaczenia dla dzieci – jest natomiast stosowanie zdrobnień w przypadku wszystkich imion bohaterów dziecięcych, czego nie robi tłumaczka niemiecka: w jej wersji w większości wypadków zachowane zostają pełne imiona, przede wszystkim imię bohatera tytułowego – Petera – funkcjonujące również w języku niemiecki, a także imię dziecięcego „wspólnarratora”¹⁷ powieści – Davida; oba te imiona Rogoszówna podaje nie tylko w wersji polskiej, ale

¹⁴ *Idem, Peter Pan in Kensington Gardens...*, s. 69.

¹⁵ *Idem, Peter Pan in Waldpark...*, s. 54–55.

¹⁶ *Idem, Przygody Piotrusia Pana...*, s. 74.

¹⁷ O technice „współopowiadania” w powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* zob. A. Wieczorkiewicz, „Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich” *Jamesa Matthew Barriego...*, s. 84–89; o strategiach przekładowych stosowanych przez polskich tłumaczy względem techniki narracyjnej Barriego: *ibidem*, s. 175–177.

przede wszystkim w formie zdrobnień – Piotruś i Danio – zaś nagromadzenie deminutywów stanowi w jej przekładzie najbardziej charakterystyczny wyznacznik ówczesnej konwencji literackiej i jednocześnie najdobitniej wskazuje na proces starzenia się przekładów¹⁸.

Koronnym dowodem na tłumaczeniowe zapośredniczenie jest fragment pochodzący również z pierwszego rozdziału, w którym pojawiają się dwie z nielicznych powieściowych gier słownych. Przyjrzyjmy się zestawieniu:

The Gardens are a tremendous big place, with millions and hundreds of trees; and first you come to the Figs, but you scorn to loiter there, for the Figs is the resort of superior little persons, who are forbidden to mix with the commonalty, and is so named, according to legend, because they dress in full fig. These dainty ones are themselves contemptuously called Figs by David and other heroes, and you have a key to the manners and customs of this dandiacal section of the Gardens when I tell you that cricket is called crickets here.¹⁹

Der Waldpark ist ein riesengroßer Garten mit Millionen und Hunderten von Bäumen. Zuerst kommst du zu den Feigenbäumen; aber du hütest dich wohl, dich da aufzuhalten, denn es ist der Spazierweg für die ganz feinen Kinder, die sich mit keinem andern Menschen einlassen dürfen, weil sie so furchtbar fein angezogen sind. Von David und anderen Helden werden diese zierlichen Persönchen verächtlich als „Affen“ bezeichnet. Sie sprechen leise und mit schönen Worten wie Erwachsene und sind für ordentliche Spiele nicht zu haben.²⁰

Park leśny to potężny ogród z milionami i setkami drzew. Najpierw trafiasz / podchodzisz do figowców, ale będziesz się strzegł, by zatrzymać się tutaj, bowiem jest to droga spacerowa dla owych całkiem wytwornych dzieci, które nie mogą się zadawać z żadnymi innymi ludźmi, gdyż są ubrane tak straszliwe wytwornie. Przez Davida i innych bohaterów te drobne osobki nazywane są pogardliwie „małpkami”. Mówią one cicho i pięknymi słowami jak dorośli i trudno je namówić na zwykłe zabawy. (przeł. E. Pieciul-Karmińska)

Leśny park jest prześliznym ogrodem, w którym rosną miliony i setki najpiękniejszych drzew. Zaraz za bramą zaczyna się Gaj figowy, ale każdy umyka stąd czempredzej, bo tutaj bawią się tylko dzieci, które z nikim „zadawać się” nie chcą, bo są zanadto dobrze wychowane. Danio i inni bohaterowie w jego wieku, nazywają je pogardliwie „małpkami”. Dzieci te chodzą postrojone, jak laleczki z wystawy sklepowej, mówią pocichutku i używają wyszukanych wyrazów, jak ludzie dorośli. Nudzą się przytem ciągle, bo w nic się bawić nie umieją.²¹

I znów widać wyraźnie, że Zofia Rogoszówna podąża za Irmgard Funcke: w przekładzie polskim znika końcowy kalambur oparty na homofonie *cricket* (ang. „krykiet”, ale też „świerszcz”) właśnie dlatego, że brak go w przekładzie niemieckim, którym warunkowany jest również sposób oddania drugiej gry słownej. Kalambur

¹⁸ Jak pisała Monika Adamczyk-Garbowska, „wpływ konwencji polskiej literatury dziecięcej przejawia się również użyciem wielu zdrobnień, nawet tam, gdzie nie jest to konieczne, co wynika z zakorzenionych w Polsce przekonań, że do dzieci należy przemawiać w sposób uproszczony i pieszczotliwy”. M. Adamczyk-Garbowska, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej...*, s. 152.

¹⁹ J.M. Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens...*, s. 2–3.

²⁰ *Idem*, *Peter Pan in Waldpark...*, s. 2.

²¹ *Idem*, *Przygody Piotrusia Pana...*, s. 2–3.

Barriego wykorzystuje wieloznaczność słowa *fig* i związanych z nim fraz: po pierwsze *figs* w znaczeniu *fig trees*, a więc „drzewa figowe”, których występowanie w Ogrodach Kensingtonskich, gdzie rosną „miliony i setki drzew”, w tym również odmian egzotycznych, wydaje się uzasadnione. Znaczenie poboczne, które Barrie mógł również mieć na myśli, to obiegowy gest wyrażający pogardę i lekceważenie, językowo związany z figą zarówno po polsku, jak i po angielsku: *to give a fig* to oczywiście „pokazać figę”, a o pogardzie i lekceważeniu mowa właśnie w przytoczonym cytacie. Jednak najważniejsze znaczenie *fig* wyzyskane przez Barriego w grze słownej związane jest już nie z „figą”, ale z „figurą” – chodzi o wyrażenie *full-fig*, które w tym wypadku dotyczy wystrojonych, modnie ubranych bywalców i bywalczyń Ogródów, a więc dzieci pochodzących z dobrych domów, które tworzą swego rodzaju osobną „klasę społeczną” (*OED: in full-fig* – „dress, equipment”, jak w frazach „in full military fig”, „in full fig for the ceremony”). W przekładzie niemieckim zachowane zostają „figowce” (*Feigenbäumen* – u Rogoszówny „Gaj figowy”), lecz znaczenie *fig* związane z eleganckim ubiorem zaciera się całkowicie, podobnie jak w tłumaczeniu polskim. W obu wersjach pojawiają się natomiast „małpy” (*Affen* – u Rogoszówny w formie zdrobniałej, „małpki”), których nie znajdziemy w oryginale. W tym miejscu możemy niejako „przyłapać” polską tłumaczkę *in flagranti* – pośrednictwo języka niemieckiego jest tu oczywiste, choć widać je również w mniej „zjawiskowych” szczegółach, jak choćby we wzmiance o tym, że bywalcy i bywalczyń Gaju figowego mówią cicho i w sposób wyszukany, która pojawia się również w wersji niemieckiej, a za to nie znajdziemy jej w tekście angielskim.

Trudno dziś orzec, dlaczego Rogoszówna przyjęła przekład niemiecki jako podstawę swojej translacji, szczególnie, jeśli wykluczmy, iż powodem była niedostępność oryginału i zgodzimy się co do tego, że polska tłumaczka miała jednak dostęp do tekstu Barriego, na co z kolei wskazuje fakt zachowania angielskich nazwisk pominiętych lub przetłumaczonych przez Funcke. Być może Rogoszównie po prostu „spodobał się” przekład niemiecki – być może uznała, że jej poprzedniczka dobrze przystosowała tekst angielski do czytelników dziecięcych (pamiętajmy, że pierwotnym kontekstem *Peter Pan in Kensington Gardens* była powieść dla dorosłych) i wykonała już tę pracę, którą powinien wykonać każdy tłumacz zasiadający do pracy nad utworem Barriego. A jednak, choć w wielu miejscach Rogoszówna przyjęła pomysły i rozwiązania Funcke, w dwóch istotnych punktach się z nią nie zgodziła, uznając, że „niedziecięcy” wydźwięk oryginału nie został złagodzony wystarczająco. Pierwszy przypadek dotyczy drobnego przesunięcia leksykalnego, za pomocą którego polska tłumaczka broni „dobrego imienia” dorosłych, którzy – co u Barriego charakterystyczne – są w tekście oryginalnym traktowani z dystansem i ironią. Chodzi tu o kwestię, którą Rogozińska nazwała w swojej recenzji *Piotrusia Pana* w przekładzie Słomczyńskiego „obniżeniem autorytetu ojcowskiego”. W pełni wybrzmiewa ona wprawdzie dopiero w powieści *Peter and Wendy*, ale zauważalna jest już w *Peter Pan in Kensington Gardens*, przede wszystkim w poniższym fragmencie:

There are men who sail boats on the Round Pond, such big boats that they bring them in barrows, and sometimes in perambulators, and then the baby has to walk. The bow-legged children in the Gardens are those who had to walk too soon because their father needed the perambulator.²²

Oft sind da Männer, die Segelboote auf dem Rundteich schwimmen lassen, die sind so groß, daß sie sie in einer Trage oder zuweilen sogar in Kinderwagen hinbringen, und dann müssen die Babys zu Fuß gehen. Daß so viele krummbeinige Kinder im Park herumlaufen, kommt meist daher, daß sie zu früh laufen mußten, weil die Väter die Kinderwagen für was andres gebrauchten.²³

Często są tam mężczyźni, którzy wodują żaglówki na Okrągłym Stawie, które są tak wielkie, że muszą je przynosić na taczce, a czasem wręcz na wózkach dziecięcych, a wtedy dzieci muszą iść piechotą. To, że w parku biega tyle dzieci o krzywych nogach, wynika zwykle z tego, że za wcześnie musiały zacząć chodzić, bo ich ojcowie używali wózków dziecięcych do czegoś innego. (przeł. E. Pieciul-Karmińska)

Tu widzi się chłopców, puszczających na wodę tak ogromne żaglowce, że dla przewiezienia ich do parku, muszą używać taczek albo wózków dzieciennych. Uważaliście pewnie, że w parku bardzo dużo małych dzieci ma wykrzywione nóżki. Nie może być inaczej, skoro bracia i kuzynkowie zabierają ich wózki na swoje rzeczy, a kobiety muszą dreptać do domu piechotą.²⁴

Ojciec (w oryginale wyraźnie *father*), który zachowuje się jak mały chłopiec myślący wyłącznie o zabawie, na którą rzutuje jeszcze dorosłą manię wielkości (coraz większe żaglówki) i do tego stopnia zapamiętuje się egoizmie, że pozbawia własne dziecko wózka i doprowadza je do kalectwa (Barrie oczywiście wyolbrzymia, ale żądło ironii wymierzone jest celnie), to już wyraźna zapowiedź postaci pana Darlinga, który w wielu momentach powieści *Peter and Wendy* jest bardziej dziecinny od własnych dzieci, a swoją prawdziwą kondycję psychologiczną skrywa pod pozorami „dorosłych”, patriarchalnych wzorców. Niemiecka tłumaczka przekłada ów fragment bez większych modyfikacji – w jej wersji to nadal „mężczyźni” (*da Männer*) i „ojcowie” (*die Väter*) wożą swoje żaglówki w wózkach; jakże inaczej dzieje się jednak w przekładzie Rogoszówny, gdzie dziecinne (egoistyczne) zachowanie przypisane zostają dzieciom – nieco wprawdzie starszym od pozbawionego środka lokomocji niemowlęcia, ale nadal dzieciom – „chłopcom” „braciom” i „kuzynom”. Jest to zmiana tylko pozornie nieznaczna, gdyż przeniesienie ironii z dorosłych na dzieci całkowicie ją niweluje, pozbawiając jednocześnie tekst Barriego jednej z jego najważniejszych jakości, jaką jest podważanie (obalanie) sztucznie ustanowionych autorytetów oraz znoszenie granic pomiędzy tym, co „dziecięce” a tym, co „dorosłe”.

Najważniejszego i najbardziej znaczącego odstępstwa od oryginału – a także od niemieckiej podstawy przekładu – dopuszcza się jednak Rogoszówna w finale powieści, w którym mowa o dziecięcych grobach w Ogrodach Kensingtonskich. Wokół dwóch kamieni granicznych, oddzielających tereny parafii Paddingtonu i Westminster St. Mary

²² *Idem, Peter Pan in Kensington Gardens...*, s. 10.

²³ *Idem, Peter Pan in Waldpark...*, s. 8.

²⁴ *Idem, Przygody Piotrusia Pana...*, s.9.

– kamienie te znajdują się w londyńskim parku po dziś dzień – Barrie osnuwa przejmującą historię dwojga niemowląt, Phoebe Phelps i Waltera St. Matthews (zauważmy, że inicjały dzieci odpowiadają skrótom zamieszczonym na kamieniach – P.P. i W. St. M.), które podczas przechadzki z nieostrożną piastunką wypadły z wózków. Parkowe kamienie graniczne, których prawdziwego przeznaczenia Barrie oczywiście nie precyzuje, stają się w jego opowieści nagrobkami Waltera i Phoebe. Piotruś znajduje martwe niemowlęta i chowa je obok siebie, a ich nagrobki ustawia tak blisko, by spoczywające pod nimi dzieci nie czuły się samotne. Zakończenie powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* – wskazujące już wyraźnie na kontynuację wątku w *Peter and Wendy*, gdzie zgubieni chłopcy to dzieci, które wypadły z wózków – byłoby przejmujące, gorzkie i mogłoby się wydawać zbyt drastyczne dla dziecięcego odbiorcy, gdyby nie właśnie ów realistyczny kontekst, znany zapewne czytelnikom i czytelnikom pierwowzoru, dzięki któremu nieco osłabiony zostaje jego bolesny wydźwięk. Nie był on jednak najpewniej znany niemieckiej i polskiej tłumaczce tekstu, z których tylko pierwsza zachowała w przekładzie końcowy fragment (wraz z towarzyszącymi mu grafikami przedstawiającymi „mogiłki”): jedyna modyfikacja, jaką wprowadziła Funcke, dotyczyła imion niemowląt (niemiecka pisownia imienia chłopca – Walter Stephan Matthies – oraz przetłumaczone imię dziewczynki – Hanni Salbe zamiast Phoebe Phelps; zmienia się również inskrypcja na „mogiłce” dziewczynki: H.S. zamiast P.P.). W *Przygodach Piotrusia Pana* Rogoszówny próżno natomiast szukać ostatnich trzech akapitów powieści, które znikają pod cenzorskim cięciem tłumaczki (lub może redaktora/redaktorki z ramienia wydawnictwa Mortkowicza?), zapewne jako uznane za nieodpowiednie dla dzieci, które nie powinny mierzyć się z tematem śmierci i przemijania w tak dosłownej formie. W polskiej wersji opowieści Barriego – zgodnie z konwencją baśni i bajki – „wszystko dobrze się kończy”: Piotruś jeździ nocami po Parku Leśnym na swojej kozie, poszukuje zagubionych dzieci, a gdy je znajdzie, odwozi bezpiecznie do Małego Domku budowanego dla zbłąkanych przez elfy. Nikomu nie dzieje się krzywda, o ile za taką nie poczytamy okaleczenia oryginału, który zostaje pozbawiony właściwego sobie zakończenia, a zarazem wpisanego w tekst pierwowzoru podwójnego adresata, który w przekładzie Rogoszówny staje się wyłącznie adresatem dziecięcym.

Przejdźmy teraz do drugiego świadectwa wczesnej recepcji twórczości Barriego w Polsce, jakim jest publikacja *Przygód Piotrusia Duszka*. Zaznaczyłam wcześniej, że książka ukazała się nakładem wydawnictwa Michała Arcta, a na jej stronie tytułowej pojawił się „podtytuł” „podług bajki angielskiej A. Barriego”. Owa strona tytułowa – prócz informacji o ilustratorce, która jako jedyna nie budzi wątpliwości i nie prowokuje dalszych pytań – skrywa same zagadki. Pierwszą z nich jest błędny inicjał imienia autora: jak to się stało, że poważna i szanująca się warszawska firma księgarska, jedna z wiodących na polskim rynku wydawniczym, mogła pomylić się co do imienia pisarza, którego pozycję postanowiła opublikować? Wyjaśnienia zrzucające pomyłkę na karb „błędu ludzkiego”, nieuważności redaktora czy ówczesnych realiów komunikacyjnych – choć możliwe – nie wydają się prawdopodobne. I znów trudno tu o jednoznaczną odpowiedź, a do dyspozycji pozostają wyłącznie hipotezy: jedna z nich może dotyczyć praw autorskich, co do których wydawnictwo Arcta (zresztą nie ono jedno) miało dość

swobodny stosunek. Taką hipotezę opieram na *casusie* innej książki z kręgu klasyki anglojęzycznego „złotego wieku”, która pierwotnie również została wydana przez Arctów z błędnym imieniem autorki – chodzi o *Anię z Zielonego Wzgórza* w przekładzie R. Bernsteinowej, która w roku 1911 ukazała się jako powieść „Anny Montgomery”. Ów błąd powielany był z uporem w kolejnych wydaniach Arcta – z 1919, 1921 i 1925 roku – które następowały po sobie w szybkim tempie, bo książka sprzedawała się nadzwyczaj dobrze. Dopiero w 1928 roku Arctowie opublikowali *Anię z Zielonego Wzgórza* pod właściwymi imionami autorki – i niemal natychmiast bostońskie wydawnictwo L. C. Page & Company, będące właścicielem autorskich praw majątkowych do powieści Montgomery, wytoczyło polskiej firmie proces sądowy, zarzucając jej „nieprawne wydanie i rozpowszechnianie powieści dla młodzieży amerykańskiej autorki”²⁵, a na ławie oskarżonych w warszawskim Sądzie Okręgowym zasiedli Zygmunt i Stanisław Arctowie. Jeśli połączyć ze sobą oba te dwa fakty, wniosek nasuwa się następujący: błędne imię autora lub autorki publikacji utrudniało właścicielom praw identyfikację „nielegalnych” wydań i dochodzenie sprawiedliwości, a wydawcom naruszającym własność w celu minimalizacji kosztów zapewniało pewien „kamufaż ochronny”. Jeśli ta teza jest prawdziwa, z podobnych względów na stronie tytułowej *Przygód Piotrusia Duszka* mogło pojawić się nazwisko „A. Barriego”.

Na stronie redakcyjnej książki widnieje informacja, że *Przygody Piotrusia Duszka* ukazały się w roku 1914 (taką datę podaje też katalog Biblioteki Narodowej), jednak ani tam, ani na stronie tytułowej nie znajdziemy wzmianki o tym, kto dokonał przekładu książki. Data wydania nie pojawia się z kolei wcale w *Przygodach Piotrusia Pana* w tłumaczeniu Rogoszówny – katalog Biblioteki Narodowej podaje tu zarówno rok 1913 jak i 1914. Częściowego wyjaśnienia kwestii momentu ukazania się książek dostarcza kwerenda prasowa – w warszawskim miesięczniku „Nowe Książki”, w numerze z 25 listopada 1913 dotyczącym „wydawnictw gwiazdkowych”, znaleźć można bowiem wzmiankę o obu tych publikacjach, które już wówczas musiały być dostępne w sprzedaży, gdyż notki podają również informacje o cenie książek – 4 rubli za *Przygody Piotrusia Pana* i 3 ruble 30 kopiejek za *Piotrusia Duszka*. Należy zatem przyjąć, że oba polskie *Piotrusie* ukazały się na polskim rynku książki w podobnym czasie, późną jesienią 1913 roku, powielając tym samym schemat wydawniczy oryginału powieści *Peter Pan in Kensington Gardens*, która ukazała się przed Bożym Narodzeniem 1906 jako gwiazdkowy *gift-book*. Omówienia obu pozycji pojawiły się już po kilku miesiącach w „Ruchu Pedagogicznym” – w numerze z lutego 1914 roku Jadwiga Młodowska opublikowała recenzję *Przygód Piotrusia Pana*, zaś dwa miesiące później w tym samym piśmie ukazał się tekst dotyczący *Przygód Piotrusia Duszka*

²⁵ *Stara firma księgarska przed sądem*. „Gazeta Polska” 1932, 22 listopada. Korzystam ze wpisu *Procesy sądowe* na blogu *Pokrewne dusze. Świat L.M. Montgomery w Polsce*: <https://pokrewne-dusze-maud.blogspot.com/2016/06/procesy-sadowe.html> (data dostępu: 19 marca 2022). Jak wyjaśnia Agnieszka Maruszewska, autorka bloga, sprawa toczyła się już przed rokiem 1932, ale ostatecznie sąd umorzył sprawę przeciwko Arctom, a kosztami procesu obciążył wydawnictwo bostońskie. Firma L. C. Page & Company była zaprawiona w ściganiu i pociąganiu do odpowiedzialności polskich wydawców naruszających autorskie prawa majątkowe do twórczości Montgomery – rok wcześniej wniosła oskarżenie do Sądu Okręgowego w Łodzi skierowane przeciw Księgarni Francuza za bezprawną publikację *Ani z Wyspy*, za co właściciele łódzkiej oficyny zostali skazani na sześć tysięcy złotych grzywny lub sześć tygodni więzienia.

pióra tej samej recenzentki – wybitnej pedagog, wykładowczyni na Uniwersytecie Jagiellońskim (Młodowska posiadała tytuł doktora filozofii) oraz nauczycielki w jednej z krakowskich szkół, gdzie wprowadzała postępowe metody pedagogiczne²⁶. Obie recenzje stanowią niezwykle ciekawe studium recepcyjne i warte są przytoczenia:

Prawdziwą radość sprawiła dziełku polskiej p. Z. Rogoszówna, przyswajając literaturze polskiej arcydzieło angielskiego piśmiennictwa dla dzieci. Czar poezji i prostoty, który bije od tej książki, zjedna jej niewątpliwie wielu wielbicieli, wśród młodziutkich czytelników. Książka ta zarazem powinna być koniecznie przeczytana przez rodziców i wychowawców, bo jest arcydziełem zrozumienia duszy dziecka; zwłaszcza początkowy opis parku, a potem przygoda Toni mogły zostać napisane tylko przez kogoś, kto czujnie i z miłością bada duszę dziecka. Przekład p. Rogoszówny jest z oryginałem zgodny. Szkoda tylko, że tłumaczka nie spolszczyła imion dzieci, uczyniłaby wtedy tę książkę bardziej bliską i drogą naszym milusińskim. Szkoda też, że nie przetłumaczyła końca, gdyż pomysł przysuwania grobków, aby się dzieciom nie nudziło i aby się same nie bały jest tak bardzo wdzięczny i tak prawdziwie dziecinny. Niefortunnie wreszcie został wybrany tytuł; ponieważ i tak nie jest dokładnym tłumaczeniem z angielskiego (po angielsku tytuł brzmi *Peter Pan in Kensington gardens*) lepiej by może było dać tytuł „Przygody Piotrusia Ni to ni owo”, gdyż słowo Pan, w danym wypadku synonim, drażni dzieci. Firma Mortkowicza wydała książkę przesłicznie. Szata więc zarówno zewnętrzna, jak i treść wewnętrzna, przy stosunkowo niskiej cenie, składają się na to, aby książkę uczynić najmilszym podarkiem dla naszych milusińskich [pisownia oraz interpunkcja oryginalne – A.W.].²⁷

Recenzja Młodowskiej jest niezwykle ciekawa już chociażby z tego względu, że stanowi świadectwo rzadkiej na początku XX wieku świadomości dotyczącej jakości przekładowych dzieł – recenzentka nie tylko dostrzega fakt, iż książka jest tłumaczeniem, lecz także przeprowadza swoistą krytykę przekładu „w pigułce”, zagadnieniom translatorskim poświęcając znaczną część swojego wywodu. O samym tekście Barriego, jego fabule, stylu czy kompozycji, dowiadujemy się z recenzji stosunkowo niewiele: Młodowskiej zdaje się wystarczyć dwukrotne zaznaczenie rangi utworu przez użycie określenia „arcydzieło”, recenzentka podkreśla też „poetyckość i prostotę” stylu i wyraźnie zaznacza podwójny adres odbiorczy tekstu wyjściowego. Przede wszystkim dysponuje jednak właśnie oryginałem, którego tytuł (choć z błędem) przytacza, i dokonuje oceny przekładu Rogoszówny, a nawet proponuje własne rozwiązania problematycznej kwestii tłumaczenia „nazwiska” głównego bohatera (grecki Pan „drażni dzieci” zapewne przez swoją synonimiczność z „panem” pisanym małą literą, a więc słowem oznaczającym dorosłego mężczyznę, którym Piotruś przecież nie jest). Niezwykle interesujące jest to, że Młodowska postuluje „spolszczenie imion dzieci”, które w przekładzie Rogoszówny są przecież spolszczone, a nawet zdrobnione, właściwie bez wyjątku (za spolszczenie od biedy uznać można nawet zacerpniętą z przekładu niemieckiego Tonię, którą dałoby się rozwinąć do polskiego

²⁶ Por. E. Barnaś-Baran, *Zaangażowanie „Ruchu Pedagogicznego” w popularyzację czytelnictwa książek dla dzieci wśród nauczycieli i rodziców w latach 1912–1939*. „Wychowanie w Rodzinie” 2018, nr 3, s. 58.

²⁷ J. Mł. [Jadwiga Młodowska], A. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*. „Ruch Pedagogiczny. Miesięcznik Poświęcony Nowym Prądom w Wychowaniu” 1914, nr 1–2, s. 32.

imienia Antonina) – recenzentka musi więc mieć tu na myśli nie imiona, ale nazwiska, które polska tłumaczka rzeczywiście pozostawia w angielskim brzmieniu. Największym zaskoczeniem jest jednak krytyka zabiegu cenzorskiego Rogoszówny, który pozbawia utwór Barriego jego oryginalnego zakończenia – Młodowska musiała być rzeczywiście postępową pedagog, skoro uznała, iż obraz małych mogiłek jest „bardzo wdzięczny i tak prawdziwie dziecienny”, a przede wszystkim, iż nadaje się na przyjemną lekturę dla „naszych milusińskich”. Recenzja – choć krytyczna względem kilku rozwiązań translatorskich – jest przychylna samej książce, chwali zarówno przekład, jak i szatę graficzną, a przede wszystkim podkreśla wartość „treści wewnętrznej”, która polega na doskonałym „zrozumieniu duszy dziecka”. Jakież kontrast zachodzi pomiędzy tym omówieniem, a recenzją *Przygód Piotrusia Duszka* tej samej autorki, która ukazała się dwa miesiące później:

Literatura polska dziecięca zaroila się od tłumaczeń. Aczkolwiek objaw ten daje bardzo ujemne świadectwo naszemu piśmiennictwu, nie byłoby jeszcze powodu do narzekań, gdyby tłumacze i wydawcy chcieli pamiętać o tem, że tłumaczyć i przyswajać literaturze naszej można jedynie utwory posiadające prawdziwą wartość. Doprawdy jesteśmy społeczeństwem zanadto ubogiem, abyśmy mogli trwonić nasz grosz na wydawnictwa tak wszelkiej wartości artystycznej i pedagogicznej pozbawione jak „Przygody Piotrusia Duszka”. O ile „Peter Pan in Kensington gardens” jest prawdziwym arcydziełem zrozumienia duszy dziecięcej, o tyle „Przygody Piotrusia Duszka” są tak marne, że prawie wierzyć się nie chce, żeby jeden autor obie te książki mógł napisać. Kilka momentów np. nieporozumienia w kwestyi pocałunków, podróż bohatera w gnieździe, powtarzają się tu tak, jak w pierwszej książce, podczas gdy jednak w „Peter Pan in Kensington Gardens” czarują one swym naturalnym wdziękiem, tu są przyczepione zupełnie bez ładu i składu. [...] Pozostaje nam tylko żałować, że firma M. Arcta, której zasługi na polu popularyzacji wiedzy nauczyliśmy się szanować, dała się wciągnąć w kosztowną zapewne, a zupełnie bezowocną imprezę [pisownia oraz interpunkcja oryginalne – A.W.].²⁸

Młodowska znów skupia się na zagadnieniach związanych z przekładem, tym razem jednak nie wymienia nazwiska osoby odpowiedzialnej za tłumaczenie, z tego prostego względu, że jej tożsamości nie precyzowała sama publikacja. Nie następuje również krytyka poszczególnych rozwiązań translatorskich, gdyż autorka recenzji nie dysponowała najwyraźniej wydaniem oryginału. Krytyce podlega natomiast sam fakt transferu przekładowego, będący według Młodowskiej oznaką słabości literatury rodzimej, która musi przyswajać dzieła obce, by wypełnić własne braki; jeszcze surowsza nagana spotyka dobór dzieł tłumaczonych, jeśli te okazują się „marne” i „pozbawione wszelkiej wartości artystycznej i pedagogicznej”. Hierarchia zarysowana przez recenzentkę jest jednoznaczna: najlepiej, gdyby translacje nie były w ogóle potrzebne, a piśmiennictwo rodzime samo zaspokajałoby wszelkie potrzeby estetyczne i wychowawcze odbiorców; jeśli już jednak tłumaczyć trzeba, niech będą to wyłącznie dzieła obce dobierane starannie i reprezentujące tylko najwyższy poziom literacki. Odpowiedzialność za te wybory Młodowska składa na barki tłumaczy i wydawców,

²⁸ Eadem, *Przygody Piotrusia Duszka, według bajki ang. A. Barriego*, Wydawn. M. Arcta w Warszawie. „Ruch Pedagogiczny. Miesięcznik Poświęcony Nowym Prądom w Wychowaniu” 1914, nr 4, s. 85–86.

podkreślając tym samym sprawczość autorów i autorek translacji, podobnie jak robiła to w recenzji *Przygód Piotrusia Pana* (to Zofia Rogoszówna „sprawiła dziatwie polskiej prawdziwą radość”), a także ich udział w kształtowaniu literatury rodzimej. Bardzo istotny jest tu argumentu ekonomiczny podnoszony przez Młodowską: tłumacze i wydawcy są odpowiedzialni również za „kieszenie” polskich czytelniczek i czytelników, którzy – żyjąc w społeczeństwie niezamożnym – powinni otrzymywać tylko produkty literackie najlepszej jakości. Tych wszystkich kryteriów – zdaniem recenzentki – nie spełniają *Przygody Piotrusia Duszka*. Książka nie wytrzymuje przede wszystkim porównania ze swoją poprzedniczką, którą Młodowska tak gorąco chwaliła w recenzji z lutego 1914. Podobieństwa treści, które autorka zauważa i wypunktowuje (scena wymieniania pocałunków i naparstków po raz pierwszy rozegrała się w Ogrodach Kensingtonskich między Piotrusiem a Maimie Mannerling, literackim „prototypem” Wendy; Piotruś przepływa Serpentyń w Gnieździe Drozda, podobnie jak na Nibylandii odpływa ze Skały Rozbitków w gnieździe Nibypłaka – podobieństw między oboma tekstami jest oczywiście znacznie więcej²⁹) w jej odczuciu tylko powiększają kontrast pomiędzy publikacjami. W końcu pada najbardziej znamienita uwaga recenzentki: „prawie wierzyć się nie chce, żeby jeden autor obie te książki mógł napisać”.

Intuicja nie zawiodła Młodowskiej – Barie rzeczywiście nie napisał obu tych książek. Gdyby tylko recenzentka przeczytała wzmiankę o *Przygodach Piotrusia Duszka* zamieszczoną wśród gwiazdkowych nowości wydawniczych listopadowego numeru „Nowych Książek”, na podstawie której ustalałam faktyczną datę wydania obu przekładów Barriego, jej konsternacja byłaby może nieco mniejsza. Notka – choć skrótowa i wyłącznie „techniczna” (nie wspomina ani słowem o treści książki) zawiera dwie informacje daleko istotniejsze niż ta pozwalająca określić moment publikacji: pierwsza z nich dotyczy właśnie oryginału tekstu, który przez długi czas pozostawał niezidentyfikowany. Młodowska zakłada, że *Przygody Piotrusia Duszka* to przekład kolejnego utworu Barriego o przygodach tego samego bohatera, który występował w cenionej przez nią powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* – a różnice stylu dzielące oba teksty wydają jej się czymś niepojętym i zadziwiającym. Nie znając skomplikowanych dziejów powstawania Piotrusiowego „wielotekstu” i nie wiedząc, że pomiędzy premierą spektaklu *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904) a wydaniem powieści *Peter and Wendy* (1911) w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych jak grzyby po deszczu zaczęły ukazywać się rozmaite autoryzowane i nieautoryzowane „przeróbki” fabuły teatralnej, recenzentka nie mogła wiedzieć, iż *Przygody Piotrusia Duszka* stanowią przekład jednej z takich właśnie publikacji, pod względem stylu i jakości literackich niemających nic wspólnego z twórczością Barriego. Na początku moich badań nad polskimi przekładami *Piotrusia Pana* ja sama zakładałam, że *Przygody Piotrusia Duszka* stanowią po prostu swobodne tłumaczenie powieści *Peter and Wendy* autorstwa anonimowej tłumaczki lub tłumacza (w katalogu Biblioteki Narodowej jako tytuł oryginału figuruje właśnie powieść z 1911 roku) –

²⁹ Por. A. Wieczorkiewicz, „Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich” Jamesa Matthew Barriego..., s. 93–99.

jeden z „wolnych przekładów”, opracowań „podług, według czy na podstawie”, które były wówczas w Polsce niezwykle popularną formą twórczości quasi-przekładowej dla dzieci (przypomnijmy „przeróbki” z różnych autorów zagranicznych autorstwa Janiny Colonny-Walewskiej, Janiny Zawiszy-Krasuckiej czy Elwiry Korotyńskiej, o których wspominałam w pierwszym rozdziale tej części rozprawy) – taką hipotezę wspierał dodatkowo „podtytuł” *Piotrusia Duszka*, który głosił, że jest to tekst napisany „podług bajki angielskiej A. Barriego”. Rzeczywisty oryginał dla polskiego wydania udało mi się odkryć właściwie przypadkiem, przede wszystkim dzięki charakterystycznym, nastrojowym ilustracjom Alice B. Woodward (nauczycielki rysunku Cicely Mary Barker): podczas kwerendy w zbiorach specjalnych archiwum biblioteki Uniwersytetu w Aberdeen (tego samego, który ukończył George MacDonald) w 2018 roku, przeglądając zgromadzone tam publikacje związane z twórczością MacDonalda i Barriego, trafiłam na jedną z wczesnych autoryzowanych „przeróbek” spektaklu o Piotrusiu Panie: *The Peter Pan Picture Book*, wydany w Londynie przez oficynę George Bell & Sons w 1907 roku. Na stronie tytułowej książki – która musiała sprzedawać się znakomicie, gdyż dodruk nastąpił jeszcze w roku 1907, drugie wydanie w 1908, a kolejne w 1911, a więc wtedy, gdy na rynku pojawiła się już powieść *Peter and Wendy* – nie znajdziemy jednak nazwiska Barriego: jako autorzy książki wymienieni zostają Alice B. Woodward oraz Daniel O’Connor, który jest również autorem wiele wyjaśniającego wstępu:

Piotruś Pan, rozkoszny utwór pana J.M. Barriego, zdążył już zadomowić się w sercach dzieci w każdym wieku, a w całym kraju znalazłoby się chyba zaledwie kilka pokojów dzieciennych, w których Piotruś, Wendy, Cynowy Dzwoneczek, Kapitan Hak i jego Piraci, Syreny i Czerwonoskórzy, oraz cały ten ekscytujący świat, w którym żyli, nie są znane równie dobrze, jak większość uświęconego tradycją dziedzictwa baśni.

Niniejsza książka, wydana za uprzejmą zgodą pana Barriego, ma pozwolić dzieciom przeżywać wspomnienia ze spektaklu tak często, jak tylko będą miały na to ochotę. Mamy również nadzieję, że uroczym ilustracje panny Alice B. Woodward zachęcą tych, którzy jeszcze nie zaznajomili się z prawdziwym Piotrusiem Panem, by zrobili to, nie zwlekając dłużej.

Tekst jest poprawioną wersją tego, który ukazał się w zeszłym roku w książce „The Peter-Pan Keepsake”. Jestem niezmiernie zobowiązany kompozytorowi, panu Johnowi Crookowi, oraz panom Price’owi i Reynoldsowi z Berners Street 41 za to, że zezwolili na przedruk kilku partytur ze spektaklu.³⁰

Zarówno owego wstępu, jak i nazwiska jego autora, nie znajdziemy oczywiście w *Przygodach Piotrusia Duszka*. I tu z pomocą przychodzi właśnie numer „Nowych Książek” z listopada 1913, w którym potwierdza się fakt, że *The Peter Pan Picture Book* był podstawą wydania polskiej publikacji: zawarta w nim notka podaje bowiem nie tylko prawidłowe inicjały imion Barriego („J.M.” zamiast „A.” figurującego na stronie tytułowej *Duszka*), ale także informację, iż *Przygody Piotrusia Duszka* zostały

³⁰ D. O’Connor, *Preface*, w: A.B. Woodward, D. O’Connor, *The Peter Pan Picture Book*, London 1907, s. V–VI. John Crook skomponował muzykę do spektaklu *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn’t Grow Up*, natomiast Price i Reynolds byli znanymi londyńskimi wydawcami partytur.

„opracowane przez Daniela O’Connora”³¹. Osoba przygotowująca spis gwiazdkowych nowości w „Nowych Książkach” musiała zatem albo mieć dostęp do oryginału, albo uzyskać odpowiednie informacje od wydawnictwa lub tajemniczego tłumacza/tłumaczki (bardziej prawdopodobna wydaje się nawet ta druga hipoteza, jednak o tym za chwilę). Gdybym na notkę z „Nowych Książek” trafiła przed rokiem 2018, rzeczywisty oryginał *Przygód Piotrusia Duszka* udałoby się zapewne odkryć nieco wcześniej, gdyż po obejrzeniu w archiwum w Aberdeen publikacji Woodward i O’Connora, a następnie porównaniu jej z wydaniem polskim, nie sposób mieć żadnych wątpliwości co do podstawy publikacji Arcta; notka pozwala jednak stwierdzić, że również w Polsce tuż po ukazaniu się *Piotrusia Duszka* owa podstawa nie stanowiła tajemnicy dla wszystkich zainteresowanych, nawet jeśli wiedza o niej nie była powszechna (Młodowska, pisząc recenzję książki, bez wątpienia tej wiedzy nie miała). Pod względem szaty graficznej *Przygody Piotrusia Duszka* podobniejsze są raczej do wydania *The Peter Pan Picture Book* z 1911 roku niż z 1907 roku (por. zestawienie **ryc. 109 i 110**), o czym świadczy zarówno kolorystyka okładki, jak i jej kompozycja; grafika okładkowa w wydaniu polskim została zaczerpnięta z frontyspisu oryginału, lecz układ pozostałych ilustracji w książce jest zgodny z wersją angielską. Z kolei strona tytułowa *Piotrusia Duszka* jest zdecydowanie mniej kunsztowna pod względem liternictwa i zdobień niż strona tytułowa *The Peter Pan Picture Book* (por. zestawienie **ryc. 111 i 112**); w wydaniu polskim nie pojawiają się również partytury Crooka – skoro polskim czytelnikom i czytelnikom nie była znana muzyka ze spektaklu, wydawcy doszli zapewne do wniosku, iż zamieszczanie nut w książce dla dzieci miałyby się z celem i zachowali wyłącznie przetłumaczone teksty piosenek. W *Przygodach Piotrusia Duszka* przetrwał jednak inny znak teatralnego kontekstu oryginału: spis treści, w którym zamiast rozdziałów mamy do czynienia z „częściami” (za angielskim *Part I, Part II* etc.), które z kolei odpowiadają podziałowi sztuki Barriego na akty.

Napisałam wcześniej, iż wzmianka dotycząca pierwowzoru *Piotrusia Duszka* zawarta w notce z „Nowych Książek” mogła pochodzić od tłumacza lub tłumaczki oryginału, którego lub której tożsamości nie ujawnia w najmniejszym stopniu sama książka (informacji o autorze/autorce przekładu brak na stronie tytułowej, w stopce redakcyjnej, na końcu książki – jednym słowem: nie ma jej nigdzie). Taka sytuacja nie powinna właściwie budzić nadmiernego zdziwienia – tłumaczenia anonimowe oraz podpisywane pseudonimami i kryptonimami nie były wszak niespotykanym zjawiskiem w Polsce przelomu wieków: przez długi czas nie było wiadomo, kto dokonał pierwszego przekładu *Alice’s Adventures in Wonderland* Lewisa Carrolla, na swojego odkrywcę lub odkrywczynię czeka pierwszy/a tłumacz/ka m.in. *Five Children and It* Edith Nesbit czy *Treasure Island* Stevenzona, nadal prowadzone są również badania wokół tożsamości R. (Rozalii? Racheli?) Bernsteinowej (Bernsztajnowej, Bernsztajnowny), tłumaczki *Ani z Zielonego Wzgórza* Lucy Maud Montgomery. Anonimowość tłumacza/tłumaczki *Przygód Piotrusia Duszka* należałoby zapewne również uznać za fakt, gdyby nie właśnie owa „rewelacyjna” (pod względem ilości

³¹ Por. *Książki dla dzieci i młodzieży*. „Nowe Książki. Miesięcznik dla Kupujących i Czytających Książki” 1913, nr 3, s. 3.

objawień) notka z „Nowych Książek”, która nie tylko pozwala wskazać przybliżoną datę wydania obu pierwszych polskich *Piotrusiów* i dowodzi, iż podstawą wydania Arcta był *picturebook* Woodward i O’Connora, ale przede wszystkim dostarcza tropu prowadzącego ku tożsamości tłumacza/tłumaczki *Piotrusia Duszka* i otwiera pole do dalszych poszukiwań. Wzmianka z „Nowych Książek” stwierdza bowiem wyraźnie, iż *Przygody Piotrusia Duszka* zostały „przyswojone z angielsk. przez A.Z.”³². Skoro notatka prasowa podaje aż tyle informacji, których nie zawierała sama książka, a także zdradza znajomość zarówno oryginału (poprawne inicjały imienia Barriego, wskazanie na rzeczywistego autora tekstu, Daniela O’Connora), jaki i tożsamości tłumacza/tłumaczki, słusznym wydaje się przypuszczenie, iż źródłem wiadomości mógł być właśnie autor/autorka przekładu *Piotrusia Duszka*. Wskazane inicjały to zarazem wiele i niewiele: wiele, gdyż – o ile oczywiście uwierzmy, że notka podaje informację prawdziwą, a za inicjałami kryje się rzeczywiste imię i nazwisko, a nie na przykład pseudonim – pozwalają one znacząco zawęzić krąg poszukiwań. Niewiele, gdyż do czasu przeprowadzenia szerszej zakrojonych kwerend bibliotecznych i archiwalnych – które przecież niekoniecznie muszą przynieść pożądane rezultaty i być może dowiodą tylko, że tożsamość tłumacza/tłumaczki *Przygód Piotrusia Duszka* na zawsze przepadła w zawierusze wojennej, wraz z większością archiwów firmy Arctów – wystarczyć będzie musiało kilka hipotez zbudowanych w oparciu o przegląd dostępnych spisów bibliograficznych literatury dla dzieci i młodzieży od końca XIX wieku do roku 1939³³.

Jeśli zatem wykluczmy nazwiska takie jak Adam Zagórski (*Cyrk dla dzieci*, *Józio Hałasik* z 1913 roku), Anna Zielińska (autorka opowiadań historycznych z początku XX wieku), Antoni Karol Zych (*Praktyczny katechizm* z 1916 roku), Andrzej Zand (autor opracowania dotyczącego miasta Łodzi z 1933 roku), Apoloniusz Zarychta (*Wśród polskich conquistadorów*, 1927), Artur Zawieja (*Pożegnanie jesieni. Baśń sceniczna*, 1938), Jan Aleksander Zygmunt (autor *Nowego zbioru powinszowań dla młodzieży* z 1871 roku oraz opracowań baśni wydawanych w latach 80. XIX wieku) i Albert Zipper (*Opowiadania z mitologii Greków i Rzymian*, 1924), którzy – jak się zdaje – nie mieli nic wspólnego z przekładem z języków obcych, pozostaną nam do dyspozycji nazwiska pięciu tłumaczek/autorek opracowań literackich, które podsuwają mniej lub bardziej obiecujące kierunki dalszych poszukiwań. Zaczniemy od tych, o których wiadomo najmniej: w 1916 roku niejaka A. Zarzycka dokonała opracowania tekstu *Złoto Renu*, który ukazał się nakładem wydawnictwa E. Wende i Ska w serii „Złota Biblioteka” (to jedyna wzmianka o autorce we wszystkich bibliografiach); w 1910 roku nakładem oficyny L. Biernackiego w Warszawie ukazała się książka pt. *Grecka wiosna* Gerhardta Hauptmanna w przekładzie z niemieckiego Adeli Zylbersztajnowej (również jedyna wzmianka). Nieco więcej wiadomo o Annie (Hannie) Zahorskiej, której baśnie i utwory teatralne (m.in. *O królowej Zimie i królewiczu Słońca. Baśń, Do kraju olbrzymów. Czterech konkurentów* z serii „Teatryk dla Dzieci i Młodzieży”) ukazywały się w latach 1925–1933 właśnie w wydawnictwie Michała

³² *Loc. cit.*

³³ Por. E. Boczar, *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży. Wiek XIX, literatura polska i przekłady*, Warszawa 2010; *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży 1901–1917, op. cit.*; *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży 1918–1939, op. cit.*

Arcta; autorka publikowała również sztuki religijne (własne i opracowywane) w „Biblijoteczce Teatralnej” księży Salezjanów i lwowskiego wydawnictwa Odrodzenie. Zahorska, urodzona w 1882 roku na kresach wschodnich polska poetka, powieściopisarka i dramatopisarka, która ukończyła studia na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz Warszawskim, a zmarła podczas II wojny światowej, współpracowała zatem z wydawnictwem Arcta, a także zajmowała się twórczością teatralną, niewiele jednak wskazuje na to, że była również tłumaczką z języka angielskiego. W tym względzie nieco bardziej obiecującym tropem wydaje się ten prowadzący do Zofii Antoniny Kowerskiej, która dokonała pierwszego przekładu na język polski baśni braci Grimm (*Bajki domowe i dzieciinne zebrane przez braci Grimmów*, 1896), który ukazał się również nakładem oficyny Arctów. Kowerska tłumaczyła baśnie Grimmów bezpośrednio z niemieckiego³⁴, ale знаła także język angielski – z tego języka przełożyła bowiem rozprawy naukowe Roberta P. Portera pt. *Niebezpieczeństwa przedsięwzięć miejskich* (Warszawa, E. Wende i Ska, 1911) oraz Edwarda B. Taylora pt. *Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów* (Warszawa, Wydawnictwo „Głosu”, 1898), a w 1917 roku, nakładem Arcta, opublikowała wraz z Aliną Świdorską książkę dla dzieci pt. *Dar królowny. Obrazek w trzech odślonach*. W tej samej oficynie, jeszcze pod koniec XIX stulecia, ukazały się dwa zbiory jej opowiadań dla młodych czytelników i czytelniczek (*Losy Adasia. Ofiara. Ona. Powieści dla młodzieży* oraz *Powieści: Dla Anusi. Z życia Jasia. Na noclegu. Wydalona* – oba zbiory opublikowane pod nazwiskiem Zofia Kowerska). Zofia Antonina Kowerska była więc związana z wydawnictwem Arcta, pisała dla młodych czytelników, tłumaczyła literaturę dla dzieci z niemieckiego, a dla dorosłych z angielskiego, choć brak na razie świadectw, że łączyła obie te dziedziny i tworzyła przekłady dla dzieci z angielskiego. Pewnym mankamentem kandydatury Kowerskiej na stanowisko tajemniczej/ego A.Z. jest również to, że przekład rozprawy Portera tłumaczka podpisała kryptonimem Z.A.K., utworzonym wprost od inicjałów swoich dwóch imion oraz nazwiska – mniej prawdopodobne wydaje się zatem, by tłumaczenie *Przygód Piotrusia Duszka* oznaczyła tylko inicjałami imion, i to w dodatku w odwrotnej kolejności (A.Z. zamiast Z.A.).

Ostatni i zarazem najbardziej obiecujący trop wiedzie do Anieli Zagórskiej – a raczej, by wyrazić się precyzyjniej, do jednej z dwóch pań noszących to imię i nazwisko: matki oraz córki. Bibliografie literatury dla dzieci i młodzieży wymieniają wprawdzie tylko Anielę Zagórską juniorkę i to wyłącznie raz – jako tłumaczkę powieści *Amy Foster* Josepha Conrada, która ukazała się nakładem Biblioteki Polskiej w 1938 roku jako lektura szkolna. I tu dochodzimy do najciekawszego punktu poszukiwań: właśnie Józef Teodor Konrad Korzeniowski, polski powieściopisarz mieszkający w Anglii i tworzący w języku angielskim, łączy obie panie Zagórskie z osobą Jamesa Matthew Barriego i tym samym (być może) uprawomocnia powiązanie kryptonimu A.Z. z jedną z nich. Conrad nawiązał korespondencję z Barriem w listopadzie 1903 roku, gdy szkocki dramatopisarz – który właśnie zaczynał pracę nad pierwszymi

³⁴ Opieram się tu na opinii prof. Elizy Pieciul-Karminskiej – tłumaczki i znawczyni polskich dzieł przekładowych baśni zebranych przez braci Grimm – której niniejszym bardzo dziękuję za konsultacje.

szkicami sztuki o Piotrusiu Panie – podarował mu 150 funtów (Conrad przez lata mierzył się z problemami finansowymi, które utrudniały mu pracę pisarską na równi z problemami zdrowotnymi), obaj autorzy musieli spotkać się jednak już wcześniej, gdyż obracali się w tych samych londyńskich kręgach literackich. Conrad wysoko cenił twórczość Barriego, zarówno tę sceniczną, jak i powieściową – w liście z grudnia 1903 roku dzielił się na przykład swoimi wrażeniami po lekturze *The Little White Bird*, a więc powieści, w której Piotruś Pan pojawił się po raz pierwszy:

Lektura *White Bird* – poza tym, że stanowiła czystą przyjemność, jakiej zawsze dostarczają Pańskie utwory – wzbudziła moje szczególne zainteresowanie dlatego, że po raz kolejny ujawniła się w niej Pańska cudowna moc tworzenia konceptów wymyślnych i subtelnych [*power to deal with fanciful and delicate conceptions*], coś, co jest zbyt doskonałe, by nazwać to talentem. Jest to raczej zadziwiająca ciągłość szczęśliwej inspiracji. Moja własna praca, w której nie ma ani subtelności, ani szczęścia, ani inspiracji, posuwa się naprzód kulawo – ale jednak posuwa się [...].³⁵

W listopadzie 1904 roku – gdy Barrie pochłonięty był intensywnymi przygotowaniem do premiery *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up* – Conrad przesłał mu do oceny swój własny utwór dramatyczny pt. *One More Day*, będący adaptacją opowiadania *To-morrow*, a w liście napisał tak: „Pragnę dowiedzieć się, czy jest we mnie to «poczucie» sceny, które w jakimkolwiek stopniu dałoby się przekuć na korzyści praktyczne. A Pan jest jedynym człowiekiem, w którego «Tak» lub «Nie» [...] mogę uwierzyć bezwarunkowo”³⁶. Polski autor bez wątpienia szukał u Barriego wsparcia – a także protekcji (w 1908 roku, gdy Conrad ubiegał się o stypendium Royal Literary Fund, jego kandydaturę wsparli Herbert George Wells, John Galsworthy i właśnie Barrie³⁷). W sprawach związanych z twórczością literacką obu pisarzy łączyło jednak również zainteresowanie tematyką marynistyczną: tu z kolei Conrad mógł służyć Barriemu radą i anegdotą, gdyż to on doświadczył „prawdziwego” życia na morzu, podczas gdy autor *Piotrusia Pana* odbywał egzotyczne podróże morskie raczej wyłącznie w literaturze i wyobraźni (jeśli nie liczyć rejsów pasażerskich do Ameryki)³⁸.

³⁵ Z listu Josepha Conrada do J.M. Barriego z 31 grudnia 1903. Por. *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 3 1903–1907, ed. F.R. Karl, L. Davies, Cambridge 1988, s. 104.

³⁶ Por. list Conrada do Barriego z 4 listopada 1904; *ibidem*, s. 179–180. Barrie, całkowicie zaabsorbowany pracą nad spektaklem o Piotrusiu Panie, długo nie odpowiadał Conradowi na jego prośbę (w innym liście pisarz prosił nawet ich wspólnego znajomego, Edwarda Verralla Lucasa, by „przy okazji” zagadnął Barriego o opinię na temat nadesłanego tekstu). Ocena Conradowskiego „poczucia sceny”, jakkolwiek spóźniona, musiała jednak ostatecznie wypaść pomyślnie, gdyż w 1905 roku Barrie pomógł Conradowi z inscenizacją spektaklu *One More Day*. Por. *ibidem*, s. 77.

³⁷ Por. O. Knowels, *A Conrad Chronology*, Basingstoke 2014, s. 96.

³⁸ Ślady rozmów toczonych z Conradem wokół tematyki morskiej odnajdziemy również w korespondencji Barriego, który w grudniu 1914 roku pisał do Nan Herbert: „Pamiętam, jak Joseph Conrad powiedział mi kiedyś, że nawigowanie statku po najdalszym obszarze Mórz Południowych staje się po niedługim czasie tak proste, jak jazda autobusem po Londynie”. Por. *Letters of J.M. Barrie*, ed. V. Meynell, London 1942, s. 107. W liście Conrada znajduje się natomiast obszerny passus, w którym autor rozważa prawdopodobieństwo pewnej opowieści na temat buntu marynarzy przeciwko kapitanowi zasłyszanej od Barriego. Ponieważ list ów datowany jest na 23 listopada 1903 roku, a więc na czas, gdy Barrie pracował nad teatralną wersją *Piotrusia Pana*, można nawet przypuszczać, iż opowieść wzięła się z jednego z opracowań dotyczących życia piratów i marynarzy, które Barrie studiował wówczas na potrzeby „pirackich” wątków swojej sztuki. Por. *The Collected Letters of Joseph Conrad*, *op. cit.*, s. 83.

Choć Conrad poznał Barriego osobiście najprawdopodobniej dopiero w pierwszych latach XX wieku, nazwisko szkockiego pisarza pojawiało się już w jego wcześniejszych listach, pisanych do różnych adresatów jeszcze pod koniec poprzedniego stulecia – między innymi właśnie do swojej kuzynki, Anieli z Unrugów Zagórskiej, której córka Aniela miała w przyszłości zostać pierwszą tłumaczką dzieł Conrada na język polski. W liście wysłanym na Boże Narodzenie 1898 roku do kuzynki, która w styczniu tego roku owdowiała i znalazła się wraz z córkami w trudnej sytuacji materialnej, Conrad – najprawdopodobniej na prośbę samej Zagórskiej – zamieszcza swego rodzaju „ranking” angielskich nowości literackich, wskazując na wartościowe tytuły i nazwiska pisarzy, którzy jego zdaniem zasługują na uwagę. Wśród tych ostatnich wymienia Kiplinga, właśnie Barriego (jako jego najnowszą książkę podaje powieść *Sentimental Tommy*) oraz Wellsa. O tym ostatnim pisze do Zagórskiej tak:

Za parę dni zobaczę p. Wellsa i poproszę go w Twoim imieniu o pozwolenie na tłumaczenie na polski *The Invisible Man*. Jeżeli mi się to uda załatwić, to prześlę Ci książkę. Język jest łatwy, a opowiadanie bardzo ciekawe; nadawałoby się doskonale na publikację w odcinkach w gazecie. Jeślibyś się zdecydowała na tę pracę i przysyłałabyś mi arkusze, w miarę jak je będziesz kończyła, robiłbym na marginesie uwagi, które by Ci się mogły przydać. Ale Ty z pewnością znasz angielski równie dobrze jak ja – nie mówiąc już o polskim.³⁹

Wynika więc z tego, że starsza Aniela Zagórska, która po śmierci męża musiała znaleźć sposób na utrzymanie siebie i córek, rozważała podjęcie pracy zarobkowej tłumaczki z języka angielskiego, a w wyborze poczytnych autorów, mogących zainteresować polskie wydawnictwa i redakcje czasopism, miał pomagać jej kuzyn mieszkający na Wyspach (w tym samym liście Conrad zobowiązywał się nawet przysyłać Zagórskiej wycinki z „Saturday Review” oraz innych periodyków literackich, z których część miał opatrywać swoimi notatkami – jednocześnie jednak narzekał, że nie ma czasu na czytanie prasy, gdyż ledwie wystarcza mu go na własną pracę pisarską). Jak pisze Ewa Rajewska w swoim opracowaniu dotyczącym twórczości przekładowej kobiet, Aniela Zagórska seniorka nie zdecydowała się ostatecznie na podjęcie kariery tłumaczki, a zamiast tego zaczęła prowadzić pensjonat w modnym kurorcie górskim, jakim stało się na przełomie wieków Zakopane; to właśnie tam, w willi „Konstantynówce” zaprojektowanej przez Stanisława Witkiewicza, młodsza Aniela Zagórska w 1914 roku poznała osobiście Josepha Conrada, który później namówił ją do tego, by podjęła się przetłumaczenia na język polski jego powieści⁴⁰.

Przekłady Conrada autorstwa Zagórskiej – podpisywane jej pełnym imieniem i nazwiskiem – zaczęły ukazywać się w Polsce od początku lat 20. (w 1923 roku Wydawnictwo Ignis wydało *Fantazję Almayera. Opowieść o wschodniej rzece z przedmową Stefana Żeromskiego*), a więc całe dziesięć lat po ukazaniu się *Przygód Piotrusia Duszka*. Czy to możliwe, by wzmianka o spektaklu *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up* (który Conrad musiał przecież widzieć), a następnie o pięknie

³⁹ *Polskie zaplecze Josepha Conrada Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, t. 2, pod red. Z. Najdera i J. Skolik, Lublin 2006, s. 60.

⁴⁰ Por. E. Rajewska, *Twórczość przekładowa kobiet*, w: *Polskie piarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, pod red. E. Kraskowskiej i B. Kaniewskiej, Poznań 2015, s. 274–275.

zilustrowanym przez Alice B. Woodward *The Peter Pan Picture Book* opublikowanym na fali ogromnej popularności spektaklu, mogła dotrzeć do rodziny kobiet Zagórskich w jednym z listów Conrada? Czy możliwe także, by jedna z dwóch Aniel podchwyciła potencjalną rekomendację kuzyna i postanowiła zaproponować przekład książki jednemu z polskich wydawnictw publikujących dla dzieci? Przepuszczalnie młodszą, która dopiero wprawiała się w rzemiośle translatorskim i dlatego opatrzyła swój przekład inicjałami A.Z. – bo chyba nie starsza, która pod koniec życia postanowiła zrealizować swoje wcześniejsze pragnienie tłumaczenia z języka angielskiego, już nie w celach zarobkowych, ale dla przyjemności? Te wszystkie pytania muszą na razie pozostać bez odpowiedzi, których udzielenie – o ile w ogóle możliwe – wymagać będzie dalszych poszukiwań. Jakkolwiek jednak było i cokolwiek się okaże, myśl, że matka lub córka (a może obie?) pracowała nad przekładem Barriego pod samymi Tatrami, a *Przygody Piotrusia Duszka* powstawały w drewnianych, urokliwych izbach „Konstantynówki”, wydaje się co najmniej kusząca.

Nie będę przedstawiać tu analizy porównawczej *Przygód Piotrusia Duszka* z ich angielskim oryginałem, gdyż nie jest to tekst napisany przez Barriego; poszczególne rozwiązania translatorskie – dotyczące przede wszystkim nazw własnych czy innych elementów, które trafiły do tekstu O’Connora bezpośrednio ze sztuki teatralnej – będę natomiast przytaczać kontekstowo w dalszej części rozdziału. Ogółem jednak należy uznać, że przekład *Piotrusia Duszka* dokonany przez A.Z. (kimkolwiek był lub była) jest tłumaczeniem sprawnym, wiernie podążającym za oryginałem, dopuszczającym się niewielu znaczących skrótów i uproszczeń (sam tekst angielski jest zresztą znacznie uproszczony względem dramatu Barriego), a także stosującym ciekawe i pomysłowe rozwiązania translatorskie, szczególnie w warstwie nazewniczej; w niektórych miejscach zdradza jednak niepełną znajomość języka angielskiego, która objawia się w pomyłkach i pominięciach trudniejszych fraz i wyrażeń.

Jeszcze jedną publikacją przedwojenną – a zatem zaliczającą się do kręgu wydań świadczących o wczesnej recepcji twórczości Barriego w Polsce – o której należy tu wspomnieć, jest książka wydana przez warszawską Księgarnię Literacką w 1938 roku⁴¹, nosząca tytuł *Przygody Piotrusia Pana*, a więc identyczny, jak przekład Zofii Rogoszówny. W dodatku, jakby zawirowań tytułowych i wydawniczych wokół Barriego było mało, równocześnie z tymi „nowymi” *Przygodami Piotrusia Pana* na polskim rynku wydawniczym ukazało się wznowienie „starych” *Przygód Piotrusia Pana* (w tłumaczeniu Rogoszówny) wydanych przez Mortkowicza – rok 1938 (podobnie jak 1913, a później 1958), był zatem także rokiem, w którym polscy czytelnicy i czytelnicy otrzymali dwie publikacje noszące na stronie tytułowej nazwisko Barriego. W przypadku *Przygód Piotrusia Pana* z Księgarni Literackiej – w przeciwieństwie do *Przygód Piotrusia Duszka* – odbiorcy otrzymali jednak również informację, że tekst „opracowała dla dzieci May Byron”. Była to zatem już druga na naszym rynku księgarskim publikacja spod znaku autoryzowanych „przeróbek” *Piotrusia Pana*, tym razem jednak dokonana już nie w oparciu o spektakl, ale na podstawie dwóch powieści Barriego: *Peter Pan in Kensington*

⁴¹ Datę wydania podaję za *Bibliografią literatury dla dzieci i młodzieży 1918–1939*; sama publikacja, podobnie jak to było w przypadku *Przygód Piotrusia Pana* w przekładzie Rogoszówny, nie precyzuje daty ukazania się książki.

Gardens oraz *Peter Pan and Wendy* – te tytuły pojawiają się na stronie redakcyjnej *Przygód Piotrusia Pana* z 1938 roku, wraz z adnotacją, iż przekładu z angielskiego dokonała Alicja Strasmanowa. Byron wydała swoje dwie przeróbki w dwóch tomach – *Peter Pan & Wendy. Retold by May Byron for Little People* oraz *Peter Pan in Kensington Gardens. Retold by May Byron for Little People* – odpowiednio w roku 1925 i 1929, przy czym pierwszemu towarzyszyły ilustracje Mabel Lucie Attwell, natomiast drugiemu grafiki Arthura Rackhama z oryginalnego wydania z 1906. Polskie wydanie – jednotomowe, ale zawierające dwie księgi (*Piotruś Pan w Ogrodzie*, *Piotruś Pan i Wandzia*) było zdecydowanie mniej luksusowe niż publikacje angielskie, a choć wybory ilustratorskie zostały w nim powtórzone, stało się tak z pewnymi modyfikacjami: zabrakło barwnych ilustracji Rackhama (pojawily się wyłącznie jego grafiki czarno-białe), zaś kolorowe rysunki Attwell zostały przedrukowane w ograniczonej liczbie, zmienionej kolejności (przez co całkowicie nie zgrywają się z treścią książki) i w dodatku w monochromatycznej, zielonkawej tonacji. Jeśli natomiast chodzi o przekład, Alicja Strasmanowa dość wiernie podąża za angielskim tekstem Byron, który do utworów Barriego podobny jest wyłącznie na planie fabularnym, niewiele ma z nimi jednak wspólnego na poziomie stylu czy kompozycji. Widać to choćby w układzie rozdziałów: *Peter Pan in Kensington Gardens* w opracowaniu Byron posiada ich osiem, gdy w oryginale Barriego występowało ich tylko sześć; z kolei w *Peter Pan and Wendy* Byron rozdziałów jest trzynaście, w przeciwieństwie od *Peter and Wendy* Barriego, gdzie znalazło się ich o cztery więcej. Strasmanowa zachowuje w swoich przekładach układ zaproponowany przez Byron, z jednym wyjątkiem: z trudnych do wytłumaczenia względów dwa ostatnie rozdziały u Byron zostały w *Piotrusiu Panie w Ogrodzie* połączone w jeden. Trzeba jednak podkreślić, że sam adaptacyjny charakter *Przygód Piotrusia Pana* Strasmanowej – skróty, przeróbki, zmiana stylu, opowiadanie obu powieści „własnymi słowami” – nie wynika z tłumaczenia, które, owszem, stosuje strategię udomawiającą (spolszczone imiona, zatarte realia angielskie), lecz pod względem stylu i treści starannie oddaje styl i treść swojego „oryginału”, czyli przeróbek dla dzieci autorstwa Byron. Do poszczególnych rozwiązań nazewniczych i tekstowych – tych, które przeszły do tekstu angielskiej adaptatorki bezpośrednio z utworów Barriego – będę jeszcze powracać przy analizie polskiego przekładu sztuki o Piotrusiu Panie.

Za podsumowanie tej części rozdziału – w której starałam się dokonać rekonstrukcji wczesnej recepcji wydawniczej i przekładowej twórczości Barriego w Polsce – a zarazem za przejście do rozważań nad jej współczesniejszym dziejami, niech posłuży poniższy spis polskich wydań i tłumaczeń tekstów związanych z postacią wiecznego chłopca, który pozwoli usystematyzować i uporządkować omówione zawilości recepcyjne:

I. J.M. Barrie, *Peter Pan in Kensington Gardens*, il. A. Rackham (1906)

1. *Przygody Piotrusia Pana*, przekład Zofii Rogoszówny, ilustracje Artura [sic!] Rackhama, Warszawa – Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza [1913] = za pośrednictwem wolnego przekładu niemieckiego *Peter Pan in Waldpark* Irmgard Funcke (Weimar: Gustav Kiepenheuer, 1911); w 1958 roku wydane w wersji uwspółcześnionej, która stanowiła podstawę kolejnych wznowień.

2. *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, przełożył Maciej Słomczyński, il. Artur [sic!] Rackham, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 1991.
3. *Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*, przekład i posłowie Aleksandra Wieczorkiewicz, ilustrował Marcin Minor, Poznań: Media Rodzina 2018 (ten sam przekład, ale z ilustracjami Arthura Rackhama, ukazał się również w książce „*Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich*” Jamesa Matthew Barriego. *Kontekst – interpretacja – przekład*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2018).

II. J.M. Barrie, *Peter and Wendy*, il. F.D. Bedford (1911)

1. *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*, przełożył M. Słomczyński, ilustrował J. Srokowski, Warszawa: Nasza Księgarnia 1958.
2. *Piotruś Pan i Wendy*, tłumaczenie Michał Rusinek, ilustracje Joanna Rusinek, Kraków: Wydawnictwo Znak 2006.
3. *Piotruś Pan i Wendy*, ilustracje Gwynedd M. Hudson [tłumaczenie Maria Czerwińska, b.m.w.] Book House 2009 (w książce, prócz ilustracji Hudsona, pojawiają się także grafiki Alice B. Woodward, której nazwisko nie zostało wymienione przez wydawcę).
4. *Piotruś Pan i Wanda*, tłumaczył Władysław Jerzyński, ilustrowała Kamila Stankiewicz, Poznań: Wydawnictwo Zysk i S-ka 2014.
5. *Piotruś Pan i Wendy*, przekład Andrzej Polkowski, ilustrował Quentin Gréban, Poznań: Media Rodzina 2015.

III. J.M. Barrie, *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up* (1928)

1. *Piotruś Pan czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, przekład Aleksander Brzózka, ilustracje Francis Donkin Bedford, Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2010.

IV. Przeróbki, skróty, adaptacje angielskie

1. *Przygody Piotrusia Duszka*, podług bajki angielskiej A. Barriego, z 28 kolorowymi rycinami Alicji [sic!] B. Woodward, Wydawnictwo M. Arcta w Warszawie 1914 [właśc. 1913; przyswojone z angielsk. przez A.Z.] = oryginał: A.B. Woodward, D. O'Connor, *The Peter Pan Picture Book* (najprawdopodobniej wydanie z 1911 roku).
2. J.M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*, opracowała dla dzieci May Byron, z ilustracjami, przekład z angielskiego Alicji Strasmanowej, Warszawa: Księgarnia Literacka [1938] – oryginały: *Księga Pierwsza. Piotruś Pan w Ogrodzie = Peter Pan in Kensington Gardens Retold by May Byron for Little People with the Permission of the Author*, il. A. Rackham (1929); *Księga Druga. Piotruś Pan i Wandzia = Peter Pan & Wendy Retold by May Byron for Little People with the Approval of the Author*, il. M.L. Attwell (1925).

Widać więc wyraźnie, że przeróbki, adaptacje i wolne tłumaczenia (niemiecka wersja Funcke) całkowicie zdominowały wczesną recepcję przekładową twórczości Barriego w Polsce – do roku 1958 polskie czytelniczki i czytelnicy nie otrzymali właściwie ani jednej publikacji, która byłaby faktycznym tłumaczeniem dokonany z oryginalnego tekstu Barriego. Pierwszą taką książką był dopiero *Piotruś Pan* Słomczyńskiego, który stanowił zarazem pierwsze rzeczywiste tłumaczenie powieści *Peter and Wendy* (*Przygody Piotrusia Duszka* i *Piotruś Pan i Wandzia* były przekładami przeróbek); ten

sam tłumacz dokonał również pierwszego tłumaczenia *Peter Pan in Kensington Gardens* bezpośrednio z oryginału. Powieść z 1911 roku – co spodziewane – posiada najbardziej rozbudowaną polską serię translatorską (pięć translacji), natomiast najsłabiej reprezentowanym przekładowo „Piotrusiowym” dziełem Barriego pozostaje do dziś tekst dramatyczny *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up*, który doczekał się tylko jednego przekładu autorstwa Aleksandra Brzózki. Na tym właśnie tekście, omawianym najrzadziej, skupi się dalej moja analiza, choć kontekstowo – szczególnie w przypadku tłumaczenia nazw własnych – odwoływać będę się również do serii translatorskiej *Peter and Wendy* oraz do przeróbek spektaklu i powieści, które ukazały się przed I wojną światową.

Przekład Aleksandra Brzózki jest jedynym polskim wydaniem utworu Barriego, które poprzedziła obszerna przedmowa tłumacza przybliżająca czytelnikom i czytelnikom zarówno dzieje wydawnicze tekstów związanych z Piotrusiem Panem, jak i biografię jego autora⁴² (nie liczę tu tłumaczenia powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* z 2018 roku, które ukazało się z posłowiem autorki niniejszych słów, równoległe z monografią naukową dotyczącą życia i twórczości Barriego). Brzózka – tłumacz, ale zarazem badacz przekładu literatury dziecięcej, związany z Pracownią Literatury oraz Kultury Dziecięcej i Młodzieżowej przy Instytucie Filologii Angielskiej Uniwersytetu Wrocławskiego – zaopatrzył swoją przedmowę w podstawowy aparat naukowy (przytoczone zostają opracowania Jacqueline Rose, Humphreya Carpentera, Rogera Lancelyna Greena oraz Andrew Birkina dotyczące twórczości i biografii Barriego), natomiast sam przekład, zatytułowany *Piotruś Pan czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, ukazał się dzięki współpracy z Wydziałem Filologicznym Uniwersytetu Wrocławskiego. W przedmowie Brzózka pisze też nieco o swoich decyzjach translatorskich, przede wszystkim tych dotyczących tłumaczenia nazw własnych oraz imion bohaterów i bohaterek, od których chciałabym zacząć moją analizę.

⁴² Brzózka dokonuje między innymi przeglądu dzieł związanych z postacią Piotrusia Pana, wskazuje na wieloletnią i skomplikowaną ewolucję tekstów, pisze również bardzo ciekawie o wątkach związanych z seksualnością i macierzyństwem, które stopniowo znikają z kolejnych wersji sztuki Barriego. W jego przedmowie nie obyło się jednak bez pewnych drobnych, acz znaczących błędów, które wkraśli się tam być może za pośrednictwem nieprecyzyjnych opracowań anglojęzycznych: i tak zmarły przedwcześnie starszy brat Barriego, który rzeczywiście był jednym z pierwowzorów postaci chłopca, który nie chciał dorosnąć, nie miał na imię George, lecz David, i nie utonął, „gdy w czasie na zamrażonym jeziorze załamał się pod nim lód”, ale zmarł w wyniku obrażeń głowy, których doznał w czasie jazdy na łyżwach. Zbyt jednostronne i upraszczające wydaje się też „streszczenie” wątku Piotrusia Pana z powieści *The Little White Bird* (później *Peter Pan in Kensington Garden*) – Brzózka pisze, że Piotruś to siedmiodniowy chłopiec, „który po zamknięciu ogrodów na noc wraz z wrózkami zajmuje się odnajdywaniem i grzebaniem zwłok małych dzieci zgubionych przez ich nianie podczas codziennych spacerów”, gdy tymczasem motyw grzebania zwłok pojawia się wyłącznie pod koniec książki, w jej ostatnich kilku akapitach, i bynajmniej nie jest w całej historii najważniejszy. Tłumacz podaje też błędną informację, jakoby powieść *Peter and Wendy* została na język polski przetłumaczona również przez Zofię Rogoszównę, co stanowi kolejny dowód na to, jak duże zamieszanie w badaniach nad recepcją utworów Barriego w Polsce powoduje fakt, iż Rogoszówna zatytułowała swój przekład *Przygody Piotrusia Pana*, który powtórzony został w 1938 roku, a później także na początku lat 90. w podwójnej publikacji tłumaczeń Słomczyńskiego (*Przygody Piotrusia Pana* obejmujące przekład *Peter and Wendy* i *Peter Pan in Kensington Gardens*).

W tekście sztuki o Piotrusiu Panie – podobnie jak w powieści *Peter and Wendy* – występują nazwy własne oraz imiona, które można podzielić na kilka kategorii. Pierwsza z nich to toponimy i antroponimy rzeczywiste oraz realistyczne, związane z warstwą realną świata przedstawionego, takie jak London, Bloomsbury, Kensington Gardens, James, Peter, George, Mary, John, Michael, Jane, Margaret, Liza etc.; tutaj też zakwalifikowałabym imię psiej piastunki, Nany, które jest pieszczotliwą przeróbką angielskiego słowa *nanny*. Druga kategoria obejmuje nazwy realistyczno-fikcyjne, znajdujące się na pograniczu realności i fantazji, a więc takie, które zakorzenione są w doświadczeniu biograficznym Barriego, ale na potrzeby sztuki/powieści zostały przez niego zmodyfikowane: są to przede wszystkim imiona i nazwiska osób znanych autorowi, które trafiły do jego tekstów⁴³ – imię Wendy związane z małą Margaret Henley i jej dziecięcą wymową pieszczotliwego określenia „my friendly”; poza tym imiona piratów takich jak Canary Robb, Alf Mason, Chay Turley oraz Cecco, które odnosiły się do znajomych Barriego: Jamesa Robba, przyjaciela z lat dziecińczych, który podarował autorowi kanarka, dwóch kolegów po piórze – A.E.W. Masona i Charlesa Turleya – oraz Cecca Hewletta, syna pisarza Maurice’a Hewletta, autora sztuki *Pan and the Young Shepherd*. Trzecia kategoria to toponimy i antroponimy fikcyjne – w większości nazwy znaczące – wymyślone przez Barriego, bądź też zaczerpnięte z literatury. Tutaj wymienić należy przede wszystkim nazwy dotyczące warstwy fantastycznej świata przedstawionego: toponimy takie jak Neverland⁴⁴, Marooners’ Rock, Mermaid’s Lagoon oraz antroponimy takie jak imię wróżki Tinker Bell (w skrócie Tink), imiona chłopców z bandy Piotrusia (Slightly, Tootles, Nibs, Curly, First Twin, Second Twin), Indian (Tiger Lily, Great Big Little Panther) oraz piratów (na przykład Captain Hook, Bill Jukes, Cookson, Gentleman Starkey, Skylights, Mullins, Noodler, Smee, Black Murphy, Flint, Barbicue – te dwa ostatnie miana pochodzą z powieści *Treasure Island* Roberta Louisa Stevensona; z piratami związane są również fikcyjne nazwy przedmiotów: znaczące „imię” szabli bosmana Smee – Johnny Corkscrew – oraz nazwy statków Jolly Roger i Walrus, z których ostatnia odwołuje się również do powieści Stevensona).

Warstwa nazewnicza jest w tekstach Barriego niezwykle istotna, gdyż odzwierciedlenie znajduje w niej wiele jakości literackich kluczowych dla jego pisarstwa: zacieranie granicy między tym, co realne, a tym, co fantastyczne, dialog intertekstualny z innymi utworami dla młodych czytelników (powieściami Stevensona, książkami przygodowymi i awanturycznymi z podgatunku westernu), ale także humor oraz niepowtarzalna, odrealniona aura świata przedstawionego. Na temat rozmaitych sposobów tłumaczenia onimów w polskich seriach przekładowych *Piotrusia Pana*

⁴³ Zwróćmy jednak uwagę, że również imiona z pierwszej kategorii związane są z biografią Barriego: George, John, Peter i Michael to imiona braci Llewelyn Daviesów, imię Mary nosiła żona Barriego, Jane – jego siostra, Margaret – matka, natomiast kapitan Hak otrzymał jego własne imię, James.

⁴⁴ W pierwotnej wersji sztuki wyspa Piotrusia Pana nosiła nazwę Never Never Never Land, która szybko została jednak skrócona o jedno „Never”. Z kolei „Never-Never” było w XIX wieku stosowane jako określenie najdalszych zakątków świata, przede wszystkim niezamieszkanymi obszarów Australii (w 1904 roku Wilson Barrett wydał na przykład dziełko pt. *The Never-Never Land*, które dotyczyło kontynentu australijskiego). Por. J.M. Barrie, *The Annotated Peter Pan. The Centennial Edition*, edited with an introduction and notes by M. Tatar, New York 2011, s. 20

można by napisać osobną rozprawę⁴⁵, tutaj omówię zatem tylko kilka najciekawszych przykładów i pokażę, skąd wzięły się kanoniczne dziś nazwy własne, z którymi tylko niewielu tłumaczy ośmiela się polemizować.

W swojej przedmowie tłumacza Brzózka omawia własne pomysły translatorskie dotyczące wyłącznie imion bohaterów, odwołując się do dwóch przekładów powieści *Peter and Wendy* (Słomczyńskiego i Rusinka) i wyjaśniając, dlaczego w niektórych przypadkach zdecydował się na zastosowanie rozwiązań odmiennych niż jego poprzednicy. Jeśli chodzi o imiona rodzeństwa Darlingów, tłumacz tekstu sztuki teatralnej podąża za Maciejem Słomczyńskim, spolszczając imiona chłopców (Janek, Michał), ale pozostawiając w oryginale Wendy jako imię wymyślone przez Barriego i związane z jego biografią. W przeciwieństwie do poprzednich tłumaczy, Brzózka decyduje się natomiast na spolszczenie nazwiska rodziny państwa Darlingów, którzy w jego przekładzie stają się rodziną państwa Przemysłych. Drugim tłumaczem, który stosuje podobne rozwiązanie, jest Władysław Jerzyński, który wprowadza państwa Kochańskich i spolszcza większość imion angielskich (Wanda, Jaś, Michaś, Jakub, Janka, Małgosia – w oryginale pozostawia natomiast część imion piratów – Cecco, Billy, Murphy etc.). Dodajmy, że po stronie domestykacji imion (ale nie nazwisk) opowiedziały się również autorki (lub autor i autorka) przedwojennych translacji przeróbek Barriego – w *Przygodach Piotrusia Duszka* spolszczone są konsekwentnie wszystkie imiona (Wanda, Jaś, Michaś, Jan Hak, a nawet Nana – zwana Rozetką, oraz Liza, nosząca imię Lina). Podobnie dzieje się też w *Przygodach Piotrusia Pana* Strasmanowej, gdzie Wendy zostaje Wandzią, John – Jankiem, Michał – Michasiem, Liza – Lucią, zaś Nana nazywana jest po prostu Nianią; jedyne imię obce w przekładzie z 1938 roku nosi członek załogi Korsarzy, Włoch Cecco – imiona i nazwiska pozostałych piratów, których u Byron jest znacznie mniej niż w oryginale powieści, zostają spolszczone, zaś najbardziej osobliwe jest u Strasmanowej tłumaczenie imienia i nazwiska James Hook jako Zerwiłeb Grom. Przekłady Michała Rusinka, Marii Czerwińskiej oraz Andrzeja Polkowskiego obierają względem antroponimów realistycznych strategię egzotyzacji, przełożone na język polski zostają w nich natomiast znaczące imiona zgubionych chłopców oraz nazwiska/pseudonimy piratów.

Najbardziej doniosłego spolszczenia w polskiej historii przekładów Barriego dokonała jednak Zofia Rogoszówna, której przekład ustanowił kanoniczne brzmienie imienia głównego bohatera powieści, a potem sztuki – Piotrusia Pana. Na ciężką nad kolejnymi przekładami tradycję translatorską zżyma się nieco Brzózka w swojej przedmowie („Piotruś Pan pozostał, i pewnie na zawsze już pozostanie, Piotrusiem Panem. Co prawda, niejedyn raz Wendy i pozostali zaginiony chłopcy w trakcie zabawy albo w wirze zacieklej walki już mieli na końcu języka krótkie «Piotrek!», jednak w tej kwestii musieli ustąpić sentymentalnemu przywiązaniu dorosłych do pieszczotliwego

⁴⁵ Analizę tłumaczenia antroponimów w angielskiej literaturze dziecięcej przeprowadziła Anna Fornalczyk w książce *Translating Anthroponyms as Exemplified by Selected Works of English Children's Literature in their Polish Versions*; wśród analizowanych przez nią tekstów znalazły się również trzy tłumaczenia *Piotrusia Pana: Przygody Piotrusia Duszka* oraz translacje Słomczyńskiego i Rusinka. Jako podstawę przekładu *Piotrusia Duszka* badaczka podaje jednak powieść *Peter and Wendy*, nie zaś *The Peter Pan Picture Book*. Por. A. Fornalczyk, *Translating Anthroponyms as Exemplified by Selected Works of English Children's Literature in their Polish Versions*, Łódź – Warszawa 2010, s. 89–105.

zdrobnienia dla wiecznie małego chłopca”⁴⁶), ostatecznie nie sprzeciwia się jej jednak żaden z przekładów wydanych po 1913 roku, jeśli nie liczyć jedyne go momentu w sztuce oraz w powieści, gdy dochodzi do ostatecznego starcia pomiędzy Hakiem a Piotrusiem i w którym kapitan piratów wypowiada kwestię „So, Pan, this is all your doing.” (PP, 145). Część polskich tłumaczy, uznając, że w momencie walki na śmierć i życie jeden z przeciwników nie może zwracać się do drugiego za pomocą zdrobnienia, stosuje pełne imię chłopca („A więc, Piotrze Panie, przestanieś się bawić.”; MS, 149; „A więc, Piotrze Panie, sam tego chciałeś.”; MR 192; „A więc, Piotrze, to wszystko twoja sprawka!”; AB, 115; „A więc, Piotrze Panie, to wszystko twoja sprawka, tak?”; AP 133), pozostali posługują się natomiast wyłącznie „nazwiskiem” (czy też drugim imieniem) Piotrusia, przez co ich przekłady sytuują się bliżej oryginału („A zatem, Panie, to wszystko twoja sprawka.”; MC, 232; „No tak, Pan. To wszystko twoja robota”; WJ, 205). Spolszczoną i zdrobniałą wersję imienia głównego bohatera stosują również tłumaczenia przedwojennych przeróbek tekstów Barriego – lecz już w przypadku „drugiego imienia” przekład z 1913 roku wprowadza znaczącą modyfikację względem oryginału oraz tłumaczenia Rogoszówny, gdyż mowa w nim nie o Panie, a o Duszku. Decyzja tłumacza/tłumaczki A.Z. jest bardzo ciekawa, proponuje bowiem alternatywę dla kanonicznego rozwiązania, które w momencie (równoczesnego) wydania obu przekładów nie było przecież jeszcze kanoniczne (nasuwa też przypuszczenie, iż obie publikacje powstawały niezależnie od siebie); decyzję Rogoszówny o zachowaniu Pana krytykowała w swojej recenzji Młodowska, która nie odniosła się jednak do pomysłu zastąpienia imienia greckiego bóstwa – „drażniącego dzieci” ze względu na swój polski synonim – swojsko brzmiącym Duszkim. Takie rozwiązanie, choć pozbawia bohatera Barriego jego powiązań mitologicznych (ważnych w epoce edwardiańskiej), koresponduje jednak z „ulotną” naturą Piotrusia, jego związkiem z dziedziną baśniowości, żywiołem powietrza, a także ze śmiercią, które wydają się nawet istotniejsze od powiązania z mitycznym opiekunem pasterzy i świata natury⁴⁷.

O ile Zofię Rogoszównę można uznać za odpowiedzialną za ustanowienie kanonicznej wersji imienia wiecznego chłopca, o tyle powielaną w późniejszych przekładach polską nazwę zamieszkiwanej przez niego wyspy stworzył Maciej Słomczyński. Przed ukazaniem się jego *Piotrusia Pana* w 1958 roku nie istniało

⁴⁶ A. Brzózka, *Przedmowa*, w: J.M. Barrie, *Piotruś Pan czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, przeł. A. Brzózka, il. F.D. Bedford, Wrocław 2010, s. 11. Kolejne cytaty z przekładu Aleksandra Brzózki przytaczam za tym wydaniem, każdorazowo podając w nawiasie skrót AB oraz numer strony. Cytaty z pozostałych przekładów podaję za wydaniem z zamieszczonego wyżej spisu tłumaczeń utworów Barriego, oznaczając je odpowiednio skrótami: AZ (*Przygody Piotrusia Duszka*), AS (Alicja Strasmanowa), MS (Maciej Słomczyński), MR (Michał Rusinek), MC (Maria Czerwińska), WJ (Władysław Jerzyński), AP (Andrzej Polkowski).

⁴⁷ Z greckim Panem związany jest natomiast instrument, na którym gra Piotruś, w angielskim oryginale powieści i sztuki określane jako *pipes* (a więc piszczałka, fujarka, ale także fletnia – inaczej syringa, instrument będący atrybutem Pana, wykonany z trzciny, w którą zamieniła się ścigana przez niego nimfa Syrinks). Polscy tłumacze i tłumaczki rozmaicie oddają nazwę instrumentu Piotrusia Pana: u Słomczyńskiego i Rusinka jest to fujarka, u Czerwińskiej i Strasmanowej piszczałka, u Brzózki piszczałki, w *Przygodach Piotrusia Duszka* flet (w oryginale – *The Peter Pan Picture Book* – pojawia się bowiem słowo *pipe* w liczbie pojedynczej), flet pojawia się również u Polkowskiego; tylko Jerzyński decyduje się na zastosowanie fletni, która w języku polskim najbardziej kojarzy się z bożkiem Panem.

wprawdzie faktyczne tłumaczenie powieści *Peter and Wendy*, ale w przedwojennych przeróbkach utworów Barriego nazwa „Neverland” już się pojawiała, a zatem autorzy/autorki translacji musieli znaleźć dla niej polski ekwiwalent. W *Przygodach Piotrusia Duszka* otrzymujemy propozycję najmniej konkretną i zarazem najslabiej związaną z oryginałem – Neverland to Kraina Baśni, a więc swego rodzaju uniwersalny, odrealniony świat dziecięcej wyobraźni, opowieści i fantazji, którego angielskim odpowiednikiem wydaje się raczej Fairyland niż Neverland. Nieco bliższą oryginałowi wersję proponuje Alicja Strasmanowa: w jej przekładzie Neverland określany jest mianem Kraju Którego Nie Ma. Tłumaczka odczytała zawarte w angielskiej nazwie *never* jako wyznacznik „statusu ontologicznego” wyspy Piotrusia Pana – krainy, której nigdy nie było i nie będzie. Tym samym jej propozycja przybliżyła się do odczytań wskazujących na utopijny (atopijny) charakter Neverlandu, zgodnie z grecką etymologią słowa (*outopos* – „nie-miejsce”, miejsce, którego nie ma; por. strona 227 w niniejszej rozprawie). Tymczasem trop faktycznego pochodzenia nazwy „Neverland” podsuwa sam Barrie w poetyckim opisie wyspy, który pojawia się na początku powieści *Peter and Wendy* i który zakończony zostaje zdaniem: „We too have been there; we can still hear the sound of the surf, though we shall land no more”⁴⁸. „We shall land no more” – kategoryczną, obciążoną nostalgią puentę opisu, stanowiącą zarazem swoisty „wyrok” dla dorosłości, która nie ma możliwości powrotu do dzieciństwa – dałoby się przecież zapisać innymi słowami jako „We shall never land”. W ten sposób, z użyciem słowa „nigdy”, końcowe zdanie opisu Neverlandu z powieści przekładają zresztą polscy tłumacze: „już nigdy tam nie wylądujemy” (MS, 10–11), „już nigdy tam nie wrócimy” (MR, 12). Samą nazwę „Neverland” (oraz wszystkie związane z nią neologizmy Barriego, takie jak Neverbird czy Never tree) Słomczyński tłumaczy jednak za pomocą przedrostka „Niby”, wskazując tym samym raczej na nierealność wyspy Piotrusia Pana oraz jej związek z żywiołem dziecięcej wyobraźni i zabawy (wszystko tu robi się „na niby”), niż na jej nostalgiczny wymiar postrzegany z perspektywy dorosłych. Z kolei użycie końcówki „-landia”, oddającej angielskie *land*, zawarte również w słowie *island*, sytuuje Nibylandię w językowej bliskości innych nazw wysp, takich jak Irlandia, Grenlandia czy Islandia. Nibylandia – nazwa autorstwa Macieja Słomczyńskiego – zakorzeniła się na stałe w języku i zbiorowym *imaginarium* tym silniej, że powtórzyli ją w swoich przekładach również późniejsi tłumacze i tłumaczki – Michał Rusinek, Maria Czerwińska, Aleksander Brzózka i Andrzej Polkowski. Tylko Władysław Jerzyński zaproponował wersję alternatywną, opartą właśnie na nostalgicznym wydźwięku Neverlandu – Nigdylandia („nigdy już tam nie wylądujemy”; WJ, 14).

Jeszcze ciekawsze – i o wiele bardziej różnorodne – są rozwiązania stosowane przez polskich tłumaczy i tłumaczki wobec imienia wróżki Tinker Bell (w skrócie Tink), które jest nie tylko silnie związane z fantastycznym światem Nibylandii, ale także mieści w sobie przynajmniej kilka znaczeń. Angielskie słowo *tinker* w sensie podstawowym oznacza druciarza, wędrownego rzemieślnika naprawiającego garnki i inne metalowe (cynowe – od angielskiego *tin*) naczynia lub przedmioty (*OED*: „A

⁴⁸ J.M. Barrie, *Peter and Wendy*, il. F.D. Bedford, New York 1911, s. 10.

person who makes a living by mending pots and other metal household utensils”). Od wędrownego trybu życia druciarzy wzięło się również znaczenie pejoratywne stosowane w Szkocji oraz Irlandii, gdzie *tinker* oznaczać mogło domokrażcę, kuglarza, włóczęgę i wagabundę, a nawet żebraka. W sztuce i powieści Barriego sam Piotruś wyjaśnia sens imienia wróżki – oraz jej niewyszukany, „plebejski” język – właśnie za pomocą tego pierwszego znaczenia: „She is quite a common girl, you know. She is called Tinker Bell because she mends the fairy pots and kettles” (*PP*, 100). Słowo *tinker* było jednak dawniej stosowane również jako na poły pieszczotliwe, na poły pogardliwe określenie psotnego dziecka – *OED*: „As a term of mild contempt, often used affectionately or playfully: a mischievous child, a rascal”, a więc urwisa, łobuziaka, ananasa czy ancymona, które również można odnieść do wróżki Tinker Bell. W końcu w jej imieniu istotny jest jeszcze aspekt dźwiękonaśladowczy: *bell* to przecież dzwon, dzwonek lub dzwoneczek, a język wrózek w powieści o *Piotrusiu Panie* brzmi właśnie jak „the loveliest tinkle as of golden bells”⁴⁹. Wersja skrócona lub zdrobniała imienia wróżki – Tink – zawiera zatem z jednej strony słowo *tin* oznaczające cynę, z drugiej zaś samo stanowi część słowa *tinkling* (dzwonienie, brzęczenie), które jest onomatopcją.

Najstarszą polską Tinker Bell jest Srebrnodzwonka z *Przygód Piotrusia Duszka* (w podstawie przekładu mowa bowiem o „tinkling noise like a little silver bell”⁵⁰ – „odgłosie srebrnego dzwoneczka”; *AZ*, 17), w kolejnych tłumaczeniach wstępuje natomiast Dzyń-Dzyń (*AS*, 143), Błasiany Dzwoneczek, w zdrobnieniu Dzwonek lub Błaszaneczka (*MS*, 26, 31), Cynowy Dzwoneczek – zdrabniane jako Cynka (*MR*, 33), Dzwoneczek (*MC*, 45), Brzęczynka – zdrabniane jako Brzęk (*WJ*, 34, 85), Cynka Dzwoneczek, gdzie pierwszy człon to imię, drugi nazwisko (*AP*, 22) oraz Brzęczący Dzwoneczek – zdrobniane jako Dzwonek (*AB*, 45). Większość tłumaczy i tłumaczek decyduje się zatem na zachowanie przede wszystkim aspektu dźwiękonaśladowczego imienia wróżki, przez co w niektórych przykładach jego związek z zawodem druciarza (druciarzki?) zostaje całkowicie zatarty – dzieje się tak u Czerwińskiej („Nazywa się Dzwoneczek i naprawia garnki i kotły”; *MC*, 53), u Jerzyńskiego („Nazywają ją Brzęczynką, bo chociaż ma dźwięczny głos, to jednak bardziej przypomina dźwięk rondli i garnków”; *WJ*, 44) oraz Brzózki, który swoją decyzję uzasadnia w przedmowie⁵¹. Najbliżej oryginalnej wieloznaczności sytuują się przekłady Słomczyńskiego, Rusinka i Polkowskiego, które zachowują związek imienia z metalem (w przekładzie Polkowskiego ten związek zostaje nawet uwypuklony: „Nazywa się Cynka Dzwoneczek, bo naprawia garnki i rondle. No wiesz, lutuje je cyną”; *AP*, 28). Rusinkowi (a za nim Polkowskiemu) udaje się ponadto zachować aspekt dźwiękonaśladowczy za pomocą dźwięcznego i przyjemnego dla ucha zdrobnienia Cynka. Z różnych polskich wersji Tinker Bell wynika jednak, że znaczną trudnością w przekładzie – być może większą niż wieloznaczność imienia – był rozdźwięk pomiędzy płcią gramatyczną polskiego „dzwoneczka” a płcią baśniowej bohaterki oraz związane z nim uwarunkowania fleksyjne i składniowe (u Słomczyńskiego, Czerwińskiej i Brzózki „Dzwoneczek” łączy się na przykład z czasownikami w rodzaju żeńskim – z czego

⁴⁹ *Ibidem*, s. 35

⁵⁰ A.B. Woodward, D. O’Connor, *op. cit.*, s. 8.

⁵¹ A. Brzózka, *op. cit.*, s. 10–11.

autor przekładu sztuki teatralnej tłumaczy się nawet w przedmowie – zaś u Rusinka z czasownikami w rodzaju męskim): stąd zabiegi słowotwórcze, zastosowane przez tłumaczy, by stworzyć żeńskie – udane lub mniej udane – formy imienia pobrzękującej *fairy*⁵², takie jak Srebrnodzwonka, Blaszaneczka, Cynka czy Brzęczynka.

Przełąd translatorskich rozwiązań nazewniczych w polskiej serii przekładowej *Piotrusia Pana* pozwolę sobie zamknąć rzutem oka na imiona szóстки urwisów z bandy wiecznego chłopca. Już w samym sposobie przekładania frazy *the lost boys* (Barrie, w przeciwieństwie do niektórych tłumaczy, nie stosuje tu wielkich liter) znajdujemy ciekawe rozbieżności: angielskie *lost* jest bowiem celowo wieloznaczne i nie odnosi się wyłącznie do kogoś, kto się zgubił, lecz ma również silne zabarwienie tanatyczne (*OED*: „To be brought to destruction, ruin, or misery; to perish; to be killed; in a spiritual sense (of the soul), to be damned” – przypomnijmy, że *the lost boys*, mieszkający w podziemnym domu przypominającym grób, to chłopcy, którzy w Ogrodach Kensingtonskich wypadli z wózków, a takie właśnie dzieci Piotruś Pan chowa w maleńkich mogiłach w parku). W języku polskim podobna podwójność wpisana jest w słowa „zguba” i „zgubiony” – tym bardziej zaskakuje więc fakt, że nikt z tłumaczy i tłumaczek powieści oraz sztuki nie stosuje tego rozwiązania, podsunętego, jak można by rzec, przez samą polszczyznę. Najbliżej podwójnego sensu określenia *the lost boys* są Władysław Jerzyński („straceni/zagubieni chłopcy”; WJ, 44, 69) oraz tłumacz/tłumaczka *Przygód Piotrusia Duszka* („Chłopcy Zatraceni”; AZ, 29), zbliżają się do niego również Alicja Strasmanowa i Aleksander Brzózka („Zaginieni Chłopcy”; AS, 156; „zaginieni chłopcy”; AB, 50). Natomiast pozostali tłumacze i tłumaczka wydobywają na pierwszy plan mniej niepokojący aspekt „zgubienia” („zagubieni chłopcy”; MS, 32; MC, 53; AP, 28), przy czym osłabienie wydźwięku związanego ze śmiercią najlepiej widać w przekładzie Michała Rusinka („zapodziani chłopcy”; MR, 40).

Jeśli chodzi o imiona całej szóстки, najmniej kłopotu sprawili autorom i autorkom tłumaczeń *The Twins*, we wszystkich powojennych przekładach nazywani Bliźniakami (w *Przygodach Piotrusia Duszka* Bliźniaczkami, u Strasmanowej Bliźniętami); większych wątpliwości nie sprawiał również Curly, zwany Kędziorkiem

⁵² W tekście sztuki i powieści o Piotrusiu Panie sam angielski leksem *fairies* nie jest pod względem płci gramatycznej tak problematyczny, jak w *Peter Pan in Kensington Gardens*, gdzie „mały ludek” z Ogródów Kensingtonskich składa się wyraźnie z istot płci żeńskiej (królowa, damy dworu, nauczycielka, mleczarka etc.) oraz męskiej (książę, Lord Szambelan, wojownicy, doktor etc.) W *Peter and Wendy* oraz *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up* mamy do czynienia przede wszystkim z istotą wyraźnie kobiecą (Tinker Bell) oraz bliżej nieokreślonymi *fairies*, których płeć nie ma w tekstach wielkiego znaczenia i nie sprawia kłopotów w przekładzie (o trudnościach związanych z przekładaniem słowa *fairies* zob. A. Wieczorkiewicz, „Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich” *Jamesa Matthew Barriego...*, s. 187–190 oraz strona 241 w niniejszej rozprawie). Polscy autorzy i autorki powojennych przekładów *Piotrusia Pana* dla oddania leksemu *fairy* stosują niemal bez wyjątku słowo „wrózka” – inaczej dzieje się jednak w przedwojennych przeróbkach dzieł Barriego: w *Przygodach Piotrusia Duszka* mamy do czynienia z „czarodziejskimi istotami”, natomiast w *Przygodach Piotrusia Pana* Strasmanowej z „elfami”; w wyborze „elfów” tłumaczka mogła kierować się translacją Zofii Rogoszówny, u której w Parku Leśnym mieszkały elfy oraz elficzki. Jako jedyny z tłumaczy i tłumaczek powojennych, „elfy” wybiera również Andrzej Polkowski, jednak w jego przekładzie żeńska forma utworzona od słowa „elf” to „elfa”: „Z początku [elf] był nie większy od dziecięcej piąstki, ale wciąż rósł i rósł, aż okazało się, że to nie elf, tylko elfa, Cynka Dzwoneczek [...]” (AP, 22). Tłumacz nie stosuje jednak tej formy konsekwentnie („[Cynka] mówi, że jesteś wielką, brzydką dziewczuchą, a ona jest moim elfem” (AP, 28),

(A.Z., Słomczyński, Czerwińska, Brzózka), Kędziorem (Jerzyński, Polkowski) lub Loczkiem (Rusinek) – tylko Strasmanowa wyłamuje się z tego trendu nazewniczego, nadając chłopcu imię Smyk. Komplikacje zaczynają się jednak przy trzech pozostałych bohaterach, noszących w oryginale imiona Tootles, Nibs i Slightly. Słowo *tootle* w języku angielskim funkcjonuje przede wszystkim jako czasownik oznaczający gwizdanie, świstanie lub wydawanie dźwięków przypominających buczenie i trąbienie (*OED*: „To toot continuously; to produce a succession of modulated notes on a wind-instrument”), może być również stosowane na określenie niezrozumiałego pisanego lub mówionego, paplaniny, a także bezcelowego włączenia się czy powolnego turlania. W stronę pierwszego sensu kierują się tłumacze tacy jak Strasmanowa (Tutuś), Rusinek (Świstek) i Czerwińska (Gwizdek), w *Przygodach Piotrusia Duszka* Tootles zostaje Bezzębkiem, w przekładzie Jerzyńskiego Szczerbkim (zapewne ze względu na seplenie, paplanie), Słomczyński i Brzózka kierują się natomiast nie tyle znaczeniem imienia, ale charakterem jego posiadacza, który jest pechowcem o słodkim, pokornym usposobieniu (Milczek u Słomczyńskiego, Gapa u Brzózki). Ciekawym rozwiązaniem jest to zastosowane przez Andrzeja Polkowskiego, który łączy semantykę imienia z charakterem postaci, nazywając Tootlesa Fajarą. Jeszcze bardziej problematyczny okazuje się jednak Nibs, którego imię w formie rzeczownikowej, w liczbie pojedynczej, oznacza stalówkę, ptasi dziób, a nawet nos (zatem elementy ostro zakończone, ze „szpicem”), w dialekcie szkockim używane bywa jako odpowiednik uszczypnięcia i kuksańca (również jako czasownik – *OED*: „To peck, pick at, or trick; to nibble”), natomiast w XIX wieku służyło jako drwiące określenie kogoś wyniosłego, „jaśnie pana” (*his nibs* – *OED*: „the person in authority, as an employer, superior, etc.; frequently used *ironically* or with the implication that the person referred to has an excessive sense of his or her own importance”). I tak w polskich przekładach Nibs zostaje po trzykroć Stalówką (Słomczyński, Jerzyński, u Rusinka forma zgrubiała – Stalowa), dwa razy Dzióbkiem (A.Z., Czerwińska), raz Bobusiem (Strasmanowa), raz Dudusiem (Brzózka) i raz Waźniakiem (Polkowski), przy czym tłumacz sztuki teatralnej zaznacza w przedmowie, że kierował się właśnie znaczeniem związanym z *his nibs*, które dodatkowo wspiera fakt, iż chłopiec zostaje określony w tekście jako wesoły elegant („gay and debonair”; *PP*, 106); tym tropem szedł również autor najnowszego przekładu powieści *Peter and Wendy*.

Najciekawsze wydaje się imię ostatniego członka bandy – Slightly – którego źródłosłów jako jedyny zostaje wyjaśniony w tekście sztuki o Piotrusiu Panie. Barrie przytacza wypowiedź Slightly’ego – który odznacza się pewnym zarozumiałstwem, wynikającym z przekonania, iż on jako jedyny pamięta życie z czasów przed swoim zgubieniem – gdzie chłopiec tłumaczy kompanom znaczenie swojego imienia: „My mother was fonder of me than your mothers were of you. (*Uproar*) Oh yes, she was. Peter had to make up names for you, but my mother had wrote my name on the pinafore I was lost in. «Slightly Soiled»; that’s my name.” (*PP*, 107). Po tym obwieszczeniu pozostali członkowie bandy rzucają się na Slightly’ego i następuje krótka bijatyka. Aleksander Brzózka pomija ów fragment mówiący o przywiązaniu matki do syna, co skutkuje pewnym zachwianiem logiki tekstu: w jego przekładzie chłopcy rzucają się na Nibsa, który tuż przed wypowiedzią Slightly’ego opowiadał o książeczce czekowej

swojej matki, co jest o tyle niezrozumiałe, że jego wypowiedź nie zawierała nic, co mogłoby sprowokować pozostałych do „wzięcia go w obroty”. Pomińcie osłabia też krytyczny stosunek Barriego do dorosłych – co bowiem widz lub czytelnik sztuki ma pomyśleć o matce, która ubiera dziecko w poplamiony fartuszek, w dodatku z napisem „Slightly Soiled” i w takim ubraniu zabiera czy też posyła go do parku (trudno zresztą stwierdzić, czemu miał służyć ów napis – można chyba założyć, że była to ręcznie wypisana karteczka przywiązana do części garderoby, która miała trafić do pralni lub na sprzedaż)? Pominąwszy grę językową, tłumacz przekłada imię Slightly jako Mikrus, opierając się na podstawowym znaczeniu przymiotnika *slightly* jako niewielkiego natężenia jakiejś cechy lub zjawiska (jak w oryginale Barriego „Slightly Soiled” – „Lekko/Trochę/Nieznacznie Pobrudzony”). Tłumacze i tłumaczki powieści, którzy nie mieli dostępu do wyjaśnienia zawartego w sztuce, kierowali się również tym znaczeniem – i tak Słomczyński tłumaczy imię chłopca jako Drobinka, Rusinek – Kruszyna, Czerwińska – Drobiażdżek (zadziwiający wybór, gdyż takie przezwisko jest trudne do wymówienia i tym samym nie wydaje się wiarygodne u dzieci), Jerzyński – Drobek, a Polkowski – Ułomek. Alicja Strasmanowa odchodzi całkowicie od oryginału i mianuje Slightly’ego Fikmikiem. Na tym tle najciekawiej przedstawia się rozwiązanie zaproponowane przez tłumaczkę/tłumacza *Przygód Piotrusia Duszka*: w tekście, który stanowił podstawę przekładu (*The Peter Pan Picture Book*) wzmianka o „Slightly Soiled” została zachowana, a choć w przekładzie znika element ubrudzenia, chłopiec otrzymuje imię Lekkoduch, które wskazuje na zgodny z oryginałem kierunek myślenia. Tłumacz/tłumaczka nie odważył/a się nadać chłopcu po prostu imienia Lekko i zapewne dlatego zaproponowała Lekkoducha, dodatkowo nawiązując do swojego pomysłu tłumaczenia słowa „Pan” jako „Duszek”.

Choć w *Piotrusiu Panie czyli chłopcu, który nie chciał dorosnąć* Aleksander Brzózka – na którego przekładzie chciałabym się teraz skupić przede wszystkim – pomija grę językową związaną z nazewnictwem, nie czyni podobnie z innymi elementami humorystycznymi dramatu Barriego. Jedną z najzabawniejszych gier językowych w tekście sztuki – w którym kalambury nie są bynajmniej najważniejszym wyznacznikiem komizmu – jest zestawienie oparte na podobnym brzmieniu słów *sinister* (złowieszczy, ponury) i *canister* (kanister, baniak): podczas ostatecznej rozprawy między Piotrusiem Panem a Kapitanem Hakiem, wieczny chłopiec zwraca się do pirata podniosłym „Dark and sinister man”, czemu towarzyszy ironiczno-humorystyczny komentarz interwencyjnej „persony dramatycznej” Barriego: „Some say that he had to ask Tootles whether the word was sinister or canister” (PP, 145). Brzózka wybiera parę „posępny – dostępny” („Niektórzy powiadają, że Piotruś musiał najpierw spytać Gapę, czy na pewno chodziło o słowo «posępny» czy «dostępny»”; AB, 115), która – choć nie aż tak zabawna jak zestawienie zastosowane przez Barriego, działające na zasadzie hiperbolizacji i kontrastu – może wywołać na twarzy czytelnika uśmiech, a przede wszystkim zaznacza sam fakt zaistnienia kalamburu w oryginale.

Znaczna część komizmu – połączonego ściśle z tragizmem – jest w sztuce Barriego związana właśnie z postacią kapitana piratów i polega na parodiowaniu jego podniosłego stylu, przyzwyczajień oraz nawyków językowych wyniesionych z elitarnej szkoły dla chłopców w Eton (tragikomiczny wymiar postaci Haka Barrie rozwija

jeszcze wyraźniej w przemówieniu *Captain Hook at Eton*). W widoczny sposób komizm z tragizmem miesza się na przykład w wielkim solilokwium Haka, wygłaszanym w ostatnim akcie, w którym pirat boleje nad swoimi niespełnionymi ambicjami:

„How still the night is, nothing sounds alive. [...] Split my infinitives, but 'tis my hour of triumph! (*Clinging to this fair prospect he dances a few jubilant steps, but they fall below his usual form*) And yet some disk spirit compels me now to make my dying speech, lest when dying there may be no time for it. All mortals envy me, yet better perhaps for Hook to have had less ambition! O fame, fame, thou glittering bauble, what if the very – [...] No little children love me. am told they play at Peter Pan, and that the strongest always chooses to be Peter. They would rather be a Twin than Hook; they force the baby to be Hook. The baby! that is where the canker gnaws. [...] 'Tis said they find Smee lovable. But an hour ago I found him letting the youngest of them try on his spectacles. Pathetic Smee, the Nonconformist pirate, a happy smile upon his face because he thinks they fear him! How can I break it to him that they think him lovable? No, bi-carbonate of Soda, no, not even – (PP, 138–139)

Jaka cicha jest noc. Nie słyhać żywej duszy. [...] A co mi tam, niech sobie ludzie piszą „nie” razem ze wszystkimi imiesłowami świata, godzina mojego triumfu wybiła! (*Pod wpływem tej radosnej myśli stawia kilka tanecznych kroków, ale nie są równie eleganckie co zwykle*). A jednak jakiś mroczny duch skłania mnie, bym wygłosił teraz swą przedśmiertną mowę, na wypadek, gdyby później zabrakło na nią czasu. Każdy śmiertelnik zazdrości ci, Haku, a jednak chyba lepiej by było, gdybyś poskromił swoje ambicje. Sławo, sławo, cóżes więcej warta od zwykłej błyskotki! Ach, gdyby tak... [...] Dzieci mnie nie podziwiają. Podobno, kiedy bawią się w Piotrusia Pana, najsilniejsze zawsze chce być Piotrusiem. Wola już zostać jednym z Bliźniaków niż Hakiem; a mną zostaje najmłodsze dziecko. Najmłodsze! Oto choroba, która mnie dręczy. [...] Ponoć o Gąsiorze dzieci na statku mówią, że jest kochany. A nie dalej jak godzinę temu sam widziałem, jak pozwala najmłodszemu z nich bawić się swoimi okularami. Żalony Gąsior, pirat ewangelik, cieszy się, bo myśli, że dzieci się go boją, a tymczasem one go uwielbiają! Jak ja mu wreszcie mogę przemówić do rozsądku? Może sam mu sody oczyszczonej albo... (AB, 106–107)

Tragiczny komizm tej sceny – w planie choreograficznym wyrażony nieudanym tańcem Haka, który staje się swoistym *danse macabre* – podkreśla jeszcze fakt, że przedśmiertną przemowę kapitana piratów przerywa co jakiś czas prozaiczny odgłos dartego materiału, gdyż na drugim planie sceny bosman Smee (w przekładzie Brzózki – Gąsior) szyje na maszynie. Z podniosłym stylem mowy, objawiającym się w zastosowaniu inwersyjnej składni, wyrażen o wyraźnym nacechowaniu literackim (*agone*, *'tis*) oraz wykrzyknień i pytań retorycznych, kontrastuje osobliwa u herszta pirackiej załogi „ambicja”, by być kochanym i podziwianym przez dzieci (powinowactwo z postacią pana Darlinga znów jest tu wyraźne), ale także zabawne „przekleństwa”, takie jak „Split my infinitives” i „bi-carbonate of Soda”, które wskazują na klasyczne wykształcenie pirata (w innym miejscu Hak klnie „By Caius and Balbus”, powołując się najpewniej na rzymskiego poetę Gaiusza Waleriusza Flakkusza – u Brzózki „Na Gajusza Juliusza”, a więc Cezara) oraz fakt, że elementy swojej edukacji szkolnej w dziedzinie gramatyki, chemii oraz literatury klasycznej pirat w kreatywny sposób wplótł do swojego języka codziennego. Podkreśla to także przywiązanie Haka do tradycji szkolnych, czego ostatecznym wyrazem jest jego przedśmiertny okrzyk „Floraet Etona!” – Brzózka zamieszcza w tym miejscu jedyny w swoim przekładzie przypis, w którym wyjaśnia, że jest to „Motto elitarniej szkoły męskiej Eton College: *Niech rozkwita Eton!*” (AB, 117). Gramatyczne przekleństwo

Haka, dotyczące zasady nierozdzielania angielskich bezokoliczników od cząstki *to* (*split infinitive* to na przykład wyrażenie *to boldly go* – rozdzielanie bezokoliczników uważane było dawniej za błąd, dziś staje się coraz częściej akceptowalne), Brzózka tłumaczy za pomocą „niech sobie ludzie piszą «nie» razem ze wszystkimi imiesłowami świata”, co zachowuje zarówno humorystyczny aspekt wykrzyknienia, jak i jego gramatyczną specyfikę (zasady rozłącznej pisowni „nie” z imiesłowami przymiotnikowymi zostały uproszczone w latach 90., mamy tu więc również do czynienia ze zmieniającymi się prawidłami gramatyki). Fraza związana z chemią zyskuje natomiast w polskim przekładzie inny wymiar, być może nawet bardziej zabawny ze względu na swój wydźwięk skatologiczny – w oryginale, inaczej niż w przekładzie, Hak nie planuje bowiem podać bosmanowi środka przeczyszczającego, a „bi-carbonate of Soda” służy mu jedynie jako kolejne „dosadne” wykrzyknienie, po którym ma nastąpić dalszy ciąg wypowiedzi, udaremniony hałasem wywołanym przez samego Smee. Brzózka sprawnie oddaje podniosły styl wypowiedzi kapitana piratów, dzięki czemu zachowany zostaje komiczny wydźwięk solilokwium.

Funkcję humorystyczną pełnią również inne przekleństwa Haka padające we wcześniejszych partiach tekstu, takie jak „Odds, bobs, hammer and tongs”, „Obesity and bunions”, „Brimstone and gall” (*PP*, 109, 121), parodiowane później przez Piotrusia Pana w scenie z Laguny Syren, które dosłownie można by przetłumaczyć na przykład jako „Trudy, zmiany⁵³, młotki i cęgi”, „Otyłość i bąble” oraz „Siarka i żółć”. Aleksander Brzózka proponuje tu „Do stu par dziurawych kalesonów”, „Na głodne ośmiornice” i „Do stu beczek kartaczy” – wszystkie one zachowują oczywiście aspekt komiczny, ale tylko dwie ostatnie nawiązują do korsarskiego życia i rzemiosła. Sprawa pierwszego przekleństwa, które tłumacz sprowadza do dziurawej męskiej bielizny, okazuje się jednak dużo bardziej skomplikowana: jest to bowiem jeden z licznych w dramacie Barriego „momentów intertekstualnych”, a mianowicie cytat zaczerpnięty z refrenu szanty żeglarskiej z powieści *Snarleyyow or The Dog Fiend* (1837) Fredericka Marryata, jednego z ulubionych pisarzy autora *Piotrusia Pana* (Barrie wspomina go nawet w dedykacji *To the Five*, zamieszczonej przed tekstem dramatu) – „Odds, bobs, hammer and tongs, long as I’ve been to sea, / I’ve fought ‘gainst every odds – and I’ve gained the victory”⁵⁴. Powieść Marryata nie została jak dotąd przełożona na język polski, a więc tłumacz – który musiałby najpierw rozpoznać aluzję – miałby tu i tak utrudnione zadanie. W sztuce *Peter Pan or The Boy Who Would Not Grow Up* pojawia się znacznie więcej aluzji literackich: ta najbardziej oczywista to odniesienie do kolejnego cenionego przez Barriego pisarza, a więc Roberta Louisa Stevensona i jego

⁵³ Słowo *bobs* (liczba mnoga od *bob*) jest trudne do rozszyfrowania, nawet jeśli możliwości semantyczne zawężymy do słownictwa marynistycznego: może być to slangowe określenie pieniędzy (szylingów, pensów), nagłego kołysania (przechyłów na statku?), ale też – co wydaje się najbardziej prawdopodobne – pracy zmianowej, w której poszczególne zmiany były obwieszczane uderzeniami dzwona (*OED*: „A term used by change-ringers to denote certain changes in the working of the methods by which long peals of changes are produced.”). Temu celowi na statkach służyły dzwony okrętowe, wyznaczające marynarzom zmiany warty. W dramacie Barriego dzwon okrętowy zostaje wspomniany w ostatnim akcie – to właśnie on ostatecznie przerywa przedśmiertną mowę Haka, wydzwanając osiem uderzeń, po których na pokład wkracza załoga piratów: „The peroration of his speech is nevertheless for ever lost, as eight bells strikes and his crew pour forth in bacchanalian orgy” (*PP*, 139).

⁵⁴ F. Marryat, *Snarleyyow or, The Dog Fiend*, New York 1896, s. 51.

Treasure Island, której świat przedstawiony zdaje się „zazębiać” ze światem przedstawionym *Piotrusia Pana*, okazuje się bowiem na przykład, że jeden z piratów z załogi Haka służył kiedyś na statku kapitana Flinta („*Jukes who got six dozens on the Walrus from Flint*”; *PP*, 108), a sam Piotruś zabił pirata Barbicue, czyli nie kogo innego, jak Długiego Johna Silvera z *Treasure Island*, którego kamraci zwali właśnie Barbecue. W przekładzie Brzózki nawiązanie do *Wyspy skarbów* nie zostaje oddane w pełni, bo choć pada nazwisko kapitana Flinta, nazwa statku zachowana zostaje w oryginale („*na Walrusie*”; *AB*, 61), nie zaś przytoczona za jednym z polskich tłumaczeń powieści Stevenson’a (w najbardziej popularnym przekładzie Józefa Birkenmajera okręt Flinta nosi nazwę „Koń Morski”, w innych tłumaczeniach *Wyspy skarbów* pojawia się „Mors” i taką właśnie nazwę podają wszyscy tłumacze powieści *Peter and Wendy*⁵⁵). Barbicue – u Birkenmajera „Patelnia” – zostaje u Brzózki zastąpiony przez Czarnobrodego, który był wprawdzie osławionym piratem, ale postacią historyczną, nie literacką.

Kilka nieco bardziej zawoalowanych nawiązań intertekstualnych – odnoszących się już nie do powieści przygodowych, ale do literatury wysokiej – Barrie zakodował natomiast w kwestiach dialogowych kapitana Haka. Jak wskazuje Peter Hollindale, autor opracowania krytycznego dramatów Barriego, w jednej z wypowiedzi Haka można doszukać się aż dwóch nawiązań do utworów Shakespeare’a – gdy zdesperowany pirat planuje wysadzić w powietrze swój okręt, woła do błagających o litość dzieci: „Back, you pewling spawn. I’ll show you now the road to dusty death.” (*PP*, 146), przy czym „the road to dusty death” to parafraza cytatu z *Macbetha* (scena V aktu V: „And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death” – w tłumaczeniu Leona Ulricha: „A wszystkie wczoraj nasze przyświecały / Głupcom na drodze do prochów mogiły”⁵⁶), natomiast słowo *pewling*, jako kontaminacja *mewling* i *puking*, może nawiązywać do teatralnej alegorii życia ludzkiego, którą w *As You Like It* wypowiada Jacques⁵⁷ (scena V aktu II: „At first the infant, / Mewling and puking in the nurse’s arms” – w przekładzie Ulricha: „W pierwszym więc akcie słabe niemowlątko /

⁵⁵ Nawiązania do *Treasure Island* pojawiają się również w powieści *Peter and Wendy*, gdzie Hak określany jest jako „the only man that the Sea-Cook had feared” (*PPW*, 139) – jest to ponownie nawiązanie do Długiego Johna Silvera, który w powieści Stevenson’a zaciąga się na statek jako „kucharz okrętowy” (tak w przekładzie Birkenmajera). W polskich przekładach odniesienie do Stevenson’a zachowują Michał Rusinek („jedyny człowiek, którego bał się Długi John Silver”; *MR*, 118), Władysław Jerzyński („jedyny człowiek, którego bał się Kucharz Okrętowy”; *WJ*, 127) oraz Andrzej Polkowski, który jest również autorem najnowszego polskiego przekładu *Wyspy skarbów* („Hak był jedynym człowiekiem, którego bał się Długi John”; *AP*, 79). Słomczyński Sea-Cooka wymienia na Kapitana Cooka (czyżby Jamesa Cooka, podróżnika i odkrywcę między innymi nowych lądów na Antypodach? Cook nie był piratem, ale wybór Słomczyńskiego jest o tyle ciekawy, że imię i nazwisko Jamesa Cooka zainspirowało najprawdopodobniej Barriego do nazwania jednego ze swoich głównych bohaterów kapitanem Jamesem Hookiem), natomiast Czerwińska proponuje Morskiego Żarłacza, który ze Stevensonem nie ma oczywiście nic wspólnego.

⁵⁶ W. Shakespeare, *Macbeth*, przeł. L. Ulrich, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) w dwunastu tomach*, przeł. L. Ulrich, z objaśnieniami J.I. Kraszewskiego, t. 5, Kraków – Warszawa 1895, s. 299.

⁵⁷ J.M. Barrie, *Peter Pan and Other Plays*, Oxford World’s Classics, ed. with an Introduction and Notes by P. Hollindale, Oxford 2008, s. 321.

Na piersiach mamki ślini się i kwili”⁵⁸). Tłumaczenie Aleksandra Brzózki nie wskazuje na obecność tych subtelnych intertekstualności: „Precz, wy skamlące szczenięta! Pokażę wam drogę do ciemnego grobu” (AB, 117), czemu też trudno się dziwić, jeśli tłumacz nie korzystał z wydania adnotowanego sztuki, a jednocześnie nie jest szekspirologiem, który zna dramaty autora *Makbeta* na wrywki.

W solilokwium Haka, w przytoczonym wyżej fragmencie, pojawia się jednak jeszcze jedna aluzja literacka, której nie wychwytuje nawet Hollindale w wydaniu krytycznym – jest nią ukryte odwołanie do tragedii Sofoklesa, które staje się czytelne dopiero po dokładnym przestudiowaniu przemówienia *Captain Hook at Eton* zakończonego wzmianką o zapiskach w dzienniku pokładowym kapitana piratów: „In their mournful cadences these entries in the log-book are not untingued by the melancholy of the Greeks in their greatest period. Compare, for instance, one of the noblest passages in Sophocles with this terrible line. «Better, perhaps, for Hook that he had never been born»”⁵⁹. Barrie odwołuje się tutaj do mniej znanego dramatu Sofoklesa pt. *Edyp w Kolonie*, który na język angielski w 1889 roku przetłumaczył Richard Jebb, natomiast kluczowy wers pieśni chóru w jego przekładzie brzmi: „Not to be born is, beyond all estimation, best”⁶⁰. W solilokwium, w zdaniu „All mortals envy me, yet better perhaps for Hook to have had less ambition!” (szczególnie zestawionym z wersją zawartą w *Captain Hook at Eton*) nawiązanie nadal jest zauważalne, a przypadek ten uwidacznia po raz kolejny skomplikowanie wewnętrzne twórczości Barriego i jej nasycenie odniesieniami kulturowymi, często niemal nieczytelnymi nawet w starannej lekturze.

„Piracką” aurę – i jednocześnie komizm sztuki *Peter Pan or The Boy Who Would Not Grow Up* – Barrie buduje również za pomocą inkrustacji tekstu licznymi piosenkami i przyśpiewkami, pirackimi szantami, które na scenie śpiewała załoga Wesołego Rogera do wtóru muzyki skomponowanej przez Johna Crooka. Te wierszowane wtręty, rytmiczne, rymowane, melodyjne i zawierające wiele odniesień marynistycznych, mogą stanowić nie lada wyzwanie dla tłumacza sztuki Barriego. Przyjrzyjmy się zestawieniu kilku strof w oryginale oraz w przekładzie Brzózki:

Yo ho, yo ho, the pirate life,
The flag of skull and bones,
A merry hour, a hempen rope,
And hey for Davy Jones! (PP, 107)

Hej raz, hej dwa, piratów znak
To flaga, co ma sławę złą,
Wielu ograbisz, nim ci kat
Każe zapłacić twoją krwią! (AB, 61)

Avast, belay, yo ho, heave to,
A-pirating we go,

Hej ho, hej ho, kotwicę rzuć,
Pod bronią stań, gdy walka wre.

⁵⁸ W. Shakespeare, *Jak wam się podoba*, przeł. L. Ulrich, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) w dwunastu tomach*, przeł. L. Ulrich, z objaśnieniami J.I. Kraszewskiego, t. 10, Kraków – Warszawa 1895, s. 42.

⁵⁹ J.M. Barrie, *Captain Hook at Eton*, w: *M’Connachie and J.M.B. Speeches of J.M. Barrie*, with preface by H. Walpole, New York 1939, s. 120.

⁶⁰ Sofokles, *The Oedipus at Colonus*, ed. with introduction and notes by R. Jebb, Cambridge 1889: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0190%3Acard%3D1225> (data dostępu: 25 marca 2022). Tragedia była tłumaczona na język polski kilkakrotnie, między innymi przez Kazimierza Kaszewskiego, w którego tłumaczeniu kluczowy fragment brzmi: „To najlepszy dla człeka los przecie, / Gdyby się wcale nie rodził na świecie”. Por. *idem, Edyp w Kolonie*, przeł. K. Kaszewski, Brody 1908, s. 77.

And if we're parted by a shot
We're sure to meet below! (PP, 108)

A gdy rozdzieli nas grad kul,
U czorta połączymy się. (AB, 62)

Yo ho, yo ho, the scratching cat
Its tails are nine you know,
And when they're writ upon your back,
You're fit to—— (PP, 142)

Hej ho, hej ho, niegrzeczny kot
Ogonów dziewięć ma
I gdy na plecy skoczy ci,
We znaki... (AB, 110)

W szantach Barriego znajdziemy słynne „yo ho”, które rozślawił Stevenson w *Treasure Island*: „Fifteen men on the Dead Man's Chest – Yo-ho-ho, and a bottle of rum!”⁶¹ (przyśpiewka pojawia się również w filmach z serii *Piraci z Karaibów*), piracką banderę, „konopny sznur” (eufemizm dla stryczka), Davy'ego Jonesa, czyli popularne wśród marynarzy określenie diabła, „kota o dziewięciu ogonach” – typowe na wielu okrętach narzędzie kaźni (bicz z dziewięcioma sznurkami zaopatrzonymi w węzły) oraz żeglarskie komendy takie jak *avast* („stać, wstrzymać się”), *belay* („knagować”) i *heave to* („ciągnąć, wciągać liny”). Strofy pirackiej szanty mają regularną budowę (na przemian osiem i sześć sylab w wersie, rymowane są wersy pierwszy i trzeci w każdej strofie), a więc choć piraci śpiewają jej poszczególne zwrotki w różnych momentach sztuki, dzięki jednolitemu rytmowi fragmenty układają się jak gdyby w jedną piosenkę, rozpisaną na poszczególne akty. Aleksandrowi Brzózce nie udaje się zachować tej konsekwencji rytmicznej: w pierwszych trzech przytoczonych tu strofach wersy są równej długości (osiem sylab), natomiast w strofie ostatniej powtarzają schemat budowy oryginału (8–6–8–6); wersja polska jest jednak wyraźniej rymowana, (dwie pary rymów krzyżowych w każdej zwrotce). Tłumacz nie stosuje również konsekwentnie tego samego sposobu oddawania przyśpiewki „yo ho” – początkowe „Hej raz, hej dwa” zmienia się dalej w „Hej ho, hej ho” ze szkodą dla przekładu, gdyż rytmiczna pierwsza wersja o wiele bardziej kojarzy się z pracą marynarzy niż „Hej ho”, które dodatkowo przywodzi na myśl piosenkę Siedmiu Krasnoludków z animowanej *Królowny Śnieżki* Disneya. U Brzózki brak wprawdzie typowego żeglarskiego słownictwa, tłumacz „nasyca” jednak swój przekład elementami kojarzącymi się z życiem na morzu (komendy „kotwicę rzuć”, „pod broń stań”; zaczerpnięte z szanty „u czorta”), a szczególnie udana w jego wykonaniu jest zwrotka ostatnia, w której polski czytelnik bez trudu może domyślić się zakończenia piosenki, której śpiewanie Hak przerywa w momencie zjawienia się krokodyla.

Prócz fragmentów humorystycznych, aluzji literackich oraz odniesień związanych z życiem na morzu (które, jak dowiadujemy się z dedykacji *To the Five*, było młodzieńczym marzeniem Barriego), w dramacie *Peter Pan or The Boy Who Would Not Grow Up*, a także właśnie w dedykacji, pojawiają się liczne „wątki szkockie”. Autor *Piotrusia Pana* zaczynał wszak karierę pisarską od opowiadań z Thrums, a osobliwości języka oraz kultury szkockiej „małej ojczyzny” były dla niego istotne przez całe życie i często powracały w jego twórczości. W dedykacji, przytaczając wspomnienia ze swoich pierwszych, dziecięcych inscenizacji teatralnych,

⁶¹ R.L. Stevenson, *Treasure Island*, with over one hundred illustrations and decorations by L. Rhead, New York – London 1883, s. 3; w współczesnym przekładzie Józefa Birkenmajera „Piętnastu chłopów na Umrzyka Skrzyni – Jo-ho-ho! i butelka rumu!”. Por. *idem, Wyspa skarbów*, przeł. J. Birkenmajer, il. R. Ingpen, Warszawa 2013, s. 10.

Barrie pisze na przykład o sobie samym (jak zawsze w narracji trzecioosobowej): „Here he is at the age of seven or so with his fellow-conspirator Robb, both in glengarry bonnets. They are giving an entertainment in a tiny old washing-house that still stands. The charge for admission is preens, a bool, or a peerie (I taught you a good deal of Scotch, so possibly you can follow that)” (*PP*, 78). W tych kilku zaledwie zdaniach pojawiają się więc nie tylko szkockie furażerki (*glennary bonnets*), ale także trzy wyrażenia zaczerpnięte wprost z języka Scots: *preens* (mogące oznaczać ozdobne szpilki i broszki, ale także haczyki na ryby, co w kontekście opłaty za wstęp na dziecięce przedstawienie wydaje się najbardziej uzasadnione), *bool* (obwód do zabawy – *OED*: „A child’s hoop for bowling”) oraz *peerie* (najpewniej drobiazgi, drobne fanty). W *Piotrusiu czyli chłopcu, który nie chciał dorosnąć* w miejscu *glennary bonnets* pojawiają się „szkockie czapki”, dalej znikają jednak trudne do przełożenia wyrażenia regionalne oraz wzmianka o tym, że adresaci dedykacji – bracia Llewelyn Daviesowie – uczyli się języka szkockiego od samego autora: Brzózka osłabia tym samym szkockie realia, pisząc tylko, że „Za wstęp [na przedstawienie] płaci się rekwizytami do gry w kręgle, albo innymi drobiazgami” (*AB*, 19). Już nie osłabienie, ale wręcz przekład kulturowy stosuje natomiast tłumacz w akcie IV, w którym Barrie każe Wendy nucić wiersz szkockiego poety Roberta Burnsa *John Anderson, my Jo*, przedstawiający wyidealizowany obraz starego, kochającego się małżeństwa (Wendy chce w ten sposób podkreślić szczególną atmosferę chwili, którą spędza z Piotrusiem przy kominku w ich podziemnym domu, w otoczeniu „ich” dzieci). Tymczasem w przekładzie Brzózki zamiast wiersza Burnsa pojawia się... *Mały biały domek*, a więc przedwojenny przebój wykonany po raz pierwszy przez Tadeusza Millera w 1936 roku, a następnie spopularyzowany przez Mieczysława Fogga. Tekst *Małego białego domku* jest rzeczywiście znakomicie dopasowany do sytuacji (może tylko odrobinę lepszy byłby *Pierwszy siwy włos* w wykonaniu tego samego wokalisty?), a pamiętając, że Brzózka decyduje się w swoim przekładzie na daleko idącą domestykację (m.in. przekład nazwiska państwa Darlingów), jego decyzja wydaje się trafna i przede wszystkim funkcjonalna, gdyż podobnie jak aluzja Barriego nastawiona jest raczej na odbiorcę/widza dorosłego niż dziecięcego.

W przedmowie do swojego przekładu Brzózka pisze, iż „Tym, co najbardziej odróżnia tekst sztuki od powieści, jest brak narratora jako czynnika organizującego całą historię” (*AB*, 9) – i oczywiście, „typowa” narracja powieściowa w dramacie Barriego nie występuje, niezwykle silnie zaznaczona zostaje jednak obecność interwencyjnej „persony dramatycznej”, która za pomocą obszernych wypowiedzi w didaskaliach i wprowadzeniach do aktów pełni dokładnie tę samą rolę, co narrator, gdyż organizuje tekst i prowadzi przez niego czytelnika (por. strona 210 w niniejszej rozprawie). Barrie, z charakterystycznym dla siebie przymrużeniem autorskiego oka, daje czytelnikowi sztuki o Piotrusiu próbkę tradycyjnych, technicznych didaskaliów teatralnych w otwarciu sceny I aktu V (*The Pirate Ship*), zderzając je natychmiast z „narracyjnym” dalszym ciągiem, utrzymanym w konwencji, do której czytelnik został przyzwyczajony w poprzednich aktach. Ten kontrast jest niezwykle istotny, uświadamia bowiem czytelnikowi, że to, co czyta, jest tekstem już przystosowanym do lektury (a nawet napisanym z nastawieniem na zupełnie innego odbiorcę), nie zaś rzeczywistym

scenariuszem teatralnym, który byłby dla laika nie tylko nieciekawym, ale wręcz niezrozumiałym. Przyjrzyjmy się zestawieniu fragmentu oryginału i przekładu:

The stage directions for the opening of this scene are as follows:—I Circuit Amber checked to 80. Battens, all Amber checked, 3 ship's lanterns alight, Arcs: prompt perch 1. Open dark Amber flooding upper deck, O.P. perch open dark Amber flooding upper deck. Arc on tall steps at back of cabin to flood back cloth. Open dark Amber. Warning for slide. Plank ready. Call Hook.

In the strange light thus described we see what is happening on the deck of the Jolly Roger, which is flying the skull and crossbones and lies low in the water. There is no need to call Hook, for he is here already, and indeed there is not a pirate aboard who would dare to call him. (PP, 138)

Didaskalia dla sceny pierwszej są następujące:

Jeden obwód z filtrem bursztynowym na osiemdziesiąt procent. Światła z rampy górnej, wszystkie na osiemdziesiąt procent z bursztynem, trzy reflektory skierowane na statek. Światła łukowe: lewa kulista – sztankiet pierwszy na sto procent z ciemnym bursztynem naświetla tło; prawa kulista – na sto procent z ciemnym bursztynem naświetla górny pokład. Również łukowe na stromych stopniach z tyłu kajuty naświetla tło. Sto procent z ciemnym bursztynem. Przygotować projektory. Belka za burta gotowa. Wezwać Haka.

W tak oto opisanym przedziwnym oświetleniu widzimy, co dzieje się na pokładzie Wesołego Rogera, który cumuje głęboko zanurzony w wodzie, z piracką flagą powiewająca na maszcie. Haka nie ma potrzeby wzywać, bo jest już obecny od dawna, zresztą i tak nie ma na pokładzie pirata, który odważyłby się go wezwać. (AB, 105)

Barrie zamieszcza w pierwszym akapicie didaskaliów rzeczywiście wskazówki dla oświetleniowców, reżysera oraz inspicjentów – tekst aż roi się od wyrażeń zaczerpniętych ze specjalistycznego żargonu teatralnego, który tworzy komiczny kontrast z poetyckim, nieco ironicznym opisem z drugiego akapitu. W didaskaliach technicznych mowa o sile natężenia poszczególnych światel (na obwodzie, pod sufitem, na platformach po lewej i prawej stronie sceny) mających oświetlać odpowiednie fragmenty scenografii, a niektóre nazwy teatralnego wyposażenia (*circuit, battens, arcs, prompt perch, O.P. perch, back cloth*) tylko z trudem można rozszyfrować. Znakomicie robi to Aleksander Brzózka, który w zdecydowanej większości trafnie oddaje hermetyczny opis Barriego, nasycając swój przekład dobrze dobraną nomenklaturą teatralną (obwód z filtrem, sztankiety, światła łukowe, rampy); tłumacz ułatwia także zadanie czytelnikowi, rozwijając tajemnicze liczebniki oraz skróty (*prompt perch* – dosłownie „grzęda suflera” to górna partia sceny po stronie lewej, czyli po stronie, w której znajdowało się stanowisko suflera – ang. *prompter*; *O.P. perch*, czyli *O[pposite] P[rompter]* – prawa górna strona sceny, naprzeciwko suflera). Nie zgodzić można się tylko ze sposobem oddania równoważnika „Warning for sidle” jako „Przygotować projektory”, gdyż wydaje się, że chodzi tu nie o przeźrocza (*slides*) wyświetlane za pomocą projektora, lecz o ostrzeżenie przed obsunięciami sprzętu czy wręcz poślizgnięciem się oświetleniowców obsługujących reflektory pod sufitem.

O ile jednak elementy związane z teatralnym wymiarem tekstu są w przekładzie Brzózki oddane niezwykle sprawnie, więcej do życzenia pozostawiają fragmenty narracyjne związane z przedziwnym statusem ontologicznym samego Piotrusia Pana – jego bytowaniem „między-i-pomiędzy” życiem a śmiercią, snem a jawą. Jeden z kluczowych w tym względzie opisów, zawarty w dedykacji *To the Five* i dotyczący „zagadki istnienia” wiecznego chłopca, Brzózka tłumaczy na przykład w dość osobliwy sposób:

They do seem to be emerging out of our island, don't they, the little people of the play, all except that sly one, the chief figure, who draws farther and farther into the wood as we advance upon him? He so dislikes being tracked, as if there were something odd about him, that when he dies he means to get up and blow away the particle that will be his ashes. (*PP*, 84)

Wyłaniają się z naszej wyspy, nieprawdaż? Wszyscy mali bohaterowie z wyjątkiem tego najprzebieglejszego i najważniejszego, który tym dalej zaszywa się w głąb lasu, im bardziej próbujemy się do niego zbliżyć. On nie lubi być śledzony, jakby było w nim coś dziwnego, na przykład to, że umieranie oznacza dla niego podniesienie się i zdmuchnięcie z siebie jednej cząsteczki, która staje się jego prochami. (*AB*, 25)

W tym fragmencie pobrzmiewa echem „fantazja” opisana w jednej z pierwszych powieści Barriego, *Tommy and Grizel*, w której główny bohater pisze książkę o chłopcu uciekającym „coraz dalej i dalej w las” przed swoimi rodzicami, którzy chcą go złapać i uczynić dorosłym (por. strona 189 w niniejszej rozprawie). Piotruś, pobodnie jak fikcyjny bohater „powieści w powieści” z *Tommy and Grizel*, chce być na zawsze młody, lecz przede wszystkim na zawsze wolny: nie lubi, gdy się go tropi („dislikes being tracked”), i gdyby jednak miała spotkać go śmierć, zamierza na chwilę zmartwychwstać tylko po to, żeby rozsypać swoje prochy na wietrze i tym samym nadal – nawet po śmierci – cieszyć się wolnością. Ostatnie zdanie, tak ważne u Barriego, w przekładzie Brzózki traci swój poetycki charakter przez nagromadzenie rzeczowników odczasownikowych („umieranie”, „podniesienie się”, „zdmuchnięcie”), problematyczne wydaje się również następstwo czasowe poszczególnych zdarzeń („cząsteczka, która staje się jego prochami”) oraz niefortunne sformułowanie „umieranie oznacza dla niego podniesienie się”, w którym w oryginale chodzi przecież o to, że Piotruś, gdy już umrze, „zamierza wstać i pozbyć się swoich prochów”. W przekładzie Brzózki nie udaje się również ocalić dalszych subtelnych związków Piotrusia Pana z prochem/pyłkiem, o których pisałam w części interpretacyjnej poświęconej twórczości Barriego (por. strona 211 w niniejszej rozprawie). W dedykacji *To the Five* niezmienny element w człowieku (esencja dzieciństwa, sedno tożsamości?) zostaje opisane jako „a little something in us which is no larger than a mote in the eye, and that, like it, dances in front of us beguiling us all our days.” (*PP*, 79), co Brzózka tłumaczy jako „coś małego w środku nas, tak małego, jak paproszek, który wisi tuż przed okiem, mamiąc nasz wzrok na cały dzień” (*AB*, 20) – ze „wszystkich naszych dni”, a więc całego życia, w przekładzie ostaje się tylko pojedynczy dzień, co całkowicie zmienia sens opisu. Najważniejsze jest jednak to, że tańczące prószko/pyłek („a mote in the eye”) pojawia się również w didaskaliach komentujących scenę ostatecznego starcia Piotrusia z Hakiem. W najbardziej zaciętym boju kapitan piratów doświadcza osobliwych omamów wzrokowych, a wieczny chłopiec jawi się mu jako „pyłek tańczący w słońcu”: „Peter, who to [Hook's] eyes, now blurred or opened clearly for the first time, is less like a boy than a mote of dust dancing in the sun” (*PP*, 145). To niezwykle istotny moment, który nie tylko wyjaśnia (choćby częściowo) „zagadkę istnienia” Piotrusia Pana, ale także pozwala zauważyć subtelne połączenie pomiędzy dedykacją Barriego a słowami wypowiedzianymi przez jego „personę dramatyczną” w didaskaliach pod koniec sztuki. By jednak to połączenie zachować, należy oddać test precyzyjnie, zwracając uwagę właśnie na ów drobny „pyłek”. Tej precyzji nie znajdziemy niestety u Aleksandra Brzózki, w którego wersji „paproszek wiszący przed okiem” (w oryginale

„mote in the eye”) w dedykacji staje się w akcie V „obłoczkiem mgły tańczącym w promieniach słońca” („mote of dust dancing in the sun”). Rozczarowuje też sam finał sztuki, w którym następuje ostateczne pożegnanie Piotrusia z Wendy i przebudzenie ze swego rodzaju snu na jawie, do którego Barrie zaprosił swoich widzów/czytelników:

In a sort of way he understands what she means by 'Yes, I know,' but in most sorts of ways he doesn't. It has something to do with the riddle of his being. If he could get the hang of the thing his cry might become 'To live would be an awfully big adventure!' but he can never quite get the hang of it, and so no one is as gay as he. With rapturous face he produces his pipes, and the Never birds and the fairies gather closer, till the roof of the little house is so thick with his admirers that some of them fall down the chimney. He plays on and on till we wake up. (PP, 153–154)

W pewnym sensie Piotruś rozumie, co miała na myśli, mówiąc: „Tak, tak, wiem”, ale nie rozumie tego w innych sensach. To na pewno ma coś wspólnego z zagadką jego istnienia. Gdyby tylko mógł się w tym połapać, zapewne usłyszeliśmy jego zawołanie „Życ, a to dopiero wielka przygoda!”, ale nigdy jakoś nie może się w tym połapać, i dlatego nikt nie jest tak wesóły jak on. Z zachwytem na twarzy wycina swoje piszczałki, a Nibyptaki i wróżki schodzą się ze wszystkich stron, aż tłum jego wielbicieli na dachu małego domku staje się tak duży, że niektórzy wpadają do środka przez komin. A on gra i gra, i gra, dopóki nie obudzimy się rano. (AB, 130)

I znów: subtelność „różnicy i powtórzenia” u Barriego polega na tym, że Piotruś powtarza raz jeszcze słynną frazę z finału sceny z Laguny Syren „To die will be an awfully big adventure” (PP, 125; „Umrzeć – to dopiero będzie wielka przygoda”; AB, 85), lecz tym razem – ponieważ jego wypowiedź dotyczy życia, które nigdy tak naprawdę nie stało się udziałem nieśmiertelnego i beztroskiego wiecznego chłopca – nieznaczej, lecz jakże znaczącej modyfikacji ulega gramatyka zadnia: oznajmienie zamienia się w wykrzyknienie, *will* staje się *would*, czas przyszły zostaje zastąpiony przez tryb przypuszczający: „Życ – to dopiero byłaby strasznie wielka przygoda!”. W przekładzie Brzózki – „Życ, a to dopiero wielka przygoda!” – brakuje przede wszystkim kluczowej zmiany zachodzącej pomiędzy czasownikami modalnymi *will* i *would*, a tym samym z okrzyku zamykającego sztukę (który na scenie nigdy nie pada – pamiętajmy, że znajduje się on wyłącznie w didaskaliach) znika tryb przypuszczający, który wskazuje wyraźnie, iż prawdziwe życie jest dla Piotrusia Pana tylko hipotezą i znajduje się w sferze domysłów. Zastąpienie przypuszczenia afirmacją zmienia sens zakończenia, podobnie jak zmienia go drobny dodatek dotyczący budzenia się ze snu: Barrie nie pisze wszak nic o tym, że przebudzenie następuje rano czy w innym sprecyzowanym momencie doby – w jego ujęciu doświadczenie teatralne czy lekturowe to swego rodzaju „sen na jawie”, *reverie* (jak *reverie* Charlesa Lamba o wysnionych dzieciach), z którego można zbudzić się w każdym momencie dnia i nocy.

Rozważania o polskich seriach przekładowych *Piotrusia Pana* chciałabym jednak zakończyć w nieco weselszej tonacji – to wszak, jak starałam się pokazać, tekst pełen tyleż melancholii, ile humoru i ducha zabawy – a więc analizą najbardziej apetycznego fragmentu świata Neverlandu, jakim są posiłki. Elementy związane z jedzeniem i piciem – co może zaskakujące – nie występują w „Piotrusiowych” fabułach Barriego często, a gdy już się pojawiają, stanowią raczej nośnik niebezpieczeństwa, są przedmiotem manipulacji dorosłych wymierzonej przeciwko dzieciom (syrop, który wypija oszukany przez pana Darlinga Michael, „wielki tort z tłustym kremem i warstwą zielonego lukru” (PP, 110), za pomocą którego Hak pragnie uśmiercić chłopców,

trucizna, którą wlewa do lekarstwa zostawionego Piotrusiowi przez Wendy) – jak gdyby odżywianie się, zaspokajające naturalną potrzebę biologiczną, ale związane przez to z rozwojem i wzrostem, było „sprzymierzeńcem” dorosłych w pozbawianiu dzieci ich dzieciństwa i dziecięcości. Tym istotniejszy wydaje się fakt, że jedzenie i picie odbywa się na Nibylandii przeważnie „na niby”, jakby tylko wymyślone posiłki nie były zaprawione goryczą konieczności dorastania. Opis Nibylandzkiego *menu* stanowi prawdziwie wysmakowany element świata przedstawionego zarówno w sztuce, jak i w powieści, i prezentuje (od kuchni) warsztat pisarski Barriego:

It is a pretend meal this evening, with nothing whatever on the table, not a mug, nor a crust, nor a spoon. They often have these suppers and like them on occasions as well as the other kind, which consist chiefly of bread-fruit, tappa rolls, yams, mammee apples and banana splash, washed down with calabashes of poe-poe. (PP, 127)

Dziś kolacja jest na niby i na stole nie ma nic, ani kubków, ani okruszków, ani łyżek. W ten sposób kolacje jada się tu dość często. Podobają im się one tak samo jak i drugi, zwykły sposób spożywania posiłków, na które składają się owoce chlebowca, bułki z awokado, słodkie ziemniaki, owoce mango i piure z bananów, wszystko popijane mleczkiem kokosowym w wysokich tykwach. (AB, 88)

Oto okazuje się, że „realne” posiłki („drugi, zwykły sposób”) są na Nibylandii równie nierzeczywiste jak jedzenie „na niby”, gdyż składają się z egzotycznych potraw i owoców pochodzących z różnych, często odległych od siebie zakątków świata, a także substancji niejadalnych, które zapewne właśnie dlatego – oraz ze względu na swoje osobliwe brzmienie – trafiły do *menu*. *Breat-fruit* to owoce chlebowca, a więc jadalnej rośliny pochodzącej z okolic Nowej Gwinei i Mikronezji, *tappa rolls* to tkanina wyrabiana z morwy papierowej (zwanej papierówką chińską) na Polinezji, zatem substancja niejadalna, *yams* – to potocznie słodkie ziemniaki (ale nie bataty), a dokładnie jadalne kłącza pochryznu chińskiego, rosnące w różnych częściach Afryki, Azji i Ameryki Południowej, *mammee apple* – smaczne owoce mamei amerykańskiej, pochodzącej z Karaibów, *banana splash* – miazga bananowa, natomiast tajemniczy *poe-poe*, napój pity wprost z tykwy, nie ma wiele wspólnego z substancją płynną, gdyż jest tradycyjną potrawą hawajską przygotowywaną z pieczonych i tłuczonych bulw kolokazji jadalnej, a czasem także owoców chlebowca, bananów czy batatów. Jak zatem te egzotyczne, geograficznie zróżnicowane i niekoniecznie jadalne przysmaki wyglądają w polskich przekładach sztuki oraz powieści? Brzózka przemianowuje elementy niejadalne na jadalne, co jest skądinąd częstą strategią stosowaną wobec tego fragmentu (*tappa rolls* to w jego przekładzie „bułki z awokado”, zapewne dlatego, że *roll* oznacza po angielsku bułkę), a nienadające się do picia *poi-poi* staje się mleczkiem kokosowym. Z kolei nieznanne polskim konsumentom i konsumentkom owoce mamei amerykańskiej zostają zastąpione apetycznym mango.

Wersja ze sztuki o Piotrusiu Panie przedstawia menu wegetariańskie (wręcz wegańskie), gdy tymczasem w jadłospisie z *Peter and Wendy*, prócz wszystkich poprzednich elementów, dodatkowo wymienione zostają nie tylko *cocoa-nuts*, ale także *baked pig* – pieczona świnia; potrawy ulegają też większemu przetworzeniu, gdyż również owoce chlebowca są pieczone – *roasted*. U Marii Czerwińskiej egzotyczne nazwy dań ulegają uproszczeniu oraz polonizacji, bo zamiast pochryznu czy choćby

batatów/słodkich ziemniaków pojawiają się po prostu zwykłe, swojskie ziemniaki, a egzotyczny napój *poe-poe* zostaje zastąpiony sokiem malinowym („Jedli pieczone granaty, mango i banany, ziemniaki, kokosy, i pieczone prosiaki, a popijali sokiem malinowym w naczyniu z wydrążonej tykwy”; MC, 122). Jeszcze inny jądłospis proponuje Andrzej Polkowski, w którego przekładzie na Nibylandii jada się „głównie pieczone owoce drzewa chlebowego, bataty, kokosy, duszoną wieprzowinę, rajskie jabłka, naleśniki z dżemem morwowym i banany, popijając to tykwami pienistego soku *poe-poe*” (AP, 67). Owoce mamei zostają więc zastąpione przez „rajskie jabłka”, które są o tyle ciekawym wyborem, że wskazują na tropikalny, rajski charakter samej wyspy, ale posiadają jednocześnie znaczącą konotację biblijną (grzech pierworodny w krainie rajskiego dzieciństwa); niejadalne *tappa rolls* stają się natomiast „naleśnikami z dżemem morwowym”, co wskazuje, że tłumacz starał się oddać botaniczną specyfikę świata Nibylandii. U Michała Rusinka i Władysława Jerzyńskiego opis posiłków nie pojawia się w ogóle, co oznacza, że tłumacze korzystali z pierwszego amerykańskiego wydania powieści (Nowy Jork 1911 – lub opartych na nim edycjach późniejszych), w którym również został on pominięty. Podobnie dzieje się w pierwszym wydaniu przekładu Macieja Słomczyńskiego, jednak już we wznowieniu z 1991 roku tłumacz koryguje to pominięcie i pisze: „Ich głównym pożywieniem były smażone owoce chlebowca, słodkie ziemniaki, orzechy kokosowe, pieczona wieprzowina, a wszystko: owoce przesłoczy, bułeczki z tappy i banany, popijane kalabasą z *poe-poe*”⁶². Znakomitym znaleziskiem językowym Słomczyńskiego jest „kalabasa” (za słownikiem Doroszewskiego: „naczynie z wysuszonego i wydrążonego owocu drzewa tykwowego”⁶³), którą przewyższa tylko znalezisko botaniczne tłumacza, a mianowicie „owoc przesłoczy”. Przesłocz jest bowiem dawnym określeniem drzewa mamei, które pojawia się w wyjątkowym dziele z serii *Botanika szczególna* Ignacego Rafała Czerwiakowskiego, dokładnie w jej tomie piątym wydanym w 1860 roku w Krakowie, noszącym tytuł *Opisanie roślin dwulistniowych lekarskich i przemysłowych*. Czerwiakowski podaje tak apetyczny opis przesłoczy amerykańskiej, że wprost nie sposób oprzeć się pokusie, by nie posmakować go chociaż na papierze:

Owoce tego drzewa może najpiękniejszego w ojczyźnie, pod skórą grubo-skórzastą, żółtawą i gorzką, posiadają miążdż żółty nader smakowity i wonny; ten bywa z upodobaniem jadany surowy, ale częściej zaprawny winem, cukrem i cynamonem, oraz jako kompot; z niego przyrządzony syrup i konserwa, należą do domowych leków wzmacniających żołądek. Z kwiatów na Attylach, wyrabiają wyborny likier [...] [pisownia i interpunkcja oryginalne – A.W.].⁶⁴

Tym smakowitym wątkiem nibylandzkim – zaprawionym (jak winem) podziwem dla tłumacza-erudyty i bibliotecznego szperacza (Słomczyński uzupełniał wszak swój przekład jeszcze przed nastaniem doby Internetu i digitalizacji) – pozwalam sobie zamknąć rozważania o polskich seriach przekładowych utworów Barriego, by jeszcze

⁶² J.M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*, przeł. M. Słomczyński, Wrocław 1991, s. 84.

⁶³ *Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego (wersja online): <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/kalabasa/> (data dostępu: 25 marca 2022).

⁶⁴ *Przesłocz (Mammea Lin.) – Gat. 1 P. amerykańska*, w: I.R. Czerwiakowski, *Opisanie roślin dwulistniowych lekarskich i przemysłowych. Botaniki szczególnej część piąta*, Kraków 1860, s. 2541.

na chwilę powrócić do pierwszych dekad XX wieku, od których zaczęłam moją analizę polskiej recepcji przekładowej utworów „złotego wieku” angielskiej literatury dziecięcej, i przedstawić trzy rodzime utwory literackie, które na różnych poziomach nawiązują do *Piotrusia Pana*: są nimi *Tajemnice Łazienek* (1920) Zuzanny Rabskiej, *Przygody Okruszka. Czarodziejska historia* (1922) Antoniego Gawińskiego oraz *Tajemnice motyli* (1920) Stefanii Szuchowej. Choć bowiem w polskiej literaturze dziecięcej przełomu wieków długo jeszcze obowiązywała realistyczna konwencja XIX-wieczna, „wrota fantazji” zaczęły uchylać się powoli wraz z pojawianiem się pierwszych przekładów utworów Andersena, Carrolla oraz właśnie Barriego.

W wypowiedziach polskich krytyków, piszących na przełomie wieków o literaturze dziecięcej, wyraźnie widoczna jest obawa przed „zbozeniem w fantazję”, „odrealnieniem” literatury oraz „pułapkami wyobraźni” zastawianymi przez fikcję, która nadmiernie rozbudza dziecięcą wyobraźnię. W 1884 roku Adolf Dygasiński pisał o niebezpieczeństwach, jakie niesie ze sobą „fantazyja nie oparta na żadnym prawdopodobieństwie, której słaby umysł dziecka nie zdoła zaznaczyć żadnego brzegu”, a jako antidotum na tego typu publikacje (*nota bene* jego krytyka dotyczyła nowego wydania *Podróży Guliwera*) proponował „mit krajowy”, „opowiadania o zwyczajach i obyczajach różnych ludów” oraz historie ze „świata przyrody [...] na których można wychować fantazyją zdrową, bo mającą za podstawę rzeczywistość”⁶⁵. Natomiast w roku 1904 – gdy na scenie londyńskiego teatru po raz pierwszy skłonił się przed publicznością *Piotruś Pan* – Aniela Szycówna i Stanisław Karpowicz, dwoje wybitnych pedagogów opowiadających się za wychowaniem opartym na poznaniu psychologii dziecka, pisało tak:

Dzieci, pochłaniające książki, przenoszą się myślą w świat rojeń; tam zatracają powoli wrodzone skłonności badawcze, tam gaśnie żądza poznania, bo roznieca się namiętna ciekawość i tęsknota do cudów, czarów, rzeczy przerażających, okropnych. Już nie wielkie postaci historyczne, nie wspaniałe zjawiska przyrody interesują pochłaniaczy książek, lecz siła i różnorodność doznanych wzruszeń. [...] Złudzeniem jest mniemanie, jakoby wyobraźnia dziecięca potrzebowała karmi w postaci najfantastyczniej zmyślonych powieści lub bajek, dziecku zupełnie wystarcza odpowiedni materiał, choćby z najrealniejszego świata czerpany, byleby tylko rodzaj i układ materiału był zrozumiały i pozostawiał pole do samodzielnych rozmyślań czytelnika [pisownia oryginalna – A.W.].⁶⁶

Autorzy opracowania *Nasza literatura dla młodzieży* nie potępiają wprawdzie fantazji jako takiej, wyobraźnię dziecięcą uznają zaś za naturalny i ważny czynnik rozwoju psychologicznego, apelują jednak o to, by „fantazja autora nie przekraczała granic zdrowego rozsądku, nie wybiegała poza świat możliwy, dla dziecka zrozumiały”⁶⁷, a jako w pełni bezpieczną pożywkę dla wyobraźni młodych czytelników i czytelniczek proponują „podróże, życiorysy i trafnie wybrane fragmenta z dziejów kultury lub cywilizacji”, teksty przyrodnicze, przypowieści, alegorie, a nawet bajki, jeśli tylko będą one napisane „w ten sposób, żeby czytelnik odróżnić potrafił [ich] treść rzeczywistą od

⁶⁵ A. Dygasiński, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1884, s. 26.

⁶⁶ *Nasza literatura dla młodzieży*, op. cit., s. 5, 23.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 25

fantastycznej szaty”⁶⁸. Obawa przed wpływem „niezdrowej fikcji” powracała zresztą jeszcze w latach międzywojennych – w roku 1927 Kazimierz Króliński krytykował na przykład zbiór wierszy Janiny Porazińskiej *W Wojtusiowej izbie*, w którym przecież trudno doszukać się oznak nadmiernie wybujałej fantazji⁶⁹.

Gdy tymczasem krytyka – przynajmniej w części – starała się utrzymać front konwencji realistycznej w polskich książkach dla młodych czytelników, fantazja weszła do twórczości rodzimej niejako „tylnymi drzwiami”: za pośrednictwem przekładów, wśród których znaczny udział miały tłumaczenia z angielskiej literatury „złotego wieku”. Od początku XX wieku zaczęły ukazywać się w Polsce translacje utworów Ruskina, Carrolla, Thackeraya, Kiplinga, Nesbit oraz Barriego, a na ich efekt – otwarcie polskiej literatury na fantazję i wyobraźnię – nie było trzeba czekać długo. Szczególnie intensywnym okresem twórczości spod znaku „baśni nowoczesnej” – a więc tekstów kreujących świat przedstawiony na pograniczu realności i fantazji – był w Polsce początek dwudziestolecia międzywojennego, symboliczny moment, w którym większa wolność zapanowała również w literaturze dziecięcej. W roku 1920 nakładem Księgarni św. Wojciecha ukazały się *Tajemnice Łazienek* autorstwa Zuzanny Rabskiej, poetki, nowelistki i tłumaczki, ozdobione nastrojowymi winiętami oraz ilustracjami Bronisława Bartela. *Tajemnice Łazienek* są właściwie zbiorem opowiadań, z których każde traktuje o przygodach dziecięcych bohaterów w warszawskim parku – Łazienkach Królewskich. Już sama parkowa sceneria, ale również czas akcji, którym w większości opowiadań jest noc, przywodzi na myśl opowieść o Piotrusiu Panie w Ogrodach Kensingtonskich, której tłumaczenie znane było polskim czytelnikom i czytelniczkom dzięki Zofii Rogoszównie jako *Przygody Piotrusia Pana* od 1913 roku.

Obrazem jakby wyjętym z Barriego rozpoczyna się pierwsze w zbiorze opowiadanie *Sny Wiesi*, w którym nocne Łazienki pełne są magii oraz ruchu, z cokołów zbiegają satyrowie i zaczynają „toczyć po alejkach parku [tarczę zegara słonecznego] zupełnie tak, jak Wiesia toczy swoje kółko drewniane dookoła klombu”⁷⁰:

Zbiegły się wszystkie Satyry z parku. Satyr znad stawu, który w maju wtulony jest w krzew bzu liljowego, wyglądającego jak jeden wielki bukiet, i Satyry z Belwederu stojące na straży pałacu. Poczęły rzucić jedne drugim kamienną tarczę, zupełnie tak, jakby to była wielka piła Wiesi, ta w pomarańczowe i niebieskie pasy. Wiesia stała i przypatrywała się swawoli Satyrów ze smutkiem. [...] Dlaczego Wiesia była smutna? Bo pomyślała, że gdy mieszkańcy Białego Domku wyjdą do ogrodu, nie będą wiedzieli, która godzina [pisownia oryginalna – A.W.]⁷¹

⁶⁸ *Loc. cit.*

⁶⁹ Krytyk pisał w następujący sposób: „Do Wojtusia Porazińskiej przemawia kałuża wody na podłodze, rozsypane klepki cebrzyka, kiecki w skrzyni, iskierka w popielniku, nić pajęczna na stosie poduszek – słowem z każdego kąta wyziera doń jakaś tajemnicza złowroga twarz, jakieś straszdyło. Czy godzi się – dla pewnych walorów artystycznych otaczać dziecko rojem tajemniczych istot, targać jego nerwy, torować drogę bojaźliwości, tchórzostwu, neurastenii – może nawet samobójstwu? [...] Jaki żołnierz będzie kiedyś z chłopca, który lęka się własnego cienia, boi się nocy i samotności?”. K. Króliński, *O książce dziecka. Część III: Braki i niedomagania naszej literatury dla dzieci i młodzieży*, cyt. za: M. Adamczyk-Garbowska, *O książkach dla dzieci...*, s. 19.

⁷⁰ Z. Rabska, *Tajemnice Łazienek*, ilustracje oraz winiety wykonał B. Bartel, Poznań – Warszawa [b.d.w.], s. 9.

⁷¹ *Loc. cit.*

Dziewczynka wyrusza na wędrówkę po nocnym parku królewskim w poszukiwaniu godziny, pyta o nią drzewa, które przemawiają ludzkim głosem (dokładnie tak, jak działo się to w Ogrodach Kensingtonskich), aż w końcu trafia do Pałacu na Wyspie, którego odbicie w stawie okazuje się podwodną siedzibą Królowej Łabędzi. Na drugą stronę tafli wodnej, do świata „takiego samego, ale innego” bohaterka przechodzi niczym Alicja do kraju Po Drugiej Stronie Lustra. Wędrówka Wiesi przypomina jednak przede wszystkim przygody Toni w Parku Leśnym „po dzwonku” opisane w *Przygodach Piotrusia Pana* w przekładzie Rogoszówny – w obu utworach identyczna jest konstrukcja świata przedstawionego, w którym realne elementy parkowej przestrzeni Ogródów Kensingtonskich (brama, Okrągły Staw, Pałac Kensingtonski, Serpentina) i Łazienek Królewskich (Biały Domek, Pałac na Wodzie, posągi satyrów, zegar słoneczny) stają się kanwą onirycznej, baśniowej opowieści, w której zatarta zostaje granica pomiędzy fantazją a rzeczywistością. Uderzające jest nawet podobieństwo samych parków – oba mieszczą się w stolicach kraju, oba są parkami królewskimi, w obu za dnia toczy się zwyczajne życie, zaś po zmroku ożywa kraina baśni. W obu inaczej płynie też nocny czas, który w Parku Leśnym poddany jest kaprysom elfów, natomiast w Łazienkach staje się igraszką Satyrów, pod wieloma względami bardzo przypominających psotne *fairies*, ale związanych przecież również z postacią bożka Pana (przypomnijmy, że w pod koniec *Przygód Piotrusia Pana* wieczny chłopiec otrzymuje od Toni w prezencie „wymyśloną” kozę, na której później jeździ po parku, wyraźnie upodabniając się do fauna). Podobieństwa światów przedstawionych obu tekstów podkreślają jeszcze ilustracje oraz winiety Bronisława Bartela, utrzymane w podobnym klimacie jak grafiki Arthura Rackhama przedrukowane w *Przygodach Piotrusia Pana* (por. zestawienie **ryc. 113 i 114** – warto zwrócić uwagę na obecność tej samej dziecięcej zabawki – obręczy do toczenia – na obu grafikach; niezwykle podobne jest również usytuowanie dziecięcych postaci, które wychylają się zza drzewa).

Istotną różnicą między opowieściami Rabskiej i Barriego jest jednak to, że o ile w *Przygodach Piotrusia Pana* występują istoty całkowicie fantastyczne (sam Piotruś, elfy), u polskiej autorki są to raczej postaci mitologiczne lub historyczne, ściśle związane z parkiem łazienkowskim. W nocnych Łazienkach ożywa bowiem heroiczna i tragiczna historia kraju: Wiesia spotyka ostatniego króla Polski, smutnego Stanisława Augusta Poniatowskiego, który „zgubił swą koronę”, króla Jana Sobieskiego zstępującego z pomnikowego postumentu oraz pułk ułanów, wśród których rozpoznaje swojego młodszego braciszka, już jako wyrosniętego młodzieńca ruszającego w bój za wolność ojczyzny – senna wędrówka prowadzi bowiem zarówno w przeszłość, jak i w przyszłość. Rabska, wzorując się na baśniowej opowieści Barriego (szczególnie bliskie językowi i poetyce jego utworu jest jedno z dalszych opowiadań, zatytułowane *Choinka Marcysi*, którego akcja, podobnie jak ostatnie dwa rozdziały *Przygód Piotrusia Pana*, rozgrywa się zimą i które nawiązuje również do *Dziewczynki z zapalkami* Andersena), wprowadza do niej jednocześnie Carrollowską ramę snu. Jednak polska autorka, w odróżnieniu od swoich angielskich poprzedników, jednoznacznie określa charakter wydarzeń, w pewien sposób burząc czy też osłabiając konwencję oniryczną, a tym samym polemizując z autorem *Alicji w Krainie Czarów*:

Przypominamy znowu, że jej się to wszystko śniło. Mogłabym to, mili czytelnicy, powiedzieć wprawdzie na samym końcu powiastki i myślelibyście, że tak było naprawdę. Ale wołę was w błąd nie wprowadzać. Tyle rzeczy nadzwyczajnych dzieje się w życiu, [...] że nadzwyczajności ze snów bledną i maleją w porównaniu z niemi.⁷²

Narratorka, przemawiająca w tym miejscu głosem autorskim, opowiada się zatem po stronie rzeczywistości, a przeciwko fantazji, składając tym samym daninę nadal żywotnej w dwudziestoleciu konwencji realistycznej. Choć konstrukcja świata przedstawionego w *Tajemnicach Łazienek* zdaje się podważać tę realistyczną deklarację, gdyż Rabska – być może pod wpływem inspiracji dziełami klasyki dziecięcej „złotego wieku”, których tytuły pojawiają się w jej wspomnieniach⁷³ – utrzymuje swoje opowiadania w aurze baśniowości, ich fabułę i „morały” przepaja duch patriotyzmu i wartości narodowyzwoleniczych. Nad nocnymi łazienkami ciąży powaga konotacji historycznych („zgubiona korona” Polski), nie brak w niej również symboli walki i zrywów narodowych: po parku uwijają się na przykład pułki ułanów, którzy w tajemniczym, misternie skonstruowanym świecie fantazji stanowią element obcy i zbędny, a w zestawieniu z utworem Barriego – w którym po Parku Leśnym biegały regimenty elfów, próbujących wypłoszyć ze swojego królestwa nieproszonego gościa, Piotrusia Pana – tworzą wiele mówiący kontrast. Baśniowa konwencja staje się u Rabskiej nowym sposobem opowiadania o tych samych tematach i problemach, które dominowały w literaturze polskiej poprzednich dekadach: o historii kraju, walce za ojczyznę, potrzebie kształtowania postaw patriotycznych. W *Tajemnicach Łazienek* – jak w wielu innych utworach dla dzieci powstałych w międzywojniu – dochodzi bowiem do swego rodzaju fuzji motywów i stylów: elementy oniryczne, baśniowe i fantastyczne sąsiadują z wątkami, które odnoszą się do specyficznego przesłania dydaktycznego i moralnego, obowiązującego przez lata w polskiej literaturze dziecięcej, a przy tym stworzenie świata fantazji rzadko traktowane jest jako cel sam w sobie. Widoczny staje się tu również proces ścierania się i przemiany różnych sposobów

⁷² *Loc. cit.*

⁷³ Por. Z. Rabska, *Moje życie z książką*, t. 2, Wrocław 1964, s. 181. Zuzanna Rabska przytacza tu swoją rozmowę z Marią Koburg, królową Rumunii (i wnuczką królowej Wiktorii), której książkę pt. *Głos na szczytach* przetłumaczyła na język polski w 1924 roku. Rozmowa odbyła się podczas jednej z wizyt Rabskiej w pałacu Bukareszcie, a królowa Maria opowiedziała wówczas polskiej tłumaczce o swojej twórczości literackiej, którą Rabska doskonale znała: „Przerzucając stronicę książki, snuła dalej swoje wizje powieściowe. Andersen rzucił tęcze barwy na jej dzieciństwo i wciąż jeszcze powraca do kolorowych baśni, które uważa za ekstrakt poezji. Bajka jako rodzaj twórczości najlepiej jej odpowiada. Skinęła na damę dworu i po chwili trzymała w ręku swoje baśnie. Z ożywieniem, z finezją opowiadała ich treść. Roztaczała obrazy ogrodów, w których pływają wesołe elfy, obraz morza, w którym pluskają syreny, obrazy lasów drzących śmiechem driad. Złe czarownice i dobre wróżki, to, co stworzyła fantazja wszystkich ludów, nabiera rumieńców życia w opowiadaniu królowej. Mówi o balecie, w którym wystąpią boginie i bożkowie leśni. *Piotrusz pan* i *Alicja w krainie czarów* to jej ulubione książki, które wywarły wpływ na jej twórczość [pisownia oryginalna – A.W.]”. Sam fakt, że Rabska przytacza polskie tytuły dwóch utworów „złotego wieku” wymienione przez królową Marię, świadczy, że najprawdopodobniej znała je z własnych lektur. Można jedna wysnuć jeszcze inną hipotezę: skoro Rabska tłumaczyła książki królowej, na które wpływ wywarły utwory Carrolla i Barriego, w swojej własnej twórczości dla dzieci mogła niejako przejąć charakterystyczne dla nich jakości literackie za pośrednictwem pracy translatorskiej – znamienne, że nawiązania do wszystkich trzech autorów wymienionych przez królową Marię (Andersena, Carrolla, Barriego) odnaleźć można właśnie w *Tajemnicach Łazienek* Rabskiej.

myślenia o obowiązkach literatury dla młodych odbiorców (od powinności wychowawczych i patriotycznych do celów *stricte* artystycznych) oraz różnych modeli i konwencji twórczych (tradycyjny model realistyczny *versus* fantastyka literacka). Utwór Rabskiej pod względem „ideowym” staje przede wszystkim właśnie po stronie realizmu – nawet jeśli konstrukcja świata przedstawionego w wielu momentach temu przeczy – a fantazję traktuje jako „drogę do celu” dydaktycznego, dając tym samym świadectwo ciągłej żywotności tradycyjnych konwencji, które w dwudziestolecie zaczynały dopiero pękać pod wpływem inspiracji zagranicznych.

Innym tekstem, który wyraźnie nawiązuje do *Przygód Piotrusia Pana*, jest utwór Antoniego Gawińskiego pt. *Przygody Okruszka. Czarodziejska historia*, który ukazał się w 1922 roku nakładem wydawnictwa Michała Arcta z grafikami samego autora, który był nie tylko pisarzem, ale także malarzem i ilustratorem. Gawiński stwarza opowieść o Krainie Baśni, która jest niejako integralną częścią świata realnego, lecz której byt zależy od tego, czy ludzie dają baśniom wiarę. Pobrzmiwają tu wyraźnie echa powieści *Peter and Wendy*, której fabuła znana była przecież polskim czytelnikom dzięki *Przygodom Piotrusia Duszka*, wydanym dziewięć lat wcześniej również nakładem oficyny Arctów. Gawiński przedstawia na przykład scenę, w której Okruszek, mały chłopiec porwany ze świata ludzi⁷⁴, w ostatniej chwili ratuje życie starej Wróżeczce, władczyni Krainy Baśni, dzięki swojej miłości i wierze w świat fantazji – podobnie jak Srebrnodzwonka zostaje ocalona od śmierci przez dzieci, które odpowiadają twierdząco na pytanie Piotrusia: „Czy wierzycie w czarodziejskie istoty?” (AZ, 54). Przyjrzyjmy się zestawieniu fragmentu *Przygód Okruszka* z fragmentem *Przygód Piotrusia Duszka* (nawet „rymujące się” tytuły tekstów zdają się wskazywać na ich wewnętrzne pokrewieństwo):

Tęsknie rozniosło się echo po górach, lasach dolinach. Już miało przebrzmieć zupełnie, a słońce zabierało resztę światła ze szczytów. Z niemocnej już dłoni Wróżeczki skulonej wysunęła się jej władna laseczka... Właśnie dźwięczała jeszcze żałośnie, staczając się po gałęziach w dół, gdy z głębi lasu dał się słyszeć głosik dziecięcy, wołający z rozpaczą:

– Jestem, jestem, Wróżuniu! Kocham Cię! Wzywam! Zanim się spostrzeżono, z lasu wypadła najpierw Wiewiórka ruda, [...] za Wiewiórką wysunął się chłopaczek mały odziany zielono, z obfitymi kędziorami ciemno-złotymi na odkrytej główce... Biegł szybko pod górę, gdzie siedziała milcząca wróżka, piął się po kamieniach, chwytając mchu... Aż dopadł wreszcie jej kolan: rozwarł drobne ramionka szeroko i, chwyciwszy staruszkę oburącz za szyję, przytulił się do niej, krzycząc:

– Wróżuniu! Żyj! Kocham Cię! Wzywam! Jestem Człowiekiem!

W teże chwili słońce schowało się za górami i świat spowinął się w złociste zmierzchanie. Całe zgromadzenie zawrzało, poczęło cisnąć się do tronu Wróżki, albowiem sądzono, że zginęła na wieki... Ale tam stało się coś nieoczekiwanego: tron kamienny spowiły płomienie a mgła świetlna spadła siklawą w dół; powoli

⁷⁴ Jeszcze innym intertekstem z klasyki dziecięcej dla *Przygód Okruszka* może być *Calineczka* Andersena, na co wskazywałyby zarówno podobieństwa fabuły obu tekstów, jak i „malańkość” tytułowego bohatera (Okruszek) i bohaterki (Calinka, Calineczka, w polskich przekładach wydanych przed ukazaniem się utworu Gawińskiego nazywana również Calóweczką – tłumaczenie Marii Glotz – oraz *Odrobinką* – tłumaczenie Cecylii Niewiadomskiej). Por. Z. Brzozowska, *op. cit.*, s. 111.

przeszła w błękit, a z niego wynurzyła się postać promienna i młoda – pełna czarodziejskiej chwały... [pisownia oryginalna – A.W.]⁷⁵

Biedna Srebrnodzwonka umierała, i skończyła niezawodnie, ale Piotruś ze łzami w oczach zwrócił się z namiętną prośbą do wszystkich dzieci całego świata:

– Czy wierzycie w czarodziejskie istoty? – pytał. – Jeżeli tak – potwierdźcie to oklaskiem, a wówczas zbawicie Srebrnodzwonkę.

Gdy krzyk jego obiegł świat dokoła, rozległ się oddźwięk, jak gdyby miliony drobnych rączek klaskały; widocznie wszystkie dzieci na ziemi jednocześnie zapewniały go o swym wierzeniu w te istoty.

Skutek był cudowny: blaski Srebrnodzwonki, przyćmione niemal zupełnie, zapaliły się na nowo, a wesołe tętno dzwoneczka, które tylko Piotruś rozumiał, stłumione trucizną, odzyskało dawny dźwięk metaliczny. Srebrnodzwonka była ocalona! [pisownia oryginalna – A.W.] (AZ, 54)

Na paralelę między tekstami Gawińskiego i Barriego – a raczej polskim przekładem autoryzowanego przez niego *The Peter Pan Picture Book* – wskazuje również występująca w *Przygodach Okruszka* „Kraina Baśni”, gdyż w ten właśnie sposób tłumacz/tłumaczka *Przygód Piotrusia Duszka* oddaje nazwę Neverland. Niezwykle jest także podobieństwo bohaterów obu tekstów, przejawiające się nawet w ich wyglądzie oraz ubiorze: jak Piotruś Pan w Parku Leśnym, tak i Okruszek jest najpierw zupełnie nagi, a potem ubrany w zielone szatki pozszywane pajęczyną (przypomnijmy, że w powieści *Peter and Wendy* Piotruś nosi ubranie sporządzone z uschniętych liści sklejonych żywicą, a w tekście sztuki *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up* – z jesiennych liści i pajęczyn). Obaj odznaczają się też zdolnością latania – Piotrusiowi umiejętność lotu przywracają elfy z Parku Leśnego, zaś Okruszek zostaje obdarzony cudownymi złotymi skrzydełkami przez wieszczki leśnie, wśród których się wychowuje. Szczęśliwy i beztroski, uskrzydłony chłopiec żyje w baśniowym lesie, zapominając niemal, że kiedyś był człowiekiem:

Dziki chłopczyk przyzwyczał się mieszkać w lesie [...]. W jego wieku prędko się zapomina, toteż i malec zaczynał w to wierzyć, że zawsze mieszkał w Krainie Baśni. Wychowany wśród wieszczek leśnych, przejął od nich zwinność i lekkość, wdzięk nieporównany i tajemniczość. Nauczył się też precyzyjnie ich mowy, rozumiał narzecza wszystkich drzew [...], śpiew i język ptasi przyswoił sobie równie szybko. [...] Wieszczki traktowały go jak braciszka, uważano go powszechnie za istotę z Krainy Baśni. Jedna tylko wieszczka pałacowa utrzymywała, że chłopiec pochodzi ze świata ludzi. On też tak myślał sobie w dziecinnej swej głowce, chwilami serduszek łopotało w nim jak ptaszek, przyciskał je piąstkami i czuł, że ich, ludzi nieznanych, kocha jak żaden inny twór leśny.⁷⁶

Opis ten odpowiada niemal dokładnie opisowi Piotrusia Pana, nazywanego w powieści *Peter Pan in Kensington Gardens* „Betwixt-and-Between” (Między-i-Pomiędzy; w przekładzie Rogoszówny: „ni to, ni owo”), „niby-człowieczkiem” który w wieku siedmiu dni „porzucił ludzi”⁷⁷, by zamieszkać w Parku Leśnym wśród wrózek i ptaków;

⁷⁵ A. Gawiński, *Przygody Okruszka. Czarodziejska historia*, ilustracje autora, wstępem opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1991, s. 80–81.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 55.

⁷⁷ J.M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*, przeł. Z. Rogoszówna..., s. 21.

Piotruś, podobnie jak Okruszek, zachowuje jednak wspomnienie świata ludzi oraz pragnienie, by być „prawdziwym dzieckiem”:

Piotruś był zawsze wesół, a to dlatego, że Salomo [król ptaków – dopisek A.W.] dotrzymał obietnicy i nauczył go wielu rzeczy, które doskonale umieją ptaki. Więc nauczył go radować się z byle czego, nauczył go pracować z ochotą i nauczył go wierzyć, że ta praca jest czemś niezbędnym i ważnym. [...] Wkrótce posiadał całą wiedzę ptaków; po smaku odróżniał wiatr wschodni od zachodniego, widział jak trawa rośnie i słyszał ruch najdrobniejszych nawet owadów, przechadzających się w głębi spróchniałych drzew. [...] Noc w noc, zanim świt nastanie, na długo przed otwarciem parku, wraca Piotruś na Ptaszą wyspę. Piotruś nie jest prawdziwym człowiekiem, więc musi pozostać niewidzialnym dla oczu ludzkich. Ale każdej nocy spędza w parku po kilka godzin i bawi się jak prawdziwe dziecko. To znaczy, Piotruś wyobraża sobie tylko, że tak jak on, bawią się prawdziwe dzieci i nic zabawniejszego nad to jego przekonanie, bo prawdę mówiąc, Piotruś bawi się zawsze „na opak”.⁷⁸

Piotrusia i Okruszka łączy niepewny status ontologiczny, swego rodzaju zawieszenie między człowieczeństwem i „bytem czarodziejskim”, rzeczywistością i fantazją – obaj zapominają niemal o świecie ludzi, choć noszą w sobie mgliste wspomnienie matki: Piotruś przypomina sobie „pewną śliczną, młodą panią, która go bardzo mocno kochała”⁷⁹, a Okruszek widzi we wspomnieniu „słodką, dobrą twarz” i słyszy słowa „Tyś mój Okruszek...”⁸⁰. Istotną różnicą w konstrukcji obu postaci jest jednak motywacja ich życia w baśni: Piotruś ucieka od człowieczeństwa z własnej woli i choć później chce wrócić do ludzkiego życia, powrót okazuje się niemożliwy, natomiast Okruszek, porwany w niemowlęctwie przez złego czarnoksiężnika, powraca do swych rodziców tylko na krótko, a potem dobrowolnie od nich odchodzi, by panować w Krainie Baśni i zapewnić jej przetrwanie. Do świata ludzi wraca jednak co roku w czasie świąt Bożego Narodzenia, przypominając tym samym Wendy, która na czas wiosennych porządków powraca do Nibylandii:

– Już teraz nie opuścisz nas, Okruszku! – prosiła Mateńka.
Ale śliczne pacholę odrzekło, nie zdejmując ramion z ich szyi:
– Muszę wrócić, w Krainie Baśni królować. [...] Ale co roku – co roku – w noc wigilijną, w noc świętą Bożego Narodzenia, do Was – jedyni – powrócę!⁸¹

Podobieństwo między *Przygodami Piotrusia Pana* w przekładzie Rogoszówny a *Przygodami Okruszka* podkreślają dodatkowo czarno-białe grafiki Gawińskiego, które są niezwykle wprost podobne do ilustracji Arthura Rackhama z książki Barriego (por. zestawienia ryc. 115–117 i 118–120).

Na podobnej zbieżności motywów tekstowych i graficznych opiera się utwór Stefanii Szuchowej – polskiej pisarki, tłumaczki, a później również autorki słuchowisk dla dzieci – pt. *Tajemnice motyli*, który zdaje się wiele zawdzięczać *Przygodom Piotrusia Pana*, a który tutaj chciałabym przedstawić jako ostatni. Debiut pisarski

⁷⁸ *Ibidem*, s. 33–34, 52.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 31.

⁸⁰ A. Gawiński, *op. cit.*, s. 53

⁸¹ *Ibidem*, s. 124.

Szuchowej, wydany w 1920 roku w Warszawie nakładem oficyny Edwarda Wendego i spółki, to właściwie zbiór baśniowych opowiadań spiętych wspólną ramą narracyjną. W *Spisie książek poleconych do bibliotek szkolnych z roku 1929* znaleźć można takie „streszczenie” utworu:

Królowa motylków, idąc za radą królewicza chrabąszczy, Bzyka III-go, postanowiła nadać nazwy dotąd bezimiennym swym poddanym i dzieciom. W tym celu każe im lecieć w świat, i zdobywać imiona przez zasługi lub przygody, które niekiedy pozostawiają ślad na ich wyglądzie. Szereg powiastek przedstawia przygody różnych motylków, w których przeważnie odzwierciadla się życie ich ludzkiego otoczenia. Autorka włożyła w opowiadanie dużo sentymentu i poczucia piękna przyrody. Ze stanowiska artystycznego książka jest ładna, wydana z pięknymi ilustracjami S. Norblina [pisownia oryginalna – A.W.].⁸²

Rzeczywiście, pierwsze opowiadanie, zatytułowane *Królowa motylków*, zakreśla ramę narracyjną całego zbioru: władczyni „fruwającej czeredki”⁸³ wysyła swoich poddanych na poszukiwanie imion, zaś w dzień, „gdy wiosna spotyka się z latem”⁸⁴ ma odbyć się wielka Uroczystość (tak właśnie, *Uroczystość*, zatytułowane jest opowiadanie ostatnie), podczas której motyloom zostają nadane imiona. W kolejnych miniaturach opowiadane są przygody skrzydlatych bohaterów baśni. Imię Perłowca, wzięło się stąd, że pomógł ocalić sierotce jej najdroższy skarb przed złą Babą Jagą (*Perelki Hanusi*), a spośród dwóch motyli braci, Pokrzywnika i Rusalki, pierwszy zdobywa swoje imię w pokrzywach pod wiejską chatką, drugi zaś – na dworze Srebrnej Kropelki, pani jeziora (*Dwaj towarzysze*). *Motylek wierny łące* to opowieść o Tęczowcu, nazwanym tak ze względu na miłość, jaką darzył błękitne łąkowe kwiaty – dzwonka i cykorię. Żałobnik usłyszał swoje imię od lilii, która opowiedziała mu historię o utraconym szczęściu (*Między liljami*), Paź królowej okazał się wiernym sługą swojej władczyni, której pomógł wyswobodzić palec uwięziony w szczelinie wierzby (*Jazda przez puszcze*), Admirał natomiast odznaczył się wielką odwagą podczas sztormu na jeziorze, zdobywając zarówno imię, jak i „czerwoną wstęgę przez skrzydełka”⁸⁵ (*Na samotnej łódeczce*). Pawik zyskał miano na zamku małego króla, który w dniu imienin otrzymał w prezencie pawiątko i motyli kokon (*Mały król*). Na końcu, w osobnym rozdziale, odbywa się wielka Uroczystość nadania imion. Jako ostatnie motyle przylatują jeszcze Kapustnik, który „obleciał wszystkie kapuściane głowy w sadzie” oraz „motyl pierwszy na wiosnę, żółty jak płatki kaczęca”, któremu królowa nadaje imię Złoty Listek, „choć wszystkie dzieci na świecie nazywają go Cytrynkiem”⁸⁶.

Jednak w „szeregu powiastek o przygodach motylków” nie do końca „odzwierciadla się życie ich ludzkiego otoczenia” – jak chcieliby autorzy przywołanej wyżej notki ze *Spisu książek*. Ludzie – jeśli w ogóle pojawiają się w opowieściach, bo w kilku nie ma o nich mowy wcale – występują w nich przeważnie „obok”, tworzą swego

⁸² Szuchowa Stefania, *Tajemnice motyli*, w: *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach 1923 do 1928 włącznie*, Warszawa 1929, s. 305.

⁸³ S. Szuchowa, *Tajemnice motyli*, Warszawa 1920, s. 11.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 13.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 68.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 93.

rodzaju równoległy świat, zawieszony zresztą pomiędzy fantazją a realnością, gdyż nawet w tak „przyziemnym” opowiadaniu jak *Perelki Hanusi* odnajdziemy elementy baśniowe i fantastyczne. Motyle przefruwają (niczym Piotruś Pan) pomiędzy dwoma światami – „realną” dziedziną człowieka i baśniowym *dominium* Natury, w którym włada ich Królowa. Podobne współistnienie dwóch światów odnajdziemy w *Przygodach Piotrusia Pana*, gdzie Park Leśny staje się przestrzenią we dnie zaludnianą przez bawiące się dzieci, w nocy zaś podległą panowaniu królowej Mab, władczyni elfów.

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

Tłumy najśliczniejszych elfów i elficzek ciągną na bal ze wszystkich stron. Mężowie obejmują czule swoje żony, a kawalerowie ustrojeni w mundury niosą treny dam. Przed orszakami biegają pachołcy z pochodniami, zrobionymi z gałązek żórawinek. To są latarki elfów. Najpierw damy udają się do garderoby, gdzie zrzucają zasłony i zarzutki, a wdziewają śliczne trzewiczki srebrne. Wszystkie kwiaty rosnące wzdłuż Aleji dzidziusiów wychylają główki, stają na palcach i przyglądają się z zachwytem orszakowi zaproszonych; nie posiadają się też z radości jeżeli mogą którejś z dam pożyczyć szpilki do spięcia oberwanej falbanki. Na najwyższym wzniesieniu siedzi królowa elfów, a za jej tronem stoi Wielki kanclerz [...] [pisownia oryginalna – A.W.].⁸⁷

Ścianki nenufaru rozstały się natychmiast. Pręciki i słupki stały się smuklejsze i zmieniły się w złote kolumny. Światłem miesiąca obudzone wstały wszystkie dziwy wód wiosennych i zaludniły białe, pachnące wnętrza. Na muszelce w cztery zwinne rybki zaprzęgniętej wnet zjechali goście: pani Srebrna Kropelka i pan Pręciutkie Światełko – para duszków rządząca lśnieniem fal. Za nimi wpadło do nenufaru mnóstwo innych duszków, stworzeń, blasków, iskierek... Najwyraźniej szykowało się tu wielkie wesele. Brzmiała daleka muzyka nocy wiosennych, stłumiona i słodka. Iskierki wodne tańczyły same po pustej jeszcze sali. Po kątach duże komary, delikatne jak cienie przygotowywały do tańca swe długie wrażliwe

⁸⁷ J.M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*, przeł. Z. Rogoszówna..., s. 67–68.

noży poruszając nimi bezustannie. Małeńkie muszki, mniejsze od wszystkich elfów świata chmurkami kołowały pod sklepieniem.⁸⁸

Opis wesela na tafli jeziora do złudzenia przypomina przedstawienie balu elfów z opowieści Barriego (same „elfy” wspomniane są zresztą u Szuchowej również) – gdyby zresztą przytoczyć więcej cytatów z *Przygód Piotrusia Pana* (np. „Trąby weselne zagrzmiały, księżyc wysunął się z chmur, a tysiące par elfów chwyciło się jego promieni i w szalonej radości walcowało dokoła «czarodziejskiego kręgu»”⁸⁹) lub choćby poszerzyć wyimek z *Tajemnic motyli*, podobieństw znalazłoby się jeszcze więcej: elfy tańczą w rytm muzyki fletni Piotrusia, której melodia brzmi jak wiosenny śpiew słowika i potrafi sprawić, że zakwitają kwiaty kasztanowca; Srebrna Kropelka płąsa w objęciach swojego partnera tak samo jak królowa elfów z wielkim kanclerzem pod baldachimem z robaczków świętojańskich. Przede wszystkim jednak poetycki język i obrazowanie obu tekstów – Barriego w przekładzie Rogoszówny oraz opowiadań Szuchowej – tworzą wręcz bliźniaczą parę.

Charakterystyczne, że Szuchowa „zapożycza” od Barriego niektóre pomysły na funkcjonowanie baśniowego świata przyrody: *Tajemnice motyli* rozgrywają się oczywiście za dnia, w przeciwieństwie do opowieści o elfach z Parku Leśnego, które dopiero po zmroku wychodzą ze swoich kryjówek, jednak sama kwestia upływu czasu przedstawiona jest w obu tekstach podobnie. W *Przygodach Piotrusia Pana* Barrie pisze, że dla małych baśniowych istot czas płynie szybciej niż dla ludzi – każdy miesiąc jest niczym jeden rok, więc „elfy obchodzą urodziny każdego miesiąca”⁹⁰. Identycznym zabiegiem posługuje się Szuchowa, u której rokiem jest każdy dzień – na propozycję królewicza Bzyka, by z wielką Uroczystością poczekać do przesilenia letniego, Królowa motyli woła żałośnie: „Tak długo! Toż to jeszcze piętnaście lat!”, a narrator wtrąca w nawiasie, że: „W życiu motylków dzień jest rokiem”⁹¹.

Krótkie – chciałoby się rzec: ulotne – życie motyli również odnosi się do opowieści Barriego, choć już na wyższym poziomie: metaforycznym, nie tylko treściowym czy wyobraźniowym. Motyle u Szuchowej są silnie powiązane z obrazem (przemijającego) dzieciństwa i dziecięcości: one same są przez Królową nazywane „jej dziećmi”, noszą też wyraźne cechy dziecięcych bohaterów. Tam, gdzie w opowiastkach występują ludzie, są to niemal wyłącznie dzieci (sierotka Hania w *Perelkach Hanusi*, rodzeństwo wiejskich dzieci w opowiadaniu *Dwaj towarzysze*, tytułowy bohater rozdziału *Mały król*), które w jakiś sposób biorą udział w przygodach motyli lub stają się przyczyną i powodem nadania motylego imienia. Samo zdobywanie imion również wpisuje się w symbolikę dzieciństwa – można je przecież rozumieć jako proces dorastania, dojrzewania oraz indywidualizacji, w którym z nieukształtowanych jednostek

⁸⁸ S. Szuchowa, *op. cit.*, s. 31–32. W przejrzanym i poprawionym przez autorkę wznowieniu *Tajemnic motyli* wydanym w 1958 roku – a więc w roku, w którym ukazało się również uwspółcześnione wydanie *Przygód Piotrusia Pana* oraz przekład powieści *Peter and Wendy* Słomczyńskiego, wszystkie trzy publikacje nakładem Naszej Księgarni – przytoczony fragment staje się jeszcze bliższy przedstawieniu z *Przygód Piotrusia Pana*, gdyż mowa w nim o „balu”, a nie o „weselu”. Por. *eadem*, *Tajemnice motyli*, Warszawa 1958, s. 26.

⁸⁹ J.M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*, przeł. Z. Rogoszówna..., s. 106–107.

⁹⁰ *Ibidem*, s. 72.

⁹¹ S. Szuchowa, *Tajemnice motyli*, Warszawa 1920, s. 13.

(beziemiennych motyli) wyrastają konkretni bohaterowie, obdarzeni wyjątkową tożsamością; zdobywanie i nadawanie imion jest przecież w wielu kulturach oznaką przejścia z dzieciństwa w stan dorosłości, a same motyle są również nośną metaforą przemiany – przepoczwarczenia się, dojrzwiania i metamorfozy. U Szuchowej ta symbolika zawiera z jednej strony pozytywne wartości, z drugiej jednak historie i przeżycia związane z imionami stają się dla motyli „tajemnicami”, skąd bierze się tytuł zbioru (nie dowiaduje się o nich ogół społeczności, jedynie Królowa), które często niosą w sobie ziarno goryczy – i tu pisarce blisko do Barriego. Tak dzieje się w przypadkach Admirala, który podczas sztormu na jeziorze doświadczył lęku i zwątpienia, i, przede wszystkim, Żałobnika, którego imię oraz kolor związane są z rozpaczą i utratą szczęścia: „Každy, kto spojrzy na motyla zrozumie, że jego ciemne skrzydła, gdy się chwieje nad kwiatem, to słowa wielkiej tajemnicy dla kwiatu: «Minie twoja słoneczna godzina»⁹². To zdanie mógłby przecież napisać sam Barrie, który zresztą pisał je wielokrotnie, choć wyrażone innymi słowami: w powieści *Peter and Wendy*: „Wszystkie dzieci – oprócz tego jednego – dorastają” (MR, 5), w dedykacji *To the Five*: „Beztróska trwały ich długie, letnie dni, ale wystarczyło, bym odwrócił się tylko na chwilę, a oni już szykowali się do szkoły”⁹³ czy w powieści *The Little White Bird*: „Radbym był widzieć go goniącego za drewnianą obręczą po wąskiej dróżce, biegnącej w dół przygód dzieciństwa, po której – jak mówi nam pamięć – my sami biegliśmy kiedyś, raz, w ciągu długiego letniego dnia, by u jej kresu ocknąć się jako mężczyźni i kobiety, którzy zapłacić muszą teraz za czas beztróskiej zabawy”⁹⁴.

Barrie za symbol dzieciństwa obiera ptaki, Szuchowa motyle – choć w jej baśniach i wierszach nie brak obrazów spokrewniających dzieci i ptaki: sama Królowa motyli, „choć była dziewczynką, wołała jak ptak”⁹⁵, natomiast bohaterka liryczna powojennego wiersza *Fontanna w parku* – w którym już sam tytuł przywodzi na myśl Park Leśny z opowieści Barriego – „myśli tak: / «Czy jestem ptakiem / dziewczynką / czy kwiatem? / Czasem w tak pięknej chwili / można się przecież pomylić...»”⁹⁶. Oba te symbole łączy wiele podobieństw, jak chociażby „ulotność”, a więc delikatność oraz egzystencjalna kruchość, oraz „lekkość”: zarówno ptaki, jak i motyle są przecież istotami uskrzydłonymi. Podobnie jak dzieci, podpowiada Barrie, które „były ptaszkami, zanim stały się ludźmi, i dlatego są takie dzikie w pierwszych tygodniach po

⁹² *Ibidem*, s. 47.

⁹³ J.M. Barrie, *To the Five. A Dedication*, w: *idem, Peter Pan and Other Plays...*, s. 85.

⁹⁴ *Idem, The Little White Bird, or Adventures in Kensington Gardens*, London 1902, s. 76–77.

⁹⁵ S. Szuchowa, *Tajemnice motyli*, Warszawa 1920, s. 9.

⁹⁶ *Eadem, Fontanna w parku*, w: *eadem, Dziwię się światu*, Warszawa 1966, s. 18. Powojenne wiersze Szuchowej zawierają jeszcze więcej wyraźnych odniesień do tekstu Barriego, świadczących o tym, że pisarka знаła ten utwór, a jego lekturę głęboko przeżyła. W tomie *Za miłą trzecią* odnajdziemy na przykład wiersz pt. *Zabawa w parku*: „W parku pełno radości, gonitwy i krzyków... / Przed bramą stoi babcia z pękiem baloników” (*eadem, Zabawa w parku*, w: *Za miłą trzecią*, Warszawa 1959, s. 12) – to chyba nie przypadek, że w *Przygodach Piotrusia Pana* rozdział pierwszy rozpoczyna się od widoku bramy, a „u wejścia można zamienić parę słów z «panią od baloników»” (J.M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*, przeł. Z. Rogoszówna..., s. 2). W innym wierszu, noszącym tytuł *Tajemnica*, mowa z kolei o krasnoludku, który schował się w tulipanie (S. Szuchowa, *Tajemnica*, w: *Za miłą trzecią...*, s. 7) – u Barriego natomiast „pewien stary elf [...] na głos Piotrusia porwał się z miejsca i z przeraźliwym krzykiem pobiegł się ukryć za wielki kielich tulipana” (J.M. Barrie, *Przygody Piotrusia Pana*, przeł. Z. Rogoszówna..., s. 25–26).

urodzeniu i najwięcej łaskotek mają koło łopatek, tam, gdzie pierwiej rosły skrzydełka”⁹⁷.

Niezwykłego pokrewieństwa tekstów Barriego i Szuchowej – które stało się możliwe dzięki przekładowi Rogoszówny – dopełniają ilustracje Norblina towarzyszące *Tajemnicom motyli*, utrzymane w delikatnej, pastelowej tonacji, lecz odważne pod względem rysunku. Zmysłowa, kobieca Królowa motyli zostaje przez artystę zestawiona w tańcu z karykaturalną postacią królewicza chrabąszczy, który wzrostem i posturą przypomina chochlika lub gnoma, Admirał stoi na dziobie łódeczki z kory, która płynie po wzburzonej, cętkowanej wodzie, a wszystko to odbywa się w nierzeczywistej przestrzeni wyizolowanej z tła. Tylko graficzne porównanie jest jednak zdolne oddać podobieństwa ilustracji Norblina z książki Szuchowej do grafik Rackhama, które towarzyszyły polskiemu wydaniu *Przygód Piotrusia Pana* Barriego w przekładzie Rogoszówny. To niemal ta sama kreska, to samo blade tło, te same desenie i fasony sukni, te same gesty, identyczne zestawienie pięknej wróżki-królowej z gnomem-karzelkiem, ten sam wdzięk, lekkość, dynamika, kompozycja przestrzenna i aranżacja. Na pierwszym zestawieniu ilustracji (por. zestawienie **ryc. 121 i 122**) zwraca uwagę poza Królowej motyli, kłaniającej się królewiczowi i unoszącej suknię tym samym pełnym gracji gestem, który oddał Rackham na grafice z czwartego rozdziału *Przygód Piotrusia Pana* przedstawiającej Królową wrózek pod gałązką głogu. Czerwone owoce zawieszane nad postacią zostały zresztą – jak w lustrzanym odbiciu – powielone na ilustracji Norblina, natomiast suknia Królowej motyli (srebrnoszara, w arabeskowe wzory, z obfitą spódnicą i trenem) wydaje się jakby „zaczepnięta” z grafiki Rackhamowskiej. W kolejnym zestawieniu (por. zestawienie **ryc. 123 i 124**), przedstawiającym sceny tańca, uderza podobieństwo ujęć oraz wyboru tekstowego „momentu”, ale także połączenie w tanecznej parze smukłej postaci kobiecej z o połowę niższym tancerzem: małym elfem u Rackhama i podobnym do gnoma królewiczem Bzykiem u Norblina. Wspólna jest również wewnętrzna dynamika obu ilustracji – suknie rozwiewane wiatrem, nogi tancerzy uniesione w podskoku, załamujący symetrię element u góry grafiki: gałązka ognika szkarłatnego (Rackham) i girlanda lecących motyli (Norblin). Podobną dynamiką odznaczają się też ilustracje z trzeciego zestawienia (por. zestawienie **ryc. 125 i 126**), przedstawiające sztorm na jeziorze – ciekawe, że dzieło Norblina stanowi znów lustrzane odbicie grafiki Rackhama: łódki płyną i nachylają się w przeciwnych kierunkach, jedna wspina się na fale, druga opada. Żagiel, który na rysunku z *Przygód Piotrusia Pana* zrobiony jest z nocnej koszulki wiecznego chłopca, znajduje swoje odzwierciedlenie w rozpiętych skrzydłach Admirała, który stoi na dziobie łódeczki, podobnej zresztą bardzo do Gniazda Drozda, w którym płynie Piotruś. Obie ilustracje różnią się dominującą kolorystyką i traktowaniem tła, jednak przedstawienie wzburzonej wody jeziora – złożonej z ciemnych i jasnych plam barwnych – zbliża je do siebie. Grafiki z ostatniego zestawienia (por. zestawienie **ryc. 127 i 128**) odpowiadają natomiast sobie nie tylko ze względu na czarno-białą kolorystykę, lecz także z uwagi na aranżację i kompozycję całości: na obu rysunkach widać dwie postaci (wrózkę i elfa u Rackhama, królową łąk i

⁹⁷ *Ibidem*, s. 22.

motyla u Norblina), które w pewnym sensie zwracają się do siebie; scena odbywa się w wysokiej trawie, a swoistą jednostronną ramę ilustracji tworzy roślinność – wiechliny na grafice Rackhama, cienkie pnie brzoź u Norblina. Zwraca też uwagę welon, czy może przezroczyste skrzydła królowej łąk (zaznaczone przez Norblina delikatną, „kropkowaną” kreską), które układają się w linię odpowiadającą dokładnie linii złożonych skrzydeł wróżki z ilustracji Rackhama.

To wszystko każe przypuszczać, że w przypadku *Tajemnic motyli* można mówić o podwójnym zapośredniczeniu: nie tylko tekst wynika z twórczego przetworzenia inspiracji innym tekstem literackim w tłumaczeniu, lecz również szata graficzna zawiera zauważalne nawiązania do ilustracji oryginału, który na grunt rodzimy dotarł poprzez przekład. W utworze Szuchowej z ilustracjami Norblina jest to widoczne szczególnie wyraźnie, lecz w tekstach i ilustracjach Gawińskiego, a także w opowiadaniach Rabskiej z grafikami Bartela wielopoziomowe nawiązania do tekstów Barriego oraz ilustracji Rackhama są również uderzające. Spośród wybranej przeze mnie triady pisarzy „złotego wieku” – MacDonalda, Barriego i Barker – to właśnie dzieła autora *Piotrusia Pana* najlepiej zakorzeniły się w polskiej literaturze i kulturze, o czym świadczą między innymi omówione wyżej nawiązania intertekstualne i graficzne.

ROZDZIAŁ IV

NOWE PRZEKŁADY

Jak zaznaczyłam we wstępie do niniejszej rozprawy doktorskiej – i na co wskazuje również jej tytuł – jej tematem oraz celem było nie tylko omówienie twórczości i polskiej recepcji trojga pisarzy angielskiego „złotego wieku” (George’a MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego i Cicely Mary Barker), ale także zaprezentowanie nowych przekładów ich wybranych dzieł. We wstępie pisałam również o tym, iż tak pomyślana twórczość przekładowa stanowi dla mnie z jednej strony istotne narzędzie badawcze, gdyż bliska lektura oryginału, jakiej tłumacz poddaje tekst przed oraz w trakcie translacji, zapewnia podstawę dla dalszych analiz oraz interpretacji dzieła literackiego, z drugiej zaś ma na celu praktyczne wykorzystanie wiedzy zgromadzonej podczas badań: pozwala uwzględnić w tłumaczeniu rozmaite konteksty zewnątrztekstowe, a także, dzięki znajomości istniejących przekładów danego utworu, jeszcze bardziej świadomie sprofilować własną strategię translatorską. Niniejsza rozprawa doktorska w swoich założeniach miała zatem przedstawić niejako odzwierciedlenie pełnego procesu translatorskiego, który prowadzi od wstępnego rozpoznania czynników pozaliterackich wpływających na kształt dzieła (moment historyczny, tropy biograficzne, miejsce w macierzystym kontekście literackim dzieła), poprzez dogłębną analizę oraz interpretację oryginału (uwzględniającą warstwę językową i stylistyczną, zagadnienia związane z gatunkiem oraz motywami i toposami, nawiązaniami intertekstualnymi oraz realiami kulturowymi zawartymi w tekście wyjściowym), a także studium istniejących polskich tłumaczeń – ku „przekładowi rozwiniętemu”, który w pełni świadomie podejmuje dialog z rozmaitymi aspektami oryginału.

Ostatni rozdział ostatniej części niniejszej rozprawy posłuży zatem jako przejście do jej części translatorskiej, zawartej w *Aneksie*, i stanowić będzie zarazem przedmowę tłumaczki do nowych przekładów, które się w nim znalazły: obszernych fragmentów powieści George’a MacDonalda *Poza wiatrem północnym*, dramatu *Piotruś Pan albo Chłopiec, który nie chciał dorosnąć* Jamesa Matthew Barriego wespół z ostatnią sceną pt. *Gdy Wendy dorosła*, nietłumaczoną dotąd na język polski, oraz okolicznościowym przemówieniem pt. *Kapitan Hak w Eton*, które również ukazuje się

po polsku po raz pierwszy, a także nietłumaczonej dotąd opowieści Cicely Mary Barker *Władca Rzeki Rushie*.

Zacznijmy od noweli Barker, której nie omówiłam w poprzednich rozdziałach ze względu na brak jej dotychczasowej recepcji przekładowej w Polsce. *The Lord of the Rushie River* – podobnie jak cała twórczość literacka autorki *Flower Fairies* – odznacza się prostotą struktury i kompozycji, które tym wyraźniej podkreślają walory graficzne książki. Nie znajdziemy tu rozbudowanej warstwy symbolicznej i metaforycznej, obecnej w powieści MacDonalda, czy idiosynkratycznej narracji gęsto przetykanej aluzjami literackimi, jaka charakteryzuje dramat Barriego o Piotrusiu Panie. Świat przedstawiony w opowieści Barker – choć występują w nim elementy fantastyczne (mówiące ptaki, czarodziejska sukienka), a sama fabuła opiera się na założeniu, które trudno nazwać realistycznym (mała dziewczynka żyjąca przez kilka miesięcy pośród łabędzi) – zanurzony jest w wiernie zobrazowanej przestrzeni angielskiej przyrody, która była bliska samej autorce. Dokładność w oddaniu specyfiki flory oraz fauny (zwłaszcza awifauny) jest niezwykle istotna także w przekładzie. Barker wyposaża przecież swoją nowelę w łączące precyzję obserwacji, pieczołowitość i artyzm ilustracje, na których można rozpoznać opisywane przez nią gatunki ptaków, takich jak kaczki krzyżówki (*mallards*), łyski (*coots*) jaskółki oknówki (*house-martins*) czy mewy srebrzyste (*herring gulls*), oraz roślin nadwodnych i przydrożnych. Z tych ostatnich ważny jest na przykład dziki powojnik (*wild clematis*), którego pierwsza nazwa zwyczajowa (*traveller's joy* – w moim przekładzie „radość wędrowca”) służy za tytuł przedostatniego rozdziału noweli, zaś druga (*Old Man's Beard* – „bródka starca”) zostaje wymieniona w tekście kilkakrotnie. Z owym powojnikiem związana jest także jedyna w *The Lord of the Rushie River* aluzja intertekstualna, która w dodatku stanowi autonawiązanie: okazuje się bowiem, że fragment piosenki przytoczonej w rozdziale *Traveller's Joy*, którą ojciec głównej bohaterki nuci jako utwór „znany z dawnych lat” (LRR, 41), pochodzi z wiersza samej Barker z tomu *Flower Fairies of the Summer* (1925) o takim samym tytule (*Traveller's Joy*), który towarzyszy ilustracji przedstawiającej wróżkę powojnika pnącego; autorka zamieszcza pod nim nawet przypis, w którym wyjaśnia: „Traveller's Joy to dziki powojnik – gdy skończy kwitnąć, zamienia się w masę jedwabistego puchu, a wtedy nazywamy go Old Man's Beard”¹). Wiersz nie był dotąd tłumaczony na język polski, tłumacz(ka) nie ma zatem możliwości zacytowania go na podstawie istniejącego przekładu, jednak dostrzeżenie nawiązania może pozwolić tak oddać fragment piosenki z noweli, by w przyszłości mógł on zostać wkomponowany w translację wiersza z *Flower Fairies*.

Przyrodnicze znamiona realności świata przedstawionego budują specyficzny nastrój opowieści, która prócz tego zostaje przez autorkę zróżnicowana pod względem językowym: poszczególne postaci posługują się nieco innym językiem w zależności od wieku, a przede wszystkim swojego „środowiska naturalnego”. Inaczej mówią żeglarze na statku oraz mieszkające nad morzem mewy, inaczej łabędzie z rzeczno-rozlewiska, jeszcze inaczej konstruowany jest sam głos narratorski. W moim przekładzie starałam się oddać te subtelne różnice w mowie postaci za pomocą stylizacji oraz archaizacji: królewski łabędź, który sam siebie nazywa „Władca Rzeki Rushie” (tak brzmi też

¹ C.M. Barker, *Flower Fairies of the Summer*, London 1925, s. 48.

polski tytuł powieści Barker) posługuje się najczęściej – podobnie jak w oryginale – dykcją wysoką, która zaznacza jego rangę wśród pozostałych członków łabędziego stada („Shall the Lord of the River be baffled when he has a debt to pay?”; *LRR*, 19 – „Czyż Władca Rzeki mógłby się poddać, nie spłaciwszy wpierw długu?”); podobnie mała bohaterka, a później jej ojciec, zwracają się do niego z odpowiednią rewerencją zaznaczoną w tonie ich wypowiedzi: „my Lord Swan” (*LRR*, 19) – „Mości Łabędziu”, „My Lord” (*LRR*, 44) – „Wasza Wysokość”. Z kolei matka Władcy Rzeki Rushie, Pani Łabędziowa (Madam Pen²) posługuje się raczej językiem prostym i niewyszukanym, natomiast mewy, „ptasi marynarze”, używają stylu wypowiedzi kojarzącego się z życiem na morzu – charakterystyczne są dla nich wykrzyknienia oraz krótkie zdania przypominające komendy, a także słowa o nacechowaniu potocznym oraz wyrażenia zaczerpnięte z żargonu żeglarskiego: „Aye, sir! [...] Never fear! we'll sight him sure enough!” (*LRR*, 31) – „Tak jest, kapitanie! [...] Nie ma strachu! Zauważymy go na pewno!”. Sama narracja prowadzona jest natomiast w sposób zwięzły i klarowny, bez literackich ozdóbek: w tekście brak gier językowych czy fragmentów odznaczających się szczególną poetyckością, prócz może tych momentów, które mają dla autorki szczególne znaczenie emocjonalne lub osobiste. Taką subtelną zmianę z tonu rzeczowego na nieco bardziej liryczny i ozdobny zauważyć można na przykład w pełnym detali opisie czarodziejskiej sukienki, którą Żeglarz przywozi córce z za morza – pamiętajmy, że Cicely Mary Barker przywiązywała wielką wagę do kostiumów swoich Flower Fairies, które szyła własnoręcznie – a przede wszystkim w momencie ponownego spotkania ojca i córki, który odbywa się o zachodzie słońca, wśród baśniowego piękna przyrody, przy asyście majestatycznych łabędzi. Bez wątplenia dla Barker, która w młodym wieku straciła ojca – osobę szczególnie bliską również ze względu na łączącą ich pasję artystyczną – owa scena niosła wyjątkowy ładunek emocjonalny i z tej przyczyny stała się punktem kulminacyjnym całej opowieści, w którym jednocześnie zogniskowały się jej jakości poetyckie (to w tym momencie zostaje przywołany również wiersz-piosenka z *Flower Fairies of the Summer*).

Najważniejsza decyzja translatorska dotyczy jednak imienia małej bohaterki *The Lord of the Rushie River*. W oryginale nosi ona imię Susan, które – choć odnosi również do konkretnej symboliki biblijnej, *nota bene* związanej z wodną (Zuzanna w kąpeli) – szczególnego znaczenia nabiera w kontekście opowieści o dziewczynce żyjącej wśród łabędzi (ang. *swans*). W moim odczuciu Barker celowo nazywa swoją bohaterkę imieniem, które pod względem graficznym i brzmieniowym jest wyraźnie spokrewnione z angielskim słowem oznaczającym łabędzia: Susan to niemal anagram słowa *swan*, a to pokrewieństwo wydaje się w noweli niezwykle znaczące. Dziewczynka staje się przecież niejako „dzieckiem łabędzi” – żyjąc wśród nich, stopniowo wrasta w nadrzeczy świat, co autorka oddaje zarówno w treści noweli, jak i na towarzyszących jej grafikach (por. **ryc. 104** oraz strona 304 w niniejszej rozprawie).

² Słowo *pen* oznacza w języku angielskim pióro służące do pisania, ale także samicę łabędzia; przed wynalezieniem wiecznych piór pisano za pomocą zaostrzonych piór ptaków różnych gatunków (najczęściej gęsi), za najlepsze do tego uważano jednak właśnie pióro łabędzie. Tej wieloznaczności wynikającej z kontekstu historycznego oraz etymologii słowa w przekładzie „imienia” Madame Pen – Pani Łabędziowej – nie udaje się niestety zachować.

W przekładzie to organiczne powiązanie dziecka z ptakami oraz światem Natury musi jednak zniknąć, zarówno jeśli zastosujemy egzotyzację i pozostawimy imię w oryginale, jak i wtedy, gdy posłużymy się prostą strategią domestykacji, angielską Susan tłumacząc na polską Zuzannę. By zachować ów tak znaczący element językowo-wyobrażeniowy, w samym tekście przekładu (w przeciwieństwie do fragmentów przytaczanych w interpretacji noweli Barker w drugiej części rozprawy) zdecydowałam się na zastąpienie Susan imieniem Łucja – jedynym polskim imieniem dziewczęcym, które za pomocą wyraźnej aliteracji można powiązać z polskim odpowiednikiem *swans* – łabędzi, godząc się tym samym na pewną nieścisłość wynikającą ze zderzenia strategii domestykującej i egzotyzującej, w wyniku którego bohaterka o polsko brzmiącym imieniu mieszka w angielskiej wiosce Rushiebanks (nieścisłości, do której skądinąd polska tradycja przekładu literatury dziecięcej zdążyła nas już chyba przyzwyczaić). Wartością dodaną wyboru imienia Łucja (również w sensie „dodania” jako translatorskiego naddatku, który można pochwalić lub zganić) jest jego symbolika – Łucja to imię związane ze światłem (od łacińskiego *lux*; jedna z etymologii rozwija jego znaczenie jako „dziewczynka urodzona o wschodzie słońca”), a w noweli Barker mała bohaterka otrzymuje sukienkę z wizerunkiem słońca, jest też wyraźnie związana z bielą łabędzi oraz (światlistym) żywiołem powietrza; atrybutem świętej Łucji z Syrakuz są oczy – tymczasem protagonistka *Władcy Rzeki Rushie* wyczekuje i wypatruje swojego ojca, a ptasia bystrość wzroku podkreślana jest opowieści kilkakrotnie; w końcu neapolitańska pieśń z połowy XIX wieku pt. *Santa Lucia* (spopularyzowana później przez Elvisa Presleya) wiąże Łucję z symboliką marynistyczną, co również można odnieść do noweli Barker, w której ojciec małej bohaterki to Żeglarz powracający z długiego rejsu.

Przechodząc już do krótkiego omówienia nowych przekładów dzieł MacDonalda i Barriego, warto tu może wspomnieć, że proces translacji wydobywa i uświadamia jeszcze jedno istotne powiązanie utworów trojga wybranych przeze mnie autorów „złotego wieku” – mam tu na myśli właśnie symbolikę wodną i marynistyczną, której obecność zaznacza się we wszystkich analizowanych tekstach MacDonalda, Barriego i Barker niezwykle wyraźnie. Jej udział w dramacie oraz powieści twórcy *Piotrusia Pana* omówiłam już w poprzednim rozdziale – z kolei w *Poza wiatrem północnym* mamy do czynienia ze szczegółowym opisem rejsu Diamonda w kierunku bieguna północnego oraz sztormu na morzu, mały bohater spędza też kilka dni w portowym miasteczku Sandwich, a MacDonald za pomocą obrazowania marynistycznego buduje ważne w tekście metafory (na przykład tę o poecie, który jest jak łódź niosąca ludzi przez morza). Aspekt związany z żegluga – czy w szerszym ujęciu z symboliką akwaticzną – staje się zatem kolejnym spoiwem łączącym teksty trojga pisarzy, a jednocześnie umieszcza je w kontekście „narodowym”. Wszystkie trzy należą przecież do literatury angielskiej, pochodzą z Wysp Brytyjskich, a więc tematyka morska i „wyspiarska” występuje w nich niejako naturalnie: niejedną wyspę zawarł w swojej twórczości powieściowej i dramatycznej Barrie (o czym z autoironią pisał w dedykacji *Catej Piątce*), na lodowej wyspie żeglował Diamond w kierunku kraju poza wiatrem północnym, a na porośniętej wierzbina wysepce na rzeczonym rozlewisku mieszkała również Łucja, bohaterka *Władcy Rzeki Rushie*.

W powyższym akapicie wymieniłam tytuł powieści MacDonalda w nowym przekładzie: *Poza wiatrem północnym*. W ten sposób zdecydowałam się oddać tytuł *At the Back of the North Wind*, trudny w tłumaczeniu ze względu na swoją wieloznaczność, o której pisałam przy okazji analizowania spolszczenia Ireny Tuwim. Obecne w tekście MacDonalda rozróżnienie pomiędzy North Wind (zapisywanym wielkimi literami imieniem tajemniczej posłanniczki) a *north wind* („zwykłym” wiatrem wiejącym z północy) zaznaczyłam w przekładzie użyciem wyrażen różniących się w konstrukcji i zapisie – Wiatr Północny to imię żeńskiego wcielenia Boreasa, które pojawia się w przekładzie wszędzie tam, gdzie autor użył zapisu wielkimi literami, natomiast rzeczownik pospolity z określającym go rzeczownikiem („wiatr północny”) występuje w momentach, w których MacDonald posłużył się zapisem małymi literami – i tak Diamond rozmawia z Wiatrem Północy, lecz podróżuje do „krajów poza wiatrem północnym”. Z przyjęciem takiego rozwiązania wiązał się jednak pewien dylemat dotyczący samego tytułu powieści oraz dwóch jej rozdziałów zatytułowanych w identyczny sposób (co – przypomnijmy – ma w utworze MacDonalda głęboki sens symboliczny i metafizyczny). Z oryginału nie sposób bowiem wyczytać, czy pisarz zastosował tu litery wielkie czy małe – uniemożliwia to z jednej strony tradycyjna angielska forma zapisu tytułów utworów literackich wielkimi literami (*At the Back of the North Wind*), z drugiej strony wersalikowy zapis tytułów rozdziałów w powieści. W obu przypadkach zdecydowałam się na użycie rzeczownika pospolitego („poza wiatrem północnym” – *at the back of the north wind*), gdyż tak MacDonald najczęściej określa zaświat, do którego przybywa Diamond, a owo uniwersalizujące znaczenie, związane z „przejściem na drugą stronę” wydaje się powieści najistotniejsze.

Jeśli chodzi o imiona postaci występujących na planie realistycznym *At the Back of the North Wind*, przyjąłam tu zasadę zachowania realiów angielskich, co najbardziej doniosłe jest w przypadku małego bohatera powieści – Diamonda – którego imię odnosi się zarówno do strefy *profanum* (imię konia), jak i *sacrum* (podbudowanej aluzją do Pisma Świętego). To podwójne znaczenie jest w przekładzie momentem wymagającym – z jednej strony można bowiem podjąć decyzję o prostym przetłumaczeniu imienia chłopca jako Diament, co pozwoliłoby zachować aluzję biblijną, jednak skutkować by mogło pewną niezręcznością w odmianie (słowo „diament” odnosi się przede wszystkim do przedmiotu – imię chłopca należałoby w dopełniaczu odmieniać „Diamenta”, by uniknąć formy przedmiotowej – „diamentu”). Z drugiej strony można imię podmienić, tak, jak zrobiła to Irena Tuwim, co w najlepszym razie pociąga za sobą konieczność zmiany symboliki biblijnej, a w najgorszym – jej pominięcia. W moim tłumaczeniu zdecydowałam się na zachowanie angielskiego imienia głównego bohatera, co pozwala uniknąć jego „przedmiotowej” odmiany, a jednocześnie – ze względu na bliskość obu słów w języku polskim i angielskim – pozwala zachować znaczenie symboliczne. Chyba jeszcze bardziej kłopotliwe dla tłumacza jest jednak imię North Wind, które w przekładzie – ze względu na specyfikę języka polskiego – musi przyjąć formę wskazującą na płeć gramatyczną. Nie chcąc powielać rozwiązania Ireny Tuwim, które oddawało wprawdzie żeński wymiar postaci, ale prowadziło do zaburzenia logiki związanej z powieściowym wiatrem (siła wiatru odpowiadająca wzrostowi postaci) i jednocześnie uniemożliwiało zachowanie początkowego nieporozumienia w dialogu

między Diamondem a North Wind, przyjął w przekładzie imię Wiatr Północy, które stanowi połączenie rzeczownika w rodzaju męskim („wiatr”) i żeńskim („północ”), jest neutralne pod względem natężenia siły wiania, a dzięki zastosowaniu form bezosobowych w rozmowie o „płci wiatru” pozwala odwlec moment zaskoczenia dokładnie tak, jak robi to w swojej powieści MacDonald. W moim przekładzie imię „Wiatr Północy” łączy się składniowo z przymiotnikami i czasownikami żeńskimi, co wydaje się praktyką nie aż tak znów rzadką w literaturze dziecięcej (przypomnijmy choćby wróżkę Błazany Dzwoneczek w przekładzie Słomczyńskiego czy imiona Indianek w polskich tłumaczeniach powieści przygodowych Karla Maya – Piękny Dzień, Księżyc w Pełni – które funkcjonują w składni z żeńskimi formami).

W *Poza wiatrem północnym* przekładam oczywiście nieprzetłumaczony przez Tuwim fragment rozdziału X odnoszący się do *Boskiej komedii* Dantego – wspierając się polską wersją autorstwa Juliana Korsaka, z której w kilku miejscach czerpię bezpośrednio, by zachować w pełni paralełę nawiązania (oryginał czerpie z tłumaczenia angielskiego, przekład – z tłumaczenia polskiego) – oraz do poematu Hogga. I tu już korzystanie z wersji polskiej nie było możliwe, gdyż romantyczny poeta szkocki nie zaistniał jak dotąd w polszczyźnie. Fragment poematu o Kilmeny tłumaczę więc samodzielnie, przyjmując w przekładzie format trzynastozgłoskowca, który wykorzystywany był również przez polskich poetów romantycznych. Z interpolacji poetyckich w powieści MacDonalda przekładam jeszcze tylko końcowy wierszyk-piosenkę, który Diamond układa w pokoju cierpiącej kobiety podczas swojej ostatniej (nad)ziemskiej wyprawy z Wiatrem Północy – moje tłumaczenie stanowi bowiem wybór tych rozdziałów z *At the Back of the North Wind*, w którym tajemnicza posłanniczka występuje „we własnej osobie”; pomijam zatem rozdziały utrzymane w nawiązującej do Dickensa konwencji realistycznej, w których pojawia się większość MacDonaldowskich przeróbek *nursery rhymes*, a także długi, asocjacyjny wiersz czytany przez matkę Diamonda na plaży w Sandwich, z którym tak znakomicie poradziła sobie Irena Tuwim.

Jak już zaznaczałam w poprzednich rozdziałach, narracja w powieści prowadzona jest przez dorosłego (w domniemaniu: samego autora), który zaprzyjaźnia się z małym bohaterem, zdobywa jego zaufanie, staje się jego powiernikiem, słuchaczem opowieści o Wietrze Północy i tę opowieść przekazuje „swoim czytelnikom i czytelniczkom” (w tłumaczeniu staram się bowiem dbać o formy inkluzyjne). Głosem słyszalnym w narracji jest więc przede wszystkim głos dorosłego, który czasem wprowadza jednak perspektywę małego chłopca, jak we fragmencie poprzedzającym taniec w zalanej księżycową poświatą izbie. Udziela mu również głosu w dialogach. Pytanie o to, „kto mówi”, jest ważne w tłumaczeniu *At the Back of the North Wind*, pozwala bowiem zróżnicować głosy postaci: choć cała narracja prowadzona jest z perspektywy osoby dorosłej, w powieści pojawiają się przecież dwa wyraźne głosy dzieci – Diamonda i Nanny – z których każde mówi językiem sobie właściwym. Oddanie owego zróżnicowania językowego było dla mnie w procesie translacji bardzo istotne: zachowałam więc wszystkie „dziecięce” błędy w wypowiedziach Diamonda, a kwestie dialogowe Nanny – w oryginale zdecydowanie odróżniające się od mowy pozostałych bohaterów powieści – utrzymałam w stylizacji gwarowej, w której

występują fonetyzacje, podwójne zaprzeczenia i inne błędy językowe wskazujące na warstwę społeczną, z której pochodzi mała zamiataczka ulic. W przekładzie również język wypowiedzi ojca Diamonda odróżnia się od języka pozostałych postaci *At the Back of the North Wind*, lecz tu – podobnie jak w oryginale – nacechowanie gwarowe jest nieco mniejsze. W partiach narracyjnych dbałam natomiast szczególnie o fragmenty poetyckie, pojawiające się przede wszystkim we „wzniosłych” momentach powieści – wzniosłych również w sensie dosłownym, gdyż są to najczęściej opisy związane z widokiem nieba (jak w rozdziale II i III) oraz toposem lotu i żywiołem powietrza (lot nad Londynem w rozdziale IV i XXXVII, księżycowy taniec w rozdziale XXXVI).

Na koniec pozostaje „wytłumaczyć się” z kilku rozwiązań przyjętych w przekładach tekstów Barriego: sztuki *Piotruś Pan albo Chłopiec, który nie chciał dorosnąć* (wielka litera w słowie „chłopiec” jest jak najbardziej zamierzona) oraz przemówienia *Kapitan Hak w Eton* – tekstów w gradacji trudności translatorskich plasujących się zdecydowanie najwyżej wśród utworów trojga pisarzy „złotego wieku”, którzy stali się bohaterami niniejszej dysertacji doktorskiej. Wiele ma z tym wspólnego idiosynkratyczny język Barriego, charakterystyczne dla niego metafory i rozwiązania tekstowe, zanurzenie w świecie kultury (literatury i teatru) oraz – przede wszystkim – nasycenie szczegółami biograficznymi, których odnalezienie i rozpoznanie wymagałoby opracowania krytycznego obu tekstów, gdyż bez przypisów pozostają one jedynie w sferze przyjemności tłumaczki zainteresowanej życiorysem autora *Piotrusia Pana* – jak choćby taki drobiazg, że przywołana w dedykacji *Calej Piątce* „jodła”, która służyła jako element zabaw w Black Lake, była tak naprawdę czereśnią, co poświadczają fotografie zamieszczone przez Barriego w *The Boy Castaways*; albo to, że w scenie *Gdy Wendy dorosła*, w porównaniu z pięcioma aktami sztuki, zmienia się bliskość fizyczna między wiecznym chłopcem a Wendy, co wynika z tego, że *When Wendy Grew Up*, niewydane nigdy za życia Barriego, zachowało „relikt sceniczny” sprzed roku 1928, a więc momentu, w którym autor dopisał do scenariusza wzmiankę o tym, że Piotrusia nikt nigdy nie może dotknąć. Najbardziej (auto)biograficznie ukierunkowana jest oczywiście dedykacja *Calej Piątce*, która z właściwym Barriemu przemieszaniem nostalgii i humoru przedstawia źródła opowieści o wiecznym chłopcu, przywołuje anegdoty oraz wydarzenia z historii znajomości autora z braćmi Llewelyn Daviesami, a także wspomnienia z jego własnego życia – przede wszystkim szkockiego dzieciństwa i młodości, które podlegają (jak zwykle u Barriego) szczególnej, autoironicznej sentymentalizacji. To przemieszanie nostalgii i humoru, sentymentu i ironii, tragizmu i komizmu – chyba jeszcze wyraźniej nawet niż w sztuce dochodzące do głosu w przemówieniu *Kapitan Hak w Eton* – jest tą jakością pisarską, którą w przekładzie należy koniecznie ocalić, lecz która zarazem stanowi największe wyzwanie dla tłumacza/tłumaczki Barriego.

W przekładach staram się zachować również stylizacje, w których autor *Piotrusia Pana* wprost celował: najchętniej stosowanym przez niego stylem był ten charakterystyczny dla powieści podróżniczo-przygodowych i sensacyjnych – książkowych „westernów”, „morskich” utworów Stevensona, Marryata i Ballantyne’a, XVIII-wiecznych relacji z podróży w odległe kraje. W stylistyce tych ostatnich utrzymane są na przykład cytaty z *The Boy Castaways – Małych rozbitków* (w moim

przekładzie tłumaczę tytuły wszystkich utworów Barriego – również tych nietłumaczonych dotąd na język polski) – i tak Numer 1, czyli George Llewelyn Davies, mówi „opierając się na swojej niezawodnej rusznicy”: „Zaiste, [...] choć terminy w tej przygodzie są ciężkie, radbym przetrzymać większe nawet niedostatki, skoro nagrodą za nie są tak wspaniałe studia Natury” (PP, 81). Z kolei wypowiedzi Indian (w *Piotrusiu Panie albo Chłopcu, który nie chciał dorosnąć* określenia „czerwonoskórzy” używają tylko piraci, co nie jest w pełni zgodne z literą oryginału, lecz stanowi świadomą decyzję tłumaczki) pobrzmiewa echo powieści traperskich, westernowych – gdyby jednak przetłumaczyć kwestie dialogowe Tygrysię Lilię czy Wspaniałej Wielkiej Małej Pantery słowo w słowo, uzyskalibyśmy efekt podobny do tego, który osiągnął Sienkiewicz we *W pustyni i w puszczy*, a więc styl kojarzący się raczej z bohaterem czarnoskórym, który posługuje się uproszczonymi konstrukcjami gramatycznymi (tzw. „Kali być, Kali mówić”). Z tego względu w moim przekładzie wypowiedzi Indian wystylizowałam w oparciu o popularne w Polsce powieści Maya, takie jak *Winnetou* czy *Old Surehand*, których indiańscy bohaterowie posługują się również specyficzną gramatyką i słownictwem (konstrukcje trzecioosobowe – w *Piotrusiu Panie* na przykład „Tygrysia Lilia przemówiła!”, „Howgh!”; PP, 129), różniącymi się jednak znacznie od Sienkiewiczowskiej stylizacji „afrykańskiej”.

Najwięcej kłopotu w przekładzie sztuki Barriego przysporzyła stylizacja marynistyczna – i tak jedna ze strof pirackiej szanty zaczynająca się w oryginale od słów „Avast, belay, yo ho, heavy to” (PP, 108) to w tłumaczeniu „Na deku klar i trzymaj ster” (w żargonie marynarzy „dek” to pokład, a „klar” – porządek), inna zaś kończy się wykrzyknieniem „I «Ahoj, imć Davy Jones»! („And hey for Davy Jones!”; PP, 107); format metryczny, u Barriego naprzemiennie osiem i sześć sylab w wersach, w przekładzie zostaje poszerzony o jedną sylabę (siedem zamiast sześciu), poza tym regularność zostaje jednak utrzymana. Z kolei omówiony w rozdziale poprzednim cytat z nietłumaczonej na język polski książki Fredericka Maryatta *Snarleyow or The Dog Fiend*, który tworzy słynne przekleństwo Haka „Odds, bobs, hammer and tongs” (PP, 109) został w moim tłumaczeniu zastąpiony nieco zmodyfikowanym cytatem z wiersza Stevensona *Do wahającego się czytelnika* (w przekładzie Doroty Kowalskiej i Paweł Koziola), który w otwarciu *Wyspy skarbów* brzmi „Chłody, tropiki, przygody i szkwały”³ – w moim tłumaczeniu *Piotrusia Pana* kapitan piratów woła natomiast „Chłody, tropiki, buchty i szkwały!”, a „buchty” (z żargonu żeglarskiego – „zwinęte liny”) przydają mi się w jeszcze innym „soczystym” przekleństwie Haka – „Sdeath” (PP, 142 – skrót od „God’s death”), które przybiera postać „Na lite buchty!”, w czym – mam nadzieję – można doszukać się nawiązania do „Na litość Boską!”. W przekładzie znika zatem nawiązanie do Maryatta – możliwe do oddania wyłącznie za pomocą przypisu – a zamiast niego pojawia się nieco więcej Stevensona, z którego najslawniejszej powieści (w przekładzie Józefa Birkenmajera) zaczerpnęłam również wzmiankę o „Koniu Morskim, starej krypie Flinta” (PP, 108). W swoim nocnym *solilokwium* Hak przeklina z kolei „Do kroćsetwęglanu sodu”, „Niech mnie odmienny

³ R.L. Stevenson, *Do wahającego się czytelnika*, przeł. D. Kowalska, P. Koziół, w: *idem, Wyspa skarbów*, przeł. J. Birkenmajer: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyspa-skarbow.html#footnote-idm140717956003544> (data dostępu: 25 marca 2022).

bezokolicznik *świśnie*” (PP, 139) oraz „Na Waleriusza Flakkusza” (PP, 143), w czym streszcza się całość jego etońskiego wykształcenia, którego ostatecznym wyrazem jest przedśmiertny okrzyk „*Floreat Etona*”. A przemieszanie tragizmu i komizmu? Tuż przed łacińskim zawołaniem Haka (u mnie nieprzetłumaczonym i niezaopatrzone w przypis), w najbardziej podniosłym momencie walki dwóch śmiertelnych wrogów odbywa się między nimi taki oto dialog: „HAK Butny i zuchwały młodziku, gotuj się na śmierć! PIOTRUŚ Człecz mroczny i grzeszny, sam się gotuj!”, a interwencyjna „persona dramatyczna” dopowiada natychmiast w nawiasie „*Są i tacy, którzy powiadają, że Piotruś musiał najpierw skonsultować się ze Świstkiem, czy właściwym słowem będzie tutaj «grzeszny» czy «grzeczny»*” (PP, 145).

W przekładzie sztuki *Piotruś Pan albo Chłopiec, który nie chciał dorosnąć* oraz przemówienia *Kapitan Hak w Eton* dołożyłam wszelkich starań, by zachować wszystkie odwołania do literatury wysokiej – Shakespeare’a, Sofoklesa oraz nietłumaczonego na język polski wiersza romantycznego poety Hartleya Coleridge’a (syna Samuela Taylora – tego samego, dla którego lektury dobierał Charles Lamb, pomstując na „przekłętą klikę” pisarek-racjonalistek) zacytowanego – oczywiście bez podania źródła – w przemówieniu okolicznościowym z Eton. Z tego względu Hak woła do dzieci w piątym akcie sztuki „Precz, ty skrzeku śliniący się z wrzaskiem! Zaraz ci wskażę drogę do prochów mogiły” (PP, 146 – w przekładzie z nawiązaniem do *Jak wam się podoba* i *Makbeta* w tłumaczeniach Leona Ulricha), a w *solilokwium* wygłasza gorzkie zdanie „Choć bowiem zazdroszczą mi wszyscy śmiertelni, lepiej byłoby przecie dla Haka, gdyby serce jego nie było tak ambitnym” (PP, 139), powtórzone przez Barriego w przemówieniu z jeszcze wyraźniejszą aluzją do *Edypa w Kolonie* Sofoklesa – w moim przekładzie „Lepiej byłoby przecie dla Haka, gdyby się wcale nie rodził na świecie”⁴ z nawiązaniem do tłumaczenia tragedii pióra Kazimierza Kaszewskiego z 1908 roku („To najlepszy dla człeka los przecie, / Gdyby się wcale nie rodził na świecie”⁵). W *Captain Hook at Eton* pada również zawołane odwołanie do *The Tempest* Shakespeare’a – „[to] know the stuff our persons are made of”⁶, które oddaję jako „[wiedzieć] o tym, z jakich pierwiastków złożeni są ludzie”, w czym podążam za przekładem *Burzy* autorstwa Ulricha, w którego wersji słynny fragment z mowy Prospera („We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep”⁷) brzmi „Sen i my z jednych złożeni pierwiastków; / Żywot nasz krótki w sen jest owinięty”⁸. Cytat z wiersza pt. *Night* Coleridge’a juniora – „Oh! that I were the happy dream that creeps / To her soft heart”⁹ – w którym translatorskiej inwencji nie ograniczają (lecz również nie nakierowują) istniejące polskie przekłady, tłumaczę natomiast jako „O, gdybym to ja mógł być tym szczęśliwym snem, który zakrada się w twe czułe serce!”.

O ile zatem zarówno sztuka, jak i przemówienie nasycone są aluzjami literackimi i kryptocytatami z dzieł literackiej klasyki, o tyle w *Captain Hook at Eton*

⁴ J.M. Barrie, *Captain Hook at Eton*, w: *M’Connachie and J.M.B. Speeches of J.M. Barrie*, op. cit., s. 120.

⁵ Sofokles, *Edyp w Kolonie*, op. cit., s. 77.

⁶ J.M. Barrie, op. cit., s. 115.

⁷ W. Shakespeare, *The Tempest*, edited by J.R. Sutherland, Delhi 1939, s. 91–92.

⁸ *Idem*, *Burza*, przeł. L. Ulrich, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szkspira) w dwunastu tomach*, przeł. L. Ulrich, z objaśnieniami J.I. Kraszewskiego, t. 11, Kraków – Warszawa 1895, s. 61.

⁹ H. Coleridge, *New Poems*, ed. by E.L. Griggs, London – New York – Toronto 1942, s. 6.

pojawia się jeszcze więcej odniesień do tradycji i przestrzeni Eton College: swoją mowę Barrie wygłaszał wszak przed „setką najlepszych” elitarniej szkoły, w obecności rektora, którego wcześniejsza prośba, by przemówienie obaliło niesłuszne twierdzenie, iż „James Hak, kapitan piratów, był wprawdzie wybitnym, lecz nie dobrym Etończykiem”¹⁰ stanowi dla autora pożywkę dla jego (przewrotnego) wywodu. I tak w tekście przemówienia pojawia się na przykład typowo „etońska” nomenklatura, taka jak określenie Pop, oznaczające członka Eton Society (od łacińskiej nazwy Popina, pod którą funkcjonowała szkolna knajpka, gdzie pierwotnie spotykało się stowarzyszenie), zaszczytny tytuł „Old Boy” i „Old Etonian” (w skrócie „O.E.”), który tłumaczę jako „Absolwent Szkoły” (w skrócie „A.S.”), *Wall game* („gra w odbijanego”) rozgrywana tradycyjnie w dzień świętego Andrzeja przy Murze (*Wall* pisane wielką literą – chodzi o konkretny odcinek ceglanego muru w Eton), a także określenie *fag*, używane wobec młodszych uczniów, którzy musieli „wysługiwać się” starszym (w moim przekładzie „junior sługus” – Barrie z typową dla siebie przekorą zaznacza w przemówieniu, iż obecny na sali i przysłuchujący się przemowie rektor college’u był za swoich uczniowskich dni „juniosem sługusem” samego Haka) oraz *dry bob* („szczur lądowy”), stosowane wobec chłopców, którzy nie gustowali w tradycyjnym sporcie angielskich elitarnych szkół męskich, czyli *punting* – wioślarstwie w łódkach płaskodenkach. Bardzo ciekawym momentem translatorskim są również nawiązania do topografii Eton – Barrie pisze na przykład o boiskach Agar’s Plough (rzeczywista nazwa własna, funkcjonująca do dzisiaj) i dalej na swój dowcipny sposób wyjaśnia etymologię nazwy: „which I dare say is so called because those who most distinguish themselves there have sometimes difficulty afterwards in passing their examinations”¹¹, mając zapewne na myśli to, że uczniowie wyróżniający się w dziedzinie sportu nie zawsze radzą sobie równie dobrze na polu naukowym (muszą dosłownie „orać” przed egzaminami – od angielskiego *plough* oznaczającego „plug” i „oranie”). Z tego względu w moim przekładzie mowa o „«ornych» boiskach Agar’s Plough, które nazywane są w ten sposób chyba dlatego, że ci, którzy się na nich odznaczają, muszą później harować jak woły, żeby zdać egzaminy, a i to bywa często orką na ugorze”. Chyba na zawsze zagadką pozostanie natomiast to, czy Barrie nawiązywał do jakiejś specyficznej tradycji szkoły (sztandaru? chorągwi? innego przedmiotu używanego podczas uroczystych apeli?), czy też po prostu pozwalał sobie na ironiczną wycieczkę względem elitarnych Popów, o których pisał, iż podczas szczególnych okazji „paradują w szeregach po sześciu czy ośmiu, na baczność, w szkolnych getrach i gamaszach, na dwa jardy przed Słońcem i Księżycem” („two yards in front of the Sun and Moon”¹²) – w wyjaśnieniu owej zagadki nie pomogły nawet konsultacje z kustoszami Eton Collections, którzy przychylni się raczej do hipotezy o ironicznym „przytyku” wymierzonym pod adresem uczniów wynoszących się nawet ponad dwa świetliste ciała niebieskie.

A skoro już mowa o „przytykach” i „prztyczkach w nos”, wrócić wypada jeszcze na chwilę do przekładu sztuki o Piotrusiu Panie, gdzie jeden ze zgubionych chłopców (nie „zagubionych”, lecz właśnie „zgubionych”, by podkreślić funeralny

¹⁰ J.M. Barrie, *op. cit.*, s. 108.

¹¹ *Ibidem*, s. 116.

¹² *Ibidem*, s. 110.

wydźwięk *lost*) nosi imię Przytek. W ten sposób ochrzciłam Nibsa, podążając za znaczeniem *nibble* (skubnięcie, uszczyplenie, lekkie ugryzienie; bardzo podobny wydźwięk ma angielskie *nip* – Barrie używa go w odniesieniu do nieco złośliwej wróżki Tink, która „daje prztyczka w nos” zrozpaczonym rodzicom Wendy, Johna i Michaela, którzy wbiegają do opustoszałego dziecięcego pokoju tylko po to, by zobaczyć swoje pociechy lecące w stronę Neverlandu) – „prztyknąć w nos” można by równie dobrze wynoszącego się nad innych *his nibs*, który jest „gay and debonair” – „wesoły i wytworny”. The Twins pozostają Bliźniakami, Curly Kędziorem, a Tootles Świstkiem, najbardziej problematyczny Slightly zyskuje jednak zupełnie nowe imię – Nieco („Nieco Pobrudzony” – „Slightly Soiled”; *PP*, 107). Cynowy Dzwoneczek nazywana jest w skrócie Dzwonką, a Neverland przestaje być Nibylandią i staje się Nigdylandią, której nazwa wskazywać ma na nostalgiczny wymiar wyspy Piotrusia Pana. Piraci w zdecydowanej większości zachowują swoje angielskie nazwiska (tłumaczą tylko przydomki), które budują Stevensonowską aurę dramatu – jedynym wyjątkiem jest tu kapitan Jakub Hak, w przypadku którego w sztuce tłumaczą nie tylko przydomek, ale również imię, dla zachowania humorystycznego rymu w skrócie Jak. Hak, którym Barrie posługuje się najczęściej.

Angielskie imię kapitana piratów powraca jednak w przemówieniu z Eton – bo o ile w sztuce Hak jest przede wszystkim postacią tragikomiczną i groteskową, na której w wielu momentach oparty zostaje humor tekstu, o tyle w mowie *Captain Hook at Eton* do tragikomizmu dołącza wyraźny rys autobiograficzny: Barrie zdaje się przypominać, że Hak jest następcą kapitana Smągłego (Captain Swarthy), kukły stworzonej na potrzeby zabaw w Black Lake, która nosiła jego własne ubrania i była „postacią autobiograficzną” (*PP*, 82). W tym sensie nie dziwi zawarta w tekście przemówienia z Eton aluzja do daty dziennej jego wygłoszenia: pełny tytuł brzmi bowiem (już w przekładzie) *Kapitan Hak w Eton. Mowa wygłoszona do Setki Najlepszych Eton College 7 lipca 1927 roku, w przeddzień meczu na Lord's* (chodzi o londyńskie Lord's Cricket Ground), a dalej w samym przemówieniu Barrie pisze tak: „Dziwne, że istnieje taki duch Eton, o którym [rektor szkoły] nie wie – duch bez jednej ręki, smągłolicy, trupioblady i mizerny, o którym powiadają, że powraca raz do roku, w dzień przed meczem na Lord's, by straszyć w szkolnych korytarzach i siadywać na murku Haka – by z pewnością siebie, lecz nie bez drżenia, oczekiwać na jutro, które dla niego nigdy nie nadejdzie”¹³. James Hak, powracający do szczęśliwych wspomnień swoich szkolnych lat „dzień przed meczem na Lord's” jest więc poniekąd Jamesem Barriem, który tego samego dnia wygłasza przemówienie do setki najlepszych uczniów Eton – chłopców, na których patrzy z nostalgią, jak zawsze wspominając własne dzieciństwo.

Na ostatek zajrzyjmy jeszcze na chwilę do podziemnego domu na Nigdylandii, gdzie w czasie posiłków na niby jada się „kromki chlebowca, przetwory z chińskiej papierówki, konfitury z mamei, sos pochrzynowy i puree z bananów, popijane kolokazjowym sokiem poe-poe nalewanym prosto z kalabasy” (*PP*, 127), które w translatorskim zamyśle mają łączyć w sobie botaniczną specyfikę Neverlandu z nazwami prawdziwych potraw i produktów spożywczych (owoce chlebowca w kromkach, sos

¹³ *Ibidem*, s. 118.

pochrzynowy jak sos chrzanowy etc.). Wokół pałaszujących z apetytem zgubionych chłopców pełno też „rozmaitych pierdółek, nieprzydatnych absolutnie do niczego” (PP, 126). I właśnie z owych „pierdółek” chciałabym się wytłumaczyć na końcu, bo to moment, w którym przekład pozwala sobie zaczerpnąć z Barrie’owskiej „techniki autobiografizacji” tekstu. W *Peter Pan, or the Boy Who Would Not Grow Up* pojawia się tu określenie *tomfool things*, które oznacza bezużyteczne, „głupie” drobiazgi – *Tom Fool* to potoczne określenie głupca, błazna, kogoś śmiesznego. Ta etymologia, nawiązująca do fikcyjnego imienia i nazwiska, wspiera mój wybór „pierdółek” jako odpowiednika *tomfool things* – w języku potocznym „pierdołki, pierdółki” oznaczają bowiem tyle co „bzdury” i „głupstwa”, mają więc wydźwięk niemal identyczny, jak określenie angielskie. Co jednak najciekawsze, polskie słowo również pochodzi od imienia i nazwiska, lecz nie postaci fikcyjnej, a historycznej: niejakiego Piotra Palucha¹⁴, który podczas wojny francusko-pruskiej w 1870 roku wyruszył na front z podpoznańskiej wioski Gądkki, która znajdowała się wówczas pod zaborem pruskim. Paluch nie walczył jednak w szeregach Królestwa Prus zbyt długo i wkrótce znalazł się po francuskiej stronie barykady, gdzie zadomowił się tym chętniej, że Francuzi „przetłumaczyli” jego imię i nazwisko na Pierre Dua (Paluch to w mowie Moliere’a *doigt*, wymawiane właśnie jako „dua”). Po powrocie w rodzinne strony Pierre Dua szczylił się zarówno swoim nowym mianem, jak i nabytą francuszczyzną, co nie w smak było mieszkańcom Gądek, którzy dość szybko wyperswadowali mu pomysł wynarodowienia. Po epizodzie francuskim w życiu Piotra Palucha pozostał jednak „pierdoła” (od „pierredua”) – przezwisko, które z czasem uległo leksykalizacji i zaczęło dotyczyć nie tylko gadatliwych osób, ale również „głupstw”, „głupstewek”, „bibelotów” i drobiazgów¹⁵ – słowem: *tomfool things*. Tym podpoznańskim akcentem autobiograficznym – w Gądkach mieści się urokliwa stacja kolejowa, z której dojeżdżam do stolicy Wielkopolski – pozwalam sobie zamknąć rozważania o polskiej recepcji przekładowej trojga pisarzy „złotego wieku”, którzy przez ostatnie kilka lat stanowili (i już na zawsze stanowiąc będą) istotną część mojej własnej biografii.

Tłumaczenie jest pracą nieskończoną: przekład można dopracowywać bez końca i nie wiem, czy istnieje tłumacz lub tłumaczka, którzy – zaglądając po czasie do swoich translacji – mogą z pełną satysfakcją odłożyć książkę i powiedzieć, iż nie znajdują w niej nic do poprawki. Bez końca można również pisać o tekstach i autorach, którzy nas fascynują, przemawiają do naszej wrażliwości i stanowią „strawę” naszych pasji literackich oraz literaturoznawczych. Przychodzi jednak moment, kiedy należy postawić ostatnią kropkę. Pragnę to uczynić właśnie teraz, mając nadzieję, że niniejsza dysertacja doktorska – której celem było przedstawienie angielskiej literatury dziecięcej „złotego

¹⁴ Korzystam z artykułu Tomasza Sikorskiego pt. *Jak Piotrek został pierdołą* ze strony „Powiatowe legendy” na portalu powiatu poznańskiego: <https://powiat.poznan.pl/jak-piotrek-z-gadek-zostal-pierdola/> (data dostępu: 25 marca 2022).

¹⁵ Por. *Słownik gwary miejskiej Poznania*, pod red. M. Gruchmanowej i B. Walczaka, Warszawa – Poznań 1997, s. 324–325.

wieku” na przykładzie twórczości George’a MacDonalda, Jamesa Matthew Barriego i Cicely Mary Barker, przybliżenie biografii tych autorów, interpretacja ich wybranych utworów literackich z uwzględnieniem realizacji toposu lotu, zarysowanie ich polskiej recepcji przekładowej, a także zaproponowanie nowych tłumaczeń tych tekstów – spełniła swoje założenia, otwierając tym samym nowe pole literackiej wymiany i dialogu.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczyk-Garbowska Monika, *Adela S(ilberstein)? Zagadkowa tożsamość autorki pierwszego polskiego przekładu „Alice’s Adventures in Wonderland” Lewisa Carrolla*. „Teksty Drugie” 2019, nr 4, s. 180–198.
- Adamczyk-Garbowska Monika, *O książkach dla dzieci*. „Akcent” 1984, nr 4, s. 17–24.
- Adamczyk-Garbowska Monika, *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej. Problemy krytyki przekładu*, Wrocław 1988.
- Adamczyk-Garbowska Monika, *The Many Faces of Alice: Twists and Turns of Lewis Carroll’s Classic in Poland*, w: *Languages – Cultures – Worldviews. Focus on Translation*, pod red. A. Głaza, Basingstoke 2019, s. 393–414.
- Adamowicz-Pośpiech Agnieszka, *Dialekt, idiolekt i lapslekt w tłumaczeniu*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2015, nr 29, s. 9–24.
- Adamski Jerzy, *Przygody Piotrusia Pana*. „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 41, s. 5.
- Alcott Louisa May, *Małe kobiety. Powieść dla dorastających panienek*, przeł. Z. Grabowska, Warszawa 1908.
- Algee-Hewitt Mark, McGurl Mark, *Between Canon and Corpus: Six Perspectives on 20th-Century Novels*, Pamphlet 8, Stanford Literary Lab, January 2015: <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet8.pdf> (data dostępu: 22 lutego 2022).
- Arct Stanisław, *Okruchy wspomnień*, Warszawa 1962.
- Augustyniak Anna, *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości*, Warszawa 2016.
- Bachtin Michaił, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986.
- Balcerzan Edward, *Poetyka przekładu artystycznego*, w: *idem, Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998.
- Bandura Ludwik, *Braki naszej literatury dziecięcej*. „Przyjaciel Szkoły. Dwutygodnik Nauczycielstwa Polskiego” 1930, nr 20, s. 784–789.
- Bańkowska Anna, *Od tłumaczki*, w: L.M. Montgomery, *Anne z Zielonych Szczytów*, przeł. A. Bańkowska, Warszawa 2022, s. 5–7.
- Barańczak Stanisław, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem malej Antologii przekładów-problemów*, Kraków 2007.
- Barker Cicely Mary, *Flower Fairies of the Summer*, London 1925.
- Barker Cicely Mary, *The Lord of the Rushie River*, London 1938.
- Barnaś-Baran Ewa, *Zaangażowanie „Ruchu Pedagogicznego” w popularyzację czytelnictwa książek dla dzieci wśród nauczycieli i rodziców w latach 1912–1939*. „Wychowanie w Rodzinie” 2018, nr 3, s. 47–71.

- Barrie James Matthew, *Captain Hook at Eton*, w: *M'Connachie and J.M.B. Speeches of J.M. Barrie*, with preface by H. Walpole, New York 1939, s. 108–121.
- Barrie James Matthew, *Peter and Wendy*, il. F.D. Bedford, New York 1911.
- Barrie James Matthew, *Peter Pan and Other Plays*, Oxford World's Classics, ed. with and Introduction and Notes by P. Hollindale, Oxford 2008.
- Barrie James Matthew, *Peter Pan in Kensington Gardens*, il. A. Rackham, London 1906.
- Barrie James Matthew, *Peter Pan in Waldpark*, Mit 16 farbigen ganzseitigen Illstrationen von Rackham, frei ins Deutsche ubertragen von I. Funcke, Weimar 1911.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, przeł. A. Brzózka, il. F.D. Bedford, Wrocław 2010.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wanda*, przeł. W. Jerzyński, il. K. Stankiewicz, Poznań 2014.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wendy*, il. G.M. Hudson [przeł. M. Czerwińska, b.m.w.] 2009.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. A. Polkowski, il. Q. Gréban, Poznań 2015.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan i Wendy*, przeł. M. Rusinek, il. J. Rusinek, Kraków 2006.
- Barrie James Matthew, *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*, przeł. M. Słomczyński, il. J. Srokowski, Warszawa 1958.
- Barrie James Matthew, *Przygody Piotrusia Pana*, oprac. dla dzieci M. Byron, przeł. A. Strasmanowa, Warszawa [1938].
- Barrie James Matthew, *Przygody Piotrusia Pana*, przeł. M. Słomczyński, Wrocław 1991.
- Barrie James Matthew, *Przygody Piotrusia Pana*, przeł. Z. Rogoszówna, il. A. Rackham, Warszawa – Kraków [b.d.w].
- Barrie James Matthew, *The Annotated Peter Pan. The Centennial Edition*, edited with an introduction and notes by M. Tatar, New York 2011.
- Bastin Georges L., *Adaptation*, trans. M. Gregson, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. M. Baker, G. Saldanha, London – New York 2009, s. 5–8.
- Białek Józef Zbigniew, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny, materiały*, Warszawa 1979.
- Bibliografii literatury dla dzieci i młodzieży 1901–1917. Literatura polska i przekłady*, pod red. A. Grefkowicz, Warszawa 2005.
- Bibliografii literatury dla dzieci i młodzieży 1918–1939. Literatura polska i przekłady*, pod red. B. Krassowskiej i A. Grefkowicz, Warszawa 1995.
- Biernacka-Licznar Katarzyna, *O historii przekładów włoskiej literatury dla dzieci na język polski do roku 1945*, w: *Przekłady w systemie małych literatur. O włosko-polskich i polsko-włoskich tłumaczeniach dla dzieci i młodzieży*, pod red. M. Woźniak, K. Biernackiej-Licznar i B. Staniów, Toruń 2014, s. 163–174.
- Boczar Elżbieta, *Bibliografia literatury dla dzieci i młodzieży. Wiek XIX, literatura polska i przekłady*, Warszawa 2010.
- Boguszewska Anna, *Polska ilustracja książki dla dzieci przelomu XIX i XX wieku oraz okresu międzywojennego jako instrument wychowania estetycznego*, w: *W kręgu oświaty, szkolnictwa i nauki*, pod red. A. Winiarz, Lublin 2011, s. 159–168.
- Borodo Michał, *Przekład, adaptacja i granice wyobraźni. „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2014, nr 28, s. 179–194.*
- Brzozowska Zdzisława, *Andersen w Polsce. Historia recepcji wydawniczej*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1970.

- Brzózka Aleksander, *Czy strategia redukcji może służyć egzotyzacji, czyli gdzie się podziela Sierotka Marysia w angielskim przekładzie*. „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2010, nr 22–23, s. 143–158.
- Brzózka Aleksander, *Przedmowa*, w: J.M. Barrie, *Piotruś Pan czyli chłopiec, który nie chciał dorosnąć*, przeł. A. Brzózka, il. F.D. Bedford, Wrocław 2010, s. 5–11
- Carpenter Humphrey, *Inklingowie*. C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams i ich przyjaciele, przeł. Z.A. Królicki, Poznań 1999.
- Carroll Lewis [Dodgson Charles Lutwidge], *Perypetie Alicji na Czarytorium*, w niewiernym przekładzie G. Wasowskiego, Warszawa 2015.
- Chwirot Agata, „Winnie-the-Pooh” jako obcy polskiej literatury. „Rocznik Komparatystyczny” 2019, nr 10, s. 123–143.
- Cichoń Anna, *W kręgu zagadnień literatury kolonialnej – „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*. „Er(r)go” 2004, nr 8, s. 91–108.
- Coleridge Hartley, *New Poems*, ed. by E.L. Griggs, London – New York – Toronto 1942.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Serce ziemi. Wyobrażenia telluryczne George’a MacDonalda („Królowa i goblin”, „Królowa i Curdie”)*, w: *Żywioły w literaturze dziecięcej. Ziemia*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i K. Zabawy, Kraków 2019, s. 325–342.
- Czycibor-Piotrowski Andrzej, *Nigdy dość. Mirakle*, Warszawa 2011.
- Czernow Anna Maria, Michułka Dorota, *Historical Twists and Turns in the Polish Canon of Children’s Literature*, w: *Canon Constitution and Canon Change in Children’s Literature*, ed. B. Kümmerling-Meibauer, A. Muller, London – New York 2016, s. 85–88.
- Czernow Anna Maria, *Panna z mokrą głową*, w: *...czterdzieści i cztery. Figury literackie: nowy kanon*, pod red. M. Rudaś-Grodzkiej, B. Smoleń et al., Warszawa 2016, s. 495–503.
- Czerwiakowski Rafał Józef, *Opisanie roślin dwulistniowych lekarskich i przemysłowych. Botaniki szczególnej część piąta*, Kraków 1860.
- Dąbrowska Maria, *Zofija Żurakowska*. „Świat Książki. Czasopismo Poświęcone Zagadnieniom Czytelnictwa, Krytyki, Miłośnictwa i Zdobnictwa oraz Grafiki Książki” 1929, s. 6–8.
- Dębska Karolina, *Neutralizacja różnorodności językowej a usuwanie obcości przekładu*. „Między Oryginałem a Przekładem” 2009, nr 15, s. 53–71.
- Dobre Książki dla Młodzieży Towarzystwa Wydawniczego*, w: O. Wilde, *Prawdziwy przyjaciel. Opowiadania*, przeł. M. Feldmanowa, Warszawa 1928, s. 60.
- Dwunastka. 12 nowel nowoczesnej literatury (Björnson, Dostojewski, France, Gorkij, Hearn, Poe, Schnitzler, Strindberg, Tolstoj, Twain, Wilde, Zola)*, zebrał, częściowo przełożył i wstępem zaopatrzył Merwin, Lwów – Warszawa 1925.
- Dygasiński Adolf, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1884.
- Eduszka. Blog twórczo-humorystyczny*, wpis z 28 października 2012: <http://eduszka.blogspot.com/2012/10/jan-marcin-szancer.html> (data dostępu: 14 marca 2022).
- Even-Zohar Itamar, *Miejsce literatury tłumaczonej w polisystemie literackim*, przeł. M. Heydel, w: *Antologia teorii przekładu literackiego*, pod red. M. Heydel i P. Bukowskiego, Kraków 2009, s. 197–203.
- Even-Zohar Itamar, *Polysystem Studies*, Durham 1990.
- Even-Zohar Itamar, *The Making of Culture Repertoire and the Role of Transfer*. „Target” 1997, vol. 9 no. 2, s. 355–363
- Even-Zohar Itamar, *Translation Theory and Intercultural Relations*, Cambridge 1981.
- Fiedler Arkady, *Wyspa Robinsona*, Kraków 2009.

- Fornalczyk Anna, *Translating Anthroponyms as Exemplified by Selected Works of English Children's Literature in their Polish Versions*, Łódź – Warszawa 2010.
- Frycie Stanisław *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1970–2005. Wybrane zagadnienia*, Łódź 2014.
- Gadamer Hans-Georg, *Język i rozumienie*, wybór, przekład i posłowie P. Dehnel i B. Sierocka, Warszawa 2003.
- Gawiński Antoni, *Przygody Okruszka. Czarodziejska historia*, ilustracje autora, przejrzał i wstępem opatrzył J. Ficowski, Warszawa 1991.
- Green Martin, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, New York 1979.
- Grodzki Bogusław, *Leśmianowska baśń nowoczesna. O „Przygodach Sindbada Żeglارza” Bolesława Leśmiana*, Lublin 2012.
- Gutry M., Groszlikowa B., *Dwadzieścia poczytnych książek*. „Ruch Pedagogiczny. Czasopismo Poświęcone Nowym Prądom w Wychowaniu i Nauczaniu” 1933, nr 3, s. 117–123.
- Haugaard Christian, *Czy Maria Konopnicka popełniła plagiat utworu szwedzkiej pisarki Elsy Beskow?*. „Przegląd Humanistyczny” 1972, nr 1, s. 99–111.
- Hejwowski Krzysztof, „Przygody Alinki w Krainie Czarów/Cudów” Adeli S. Najstarszy polski przekład książki Carrolla wobec tłumaczeń późniejszych, w: *Przekład – Język – Kultura*, t. 4, pod red. R. Lewickiego, Lublin 2015, s. 25–32.
- J. Mł. [Jadwiga Młodowska], *A. Barrie, Przygody Piotrusia Pana*. „Ruch Pedagogiczny. Miesięcznik Poświęcony Nowym Prądom w Wychowaniu” 1914, nr 1–2, s. 32.
- J. Mł. [Jadwiga Młodowska], *Przygody Piotrusia Duszka, według bajki ang. A. Barriego*, Wydawn. M. Arcta w Warszawie. „Ruch Pedagogiczny. Miesięcznik Poświęcony Nowym Prądom w Wychowaniu” 1914, nr 4, s. 85–86.
- J.M. Barrie, „Przygody Piotrusia Pana”*. „Nowe Książki” 1958, nr 13, s. 828.
- Jedzcie stokrotki. Blog o tym i owym*, wpis z 25 maja 2015: <http://niejedzciestokrotek.blogspot.com/2015/05/sekrety-morza-koniecznosc.html> (data dostępu: 14 marca 2022).
- Jeleński Szczepan, *Kilka słów o narodzinach tej książki*, w: J. Marlicz, *Łowcy przygód*, Poznań 1932, s. V–VIII.
- Kaczor Katarzyna, *Z „getta” do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*, Kraków 2017.
- Kaniowska-Lewańska Izabela, *Literatura dla dzieci i młodzieży do 1864 roku. Zarys rozwoju, wybór materiałów*, Warszawa 1973.
- Keane Barry, *Meritocracy on a Desert Island. The Staging of J. M. Barrie's „The Admirable Crichton” in Poland in the Years 1921–1958*, w: *Scottish Culture: Dialogue and Self-Expression*, ed. A. Korzeniowska, I. Szymańska, Warszawa 2016, s. 125–132.
- Key Ellen, *Stulecie dziecka*, przeł. I. Moszczeńska, Warszawa 1904.
- King James Bible Online*: <https://www.kingjamesbibleonline.org/Daniel-Chapter-3/#5> (data dostępu: 14 marca 2022).
- Knowels Owen, *A Conrad Chronology*, Basingstoke 2014.
- Kowalczyk Kamila, *Wycinki z polskiej grimmosfery. Baśnie ze zbioru Kinder- und Hausmärchen Wilhelma i Jakuba Grimmów w piśmiennictwie polskim (1865–1939)*. „Roczniki Biblioteczne” 2018, rocznik LXII, s. 35–52.
- Koziołek Ryszard, *Problematyka inicjacyjna a dyskurs kolonialny*, w: *Wokół „W pustyni i w puszczy”*. W stulecie pierwodruku powieści, pod red. J. Axera i T. Bujnickiego, Kraków 2012, s. 326–346.
- Kruszyńska Elżbieta, *Dydaktyczny charakter powieści dla dziewcząt w dwudziestoleciu międzywojennym*, Toruń 2009.

- Krzemińska Wanda, *Literatura dla dzieci i młodzieży: zarys dziejów*, Warszawa 1963.
- Książki dla dzieci i młodzieży*. „Nowe Książki. Miesięcznik dla Kupujących i Czytających Książki” 1913, nr 3, s. 3.
- Książki Instytutu Wydawniczego PAX 1949–1989. Przewodnik*, oprac. red. i indeksy A. Szafrąnska, Warszawa 1989.
- Kuc Natalia, „*Nie ptak, nie samolot, a dziewczyna*”. *Wizje kobiecej dorosłości w „Lekkiej księżniczce” George’a MacDonalda i jej adaptacji na musical Tori Amos i Samuela Adamsona*. „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 1, s. 209–227.
- Kuliczowska Krystyna, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918. Zarys monograficzny, materiały*, Warszawa 1975.
- Kuliczowska Krystyna, *W szklanej kuli. Szkice o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1970.
- Kuś Iwona, Senda Zofia, *Prawo autorskie i prawa pokrewne. Poradnik przedsiębiorcy. Zmiany prawa w związku z dostosowaniem przepisów do prawa Unii Europejskiej*, Warszawa 2004.
- Lamb Charles, *The Life, Letters and Writings of Charles Lamb*, ed. P.H. Fitzgerald, London 1876.
- Leszczyński Grzegorz, „*Nowoczesna fantastyka*” – otwarty problem badawczy. „Przegląd Humanistyczny” 1982, nr 7–8, s. 83–91.
- Letters of J.M. Barrie*, ed. V. Meynell, London 1942.
- MacDonald George, *At the Back of the North Wind*, ed. R. McGillis, J. Pennington, preface by S. Prickett, London 2011.
- MacDonald George, *Na skrzydłach Północnej Wichury*, przeł. I. Tuwim, il. D. Rewkiewicz-Niemirska, Warszawa 1957.
- MacDonald George, *Złoty klucz*, przeł. I. Żółtowska. „Nowa Fantastyka” 2001, nr 12, s. 25–34.
- MacDonald George, *Złoty klucz*, w: *Wielka księga fantasy*, t. 1, oprac. M. Ashley, przeł. M. Wójtowicz, il. D. Grzeszkiewicz, Lublin 2011, s. 137–170.
- Makuszyński Kornel, *Awantura o Basię*, Warszawa 1946.
- Makuszyński Kornel, *Panna z mokrą głową. Powieść dla młodzieży*, Warszawa 1934.
- Makuszyński Kornel, *Szaleństwa panny Ewy*, Warszawa 1994.
- Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, pod red. U. Dąbskiej-Prokop, Częstochowa 2000.
- Marlicz Jerzy, *Łowcy przygód*, Poznań 1932.
- Marryat Frederick, *Snarleyow or, The Dog Fiend*, New York 1896.
- Mitoslavia*, wpis z 29 czerwca 2015: <http://mitoslavia.blogspot.com/2015/06/zoty-klucz.html> (data dostępu: 14 marca 2022).
- Montgomery Lucy Maud, *Ania z Szumiących Topoli*, przeł. A. Dorożalska, A. Kościelniak, Warszawa 1995.
- Montgomery Lucy Maud, *Ania z Szumiących Topoli*, przeł. A. Kuc, Kraków 2006.
- Montgomery Lucy Maud, *Ania z Szumiących Topoli*, przeł. E. Łozińska-Małkiewicz, K. Małkiewicz, Toruń 2013.
- Montgomery Lucy Maud, *Ania z Szumiących Topoli*, przeł. I. Socha, Kraków 2003.
- Montgomery Lucy Maud, *Ania z Szumiących Topoli*, przeł. J. Bartosik, Warszawa 1998.
- Montgomery Lucy Maud, *Ania z Szumiących Topoli*, przeł. M. Borzobohata-Sawicka, Warszawa 2021.
- Montgomery Lucy Maud, *Ania z Szumiących Wierzb*, przeł. R. Dawidowicz, Bielsko-Biała 1997.
- Montgomery Lucy Maud, *Anne of Windy Poplars*, New York 1992.
- Montgomery Lucy Maud, *Emilka dojrzewa*, przeł. A. Ciepłowska, Warszawa 2001.

- Montgomery Lucy Maud, *Emilka szuka swojej gwiazdy*, przeł. E. Horodyska, Warszawa 1994.
- Montgomery Lucy Maud, *Emily Climbs*, London 1979.
- Montgomery Lucy Maud, *Rilla of Ingleside*, New York 1921.
- Montgomery Lucy Maud, *Rilla ze Złotego Brzegu*, przeł. E. Łozińska-Małkiewicz, K. Małkiewicz, Warszawa 2022.
- Montgomery Lucy Maud, *Rilla ze Złotego Brzegu*, przeł. G. Rejs, Kraków 2004.
- Moretti Franco, *Distant Reading*, London – New York 2013.
- Moretti Franco, *Literature, Measured*, Pamphlet 12, Stanford Literary Lab, April 2016: <https://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet12.pdf> (data dostępu: 22 lutego 2022).
- Mortkowicz Jakub, *Słowo wstępne*. „Świat Książki. Czasopismo Poświęcone Zagadnieniom Czytelnictwa, Krytyki, Miłośnictwa i Zdobnictwa oraz Grafiki Książki” 1929, z. 4–5, s. 3.
- Mortkowicz-Olczakowa Hanna, *Pod znakiem kłoska*, Warszawa 1962.
- Mortkowiczówna Hanna, *Najulubiejsze książki*. „Świat Książki. Czasopismo Poświęcone Zagadnieniom Czytelnictwa, Krytyki, Miłośnictwa i Zdobnictwa oraz Grafiki Książki” 1929, z. 4–5, s. 23–25.
- Nasza literatura dla młodzieży*, oprac. St. Karpowicz, A. Szycówna, Warszawa 1904.
- Nikolajeva Maria, *Children's Literature Comes of Age. Towards a New Aesthetic*, London – New York 2016.
- O'Connor Daniel, *Preface*, w: A.B. Woodward, D. O'Connor, *The Peter Pan Picture Book*, London 1907, s. V–VI.
- O'Sullivan Emer, *Comparative Children's Literature*, przeł. A. Bell, London – New York, 2005.
- Oczko Piotr, Nastulczyk Tomasz, Powieśnik Dorota, *Na szwedzkim tropie „Ani z Zielonego Wzgórza”*. *O przekładzie Rozalii Bernsteinowej*. „Ruch Literacki” 2018, z. 3, s. 262–280.
- Oittinen Riitta, *Translating for Children*, New York – London 2000.
- Olech Joanna, *Ilustracja polska po potopie*, w: *Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku. Diagnozy i postulaty*, pod red. D. Świerczyńskiej-Jelonek, G. Leszczyńskiego i M. Zająca, Warszawa 2008, s. 189–194.
- Oxford English Dictionary*: <https://www-1oed-1com-1018678r70037.han.amu.edu.pl/> (data dostępu: 11–30 marca 2022).
- Paprocka Natalia, *Bibliografia polskich przekładów i adaptacji francuskiej literatury dla dzieci i młodzieży wydanych w latach 1918–2014*, Kraków 2018.
- Paprocka Natalia, *Sto lat przekładów dla dzieci i młodzieży w Polsce. Francuska literatura dla młodych czytelników, jej polscy wydawcy i ich strategie (1918–2014)*, Kraków 2018.
- Papuzińska Joanna, *Zatopione królestwo. O polskiej literaturze fantastycznej XX wieku dla dzieci i młodzieży*, Łódź 2008.
- Pokrewne dusze. Świat L.M. Montgomery w Polsce*, wpis z 4 marca 2019: https://pokrewne-dusze-maud.blogspot.com/2019/03/kto-tumaczy.html?fbclid=IwAR1li_qfxqfj1hTZ5Cs1t9hbZCZCmuKfO5Z2nnMJ5pgi-x6cZmZrsXBKpu8 (data dostępu: 14 marca 2022) oraz 19 czerwca 2016: <https://pokrewne-dusze-maud.blogspot.com/2016/06/procesy-sadowe.html> (data dostępu: 19 marca 2022).
- Polskie zaplecze Josepha Conrada Korzeniowskiego. Dokumenty rodzinne, listy, wspomnienia*, t. 2, pod red. Z. Najdera i J. Skolik, Lublin 2006.
- Przygody Piotrusia Duszka*, podług bajki angielskiej A. Barriego, z 28 kolorowymi rycinami A.B. Woodward, Warszawa 1914.

- Pym Anthony, *Method in Translation History*, Manchester 1998.
- Rabska Zuzanna, *Moje życie z książką*, t. 2, Wrocław 1964.
- Rabska Zuzanna, *Tajemnice Łazienek*, ilustracje oraz winiety wykonał B. Bartel, Poznań – Warszawa [b.d.w.].
- Rajewska Ewa, *Dwie wiktoriańskie chwile w Troi, trzy strategie translatorskie*, Poznań 2004.
- Rajewska Ewa, *Nonsens pełen sensu – „Jabberwocky” Lewisa Carrolla*, w: L. Carroll, *Perypetie Alicji na Czarytorium*, w niewiernym przekładzie G. Wasowskiego, Warszawa 2015, s. 209–240
- Rajewska Ewa, *Poetyka przekładu według Edwarda Balcerzana*. „Forum Poetyki” 2018, nr 14, s. 90–97.
- Rajewska Ewa, *Twórczość przekładowa kobiet*, w: *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX. Procesy i gatunki, sytuacje i tematy*, pod red. E. Kraskowskiej i B. Kaniewskiej, Poznań 2015, s. 269–298.
- Repucho Ewa, *Książka dla dzieci w służbie estetyki druku. Publikacje dwudziestolecia międzywojennego*. „Bibliotheca Nostra. Śląski Kwartalnik Naukowy” 2016, nr 1, s. 51–65.
- Rogozińska Helena, *Piotruś Pan*. „Nowe Książki” 1958, nr 23, s. 1442–1444.
- Rudnicka Jadwiga, *„Tysiąc nocy i jedna” w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*. „Pamiętnik Literacki” 1998, nr 3, s. 155–182.
- Ruszała Jadwiga, *Robinsonada w literaturze polskiej. Teoria, typologia, bohater, natura*, Słupsk 2000.
- Ruszała Jadwiga, *W krainie egzotyki i przygody. O „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza*, Słupsk 1995.
- Sapkowski Andrzej, *Rękopis znaleziony w Smocznej Jaskini. Kompendium wiedzy o literaturze fantasy*, Warszawa 2011.
- Schleiermacher Friedrich, *O różnych metodach tłumaczenia*, przeł. P. Bukowski. „Przekładaniec” 2008, nr 21, s. 8–29.
- Shakespeare William, *Burza*, przeł. L. Ulrich, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) w dwunastu tomach*, przeł. L. Ulrich, z objaśnieniami J.I. Kraszewskiego, t. 11, Kraków – Warszawa 1895.
- Shakespeare William, *Jak wam się podoba*, przeł. L. Ulrich, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) w dwunastu tomach*, przeł. L. Ulrich, z objaśnieniami J.I. Kraszewskiego, t. 10, Kraków – Warszawa 1895.
- Shakespeare William, *Macbeth*, przeł. L. Ulrich, w: *Dzieła dramatyczne Williama Shakespeare (Szekspira) w dwunastu tomach*, przeł. L. Ulrich, z objaśnieniami J.I. Kraszewskiego, t. 5, Kraków – Warszawa 1895.
- Shakespeare William, *The Tempest*, edited by J.R. Sutherland, Delhi 1939.
- Shavit Zohar, *Translations of Children Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem*. „Poetics Today” 1981, no 2, s. 171–179.
- Shuttleworth Mark, *Polysystem Theory*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. M. Baker, G. Saldanha, London – New York 2009, s. 176–179.
- Sienkiewicz Henryk, *Listy*, t. 1, cz. 1, Warszawa 1997.
- Sienkiewicz Henryk, *Listy*, t. 5, cz. 2, Warszawa 2009.
- Sikorski Tomasz, *Jak Piotrek został pierdołą*: <https://powiat.poznan.pl/jak-piotrek-z-gadek-zostal-pierdola/> (data dostępu: 25 marca 2022)
- Słowacki Juliusz, *Listy*, przygotował do druku L. Piwiński, t. 2, Warszawa 1931.
- Słownik gwary miejskiej Poznania*, pod red. M. Gruchmanowej i B. Walczaka, Warszawa – Poznań 1997.

- Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego (wersja online): <https://doroszewski.pwn.pl/haslo/kalabasa/> (data dostępu: 25 marca 2022).
- Socha Irena, *Polskie przekłady dla dzieci i młodzieży w latach 90.*, w: *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, pod red. J. Papuzińskiej i G. Leszczyńskiego, Warszawa 2002, s. 205–208.
- Sofokles, *Edyp w Kolonie*, przeł. K. Kaszewski, Brody 1908.
- Sofokles, *The Oedipus at Colonus*, ed. with introduction and notes by R. Jebb, Cambridge 1889: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0190%3Acard%3D1225> (data dostępu: 25 marca 2022).
- Staniów Bogumiła, *Przekłady z literatur obcych w latach 1945–1989*, w: *Literatura dla dzieci i młodzieży (1945–1989)*, pod red. K. Heskij-Kwaśniewicz i K. Tałuż, t. 3, Katowice 2013, s. 149–165.
- Stara firma księgarska przed sądem*. „Gazeta Polska” 1932, 22 listopada.
- Stevenson Robert Louis, *Do wahającego się czytelnika*, przeł. D. Kowalska, P. Koziół, w: Stevenson Robert Louis, *Wyspa skarbów*, przeł. J. Birkenmajer: <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyspa-skarbow.html#footnote-idm140717956003544> (data dostępu: 25 marca 2022).
- Stevenson Robert Louis, *Treasure Island*, with over one hundred illustrations and decorations by L. Rhead, New York – London 1883.
- Stevenson Robert Louis, *Wyspa skarbów*, przeł. J. Birkenmajer, il. R. Ingpen, Warszawa 2013.
- Szelburg-Zarembina Ewa, *Kilka uwag o literaturze dla dzieci*, w: J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918–1939. Zarys monograficzny, materiały*, Warszawa 1979, s. 402–405.
- Szuchowa Stefania, *Dziwię się światu*, Warszawa 1966.
- Szuchowa Stefania, *Tajemnice motyli*, w: *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach 1923 do 1928 włącznie*, Warszawa 1929, s. 305.
- Szuchowa Stefania, *Tajemnice motyli*, Warszawa 1920.
- Szuchowa Stefania, *Tajemnice motyli*, Warszawa 1958.
- Szuchowa Stefania, *Za milą trzecią*, Warszawa 1959.
- Szymańska Izabela, *A Postmodernist Alice? On the 2015 Polish Translation of „Alice’s Adventures in Wonderland” by Grzegorz Wasowski*, w: *From Queen Anne to Queen Victoria. Readings in 18th and 19th century British Literature and Culture*, ed. G. Bystydzińska, E. Harris, vol. 5, Warszawa 2016, s. 397–409.
- Szymańska Izabela, *The Treatment of Geographical Dialect in Literary Translation from the Perspective of Relevance Theory*. „Research in Language” 2017, nr 1, s. 61–77.
- Szyborska Karolina, *Mors immatura. Dziecko i śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX i w początkach XX wieku (na tle europejskim)*, Kraków 2019.
- Tabakowska Elżbieta, *Grzegorz Wasowski na Czarytorium: potłumacz i pomagik*. „Porównania” 2016, nr 19, s. 163–170.
- Teodorowicz-Hellman Ewa, *Polsko-szwedzkie kontakty literackie. Studia o literaturze dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 2004.
- The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 3 1903–1907, ed. F.R. Karl, L. Davies, Cambridge 1988.
- Tolkien John R.R., *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, ze wstępem C. Tolkiena, przeł. J. Kokot, J.Z. Lichański, K. Sokołowski, Poznań 1998.

- Tuwim Irena, *Posłowie*, w: G. MacDonald, *Na skrzydłach Północnej Wichury*, przeł. I. Tuwim, il. D. Rewkiewicz-Niemirska, Warszawa 1957, s. 265–268.
- Tuwim Irena, *Sprawa adaptacji. O przekładach książek dla dzieci i młodzieży*, „Nowa Kultura” 1952, nr 26, s. 10.
- Tuwim Julian, *W oparach absurdu*, w: A. Słonimski, J. Tuwim, *W oparach absurdu*, Warszawa 1958, s. 7–19.
- Urbanek Mariusz, *Makuszyński. O jednym takim, któremu ukradziono słońce*, Wołowiec 2017.
- Venuti Lawrence, *Strategies of translation*, w: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, ed. M. Baker, G. Saldanha, London – New York 2009, s. 240–244.
- Venuti Lawrence, *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London – New York 2002.
- Wieczorkiewicz Aleksandra, „Mała” historia przekładu. Złoty wiek angielskiej literatury dziecięcej w tłumaczeniach na język polski – zarys. „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2018, nr 37, s. 104–123.
- Wieczorkiewicz Aleksandra, „Piotruś Pan w Ogrodach Kensingtonskich” Jamesa Matthew Barriego. Kontekst – Interpretacja – Przekład, Lublin 2018.
- Wieczorkiewicz Aleksandra, „Złoty wiek: oddalenia, przekroje. 80 lat anglosaskiej klasyki dla dzieci i 150 lat jej przekładów na język polski w trzech makroperspektywach”. „Forum Poetyki/Forum of Poetics” 2017, nr 3, s. 66–91.
- Wieczorkiewicz Aleksandra, *Nad wielką Missisipi. Spotkanie kultur i języków w przekładzie: przypadek powieści „Adventures of Huckleberry Finn” Marka Twaina*, w: *Zwischen Ideologie und Transcreation – Schreiben und Übersetzen für Kinder / Między ideologią a transkreacją – pisać i tłumaczyć dla dzieci*, pod red. B. Sommerfeld, Poznań 2020, s. 51–84.
- Woodward Alice B., O’Connor Daniel, *The Peter Pan Picture Book*, London 1907.
- Woszczak Marta, *Od „korzeniowych dzieci” do „ziemnych ludków”. Losy książek obrazkowych Sibylle von Olfers na ziemiach polskich*. „Wielogłos. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2015, nr 1, s. 57–76.
- Woźniakowski Krzysztof, *Książka dla dzieci w ofercie wydawniczej środowiska polskich uchodźców na Węgrzech okresu II wojny światowej*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia” 2014, nr XII, s. 69–85.
- Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 5., Warszawa 1997.
- Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny*, pod red. J. Czachowskiej i A. Szałagan, t. 8., Warszawa 1997.
- Zakrzewska Helena, *Zaklęty dwór*, Kraków 1934.
- Ziemiński Zygmunt, *O książkach do czytania dla młodzieży*. „Szkoła Powszechna. Kwartalnik Pedagogiczny, Poświęcony Sprawom Wychowania i Nauczania Szkolnego oraz Kształcenia Nauczycieli” 1928, nr 2, s. 130–156.

ILUSTRACJE



Ryc. 1. Joshua Reynolds, *The Age of Innocence* (1778)



Ryc. 2. Joshua Reynolds, *Penelope Boothby* (1778)



Ryc. 3. Henry Fuseli, *The Apotheosis of Penelope Boothby* (1792)



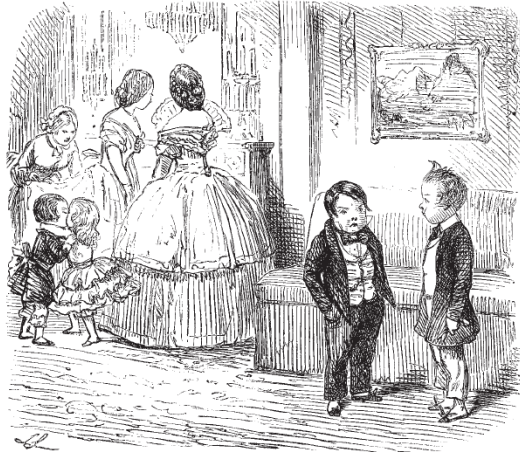
Ryc. 4. John Everett Millais, *Cherry Ripe*
(1879)



Ryc. 5. Alexandra (Xie) Kitchin jako Penelope
Boothby (1876) – fot. Charles L. Dodgson



Ryc. 6. Charles L. Dodgson, *The Age of Innocence* z „The Rectory Umbrella” (1849)



THE DISAPPOINTED ONE.

Lover. "WHAT A BORE! JUST AS I WAS GOING TO POP THE QUESTION TO JENNY JONES,
HERE'S MY NURSE COME FOR ME!"

Ryc. 7. John Leech, *The Disappointed One*,
„Punch” (1858)

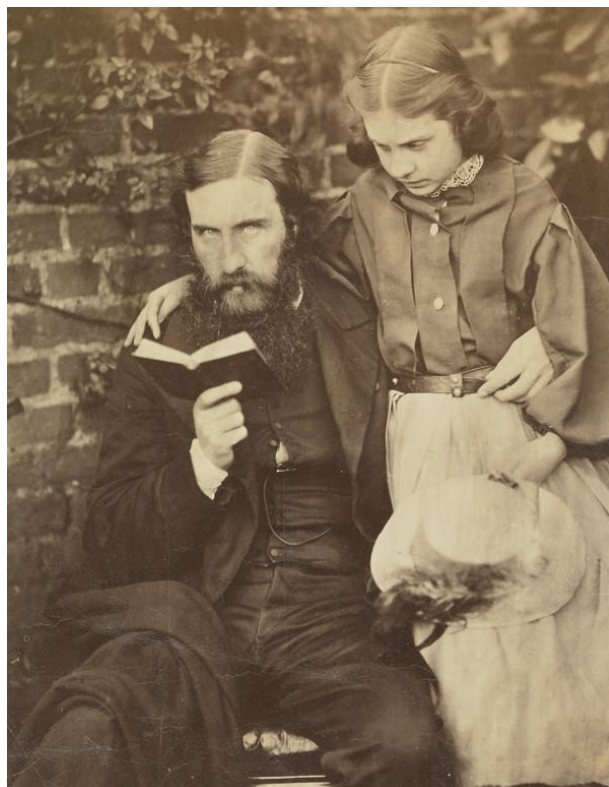


IRENE MAC DONALD

Ryc. 8. Irene MacDonald (1863) – fot.
Charles L. Dodgson



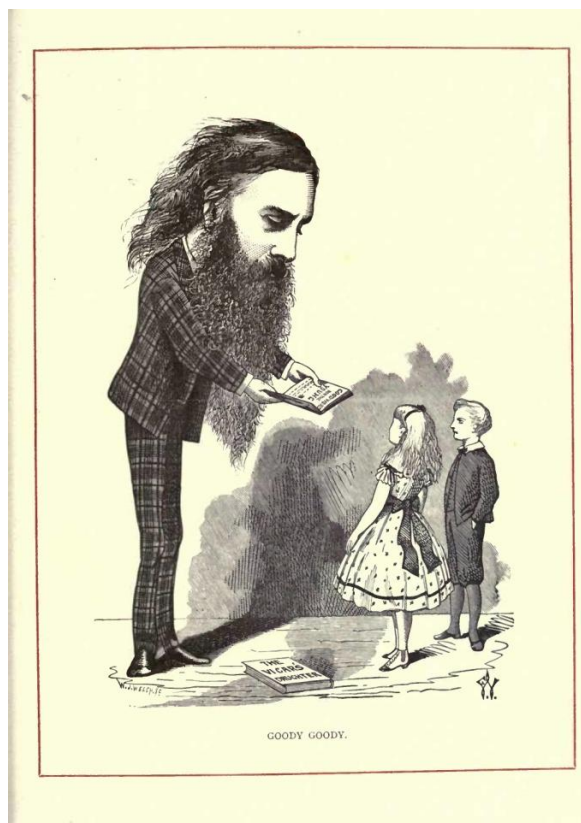
Ryc. 9. Thomas Cooper Gotch, *The Child Enthroned* (1894)



Ryc. 10. George'a MacDonalda i Lili MacDonald – fot. Charles L. Dodgson



Ryc. 11. Charles L. Dodgson z Louisa MacDonald oraz czworgiem jej dzieci



Ryc. 12. Frederick Waddy, MacDonald jako „Goddy-Goddy”, „Once a Week” (1872)



Ryc. 13. Exlibris George'a MacDonalda



Ryc. 14. Arthur Hughes, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (1871)



Ryc. 15. George S. Graves, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (189-?)



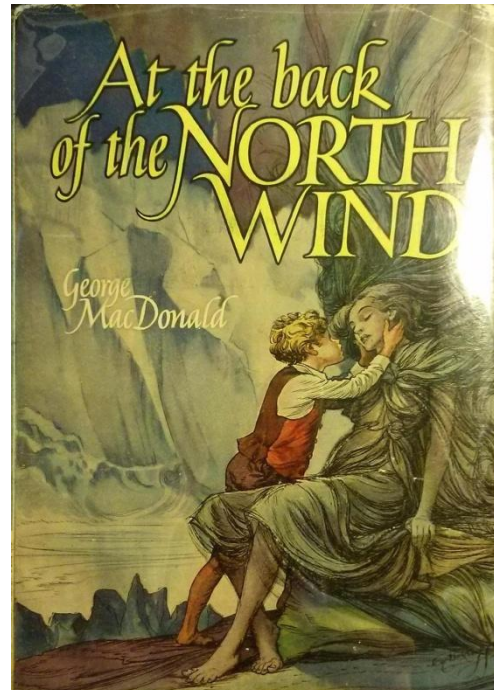
Ryc. 16 Arthur Hughes, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (1871)



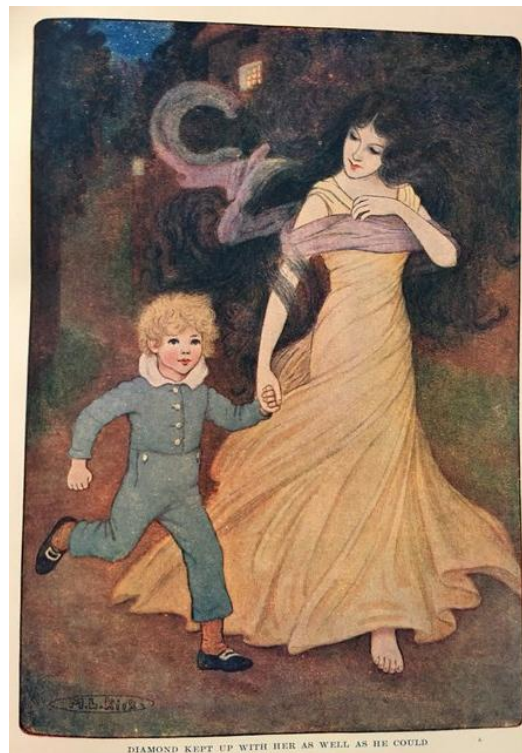
Ryc. 17. Charles Mozley, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (1978)



Ryc. 18. Arthur Hughes, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (1871)



Ryc. 19. Will Nickless, okładka *At the Back of the North Wind* (1959)



Ryc. 20. Maria L. Kirk, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (1909)



Ryc. 21. Jessie Wilcox Smith, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (1919)



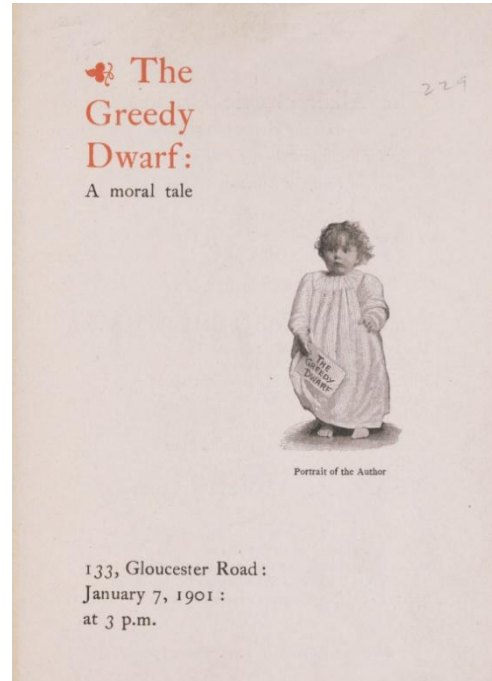
Ryc. 22. Dante Gabriel Rossetti, *Proserpine* (1874)



Ryc. 23. Harvey Dinnerstein, frontyspis do *At the Back of the North Wind* (1964)



Ryc. 24. J.M. Barrie, fotografia Bevila Quiller-Coucha z albumu *The Pippa & Porthos* (1895)



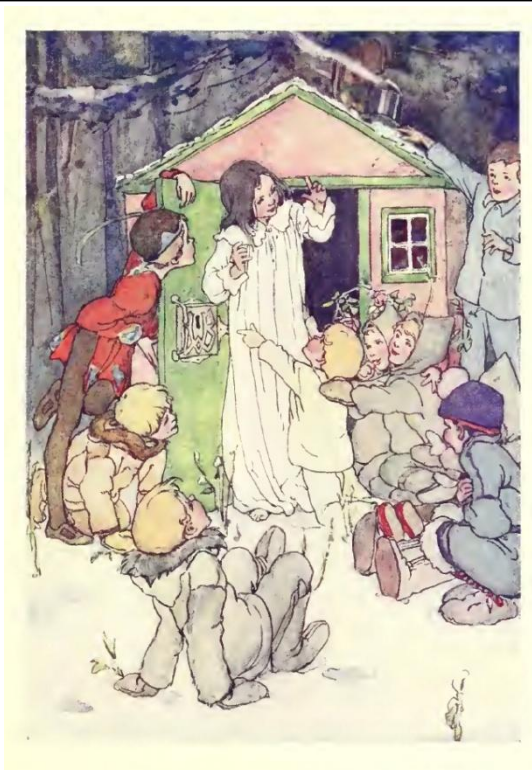
Ryc. 25. J.M. Barrie, program pantomimy *The Greedy Dwarf: a moral tale* (1901)



Ryc. 26. J.M. Barrie, fotografia Michaela Llewelyn Daviesa (1906)



Ryc. 27. George Frampton, Peter Pan Statue, Ogrody Kensingtonskie, Londyn (fotografia własna)



Ryc. 28. Alice B. Woodward, ilustracja do *The Peter Pan Picture Book* (1907)



Ryc. 29. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 30. Nina Boucicault jako Piotruś Pan w inscenizacji sztuki *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904)



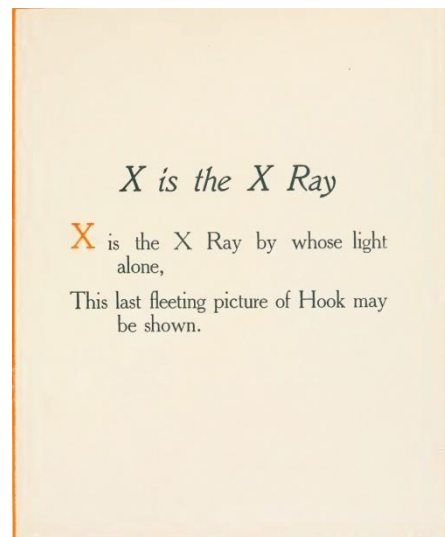
Ryc. 31. Pauline Chase w kostiumie Piotrusia Pana (1906)



Ryc. 32. William Q. Orchardson, *Napoleon on Board the Bellerophon* (1880)



Ryc. 33. Scena na statku piratów w inscenizacji sztuki *Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up*



Ryc. 34. *X is the X Ray* z *The Peter Pan Alphabet* Olivera Herforda (1907)



Ryc. 35. William Blake, karta z *The Song of Los* (1795)



Ryc. 36. Joseph Noel Paton, *The Reconciliation of Titania and Oberon* (1847)



Ryc. 37. Richard Doyle, ilustracja do *In Fairyland. A Series of Pictures from the Elf-World* (1870)



Ryc. 38. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 39. C.M. Barker, pocztówka *The Dance of the Fairies* z serii *Elves and Fairies*



**Ryc. 40. Kate Greenaway,
The Elf Ring
(1905)**



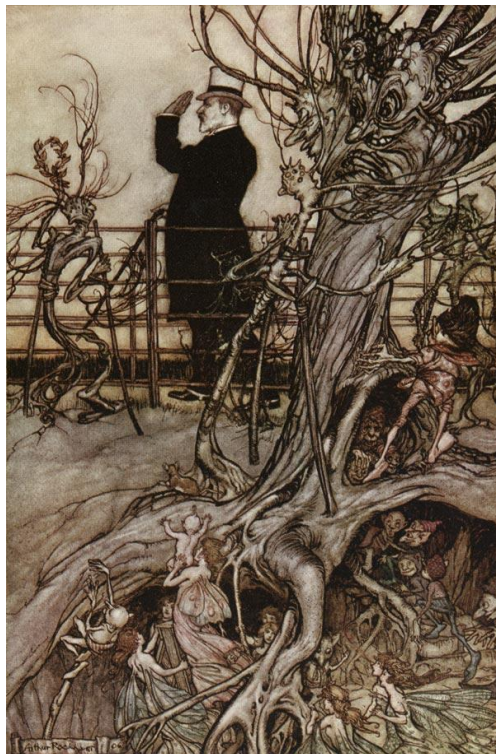
**Ryc. 41.
Edward Robert Hughes, *Mudsummer
Eve* (1908)**



Ryc. 42. Margaret Tarrant, *Do you believe in fairies?* (1922)



Ryc. 43. Margaret Tarrant, *Peter's Friends* (1921)



Ryc. 44. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 45. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)

Ryc. 46.
C.M. Barker, *The Elderberry Fairy*



Ryc. 47.
C.M. Barker, *The Fuchsia Fairy*



Ryc. 48. C.M. Barker, *The Mountain Ash Fairy*



Ryc. 49. C.M. Barker, *The Dog-Violet Fairy*



Ryc. 50. C.M. Barker, *The Blackthorn Fairy*



Ryc.51. C.M. Barker, *The Blackberry Fairy*



Ryc. 52. C.M. Barker, *The Traveller's Joy
Fairy*



Ryc. 53. C.M. Barker, *The Tansy Fairy*



Ryc. 54. C.M. Barker, *The Poppy Fairy*



Ryc. 55 C.M. Barker, *The Harebell Fairy*



Ryc. 56 C.M. Barker, *The Primrose Fairy*



Ryc. 57 C.M. Barker, *The Dandelion Fairy*



Ryc. 58. C.M. Barker, *The Nightshade Fairy*



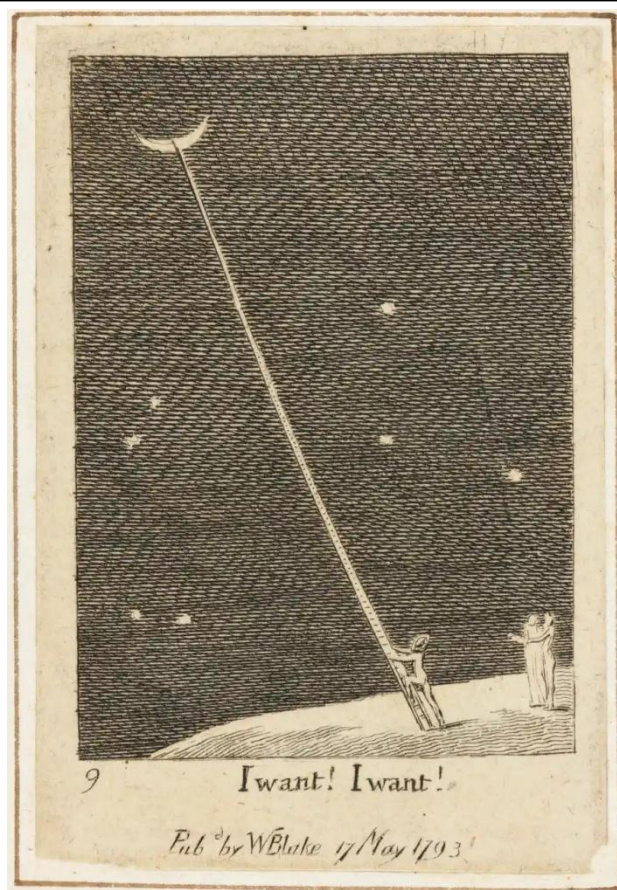
Ryc. 59. C.M. Barker, *The Poplar Fairy*



Ryc. 60. C.M. Barker, *The Horse Chestnut Fairy*



Ryc. 61. C.M. Barker, *The Horned Poppy Fairy*



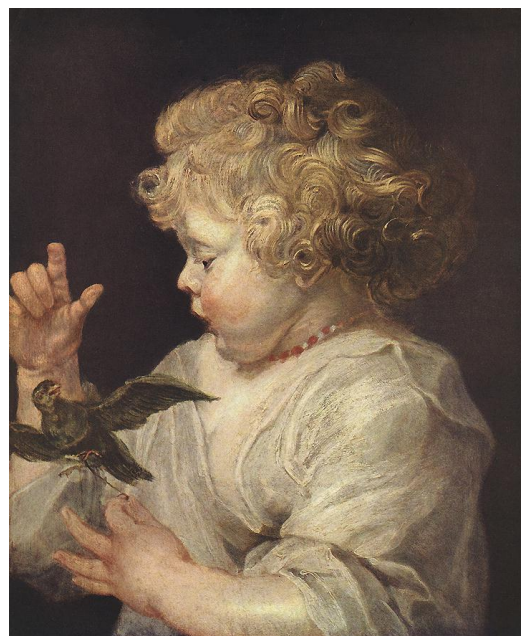
Ryc. 62. William Blake, *I want! I want!*, emblemat ze zbioru *For Children: The Gates of Paradise* (1793)



Ryc. 63. Pieter Bruegel Starszy, *Pejzaż z upadkiem Ikara* (około 1555)



Ryc. 64. Rembrandt van Rijn, *Ganimedes w szponach orla* (1635)



Ryc. 65. Peter Paul Rubens, *Chłopiec z ptaszkiem* (1616)



Ryc. 66. Eglon van der Neer, *Dwoje dzieci z kotem i klatką w oknie* (1677)



Ryc. 67. Francisco de Goya, *Manuel Osorio Manrique de Zuñiga* (1787)



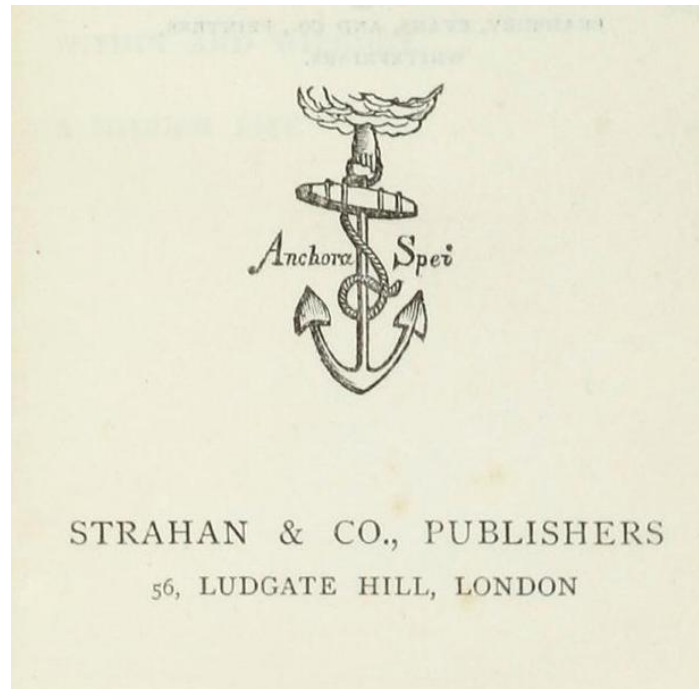
Ryc. 68. John Brewster, *Francis O. Watts z ptakiem* (1805)



Ryc. 69. William Blake, *At length for hatching ripe he breaks the shell*,
emblem z tomu *For Children: The Gates of Paradise*



Ryc. 70. Wiktor Wasniecow, *Latający dywan* (1880)



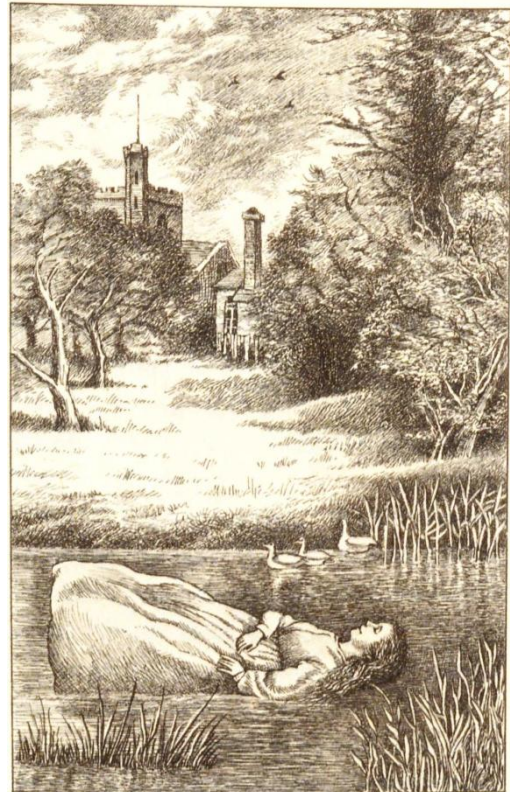
Ryc. 71. *Anchora Spei* – znak drukarski oficyny Strahan&Co



Ryc. 72. Arthur Hughes, ilustracja do baśni *The Light Princess* z tomu *Dealings with the Fairies* (1867)



Ryc. 73. Arthur Hughes, ilustracja do baśni *The Light Princess* z tomu *Dealings with the Fairies* (1867)



Ryc. 74. Maurice Sendak, ilustracja do baśni *The Light Princess* (1969)



Ryc. 75. Maurice Sendak, ilustracja do baśni *The Light Princess* (1969)



Ryc. 76. Edward R. Hughes, *Night and Her Train of Stars* (1912)



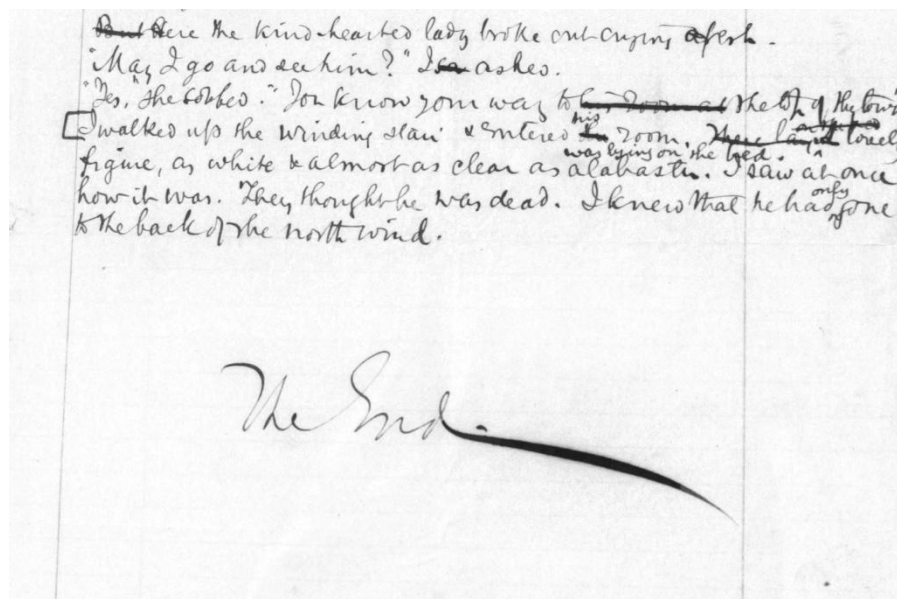
Ryc. 77. Arthur Hughes, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (1871)



Ryc. 78. Arthur Hughes, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (1871)



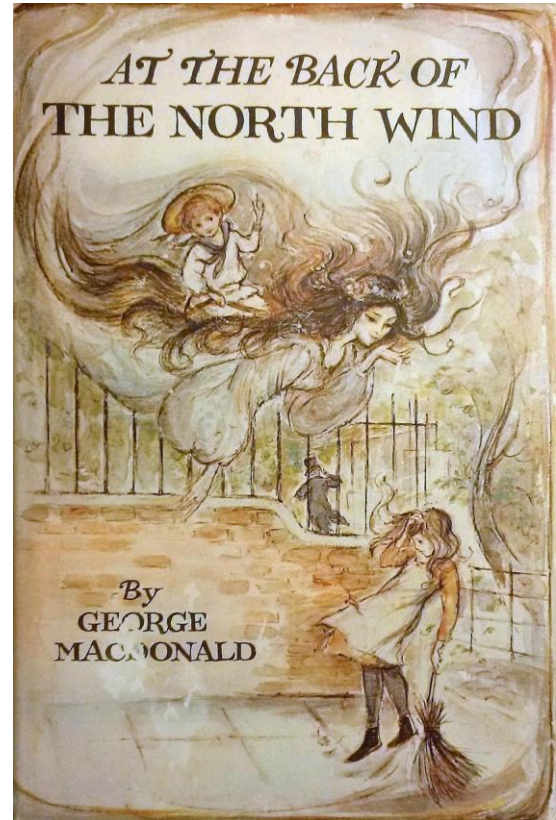
Ryc. 79. F.D. Bedford, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (1924)



Ryc. 80. Ostatnia strona manuskryptu *At the Back of the North Wind* (ze zbiorów specjalnych Sir Duncan Rice Library, University of Aberdeen – fotografia własna)



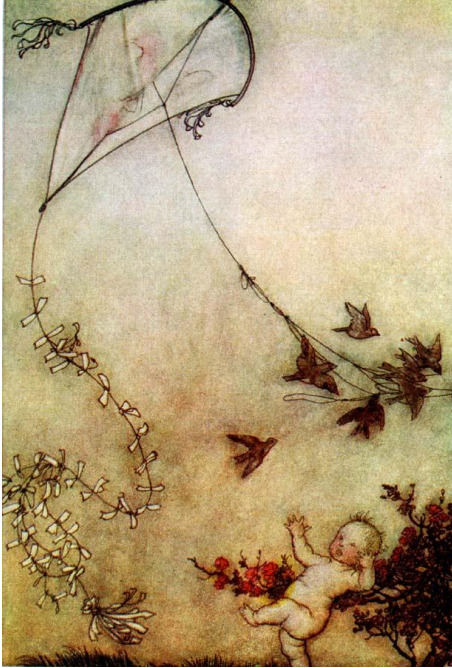
Ryc. 81. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 82. Nelson Doubleday, okładka *At the Back of the North Wind* (1956)



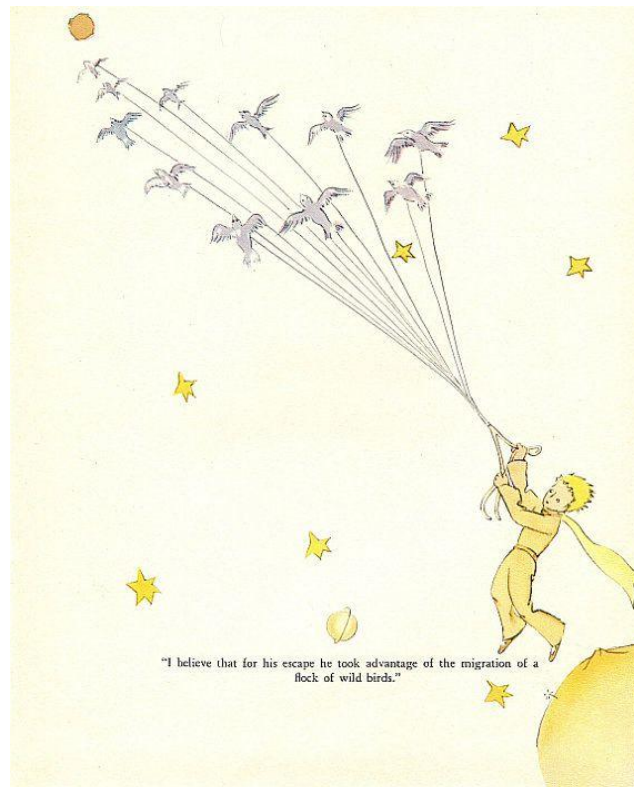
Ryc. 83. F.D. Bedford, ilustracja do *Peter and Wendy* (1911)



Ryc. 84. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



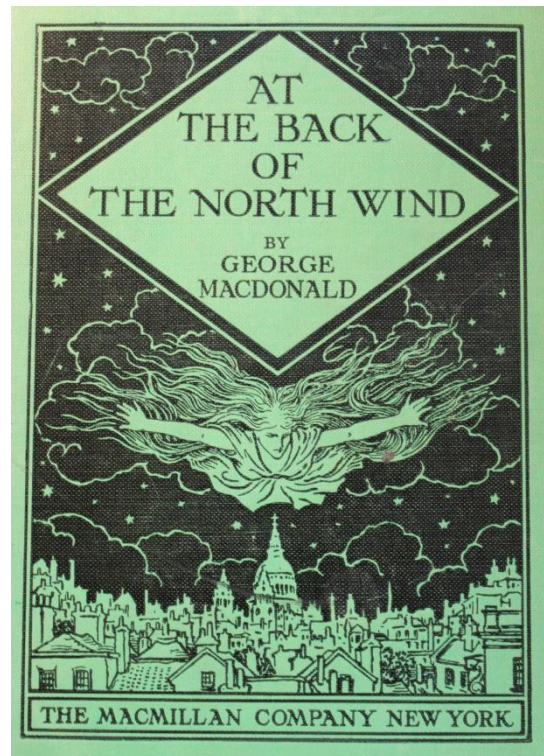
Ryc. 85. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 86. Antoine de Saint-Exupéry, ilustracja do *Le Petit Prince* (1943)



Ryc. 87. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



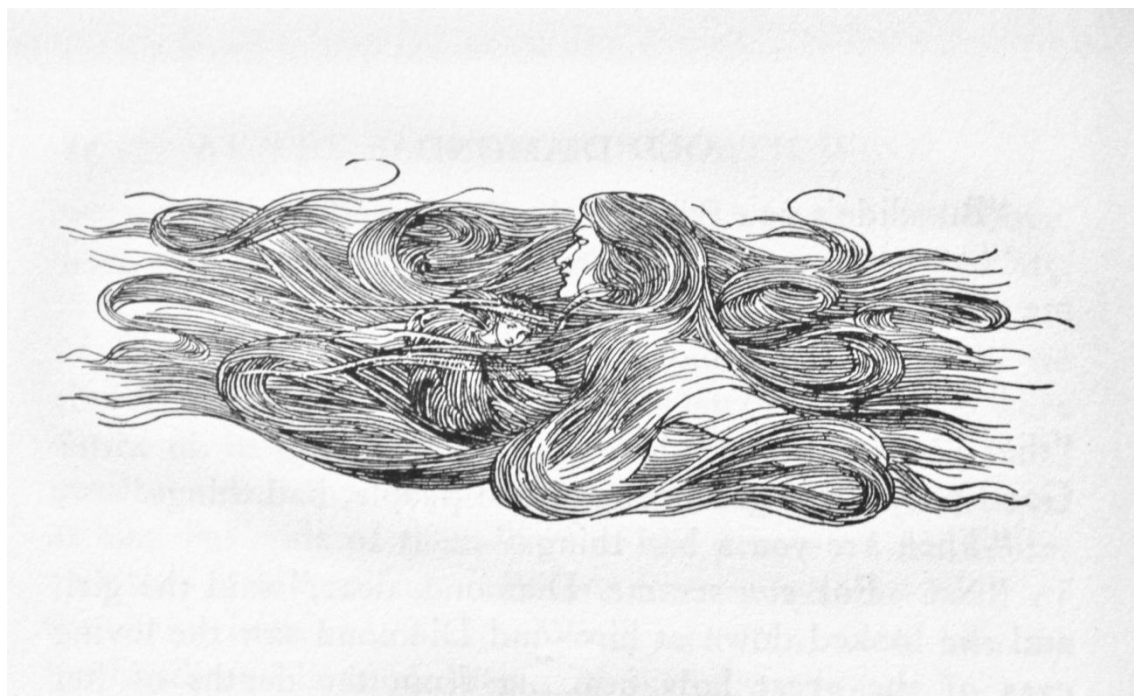
Ryc. 88. F.D. Bedford, okładka *At the Back of the North Wind* (1924)



Ryc. 89. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



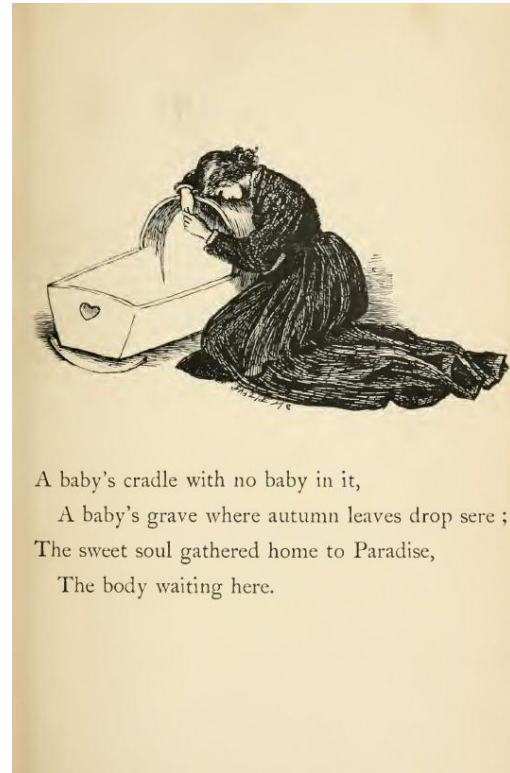
Ryc. 90. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 91. F.D. Bedford, ilustracja do *At the Back of the North Wind* (1924)

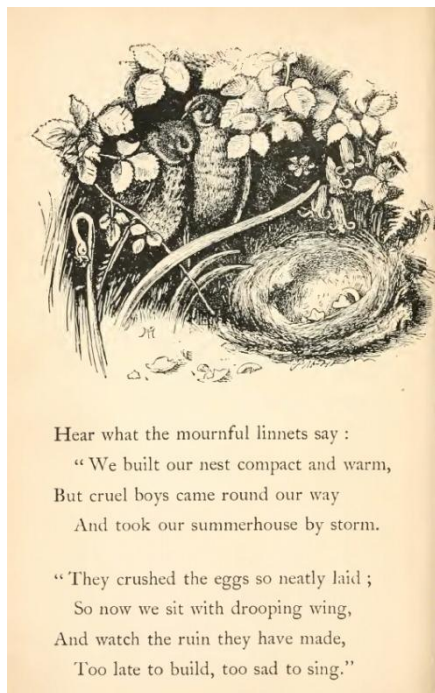


Ryc. 92. F.D. Bedford, ilustracja do *Peter and Wendy* (1911)



A baby's cradle with no baby in it,
A baby's grave where autumn leaves drop sere ;
The sweet soul gathered home to Paradise,
The body waiting here.

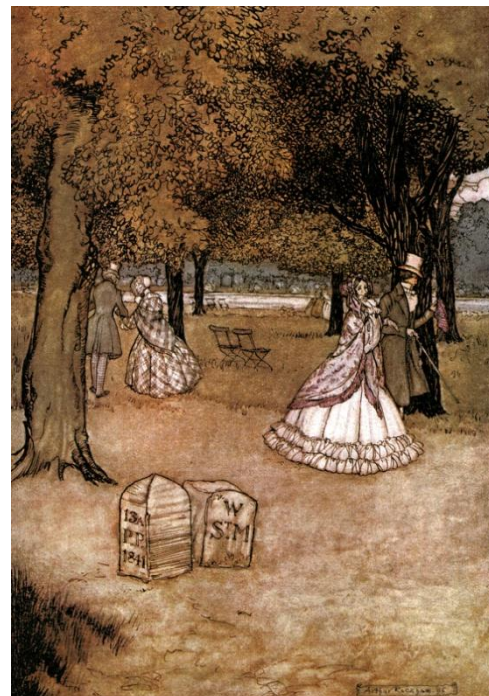
Ryc. 93. Arthur Hughes, ilustracja do wiersza *A baby's cradle with no baby in it* z tomu *Sing-Song* Christiny Rossetti (1872)



Hear what the mournful linnets say :
" We built our nest compact and warm,
But cruel boys came round our way
And took our summerhouse by storm.

" They crushed the eggs so neatly laid ;
So now we sit with drooping wing,
And watch the ruin they have made,
Too late to build, too sad to sing."

Ryc. 94. Arthur Hughes, ilustracja do wiersza *Hear what the mournful linnets say* z tomu *Sing-Song* Christiny Rossetti (1872)



Ryc. 95. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 96. Margaret Tarrant, ilustracja do baśni *The Ugly Duckling* z tomu *Fairy Stories* H.C. Andersena (1919)



Ryc. 97. C.M. Barker, ilustracja do *The Lord of the Rushie River* (1938)



Ryc. 98. C.M. Barker, ilustracja do *The Lord of the Rushie River* (1938)



Ryc. 99. C.M. Barker, ilustracja do *The Lord of the Rushie River* (1938)



Ryc. 100. C.M. Barker, ilustracja do *The Lord of the Rushie River* (1938)



Ryc. 101. C.M. Barker, ilustracja do *The Lord of the Rushie River* (1938)



Ryc. 102. C.M. Barker, ilustracja do *The Lord of the Rushie River* (1938)



Ryc. 103. C.M. Barker, wyklejka *The Lord of the Rushie River* (1938)



Ryc. 104. C.M. Barker, ilustracja do *The Lord of the Rushie River* (1938)



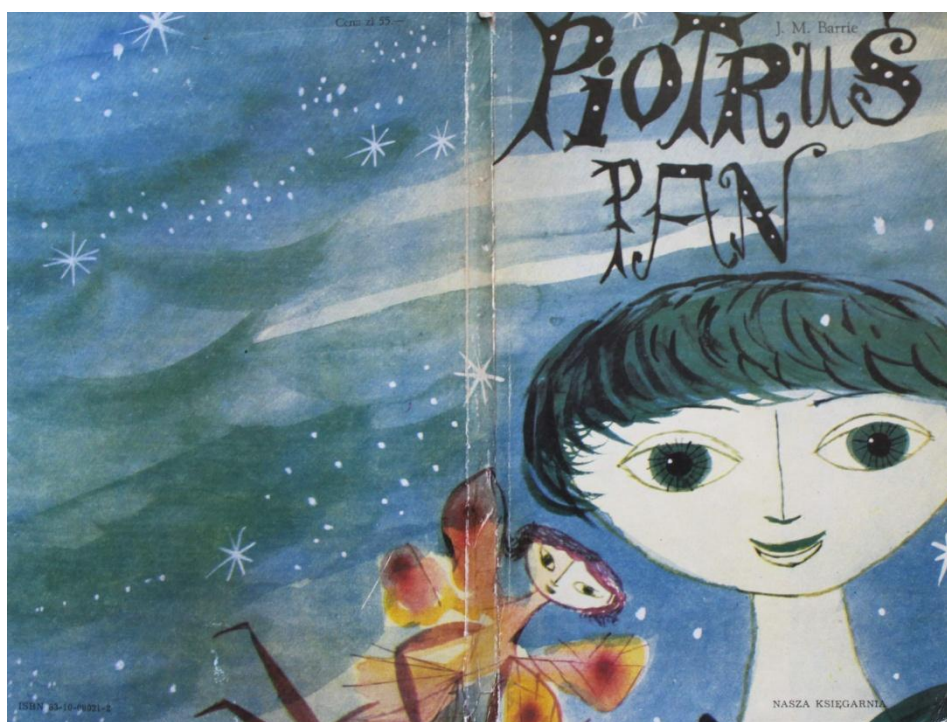
Ryc. 105. C.M. Barker, ilustracja do *The Lord of the Rushie River* (1938)



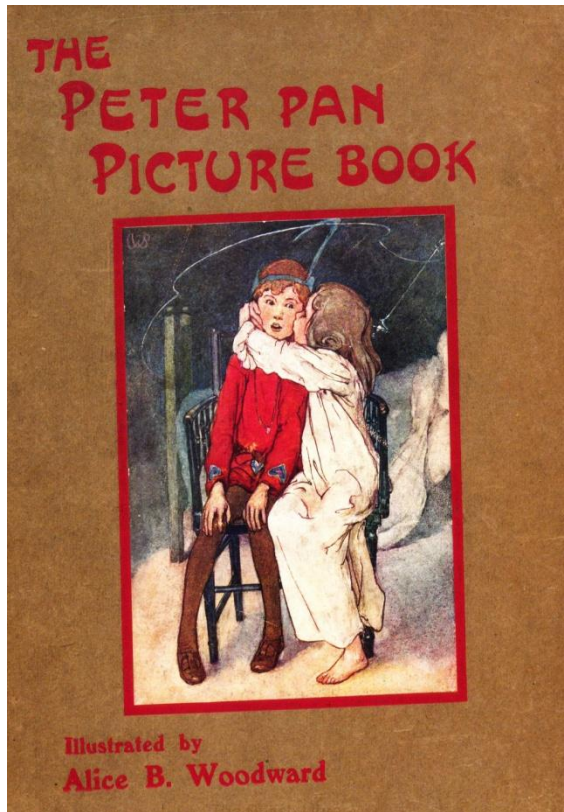
Ryc. 106. Frontysepis do *Łowców przygód* (1932)
(podpis: *JERZY MARLICZ w wieku 10 lat, gdy marzył o napisaniu powieści na tle życia Indian*)



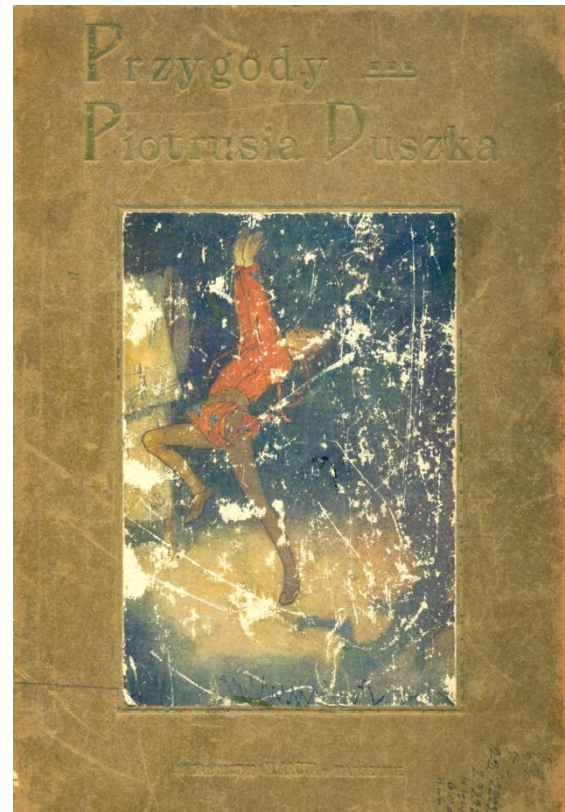
Ryc. 107. Danuta Rewkiewicz-Niemirska, okładka do *Na skrzydłach Północnej Wichury* (1957)



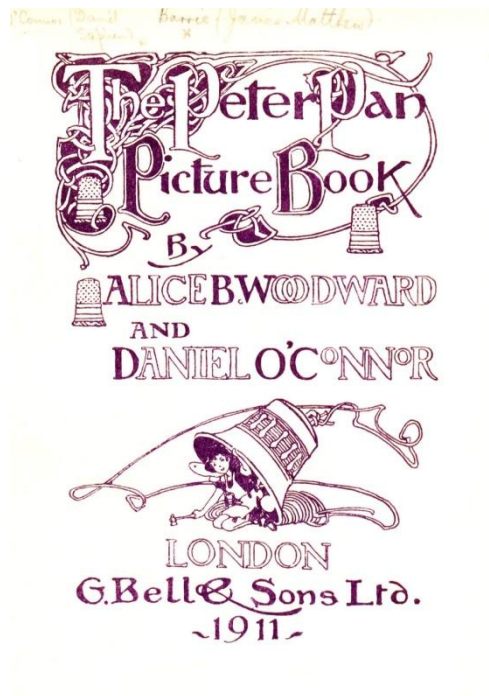
Ryc. 108. Jerzy Srokowski, okładka do *Piotrusia Pana* (1958)



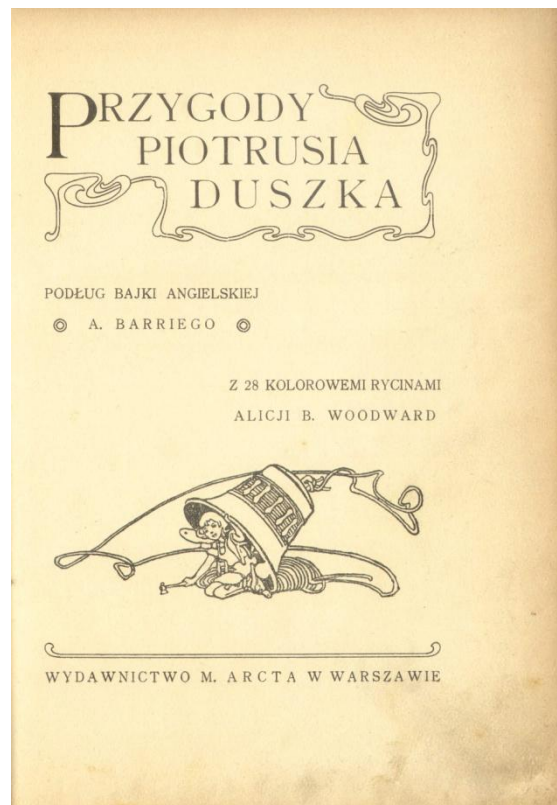
Ryc. 109. Alice B. Woodward, okładka do *The Peter Pan Picture Book* (1911)



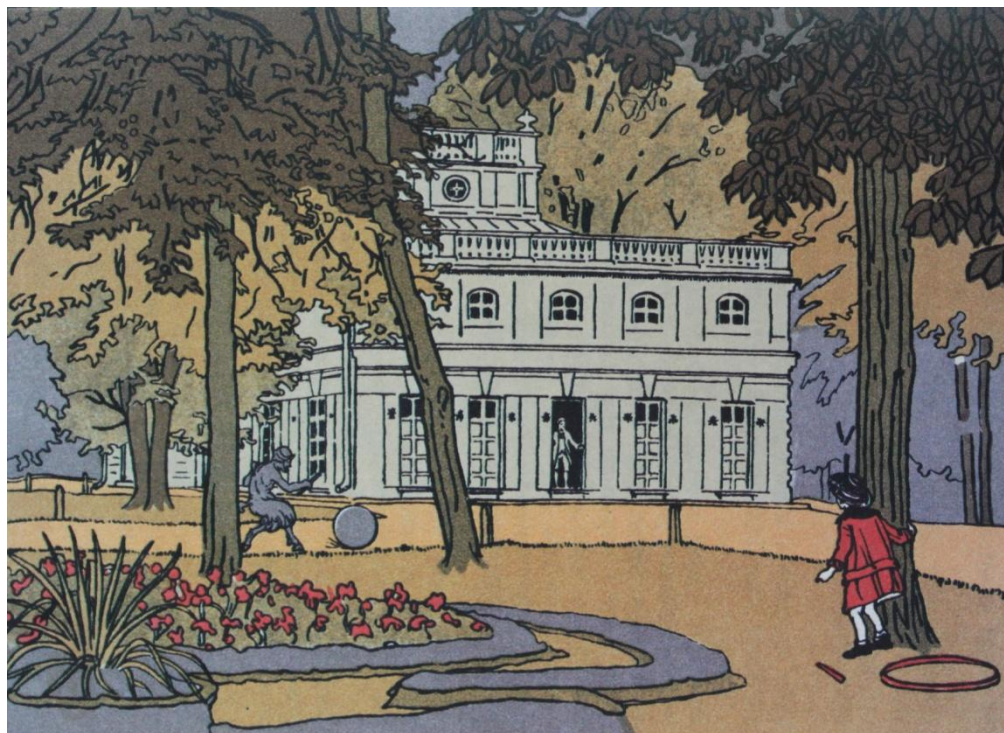
Ryc. 110. Alice B. Woodward, okładka do *Przygód Piotrusia Duszka* (1913)



Ryc. 111. Strona tytułowa *The Peter Pan Picture Book* (1911)



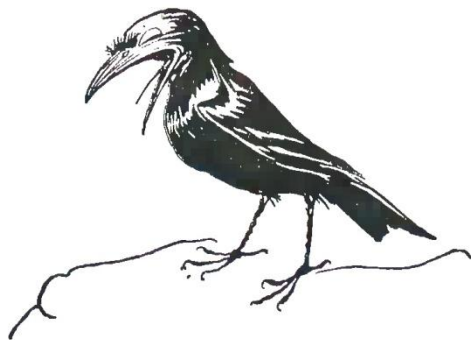
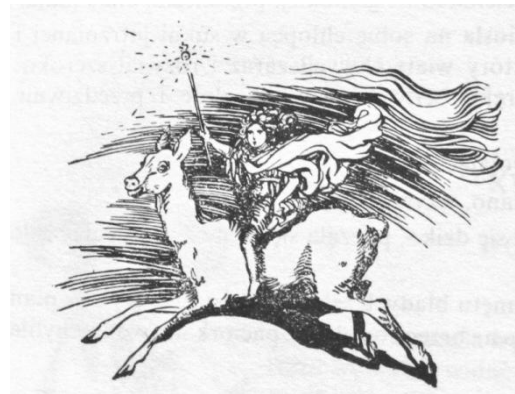
Ryc. 112. Strona tytułowa *Przygód Piotrusia Duszka* (1913)



Ryc. 113. Bronisław Bartel, ilustracja do opowiadania *Sny Wiesi z Tajemnic Łazienek* (1920)



Ryc. 114. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 115–117 (kolumna powyżej)
Arthur Rackham, ilustracje do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)

Ryc. 118–120 (kolumna powyżej)
Antoni Gawiński, ilustracje do *Przygód Okruszka. Czarodziejskiej historii* (1920)



Ryc. 121. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 122. Stefan Norblin, ilustracja do *Tajemnic motyli* (1920)



Ryc. 123. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 124. Stefan Norblin, ilustracja do *Tajemnic motyli* (1920)



Ryc. 125. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 126. Stefan Norblin, ilustracja do *Tajemnic motyli* (1920)



Ryc. 127. Arthur Rackham, ilustracja do *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906)



Ryc. 128. Stefan Norblin, ilustracja do *Tajemnic motyli* (1920)

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Fragmenty niniejszej rozprawy doktorskiej były publikowane jako artykuły w następujących czasopismach lub monografiach naukowych:

1. *Inspiration from Translation: The Golden Age of English-Language Literature for Children and Its Impact on Polish Juvenile Fiction*, w: *Retracing the History of Literary Translation in Poland. People, Politics, Poetics*, ed. M. Heydel, Z. Ziemann, London – New York: Routledge 2021, s. 181–196 // *Inspiracje poprzez przekład. Wpływ anglojęzycznej literatury dziecięcej „złotego wieku” na polską twórczość literacką dla najmłodszych*. „Tekstualia. Palimpsesty Literackie / Artystyczne / Naukowe” 2021, nr 2, s. 69–87.
2. „Mała” historia przekładu. „Złoty wiek” angielskiej literatury dziecięcej w tłumaczeniach na język polski – zarys. „Przekładaniec. A Journal of Translation Studies” 2018, nr 37, s. 104–123.
3. *Od „Piotrusia Pana” do „Tajemnic motyli”*. Stefania Szuchowa, Zofia Rogoszówna i James Matthew Barrie – historia (prawie) rodzinna, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 1, s. 58–86.
4. *Skąd wieje wiatr? Tłumacząc „At the Back of the North Wind” George’a MacDonalda* „Czy/tam/czy/tu. Literatura dziecięca i jej konteksty” 2019, nr 1–2, s. 19–32.

PODZIĘKOWANIA

Dziękuję najpiękniej mojej Pani Promotor – prof. UAM dr hab. Ewie Rajewskiej – za nieocenioną pomoc w pracy nad niniejszą rozprawą doktorską i za to, że jest dla mnie źródłem nieustannej inspiracji i wsparcia. Dziękuję również prof. dr hab. Bogumile Kaniewskiej oraz całemu Zespołowi ds. Badań nad Literaturą i Kulturą Dziecięcą WFPiK UAM za dobre rady i wszystkie słowa zachęty. Przede wszystkim jednak dziękuję moim Najbliższym, bez których ta praca w ogóle nie mogłaby powstać.

British Library, kwiecień 2022



Autorka pracy przed statuetką Piotrusia Pana w Ogrodach Kensingtonskich w Londynie