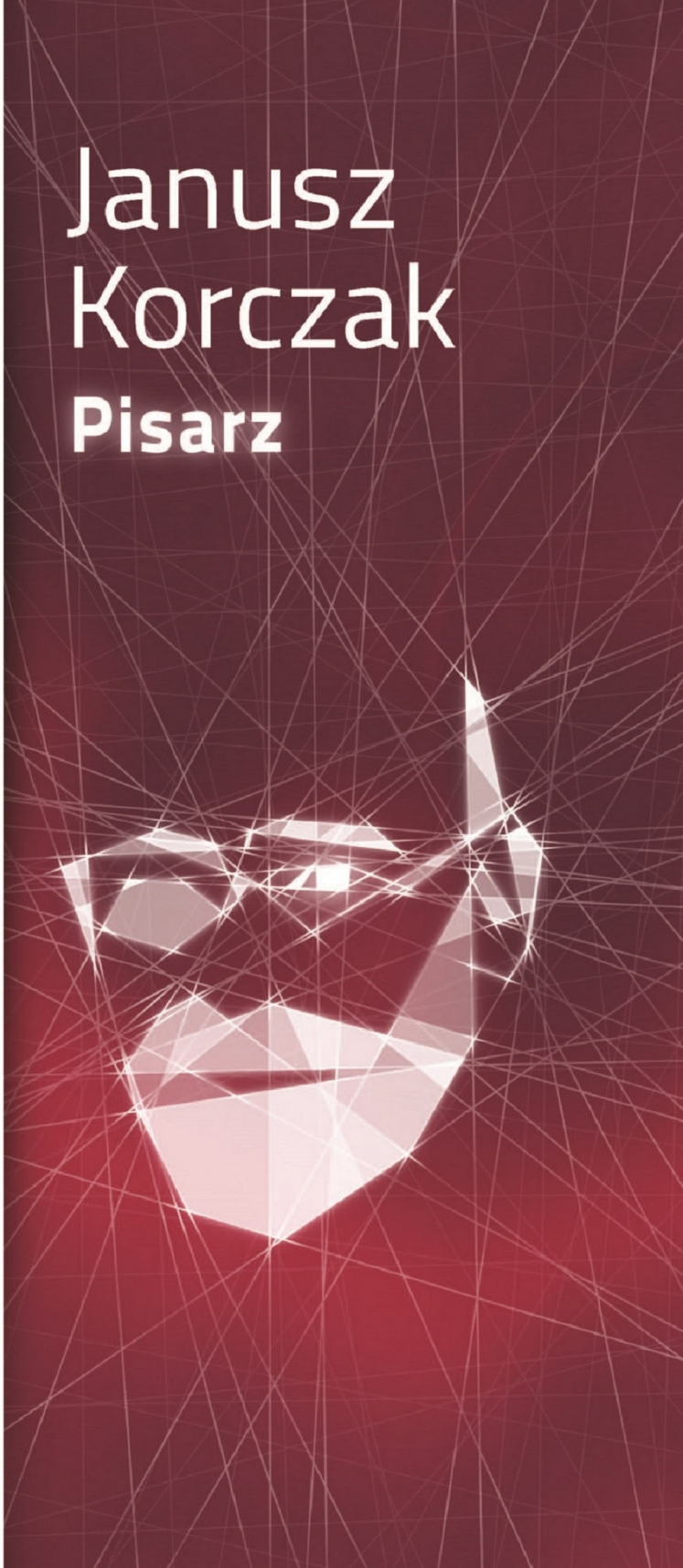




Literatura dla
Dzieci i Młodzieży
Studia

Janusz Korczak Pisarz

2013
Warszawa



Janusz Korczak.
Pisarz



THE POLISH LIBRARIANS' ASSOCIATION

Studies in Children's and Young Adult Literature

Janusz Korczak – Author

Edited by Anna Maria Czernow



Warsaw, 2013



STOWARZYSZENIE BIBLIOTEKARZY POLSKICH

Literatura dla dzieci i młodzieży. S t u d i a

Janusz Korczak. Pisarz

Pod redakcją Anny Marii Czernow

Warszawa, 2013



Komitet Redakcyjny serii wydawniczej

» Literatura dla dzieci i młodzieży. S t u d i a «

Grzegorz LESZCZYŃSKI – przewodniczący, Anna Maria CZERNOW,
Weronika KOSTECKA, Marta LACH, Jolanta ŁUGOWSKA, Michał ROGOŹ,
Ryszard WAKSMUND, Violeta WRÓBLEWSKA, Michał ZAJĄC

Publikacja dofinansowana przez Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Recenzja:

Prof. UW, dr hab. Andrzej Zieniewicz

Projekt okładki:

Michał Czernow

Redakcja techniczna i korekta

Marta Lach

© Copyright Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich

ISBN: 978-83-64203-10-7

CIP - Biblioteka Narodowa

Janusz Korczak. Pisarz / pod red. Anny Czernow ;

Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich. - Warszawa :

Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich,

2013. - (Literatura dla Dzieci i Młodzieży. Studia; t. 1)

Spis treści

Grzegorz Leszczyński Słowo o serii „Literatura dla dzieci i młodzieży. Studia”	7
Anna Maria Czernow Janusz Korczak. Pisarz – wprowadzenie	9
Michał Rogoż Polskie edycje dylogii o królu Maciusiu Janusza Korczaka	11
Violetta Wróblewska „Duch inności” w prozie dla młodego odbiorcy Janusza Korczaka	27
Anna Maria Czernow Korczakowskie dzieci błazny	41
Marta Jaworek Twórczość Korczaka w świetle teorii mitu: odczytanie psychoanalityczne i strukturalne	63
Grzegorz Leszczyński Dialektyka ról czytelnicznych w prozie Korczaka	83
Małgorzata Chrobak Faust Korczaka (Wokół <i>Kajtusia Czarodzieja</i>)	101
Marta Brus-Łapińska Topografia krainy dzieciństwa. Kategoria przestrzeni w wybranych powieściach Janusza Korczaka	113
Jolanta Ługowska Figury dziecka w twórczości Janusza Korczaka	131
Alicja Ungeheuer-Gołąb Korczaka archipelag dzieciństwa	145
Urszula Chęcińska Pedagogika żartobliwa według Janusza Korczaka i Joanny Kulmowej. Prolegomena	155
Alicja Baluch Król Maciuś Pierwszy w towarzystwie innych bohaterów literatury dla dzieci	169
Andrij Moklycia <i>Senat szaleńców</i> Janusza Korczaka w ukraińskiej interpretacji	175
Indeks nazwisk	181

Contents

Grzegorz Leszczyński Studies in Children's and Young Adult Literature – Introduction	7
Anna Maria Czernow Janusz Korczak – Author. Foreword	9
Michał Rogoż Polish Editions of the <i>King Matt the First</i> Dylogy	11
Violetta Wróblewska „The Sprit of Otherness” in Janusz Korczak's Novels for Young Readers	27
Anna Maria Czernow Korczak's Child Jesters	41
Marta Jaworek Korczak's Works in the Light of Myth Theory: Psychoanalytical and Structural Interpretation	63
Grzegorz Leszczyński Dialectic of Readers' Roles in Korczak's Works	83
Małgorzata Chrobak Korczak's Faust (Approaching <i>Kaytek the Wizard</i>)	101
Marta Brus-Łapińska Topography of Childhood Land. The Category of Space in Selected Novels by Janusz Korczak	113
Jolanta Ługowska Child Figures in Janusz Korczak's Literature	131
Alicja Ungeheuer-Gołąb Janusz Korczak's Archipelago of Childhood	145
Urszula Chęcińska Playful Pedagogy According to Janusz Korczak and Joanna Kulmowa. Prolegomena	155
Alicja Baluch King Matt the First and Other Heroes of Children's Literature	169
Andrij Moklycia Ukrainian Interpretation of Janusz Korczak's <i>Senat Szaleńców</i>	175
Index	181

Słowo o serii *Literatura dla dzieci i młodzieży. Studia*

Badania nad literaturą i książką dziecięcą mają w Polsce historię co najmniej półwieczną. Sięgają działającego na warszawskiej Polonistyce międzyuczelnianego zespołu badawczego powstałego w 1969 roku z inicjatywy profesor Krystyny Kulickowskiej. Wypracowano metodologię badań, uporządkowano wiedzę o historii literatury i historii książki, poddano refleksji relacje między twórczością dla dzieci a kulturą literacką, tłem filozoficznym oraz prądami dominującymi w sztuce. Odrzucono klasyczną pedagogikę jako perspektywę analizy twórczości kierowanej do dziecka. Sama Krystyna Kulickowska sformułowała żywo dyskutowaną tezę o ewolucji literatury dziecięcej „od dydaktyzmu do artyzmu”. Co prawda zasadnicze przesłanki tej tezy zostały podważone, ale niechętny stosunek do instrumentalnego traktowania książki w badaniach naukowych i działaniach animujących czytelnictwo pozostał. Kto wie, czy zespół profesor Kulickowskiej w jakiejś mierze nie przyczynił się do przesunięcia orientacji społecznej świadomości czytelniczej od pedagogiki ku walorom artystycznym.

Po upływie półwiecza to niewielkie grono pionierów przemierzających szlaki, po których wcześniej nie wędrowali nawet najbardziej wytrawni i doświadczeni naukowcy, rozrosło się i wzbogaciło. Nie ma uniwersytetu, na którym nie podejmuje się prac badawczych z zakresu twórczości literackiej dla młodego wieku, nie poddaje się refleksji kondycji książki dawnej i współczesnej, nie prowadzi się dociekań nad związkami polskiej literatury dziecięcej z literaturami obcymi. Wielu wybitnych młodych badaczy wiąże swoje zainteresowania naukowe z literaturą i książką dziecięcą, proponuje rozpoznania nowatorskie, stosuje najnowsze metody interpretacyjne wypracowane w literaturoznawstwie światowym.

Seria wydawnicza, którą niniejszy tom otwiera, z jednej strony nawiązuje do tej długiej i żywej tradycji, z drugiej zaś ma ambicję promowania młodych badaczy oraz aktywizowania środowiska naukowego. Inicjatywa serii powstała jednocześnie na warszawskiej Polonistyce i w Wydawnictwie Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, które od dziesiątków lat służy środowiskom naukowców i praktyków nowymi opracowaniami dotyczącymi książki i czytelnictwa.

Seria ma charakter naukowy. Będzie obejmowała tomy autorskie i zbiorowe, przygotowywane przede wszystkim przez młodych pracowników uniwersytetów, ale także doświadczonych wykładowców i badaczy. Kolejne tomy będą prezentowały literaturę dla młodych odbiorców omawianą z wykorzystaniem najnowszych metod analitycznych, dominujących w kraju i w świecie. Zasadniczym obszarem refleksji interpretacyjnej będzie literatura współczesna, ale nie zabraknie też zjawisk dawniejszych.

Chcielibyśmy, by publikowane w serii książki miały charakter otwarty, by ich lektura nie wymagała opanowania specjalistycznej terminologii naukowej i wprawy w obcowaniu z hermetycznymi wywodami badawczymi. Będziemy nawiązywali do najlepszych doświadczeń polskiej humanistyki, do prac Juliana Krzyżanowskiego i Kazimierza Wyki, którzy potrafili pisać rozprawy tak, że były one zrozumiałe także dla licealistów i wykorzystywane w procesie dydaktyki szkolnej.

Mamy nadzieję, że seria odpowie na potrzeby środowiska bibliotekarzy praktyków oraz nauczycieli zarówno z dużych miast, jak i z niewielkich placówek powiatowych oraz gminnych. Nie zastąpi ona żywych spotkań i dyskusji, ale mamy nadzieję, że choć w niewielkim stopniu będzie inspirowała dalsze refleksje i samodzielne rozpoznania intelektualne Czytelników.

Janusz Korczak. Pisarz – wprowadzenie

„Korczak urodził się pisarzem, z jego trzech zawodów (i powołań) ten był pierwszy i nadrzędny, karmił się i rósł następnymi: medycyną i wychowaniem, a one pożywiały się jego literaturą”¹ – pisała Hanna Kirchner w tekście inauguracyjnym wydaną szesnaście lat temu książkę zbiorową *Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*. Słowa badaczki można przyjąć za myśl przewodnią niniejszego tomu, którego autorzy podjęli się niełatwego zadania: spośród rozmaitych wcieleń Starego Doktora wydobyć Korczaka-pisarza – artystę słowa, poetę myśli, pokornego sługę Literatury.

Zgromadzone artykuły charakteryzują się dużym zróżnicowaniem co do tematyki, przyjętych perspektyw oraz metodologii, a nawet formy. Łączy je natomiast motyw, który uznać można za klucz interpretacyjny otwierający każdy aspekt twórczości Korczaka – jest nim dziecięcość. Dziecko u Korczaka to nie tylko bohater literacki czy rola czytelnicza proponowana wirtualnemu odbiorcy. Dziecięcość przenika wyobraźnię symboliczną pisarza, stanowi przedmiot poszukiwań filozoficznych, jest podstawą eksperymentów narracyjnych. Poddawane lirycznej, filozoficznej, antropologicznej, emocjonalnej oraz socjologicznej wiwisekcji dziecko staje się dla Korczaka jedyną wartą zgłębienia Tajemnicą. Wszystko to sprawia, że twórczość ta w sposób szczególny zasługuje na miano „literatury dziecięcej” w rozumieniu zaproponowanym przez Ryszarda Waksmundę. Natomiast zgodnie z ujęciem C. S. Lewisa zalicza się Korczak do elitarniej garstki pisarzy, dla których język dziecięcej literatury jest jedyną możliwą formą artystycznej ekspresji.

Z tekstów wchodzących w skład tomu wyłania się więc przede wszystkim Korczakowskie Dziecko, przybierające rozmaite postacie. W ujęciu antropologicznym okazuje się być zagadkowym Innym, którego specyficzna kultura wymaga niemal etnograficznego opisu (Violetta Wróblewska i inni). Z perspek-

¹ H. Kirchner: *Korczak – pisarz*, w: *Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*, red. taż, Warszawa 1997, s. 8.

tywy socjologicznej występuje jako reprezentant „ludu małosłego”, warstwy uciśnionej w dorosłym porządku świata (Jolanta Ługowska, Alicja Ungeheuer-Gołąb i inni). Kontekst etyczny umieszcza je w sferze sacrum, do której ludzie dorośli – emocjonalne karły – nie mają wstępu (Grzegorz Leszczyński, Urszula Chęcińska i inni). Klucz filozoficzny pozwala dostrzec w nim nietzscheańskiego nadczłowieka, ostateczną doskonałość ludzkiego bytu (Marta Jaworek i inni). Dziecko-błazen, dziecko-Faust, dziecko-tułacz, dziecko bezdomne, dziecko-król i dziecko-więzień, wreszcie dziecko-demiurg, dziecko-szaleniec, dziecko-poeta, dziecko-filozof to w symbolicznym uniwersum tej literatury oblicza wciąż tej samej figury człowieczeństwa. Powszechnie znana i często przywoływana fraza Korczaka „Nie ma dzieci, są ludzie” ulega w ten sposób znaczącemu odwróceniu: „Nie ma ludzi, są dzieci”.

Literacka twórczość Korczaka jest dziś niemal zapomniana. W powszechnej świadomości zachował się Korczak-pedagog, a nade wszystko Korczak-męczennik, którego Grzegorz Leszczyński określił mianem naznaczonej stygmatem heroizmu „ikony czasu Apokalipsy”. Niniejszy tom jest próbą wskrzeszenia, choćby na chwilę, Janusza Korczaka-pisarza.

Polskie edycje dylogii o królu Maciusiu Janusza Korczaka

Powieści Janusza Korczaka stanowią cenny wkład w rozwój polskiej literatury dla dzieci i młodzieży ze względu na ich wysoki poziom artystyczny, nowatorstwo, jak również ideowe przesłanie nawiązujące do założeń pedagogicznych stosowanych w praktyce wychowawczej Starego Doktora. Szczególną popularność zyskała dylogia o królu Maciusiu (*Król Maciuś Pierwszy*, *Król Maciuś na wyspie bezludnej*)¹.

W niej dylematy władzy stanowią dla młodego bohatera trudne wyzwanie wymagające pogodzenia dziecięcej, naiwnej i idealistycznej wizji świata z realną rzeczywistością. Korczakowski koncept wychowawczy polegający na upodmiotowieniu dziecka znalazł tu doskonałą realizację. Dwuczęściowy cykl łączy w sobie cechy baśni dziecięcej, powieści inicjacyjnej, utopii² oraz politycznej groteski. Posiada też autobiograficzną, jakby kompensacyjną motywację, o czym dobitnie świadczy wstęp, w którym autor wyznaje: „Więc kiedy byłem taki, jak na tej fotografii, sam chciałem zrobić wszystko co tu napisane. A potem zapomniałem i teraz jestem stary [...]”³. Dzięki synkretyzmowi rodzajowemu, a także aktualnemu do dziś przesłaniu dylogia ma charakter otwarty i uniwersalny⁴. Pomimo głoszonej idei pajdocentryzmu, a może właśnie ze względu na jej obecność, jest atrakcyjna także dla dorosłego czytelnika. Przez zaprzeczenie tradycyjnych ról społecznych Korczak ukazuje głębsze mechanizmy rządzące wspólnotami ludzkimi. W szczególności odsłania pragmatyczne zasady funkcjonujące w świecie polityki i biznesu oraz w krzywym zwierciadle portretuje narodowe przywary Polaków. Na równi z satyrą operuje też melancholijną ironią, dzięki której odsłania się indywidualny wymiar dramatu.

Dylogia o królu Maciusiu jest w gruncie rzeczy powieścią o samotności młodocianego władcy wynikającej z jego szczególnego, odmiennego od innych

¹ Z danych Biblioteki Narodowej wynika, że łączny nakład wszystkich wydań powieści *Król Maciuś Pierwszy* w latach 1944-2011 przekroczył milion egzemplarzy. Por. „Ruch Wydawniczy w Liczbach” 2011, s. 138.

² Por. L. Prorok: *Czy saga o Królu Maciusiu jest utopią?*, „Odra” 1985, nr 6, s. 18-24.

³ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, Kraków 2003, s. 5.

⁴ Por. W. Leopold: *Janusz Korczak redivivus*, „Twórczość” 1958, nr 7, s. 140-141.

obywateli, statusu⁵. W szerszym kontekście tego typu rozterka ma postać znanej z egzystencjalizmu różnicy ontologicznej, co sugeruje pokrewieństwo utworu Korczaka z innym arcydziełem literatury dziecięcej, *Małym księciem* Antoine'a Saint-Exupéry'ego⁶. Zagadnienia te nieobce są też głównemu nurtowi XX-wiecznej literatury⁷. Specyficzne cechy fabuły sprawiają, że nie można jednoznacznie określić adresata. Ten problem interpretacyjny stawał często przed recenzentami utworu oraz twórcami opartych na jego kanwie adaptacji teatralnych i filmowych⁸.

Choć motyw dziecięcej władzy był już wcześniej wykorzystywany w literaturze powszechnej (np. w powieści *Księżę i żebrak* Marka Twaina⁹), to jednak zaakcentowanie w tym kontekście wymiaru odpowiedzialności dziecka oraz wprowadzenie realistycznych, niebaśniowych odwołań do sytuacji dyplomatycznej początku XX wieku stanowi o nowatorstwie dzieła Korczaka. Przy całym uniwersalizmie zagadnienia dylogia o królu Maciusiu jest jednak lekturą typowo polską, zawierającą odwołania do rodzimych realiów¹⁰ i historii naszego kraju¹¹. Być może lokalny kontekst w połączeniu ze smutnym zakończeniem zadecydował, że mimo niewątpliwej popularności utwór ten nigdy nie awansował na pozycję światowego bestsellera.

Ciekawą kwestią w aspekcie spuścizny Henryka Goldszmita są autorskie prawa majątkowe do jego utworów. Sprawa ta przez wiele lat nie była jasno uregulowana. Wynika to m.in. z trudności w zakresie określenia dokładnej daty jego śmierci¹², jak również ustalenia prawowitych spadkobierców (najbliższa rodzina

⁵ M. Chrobak: „Niespokojni” chłopcy Korczaka, „Konspekt” 2012, nr 3, s. 64.

⁶ A. Nalaskowski: *Dziecko jako monarcha, czyli dwa największe eksperymenty pedagogiczne XX wieku*, „Wychowanie na co dzień” 1996, nr 16, s. 6-7.

⁷ Przykładem może być *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego czy też utwory Mirosława Krleży lub Jeana Anouilha.

⁸ Por. W. Leopold: dz. cyt., s. 140.

⁹ Bezpośrednią inspiracją dla dzieła Korczaka miała być książka Andre Lichtenberga *Dziecko na tronie (Le Petit Roi)* wydana po raz pierwszy na ziemiach polskich w 1911 roku. Por. R. Waksmund: *Król Maciuś plagiatem?*, „Sztuka dla Dziecka” 1987, nr 1/2, s. 64.

¹⁰ W. Leopold: dz. cyt., s. 141. Na jednej z ilustracji do książki *Król Maciuś Pierwszy* (Siedmioróg 1997, s. 64-65) ukazano tytułową postać w polskim mundurze, z orzełkiem na rogatywce.

¹¹ Na przykład: trzy wrogie królestwa symbolizujące państwa zaborcze, ostatni król próbujący reformować kraj niczym Stanisław August Poniatowski, odniesienie do polskich zwyczajów parlamentarnych itp. Drugi tom dylogii odzwierciedla z kolei typowy dla XIX-wiecznego Polaka życiorys patrioty-zesłańca, bezludna wyspa wydaje się być przy tym aluzją do popularnej w naszym kraju legendy napoleońskiej.

¹² W sierpniu 1942 roku Janusz Korczak został, wraz z pozostającymi pod jego opieką dziećmi, wywieziony do hitlerowskiego obozu zagłady Treblinka.

zginęła w Holokauście). Prawa te przeszły po wojnie na rzecz Skarbu Państwa, a w grudniu 2009 roku zostały przekazane Instytutowi Książki. Ponieważ czas ochrony autorskich praw majątkowych wynosi w Polsce 70 lat od końca roku, w którym zmarł twórca¹³, kluczową kwestią jest ustalenie daty śmierci. W tej sprawie obowiązuje postanowienie lubelskiego sądu z 1954 roku, który zgodnie z przyjętym wówczas zwyczajem uznał, że Janusz Korczak zmarł 9 maja 1946 roku¹⁴. Decyzja ta może jednak budzić kontrowersje, co starała się w ostatnim czasie wykazać Fundacja Nowoczesna Polska, dążąc do udowodnienia, że majątkowe prawa autorskie, zgodnie z prawdą historyczną, powinny w przypadku Korczaka wygasnąć z końcem 2012 roku¹⁵.

Polskojęzyczne edycje *Króla Maciusia Pierwszego* w ujęciu historyczno-statystycznym

Król Maciś Pierwszy jest najczęściej ukazującym się w Polsce utworem literackim Janusza Korczaka (ponad 60 edycji, tab. 1). Najaktywniejszym wydawcą książek Starego Doktora w dwudziestolecu międzywojennym była stołeczna oficyna Jakuba Mortkowicza. Jej właściciela Janusz Korczak poznał w 1899 roku w areszcie, gdzie obaj znaleźli się pod zarzutem konspiracyjnej działalności oświatowej¹⁶. *Król Maciś Pierwszy* pojawił się na rynku księgarskim w drugiej połowie października 1922 roku¹⁷. W 1925 roku ukazało się kolejne wydanie, w którym w stosunku do pierwodruku dokonano niewielkich korekt redakcyjnych, głównie o charakterze stylistyczno-ortograficznym, nie zawsze zresztą do końca konsekwentnych¹⁸. Towarzystwo Wydawnicze Mortkowicza przygotowało także pierwszą powojenną edycję *Króla Maciusia Pierwszego* opublikowaną w kwietniu 1948 roku. Od 1955 roku aż do końca PRL-u tytuł ten znajdował się wyłącznie w repertuarze „Naszej Księgarni”, gdzie był wznawiany aż dziesięć-

¹³ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, „Dziennik Ustaw” 1994, nr 24, poz. 83.

¹⁴ W sytuacjach niemożności ustalenia dokładnej daty śmierci danej osoby w czasie II wojny światowej, sądy przyjmowały datę umowną: rok po zakończeniu wojny.

¹⁵ Por. J. Lipszyc: *Publikujemy dokumenty sprawy Korczaka*, tryb dostępu: <http://prawokultury.pl/szukaj?q=korczak>

¹⁶ J. Olczak-Ronikier: *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2001, s. 80-81.

¹⁷ Co prawda na stronie tytułowej widniał rok 1923, ale w jednym z istniejących egzemplarzy zachowała się wcześniejsza data wpisana przy własnoręcznej dedykacji Janusza Korczaka dla Stefanii Wilczyńskiej. Ponadto już w 1922 roku pojawiły się recenzje *Króla Maciusia Pierwszego* w czasopiśmie „Kultura Robotnicza” i „Południe”.

¹⁸ Lista wszystkich zmian zawarta jest w *Nocie wydawniczej* dołączonej do *Dziela* Janusza Korczaka, t. 8, Warszawa 1992, s. 431-436.

ciokrotnie¹⁹. W początkach PRL-u popularność zyskały wielkoformatowe wydania w twardej oprawie z obwolutą, wzbogacone barwnymi ilustracjami Jerzego Srokowskiego. Nieco mniejszy format nowszych edycji „Naszej Księgarni” (od 1978 roku) zdobyły ilustracje Waldemara Andrzejewskiego. W III Rzeczpospolitej geografia wydawnicza książek o królu Maciusiu uległa znacznemu rozszerzeniu. Pozycję tę wprowadziły do swojego repertuaru oficyny pozastoleczne, m.in. z Białegostoku, Bielska-Białej, Kielc, Krakowa, Poznania i Wrocławia (tab. 1).

Uwagę zwracają także dwie polskojęzyczne edycje zagraniczne. Pierwsza z nich ukazała się w czasie II wojny światowej, wchodząc w skład serii „Szkołna Biblioteczka na Wschodzie”, przygotowanej na potrzeby armii gen. Władysława Andersa oraz towarzyszących jej licznych uciekinierów z terenów zajętych przez ZSRR. Druga powstała już w latach 90-tych w polonijnych środowiskach Londynu w emigracyjnym wydawnictwie Puls²⁰. Po 1989 roku lekturą tą zainteresowały się nowo powstające firmy.

Tab. 1. Wydania *Króla Maciusia Pierwszego* w latach 1923-2012

Wydawnictwo	Miasto	Liczba edycji	Lata edycji
TW Mortkowicz	Warszawa	3	1923 ²¹ , 1925, 1948
Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego	Jerozolima	1	1944
„Nasza Księgarnia”	Warszawa	10	1955²², 1957, 1960, 1966, 1971, 1977, 1978, 1980, 1983, 1987
Res Polona	Łódź	1	1990
Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży	Poznań	1	1991
Latona	Warszawa	1	1992
Beskidzka Oficyna Wydawnicza	Bielsko-Biała	1	1992
Elipsa	Poznań	2	1995, 2002
Siedmioróg	Wrocław	9	1995, 1996, 1997, 1999, 2000, 2002, 2003, 2006, 2008

¹⁹ Wydanie z 1980 roku miało nakład przekraczający 200 tysięcy egzemplarzy.

²⁰ F. Modrzejewski: *Puls Publications - Londyn, Warszawa*, tryb dostępu: http://www.culture.pl/inne-instytucje/-/eo_event_asset_publisher/sh2A/content/puls-publications-londyn-warszawa

²¹ Por. przypis nr 17.

²² Boldem zaznaczono wydania z ilustracjami w tekście.

Wydawnictwo	Miasto	Liczba edycji	Lata edycji
Klasyka	Bielsko-Biała	1	1996
GMP	Poznań	1	1996
Puls	Londyn	1	1996
Kama/Sara	Warszawa	3	1997, 2000, 2003
Zielona Sowa	Kraków	8	1997, 1999, 2000, 2002, 2003, 2004 , 2005, 2007
Podsiedlik, Raniowski i s-ka	Poznań	1	1997
KAW-B	Białystok	3	1992, 1993, 1998
Philip Wilson	Warszawa	1	1998
G&P	Poznań	1	1999
Greg	Kraków	9	2000, 2001, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007 , 2008, 2010
Mea	Warszawa	1	2001
Akant	Warszawa	1	2003
Jacek i Krzysztof Olesiejuk	Ożarów Mazowiecki	1	2004
MAC Edukacja	Kielce	1	2004
Zielona Sowa/Polskapresse	Kraków	1	2005
WAB	Warszawa	3	2011, (2011 wyd. 2. w tej ed.), 2012

Na podstawie: Janusz Korczak. *Bibliografia 1896-1942*, red. A. Lewin, Heinsberg 1985; Janusz Korczak. *Bibliografia publikacji Janusza Korczaka i o Januszu Korczaku w Polsce 1943-1987*, red. A. Lewin, Heinsberg 1988; „Przewodnik Bibliograficzny” za lata 1989-2012; *Narodowy Uniwersalny Katalog Biblioteczny; Katalog Rozproszony Bibliotek Polskich*; „Polska Bibliografia Literacka”.

Z uwagi na adresata przygotowywano przede wszystkim wydania ilustrowane, dopiero po 1995 roku zaczęły się pojawiać tańsze edycje niemal całkowicie pozbawione szaty graficznej. Mimo że po 1989 roku szybko zwiększała się grupa oficyn zainteresowanych wydawaniem tej popularnej lektury²³, do dziś rekordzistą pod względem liczby edycji pozostaje „Nasza Księgarnia”, która w latach 1955-1987 kierowała do druku *Króla Maciusia Pierwszego* aż dziesięciokrotnie²⁴.

²³ Tylko w 2003 roku ukazała się ona w 5 wydawnictwach: Akant, Greg, Sara, Siedmioróg i Zielona Sowa.

²⁴ Za ciekawostkę należy uznać fakt, że po 1989 roku ten popularny utwór Janusza Korczaka nie znalazł się w repertuarze „Naszej Księgarni”, mimo że oficyna ta jest do dzisiaj jednym z ważniejszych wydawców literatury dziecięco-młodzieżowej i posiada liczne licencje na publikację tego typu utworów.

Uwagę zwracają różne wersje zapisu tytułu. Najbardziej rozpowszechniony był tytuł *Król Maciuś Pierwszy*. Niektóre wydania prezentowały natomiast wersję skróconą, w której liczebnik zapisywany był w postaci cyfry rzymskiej (Podsiadlik, Raniowski i s-ka 1997, KAW-B 1998). Tekst większości edycji *Króla Maciusia Pierwszego* oparty był na pierwszym wydaniu powieści z 1923 roku²⁵, jedynie wydanie jerozolimskie stanowiło przedruk wersji z 1925 roku. Na drugim przedwojennym wydaniu oparto także pieczołowicie opracowaną edycję Latony z 1992 roku. Po wojnie starano się uwzględniać zmiany językowe i ortograficzne, jakie zaszły w polszczyźnie w stosunku do dwudziestolecia międzywojennego, niektóre rzadko już używane wyrazy zaopatrywano więc w stosowne przypisy wyjaśniające. W nowszych wydaniach rezygnowano na ogół z wyróżnionej kursywą odautorskiej klauzuli zamieszczonej na końcu tomu, a nawiązującej do dalszych dziejów postaci: „Co robił Maciuś na wyspie, jakie były dalsze jego dzieje, napiszę, kiedy się dowiem”²⁶. W niektórych edycjach (np. Beskidzka Oficyna Wydawnicza 1992, Klasyka 1996) pominięto także ważny z punktu widzenia interpretacji dzieła odautorski wstęp odnoszący się do zamieszczonej na początku fotografii młodego Henryka Goldszmita²⁷. Na popularność powieści *Król Maciuś Pierwszy* wpłynęła z pewnością decyzja o nadaniu książce statusu szkolnej lektury (w latach 50-tych ubiegłego stulecia). Fakt ten zaznaczany był w wielu edycjach na okładce, stronie tytułowej, lub pośrednio w tytule serii (np. „Kolorowy Świat Lektur”, Philip Wilson 1998; „Lektury Szkolne z Opracowaniem”, Kama 1997). W związku z edukacyjnym przeznaczeniem powieści lub jej fragmenty były też kilkakrotnie drukowane w szkolnych wypisach²⁸.

Liczne edycje *Króla Maciusia Pierwszego* zaopatrywano w przedmowy (por. tab. 2), noty biograficzne i przypisy. Dwukrotnie wprowadzenie do lektury pisał Igor Newerly – bliski współpracownik Janusza Korczaka. Pierwszemu jego opracowaniu zarzucono zbytnią „oschłość” sformułowań²⁹, po części zapewne poddyktowaną względami propagandowymi (wyraźna krytyka rządów królewskich,

²⁵ Większość z przeanalizowanych edycji nie posiadało jednak stosownych adnotacji dotyczących tej kwestii.

²⁶ Por. np. J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, Warszawa 1948, s. 320.

²⁷ Najprawdopodobniej z przyczyn technicznych wspomnianego zdjęcia brakuje także w wydaniu Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z 1944 roku. Czarno-biała fotografia miała w oryginale wymiary 51 na 98 mm i przedstawiała siedzącego siedmio- lub ośmioletniego chłopca. W poszczególnych wydaniach format tej reprodukcji był dostosowywany do konkretnych potrzeb edytorskich. Por. M. Chrobak: dz. cyt., s. 63.

²⁸ M.in. w zbiorze *Lektury czwartoklasisty* wydawnictwa Liberal (1992, 1993 i 1995).

²⁹ Por. W. Leopold: dz. cyt., s. 138.

kolonializmu, burżuazyjnych rządów gabinetowych przy jednoczesnej pochwalie internacjonalizmu). Kolejna przedmowa była już zupełnie inna, stanowiła fabularyzowaną, anegdotyczną opowieść o przypadkach z życia Henryka Goldszmita, ekstrapolowaną na treść utworu o królu Maciusiu. Tekst ten przedrukowały w swoich edycjach dwie oficyny: „Nasza Księgarnia” i Krajowa Agencja Wydawnicza.

Oryginalne opracowania przygotowano w wydaniach Mac Edukacja (2004) i Greg (np. z 2007 roku). W pierwszym przypadku wstęp i notę biograficzną zilustrowano m.in. zdjęciem Janusza Korczaka i odbitką jego własnoręcznej dedykacji³⁰. Innowacją były też komentarze zamieszczone na marginesach, ułatwiające poszukiwanie przez uczniów odpowiednich fragmentów utworu. Z kolei wstęp Marka Kątnego z mottem zaczerpniętym z powieści *Ludzie bezdomni* Stefana Żeromskiego miał charakter krytycznej recenzji adresowanej do dorosłego czytelnika. Idea kompleksowego edukacyjnego opracowania towarzyszyła książkom z wydawnictwa Greg. Edycje te miały charakter zbliżony do klasycznych analiz lektur, w których wydawaniu wyspecjalizowała się ta nowohucka oficyna. Zamieszczano w nich biografię pisarza oraz obszerne opracowanie zawierające informacje o tematyce utworu, czasie i miejscu akcji oraz przynależności gatunkowej, szczegółowy opis postaci i planu wydarzeń, a także oryginalne streszczenie. Nowością był też indeks komentarzy tekstowych zamieszczonych w postaci wyróżnionych graficznie gloss dodanych do tekstu głównego. Niektóre z powojennych wydań dyalogii zaopatrzone zostały w przypisy wyjaśniające znaczenie trudniejszych, częstokroć nieużywanych już powszechnie wyrazów. Niekiedy zestaw przypisów miał wyraźnie tematyczny charakter, np. w edycji Grega skoncentrowano się na terminach związanych z wiedzą o państwie („konstytucja”, „dyktatura wojskowa”, „kontrybucja”, „proklamacja” itp.). Najczęściej w przypisach pojawiały się takie słowa jak „prowizja”, „patrony”, „lanka”, „iluzjon”, „corpus delicti”, w niektórych wydaniach archaizmy zostały zastąpione nowszymi wyrażeniami, np. „wydawać lekcje” – „zdawać lekcje” (Klasyka 1996).

³⁰ Redakcja złożyła podziękowania Ośrodkowi Dokumentacji i Badań „Korczakianum” za udostępnienie tych materiałów.

Tab. 2. Wstępy/przedmowy do *Króla Maciusia Pierwszego*

Autor	Wydawnictwo	Rok wydania	Treść
Ada Poznańska	Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego	1944	działalność pedagogiczna Janusza Korczaka (redakcja gazety dziecięcej, sąd dziecięcy)
Igor Newerly	„Nasza Księgarnia”	1955, 1957, 1960, 1966, 1971, 1977	biograficzna interpretacja lektury, książka dla dzieci i dorosłych
Igor Newerly	„Nasza Księgarnia” KAW	1978, 1980, 1983, 1987, 1992, 1993, 1998	fabularyzowany opis dzieciństwa i dojrzewania Janusza Korczaka
Elżbieta Cichy	Latona	1992	geneza powstania obu części dylogii
Barbara Włodarczyk	Greg	2000, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2010	streszczenie lektury, plan wydawniczy, opis bohaterów, reformy króla Maciusia, nota biograficzna
Marek Kątny	MAC Edukacja	2004	<i>Król Maciuś Pierwszy</i> na tle twórczości Janusza Korczaka, główne założenia ideowe

Źródło: ustalenia własne na podstawie analizy poszczególnych edycji.

Polskojęzyczne edycje *Króla Maciusia na wyspie bezładnej* w ujęciu historyczno-statystycznym

Przed II wojną światową *Króla Maciusia na wyspie bezładnej* wydano w 1923 i 1931 roku. Obie przedwojenne edycje, podobnie jak to było w przypadku pierwszej części dylogii, różniły się nieznacznie szczegółami stylistyczno-ortograficznymi z uwagi na redakcyjne ingerencje wydawcy³¹. Powojenne wydania oparto zarówno na wersji z 1923 roku (edycje „Naszej Księgarni”, Beskidzkiej Oficyny Wydawniczej), jak i z 1931 roku (Latona 1992). Druga część dylogii nie cieszyła się aż tak wielkim zainteresowaniem jak pierwsza i ukazała się do tej pory w 23 edycjach (tab. 3). Tym samym interesująca nas dylogia *de facto* w większości przypadków nie miała postaci dwutomowego cyklu.

Sporadycznie zestawiano obie części dylogii w obrębie jednego woluminu (Latona 1992, Elipsa 1995 i 2002). Częściej pojawiały się natomiast wydania dwutomowe, które zachowywały pewną jednolitość opracowania edytorskiego. Łączyła

³¹ Nota wydawnicza, w: J. Korczak: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., t. 8, Warszawa 1992, s. 442-443.

je z reguły osoba redaktora, grafika oraz ilustratora. Takie powiązanie obu tytułów sugerowały podobne projekty okładek.

Tab. 3. Wydania książki *Król Maciuś na wyspie bezładnej* w latach 1923-2012

Wydawnictwo	Miasto	Liczba edycji	Lata edycji
TW Mortkowicz	Warszawa	2	1923, 1931
Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego	Jerozolima	1	1944
„Nasza Księgarnia”	Warszawa	8	1948, 1957³² , 1960, 1966, 1971, 1977, 1978, 1984
Res Polona	Łódź	1	1990
Latona	Warszawa	1	1992
Beskidzka Oficyna Wydawnicza	Bielsko-Biała	1	1992
Elipsa	Poznań	2	1995, 2002
Puls	Londyn	1	1996
Zielona Sowa	Kraków	4	2001, 2003, 2004, 2005
WAB	Warszawa	2	2011, 2011b

Źródła: Janusz Korczak. *Bibliografia 1896-1942*, red. A. Lewin, Heinsberg 1985; Janusz Korczak. *Bibliografia publikacji Janusza Korczaka i o Januszu Korczaku w Polsce 1943-1987*, red. A. Lewin, Heinsberg 1988; „Przewodnik Bibliograficzny” za lata 1989-2012; *Narodowy Uniwersalny Katalog Biblioteczny; Katalog Rozproszony Bibliotek Polskich*; „Polska Bibliografia Literacka”.

Starsze edycje „Naszej Księgarni” miały płócienną oprawę z wygrawerowanym jednobarwnym motywem plastycznym – siedzącym na tronie królem (*Król Maciuś Pierwszy*) i kanarkiem w klatce (*Król Maciuś na wyspie bezładnej*). W nowszych wydaniach tej oficyny zachowano jednolitość układu ilustracji okładkowej oraz liternictwa tytułu. Przynależność do cyklu była też sugerowana za pomocą rysunku okładkowego. W edycji Res Polony (1990) obie ilustracje przedstawiają tę samą postać króla Maciusia, z tym że w przypadku pierwszego tomu jest ona zwrócona do czytelnika *en face*, natomiast w kontynuacji spogląda w stronę morza. Okładki z WAB (2011) operują analogicznym przekazem symbolicznym. W przypadku tomu pierwszego król w liberii sportretowany jest na tle muru, na głowie ma fantastyczną koronę imitującą wieże średniowiecznego miasta. Ta sama postać na okładce tomu drugiego ukazana jest na tle morskich fal, a jej nakrycie głowy stanowi kompozycja z egzotycznych roślin.

³² Boldem zaznaczono wydania z ilustracjami w tekście.

Drugi tom historii o królu Maciusiu nie posiadał statusu lektury obowiązkowej, z tego względu tylko sporadycznie wprowadzano tu przedmowy, noty biograficzne czy przypisy. *Król Maciuś na wyspie bezludnej* znacznie rzadziej był integralnym elementem większych serii³³. W przeanalizowanych edycjach występowały dwie formy tytułu. Najczęściej zachowywano jego oryginalną wersję *Król Maciuś na wyspie bezludnej*. Niemniej w edycjach Pulsu (1996) i Zielonej Sowy (2001, 2003) zmieniono szyk na bardziej współczesny: *Król Maciuś na bezludnej wyspie*.

Adaptacje dźwiękowe, filmowe i multimedialne

Zgodnie z charakterystyczną dla współczesnego ruchu wydawniczego tendencją do multimedialności fabularnego przekazu, dylogia o królu Maciusiu stała się przedmiotem kilku adaptacji dźwiękowych i filmowych. Już w latach 50-tych pierwszy tom został wydany w postaci książki brajlowskiej. *Król Maciuś na wyspie bezludnej* doczekał się podobnej edycji dopiero w 1983 roku. Polski Związek Niewidomych w końcu lat 80-tych przygotował także dźwiękową adaptację *Króla Maciusia Pierwszego* (lektor Włodzimierz Nowakowski). Pierwotnie została ona utrwalona na kasetach magnetofonowych, po upowszechnieniu się nowszych nośników przystosowano ją do współczesnych standardów odtwarzania dźwięku. W XXI wieku pojawiło się kilka audiobooków opartych na popularnej lekturze (seria Bajki-Grajki w adaptacji Krzysztofa Nowaka, bajka dźwiękowa firmy Promatek z 2009 roku oraz najnowsza wersja wizualnie związana z edycją książkową wydawnictwa WAB, w której lektorem jest Krzysztof Tyniec).

Pierwsza ekranizacja powieści powstała w końcu lat 50-tych jako pełnometrażowy film w reżyserii Wandy Jakubowskiej. Kolejna tego typu realizacja, tym razem w postaci spektaklu telewizyjnego, miała miejsce dopiero w 1997 roku. Ponadto stworzono dwie rysunkowe adaptacje fabuły w koprodukcji polsko-niemiecko-francuskiej (2002, 2007). Wizerunek głównej postaci z tej drugiej realizacji (charakterystyczna zbyt duża korona) wykorzystuje seria gier komputerowych firmy Aidem Media w luźny sposób nawiązująca do powieści o dziecięcym królu (Wesołe Przedszkole, Wesołe Miasteczko, Wyspa Togo-Pogo).

Król Maciuś Pierwszy został przetłumaczony na kilkanaście języków obcych. Niektóre z tłumaczeń były wydawane w polskich oficynach – dotyczy to np. translacji na język rosyjski rozpowszechnianych po II wojnie światowej przez stołeczne wydawnictwo „Płomienie”, jak również opublikowanej w 2009 roku

³³ Do najważniejszych zaliczyć należy „Dla Dzieci i Młodzieży” (Puls 1996) oraz „Niezapomniane Książki Naszego Dzieciństwa” (Zielona Sowa 2001, 2003).

wersji w języku esperanto (*Reĝo Maĉjo la Unua*) przygotowanej w oficynie Skonpres z podlubelskiego Świdnika³⁴.

Ilustracje

Ważne uzupełnienie tekstu stanowiły ilustracje. Szaty graficznej pozbawione były jedynie najstarsze edycje oraz niektóre wydania z lat ostatnich (Mea 2001, Akant 2003, Jacek i Krzysztof Olesiejuk 2004). Około połowa polskich wydań posiadała ryciny w tekście, natomiast przeważająca część została zaopatrzona przynajmniej w obrazek na okładce. Ryciny wewnątrztekstowe drukowane były w różnych formatach, zdarzało się, że w jednym wydaniu łączono rysunki czarno-białe oraz barwne, zamieszczane zwykle na osobnych wklejkach (np. Podsjedlik, Raniowski i s-ka 1997, WAB 2011). Do powszechnie wykorzystywanych elementów należały graficzne inicjały oraz klauzule kończące poszczególne rozdziały. Szatę graficzną opracowało kilkunastu artystów (tab. 4).

Tab. 4. Ilustratorzy powieści o królu Maciusiu

Ilustrator	<i>Król Maciuś Pierwszy</i>	<i>Król Maciuś na wyspie bezładnej</i>
Jerzy Srokowski	„Nasza Księgarnia” (1955, 1957, 1960, 1966, 1971, 1977) Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży (1991)	„Nasza Księgarnia” (1957, 1960, 1966, 1971, 1977)
Waldemar Andrzejewski	„Nasza Księgarnia” (1978, 1980, 1983, 1987)	„Nasza Księgarnia” (1978, 1984)
Stefan Drobner	Res Polona (1990)	Res Polona (1990)
Aleksandra Dybczak	Beskidzka Oficyna Wydawnicza (1992)	Beskidzka Oficyna Wydawnicza (1992)
Katarzyna Wilk	Elipsa (1995, 2002)	Elipsa (1995, 2002)
Artur Łobuś	Siedmioróg (1995, 1996, 1997, 1999, 2000, 2002, 2006, 2008)	
Ela Wysocka	Klasyka (1996)	
Jakub Kuźma	Kama/Sara (1997, 2000, 2003)	
Edyta Ćwiek	Podsiedlik, Raniowski i s-ka (1997)	
Paweł Kołodziejski	Zielona Sowa (2002, 2003, 2004, 2005)	Zielona Sowa (2004, 2005)

³⁴ Do zilustrowania tej książki wykorzystano prace dziecięce z konkursu plastycznego ogłoszonego wśród uczniów szkół podstawowych na Lubelszczyźnie.

Ilustrator	<i>Król Maciuś Pierwszy</i>	<i>Król Maciuś na wyspie bezludnej</i>
Jacek Siudak; Jolanta Adamus-Ludwikowska	Greg (2005, 2006, 2007, 2010)	
Marianna Oklejak	WAB (2011, 2012)	WAB (2011)

Źródło: ustalenia własne na podstawie analizy poszczególnych edycji.

Największą liczbę wydań mają ilustracje Jerzy Srokowskiego – pierwszego artysty, który pracował nad plastycznym wizerunkiem króla Maciusia. Jego rysunki do obu tomów powieści były nagradzane w Polsce i zagranicą, m.in. przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek (w 1958 roku) oraz na Internationale Buchkunst Ausstellung w Lipsku (1959 rok)³⁵. O sile ich wyrazu świadczy fakt, że jeszcze kilkakrotnie po śmierci artysty były one publikowane w kolejnych edycjach, m.in. sygnowanych przez Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży. Tym samym Jerzy Srokowski jest jedynym grafikiem, którego prace zostały wykorzystane w książkach różnych wydawnictw. Charakterystyczna postać króla z wielkimi smutnymi oczami stała się pewnym wzorcem wizerunkowym do którego nawiązywały niektóre późniejsze interpretacje graficzne (np. Siedmioróg 1997, Podsjedlik Raniowski i s-ka 1997)³⁶.

Ilustracje odznaczały się sporym zróżnicowaniem formalnym i tematycznym, na co wpływ miała duża liczba firm publikujących dylogię, a tym samym współpracujących z nimi różnych indywidualności twórczych. Nie bez znaczenia był też okres powstania poszczególnych interpretacji graficznych, z czym wiązała się ewolucja technik ilustratorskich oraz mód na określony typ rysunku. Ryciny inspirowane są odmiennymi stylami plastycznymi (od secesji, przez surrealizm, do współczesnej kreskówki), realizują też rozmaite funkcje w samej książce: konkretyzują określony fragment tekstu, stanowią element interpretacji, mogą też pełnić rolę zdobnika czy dodatku edytorskiego³⁷. Istotny wydaje się już sam dobór motywów ukazanych na rysunkach wewnątrztekstowych. Warto w tym względzie porównać ilustracje do *Króla Maciusia Pierwszego* z dwóch edycji przygotowanych w Bielsku-Białej³⁸. Prezentują one dwa plany wydarzeń o zupełnie innym

³⁵ A. Wincencjusz-Patyna: *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950-1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008, s. 509.

³⁶ Tamże, s. 345.

³⁷ Por. H. Kurczab: *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*, Rzeszów 2001, s. 227.

³⁸ Zestaw ilustracji Beskidzkiej Oficyny Wydawniczej (1992) można by zatytułować następująco: narada z nowym królem, na dziedzińcu pałacu, jedzenie czereśni, nocna warta, na pustyni, hołd w wiosce murzyńskiej, dorośli idą do szkoły. Z kolei cztery ilustracje z wydawnictwa Klasyka poka-

rozłożeniu akcentów, pierwszy przedstawiający pogodną opowieść o przygodach dorastającego chłopca, drugi tragiczną historię niedojrzałego, upadłego władcy. Najczęściej jednak w ilustracjach dominował nastrój smutku. Przebijał on z twarzy młodego króla. Jego postać nierzadko przyjmowała sztywne, hieratyczne pozy, pochylała głowę w zamyśleniu lub wodziła wzrokiem gdzieś w oddali. Ten nastrój potęgował także dobór kolorystyki, przewaga brązów i fioletów (Siedmióróg 1997, Klasyka 1996). Na ilustracjach ukazywano wielkie puste przestrzenie (Res Polona 1990), nawiązując do alienacji głównego bohatera. Jerzy Srokowski podkreślił samotność króla Maciusia, kadrując tę postać z reguły w innych planach niż rozgrywające się wokół wydarzenia³⁹. W różnych edycjach przedstawiono dramatyczną scenę egzekucji kończąca pierwszy tom opowieści. Waldemar Andrzejewski wzmocnił jej ekspresję operując powtórzeniem tego samego motywu – maszerującego żołnierza przypominającego z żabiej perspektywy groźną wieżę oblężniczą („Nasza Księgarnia” 1978, s. 293).

Wydaje się, że funkcja semantyczna najsilniej zogniskowała się w obrębie ilustracji okładkowej, która z definicji powinna odnosić się do tytułu i zawartości treściowej całego utworu⁴⁰. Zdarzały się w tym miejscu realizacje symboliczne ukazujące np. kanarka w klatce (uwięzienie na wyspie bezludnej)⁴¹ albo królewski wózek-zabawkę ustawioną na ludzkiej dłoni⁴². Do takiej pośredniej metody przekazu intersemiotycznego zaliczyć należy również prezentację obrazów rodzajowych Diego Velazqueza *Sewilla* oraz Richarda Thomasa Moynana *Manewry wojenne*, zgodnie z konwencją przyjętą w całej serii „Kolorowy Świat Lektur”⁴³.

Najczęściej na okładce ukazywano tytułową postać. Jej cechy fizyczne były oddawane z pewną dowolnością (kolor włosów i oczu, ubiór, uczesanie), a nawet powtarzającą się skłonnością do podkreślania androgynii (por. Zielona Sowa 2003, Podsiedlik Raniowski i s-ka 1997). Ważnym elementem znaczeniowym graficznych interpretacji były antonimie między cechami króla i dziecka. Głównego bohatera portretowano często w zbyt dużych, ciężkich ubraniach (np. Sied-

zują zupełnie odmienne epizody: pożegnanie umierającego ojca, niedobry obiad, samotny w okopach (postać żołnierza z pluszowym misiem!), w areszcie.

³⁹ A. Wincencjusz-Patyna: dz. cyt., s. 346.

⁴⁰ J. Dunin: *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, w: *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 81-90. Pewnym wyjątkiem była w tym aspekcie okładka z wydawnictwa MAC Edukacja (2004) prezentująca budowlę z klocków, co stanowiło nawiązanie do profilu edukacyjnego samej oficyny.

⁴¹ J. Korczak: *Król Macius na wyspie bezludnej*, „Nasza Księgarnia”, Warszawa 1957 i późniejsze edycje.

⁴² Tenże: *Król Macius Pierwszy*, G&P, Poznań 1999.

⁴³ Tenże: *Król Macius Pierwszy*, Philip Wilson, Warszawa 1998.

mioróg 1997), w rysunkach wykorzystywano też żabią perspektywę („Nasza Księgarnia” 1978). Wizualnym atrybutem króla były insygnia władzy (korona, berło, znacznie rzadziej jabłko), często też portretowano Maciusia na koniu (np. „Nasza Księgarnia” 1978, Polskapersse 2005, Zielona Sowa 2003). Graficzna konkretyzacja postaci królewskiej była bardzo różnorodna i nie zawsze pozostawała w harmonii z obrazem innych realiów państwa przedstawionego w utworze. Korczak sportretował europejską monarchię bliską swojej współczesności, o czym świadczą choćby takie atrybuty cywilizacji jak samolot, samochód czy kolej. Skrzyżowanie konwencji baśniowej z obyczajową warstwą opowieści spowodowało jednak, że ilustratorzy przedstawiali głównego bohatera raczej w sposób symboliczny, niekoniecznie zgodny z tekstem. Bliskie realistycznemu ujęciu jest np. ukazanie króla w galowym mundurze (Res Polona 1990, WAB 2011), natomiast na przeciwnym biegunie stoją konkretyzacje czerpiące inspirację z konwencji średniowiecznej (Podsiedlik Raniowski i s-ka 1997, Klasyka 1996), często zresztą w baśniowym sztafażu rodem z commedii dell’arte (Zielona Sowa 2003) lub filmów disneyowskich (Kama/Sara 1997 i dalsze)⁴⁴. Baśniowy kontekst ewokowano również poprzez stylizację ilustracji na starodawną iluminację (Podsiedlik, Raniowski i s-ka 1997). Dość szczególną pod względem tematu kompozycją okładkową jest ta opublikowana w wydaniu Zielonej Sowy z 1999 roku, w której konnemu portretowi Maciusia towarzyszą dwa wielbłądy i beduin⁴⁵. Liczne ilustracje tekstowe świadomie lub nieświadomie grały konwencjami temporalnymi, stąd w tej samej edycji, a nawet na tym samym obrazku pojawiały się elementy z różnych epok⁴⁶. Artyści-plastycy powszechnie wprowadzali przedmioty związane tematycznie z dzieciństwem, np. rozmaite zabawki (Klasyka 1996, Podsiedlik Raniowski i s-ka 1997) czy kolorowe zwierzęta (Zielona Sowa 2003). Atrybuty te nierzadko generowały efekt wieloznaczności, jak choćby w przypadku zwykłego jabłka, które skojarzyć można zarówno z królewskim insygnium władzy, jak i popularnym owocem (KAW-B 1998). Groteskowy efekt uzyskano wykorzystując królewskie berło jako element wędki z przywiązany do niej trampkiem (Puls 1996). Ilustracje do drugiego tomu powieści miały zazwyczaj bardziej realistyczny charakter, Maciuś przestał być już faktycznym kró-

⁴⁴ Uwagę zwraca tu podobieństwo do popularnej czołówki prezentującej strzelisty zamek wraz z wybuchającymi fajerwerkami.

⁴⁵ Nie wiadomo czy jest to aluzja do *W pustyni i w puszczy* H. Sienkiewicza (jej ilustratorem był także J. Srokowski), czy może do Władysława Warnieńczyka, młodocianego króla polskiego, który zginął w walce z wyznawcami Islamu.

⁴⁶ Np. Maciuś w stroju muszkietera obserwujący przez lornetkę lot dwupłatówców (Zielona Sowa 2003, s. 243).

lem, stał się chłopcem zamieszonym w wydarzenia historyczne. Portretowano go więc w zwykłym kostiumie, niekiedy w aluzji do miejsca akcji (strój marynarski), często w postaci dziecka siedzącego nad wodą (Elipsa 1995, Puls 1996, Zielona Sowa 2003). Wydaje się, że w tej części dylogii ilustratorzy rzadziej odwoływali się do elementów związanych z symboliką władzy, częściej natomiast przedstawiali egzotykę zamorskiego kraju wprowadzając motywy przyrodnicze.

Zróznicowanie funkcji spełnianych przez obie części dylogii wpłynęło na ich postać wydawniczą. Przede wszystkim zauważalna jest znacznie większa liczba wydań pierwszego tomu. *Król Maciuś Pierwszy* był opracowywany staranniej oraz wzbogacany o liczne dodatki ułatwiające jego recepcję i interpretację. Przynależność tomów do różnych serii wydawniczych zachwiała spójnością samej dylogii. Większość edytorów było zainteresowanych jedynie publikacją lektury (czyli części pierwszej). Wydaje się, że przez licznych czytelników, a także wydawców, utwór ten nie był postrzegany jako dwuczęściowy cykl.

Historia edycji dylogii o królu Maciusiu ma kilka etapów. Dwa pierwsze okresy wiążą się z dominacją konkretnych wydawnictw – Jakuba Mortkowicza przed II wojną światową i „Naszej Księgarni” w Polsce Ludowej. Po 1989 roku książka zaczęła być publikowana w różnych oficynach, z początku głównie w postaci ilustrowanej, później także w tanich wydaniach bez rysunków, w związku z zapotrzebowaniem na sam tekst lektury. Pomimo powstania kilkadziesiątu oddzielnych edycji, adaptacji dźwiękowych i filmowych oraz prób zdyskontowania popularności poprzez serię gier komputerowych, książka nie przekroczyła ram kultury symbolicznej. Główna postać najsłynniejszej powieści Janusza Korczaka nadal jest postrzegana przede wszystkim jako bohater literacki, a nie idol kultury popularnej. Z pewnością nieszczęśliwe zakończenie nie służyło wzrostowi zainteresowania tą lekturą. *Król Maciuś* wpisuje się raczej w martyrologiczny korowód rodzimych bohaterów historycznych niż w dynamiczny wizerunek współczesnego superherosa. Z tego względu fabuła ma kontekst bardziej lokalny, pomimo że powieść została przetłumaczona na blisko trzydzieści języków, a w Rosji stała się nawet tematem libretta operowego⁴⁷. Status lektury obowiązkowej oraz mało optymistyczny wydźwięk samej powieści raczej zniechęcają współczesnych młodych odbiorców. Niemniej nie należy zapominać, że nadal jest to utwór aktualny, mówiący o brzemieniu wolności, która jest przede wszystkim odpowiedzialnością za własne czyny.

⁴⁷ Por. J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, Warszawa 2011, s. 2.

Bibliografia:

- Chrobak Małgorzata: „Niespokojni” *chłopcy Korczaka*, „Konspekt” 2012, nr 3;
- Korczak Janusz: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., Warszawa 1992-1998;
- *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, Warszawa 1957;
 - *Król Maciuś Pierwszy*, Kraków 2003;
 - *Król Maciuś Pierwszy*, Warszawa 1948;
 - *Król Maciuś Pierwszy*, Warszawa 1998;
 - *Król Maciuś Pierwszy*, Poznań 1999;
 - *Król Maciuś Pierwszy*, Warszawa 2003;
 - *Król Maciuś Pierwszy*, Warszawa 2011;
- Kurczab Henryk: *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*, Rzeszów 2001;
- Leopold Wanda: *Janusz Korczak redivivus*, „Twórczość” 1958, nr 7;
- Lipszyc Jarosław: *Publikujemy dokumenty sprawy Korczaka*, [dokument elektroniczny], <http://prawokultury.pl/szukaj?q=korczak>;
- Modrzejewski Filip: *Puls Publications – Londyn, Warszawa*, [dokument elektroniczny], http://www.culture.pl/inne-instytucje/-/eo_event_asset_publisher/sh2A/content/puls-publications-londyn-warszawa;
- Nalaskowski Aleksander: *Dziecko jako monarcha, czyli dwa największe eksperymenty pedagogiczne XX wieku*, „Wychowanie na co dzień” 1996, nr 12;
- Olczak-Ronikier Joanna: *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2001;
- Prorok Leszek: *Czy saga o Królu Maciusiu jest utopią?*, „Odra” 1985, nr 6;
- Waksmund Ryszard: *Król Maciuś plagiatem?*, „Sztuka dla Dziecka” 1987, nr ½;
- Wincencjusz-Patyna Anita: *Stacja ilustracja. Polska ilustracja książkowa 1950-1980. Artystyczne kreacje i realizacje*, Wrocław 2008;
- Janusz Korczak. *Bibliografia 1896-1942*, red. A. Lewin, Heinsberg 1985;
- Janusz Korczak. *Bibliografia publikacji Janusza Korczaka i o Januszu Korczaku w Polsce 1943-1987*, red. A. Lewin, Heinsberg 1988;
- Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003;
- „Dziennik Ustaw” 1994;
- „Ruch Wydawniczy w Liczbach” 2011.

„Duch inności” w prozie dla młodego odbiorcy Janusza Korczaka

Kategoria inności

W ostatnich latach w polskich badaniach literaturoznawczych spopularyzowana została dość pojemna znaczeniowo kategoria inności. Jako jedna z pierwszych zastosowała ją Maria Janion w swej fundamentalnej dla rodzimych badań feministycznych pracy *Kobiety i duch inności* (1996), do której to tytułowej formuły, choć nie do głównych założeń rozprawy, nawiązuje nagłówek mojego artykułu. Przywołana badaczka centralną dla niniejszych rozważań kategorię rozumie stosunkowo wąsko, jako wynikającą z płci odmienność sposobu odczuwania świata przez kobiety. Przekonują o tego rodzaju zdeterminowaniu w odbiorze rzeczywistości świadectwa z różnych epok, wśród których na uwagę zasługują zachowane wytwory sztuki. Scharakteryzowane przez Janion dzieła malarskie, rzeźbiarskie oraz literackie wyraźnie dowodzą, że inność w ujęciu badaczki ma wymiar przede wszystkim płciowy¹ i tym samym wpisuje się w nurt odczytań o charakterze genderowym. Jednak spopularyzowana przez autorkę *Gorączki romantycznej* kategoria inności w powszechnym użyciu przedstawiciele wielu dyscyplin znacznie rozszerzyła swój zakres pojęciowy i obecnie odnoszona jest do wszelkich niestandardowych, wyłamujących się z tradycji i obowiązujących konwencji działań, postaw bądź inicjatyw. Z tego też powodu jako inną odbiera się z jednej strony, idąc niejako śladem Janion, prozę zdeterminowaną płcią, rozpatrywaną albo w kategoriach seksualnych, albo kulturowych, np. feministyczną bądź homoerotyczną, czego przykładem są opracowania takie jak *Lektury inności. Antologia*², a z drugiej – w ogóle literaturę najnowszą, proponującą nowe wątki, tematy czy gatunki, niedające się zbyt prosto odnieść do zjawisk znanych z tradycji. O ostatniej tendencji świadczy dwutomowa praca *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, której redaktorzy, stawiając znak zapytania po pierwszej części tytułu i dodatkowo werbalizując swe wątpliwości we wstępie

¹ M. Janion: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006.

² *Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007.

do zbioru artykułów, nie potrafią stwierdzić, czy rodzima twórczość powstała po okresie transformacji jest rzeczywiście odmienna od tej przed momentem przemian. Ostateczną decyzję w tej kwestii pozostawiają czytelnikom³.

Nie wdając się w głębsze dociekania w tym zakresie, warto zwrócić uwagę na fakt, że inność w wielu wypadkach jest łagodniejszą wersją obecnej głównie w refleksji antropologicznej kategorii obcości. Opisywana w polskiej literaturze przedmiotu przez Jana Stanisława Bystronia już w 1921 roku, w pełni opracowana przez niego w 1935 roku⁴, następnie dookreślana przez wielu innych etnologów, m.in. przez Florianą Znanieckiego w pracy *Studia nad antagonizmem do obcych* (1931)⁵, Józefa Obrębskiego⁶, a później niejednokrotnie komentowana i rozwijana, choćby przez Ludwika Stommę w 1984⁷, niedawno również przez Zbigniewa Benedyktowicza⁸, przeciwstawiana była zawsze kategorii swojskości. W zestawieniach tych pierwsze z pojęć waloryzowano raczej negatywnie, odnosząc do tego co nieznanne, nieludzkie, a przez to budzące lęk i rodzące postawę odrzucenia, zaś drugie, na zasadzie opozycji, odbierano pozytywnie, kojarząc z tym co znane, oswojone, a przez to traktowane jako lepsze. Obcymi w tak ujętym układzie byli zwykle przedstawiciele innych narodowości, w polskiej kulturze chłopskiej XIX wieku zwłaszcza Żydzi, Cyganie czy Niemcy, niekiedy także mieszkańcy innych regionów, choćby Mazur. W ramach obcości odbierano właściwie cały świat usytuowany poza granicami rodzinnej wioski. I chociaż tkwiąca u podstaw niechęć i lęku wobec nieznanego kategoria obcości mogła stanowić zarzewie różnego typu antagonizmów na tle etnicznym, była jednocześnie niezwykle ważnym elementem świadomościowym danej grupy, pozwalającym na określenie jej tożsamości oraz odrębności wobec innych wspólnot⁹.

W związku z tym, że obcość konotowała niemal automatycznie postawę odrzucania nieznanego, bez wnikania w istotę zjawiska, można sądzić, iż literaturoznawcy, lękając się tak wyraziście wartościującej kategorii, zachowali ją jedynie w odniesieniu do opisu pewnej grupy bohaterów, mianowicie przyby-

³ *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, t. 1-2, red. Z. Andres, J. Pasternski, Rzeszów 2010, s. 10.

⁴ J. S. Bystron: *Megalomania narodowa. Źródła, teorie, spiski*, „Przegląd Współczesny” 1923, nr 20, s. 371-396; odb. Osobna, Kraków 1924.

⁵ F. Znaniecki: *Studia nad antagonizmem do obcych*, „Kwartalnik Socjologiczny” 1930-1931, nr 2-4; odb. Osobna, Poznań 1931.

⁶ J. Obrębski: *Problem grup etnicznych w etnologii i jego socjologiczne ujęcie*, „Przegląd Socjologiczny” 1936, t. 4, s. 177-195.

⁷ L. Stomma: *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1984.

⁸ Z. Benedyktowicz: *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000 (na podstawie pracy doktorskiej z 1985 roku).

⁹ Tamże, s. 22.

szy z kosmosu, a więc do istot potencjalnie istniejących, ale w rzeczywistości (jeszcze) niedostępnych ludzkiemu poznaniu. Co ciekawe, także w tym wypadku, szczególnie w obszarze fantastyczno-naukowej literatury dla dzieci, obcy nie są zazwyczaj istotami groźnymi, lecz przyjaznymi człowiekowi, a ich obecność w świecie przedstawionym zyskuje wymiar pedagogiczny: „uwypukla [...] prawdę o złożoności istoty ludzkiej – o jej wielu słabościach, ale przede wszystkim o jej umiejętności pokonywania przeciwności losu w dążeniu do realizacji szlachetnych celów”¹⁰.

W dziełach, w których mowa o ludziach, a nie przybyszach z innych planet czy istotach androidalnych, starano się wprowadzić stonowaną wersję kategorii obcości (choć można znaleźć przykłady świadomego użycia tego pojęcia w celu wzmocnienia wymowy przekazu, czego dowodzi powieść *Ten obcy* Ireny Jurgielewiczowej), niesugerującą jednoznacznej postawy negacji. Kategoria inności, o której tu mowa, podkreśla odrębność pewnego zjawiska czy postawy, uwypukla odstępstwo od przyjętej normy, ale jednocześnie nie zawiera pierwiastka zamknięcia się na doświadczenie czegoś nowego. Powiedzielibyśmy, że z punktu widzenia poprawności językowej, kulturowej czy politycznej wydaje się to kategoria w pewnym stopniu neutralna, nikogo nieobrażająca, gdyż zawiera w sobie ładunek tolerancji. Inny bowiem nie znaczy od razu, że ktoś jest gorszy, tylko na swój sposób oryginalny, odrębny, niepowtarzalny, ale dzięki temu wart poznania.

Scharakteryzowana powyżej nieco szerzej kategoria inności wydaje się doskonale pasować do propozycji poznawania i odbierania świata wpisanej w prozatorskie dzieła Janusza Korczaka adresowane do młodego odbiorcy. Co ciekawe, chodzi o utwory, które powstawały mniej więcej w tym samym czasie (a nawet wcześniej) co rodzima koncepcja obcości zaproponowana przez Bystronia i rozwijana przez innych antropologów w latach 20-tych i 30-tych XX wieku. Można więc powiedzieć, że to nie Janion, lecz Korczak okazuje się prekursorem pomysłu w zakresie literaturoznawczo ujętej kategorii inności, choć żadnej koncepcji na ten temat wprost nie zwerbalizował. O przemyślanym stosowaniu tej kategorii świadczą dzieła pisarza, w których bez trudu znajdziemy liczne przykłady podejmujące tę kwestię, jak *Król Maciuś Pierwszy* (1922), *Król Maciuś na wyspie bezludnej* (1923), *Kajtuś Czarodziej* (1934), *Moški*, *Joski i Srule* (1910), *Józki*, *Jaśki i Franki* (1911) oraz wiele innych. Chociaż wymienione utwory nie zachwycają może współczesnego młodego odbiorcy, wpisane w nie przesłanie pedagogiczne,

¹⁰ M. Wróblewski: *Czytanie przyszłości. Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy*, Toruń 2008, s. 205.

wypływające z nauki tolerancji, z prezentacji różnorodności świata i jego mieszkańców, nie traci nic ze swej aktualności.

Inność w prozie Korczaka

W powieściach Korczaka kategoria inności ujawnia się głównie na poziomie świata przedstawionego oraz na poziomie języka. W pierwszym wypadku pisarz zazwyczaj zarysowuje odrębne typy ludzkie, postawy czy zjawiska, przedstawiając je jako byty równorzędne, w pewnych zakresach nawet bardzo do siebie podobne. Czasami mówi o tym wprost, posługując się – już na poziomie wypowiedzi – słowami „inny, inna, inne” bądź „różny, różna, różne”, czego przykład znajdziemy w opisie grupy dzieci w utworze *Król Maciuś na wyspie bezludnej*: „I w domu sierot różne były dzieci. Jedne o byle co płakały, ale cicho, inne wrzeszczały, a wcale łez nie było, inne o byle co biegły na skargę, jeszcze inne zaczynały się bić. Raz patrzył Maciuś, jak dwoje małych się biło, i nawet pomyślał, że to jest także wojna. Czasem bije się dwoje małych dzieci, a czasem biją się całe narody. I tak samo jak wtedy pewnie śmieją się z nich ci, którzy sami się nie biją, tylko się przyglądają. Jakie to wszystko dziwne, że tacy rozmaici są ludzie, tacy zupełnie do siebie niepodobni. Tyle różnych rzeczy i tylu ludzi różnych trzeba poznać. I pewnie nawet dorośli królowie wiele nie wiedzą, i pewnie dlatego tak trudno być reformatorem”¹¹.

Powyższy cytat wydaje się o tyle ważny, że unaocznia istotną prawidłowość w ujmowaniu inności w prozie Korczaka. Pisarz uzmysławia czytelnikom, że nawet w obrębie jednej grupy, w tym wypadku rówieśniczej, funkcjonują niezwykle różnorodne jednostki. Nie da się więc mówić o dziecku jako takim, o jakimś wyabstrahowanym modelu niedoroślej osoby, lecz o różnych dzieciach, indywidualnościach, o czym zapominają dorośli, zazwyczaj nietraktujący swych podopiecznych poważnie. Z racji niedorośłego wieku i związanej z tym ścisłej zależności od opiekunów, dzieci podlegają nierzadko odpersonalizowaniu i uprzedmiotowieniu¹². Skrajnym wyrazem tej postawy jest dysponowanie potomstwem jak towarem, który można sprzedać w razie kłopotów finansowych, co zostało ukazane przez Korczaka w powieści *Dzieci ulicy*¹³.

Różnorodność świata dziecięcego, mimo intensywnych prób społecznej unifikacji podejmowanych przez opiekunów, znajduje swe odzwierciedlenie w świe-

¹¹ J. Korczak: *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, Bielsko-Biała 1992, s. 85.

¹² G. Leszczyński: *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwania nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 54.

¹³ Tamże.

cie dorosłych. Każdy człowiek jest niepowtarzalną istotą. W zależności jednak od wieku obserwować można inne przejawy tej odmienności u poszczególnych ludzi – zarówno w zakresie wyglądu, jak i myślenia oraz działania, czego wyrazistym przykładem są odmalowane na kartach powieści Korczaka postawy ujawniane w trakcie wojny. Z oczywistych względów inaczej przebiega wojna wśród osób młodszych, ma raczej znamiona zabawy niż faktycznego starcia wrogich sił, walczących na śmierć i życie, a innego charakteru nabiera wśród starszych, traktujących ją w kategoriach patriotycznego obowiązku. Korczak wskazuje jednak, że ogólne mechanizmy działań wojennych są we wszystkich grupach analogiczne. W obu wypadkach jedni próbują pokonać drugich w imię partykularnych interesów, nie stroniąc od walki wręcz i stosowania podstępów, tyle że wymiar dziecięcej wojny jest zdecydowanie skromniejszy niż wymiar wojny dorosłych. Jak słusznie zauważył Grzegorz Leszczyński: „Dziecko wyobraża sobie wojnę jako zabawę – wykorzystuje ten moment Janusz Korczak w *Królu Maciusiu I*, gdy przedstawia młodzieńczego władcę zawiedzionego rolą, jaką musiał pełnić w wojnie realnej, a nie umownej. Zabawa w wojnę czy konspirację wymyka się niekiedy spod kontroli, traci charakter umowny. Wkracza w sferę serio...”¹⁴, to tylko potwierdza fakt, że obie strony traktują swe wojny w takim samym stopniu poważnie.

Sfera zbieżnych zachowań w obu grupach jest zdecydowanie większa, co w dużej mierze wynika z naśladownictwa dorosłych przez dzieci. Te drugie, podpatrując rodziców czy dziadków, organizują swój świat na obraz świata osób najbliższych, stąd np. zakładają małe przedsiębiorstwa na wzór realnie funkcjonujących, prowadzą handlowe interesy i ponoszą konsekwencje swych nieudanych transakcji, jak w *Bankructwie małego Dżeka*, czy też tworzą stowarzyszenia, układają regulaminy, określające zasady ich funkcjonowania, jak w powieści *Sława*¹⁵. Kopiowanie zdaje się być wpisane w naturę ludzką, przyczyniając się tym samym do powielania wzorów i norm kulturowych, przy jednoczesnej możliwości zachowania własnej odrębności. W takim ujęciu problemu wspomniana inność wydaje się kluczową kategorią łączącą pokolenia. Dzieci i ich opiekunowie są bowiem za sprawą tradycji na swój sposób sobie równi – w takim samym stopniu walczą, cierpią, umierają, ale jednocześnie każdy czyni to nieco inaczej. Warto wspomnieć obecny w drugiej części przygód Maciusia obraz obozu nieszczęśli-

¹⁴ G. Leszczyński: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006, s. 146.

¹⁵ Por. na ten temat: R. Waksmund: *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 354-355.

wych dzieci umierających z wycieńczenia, chorób i głodu¹⁶, tak samo wstrząsający, jak sceny przedstawiające więzienie dla dorosłych przestępców, w którym mały monarcha odbywa karę za swe reformatorskie zapędy¹⁷. W obu wypadkach nie brak tragizmu, ale równocześnie scen bohaterskich czy altruistycznych, gdy pokrzywdzeni i cierpiący wspierają tych, którzy odczuwają jeszcze większy ból i nędzę. W podobny sposób łączy pokolenia bieda, co pięknie wyjaśnia urwis Antek z *Dzieci ulicy*, którego na właściwą drogę próbuje wyprowadzić hrabia, niezadający sobie początkowo trudu, by poznać kulisy stylu życia opartego na żebractwie, drobnych oszustwach i kradzieżach:

„[...] my wcale nie jesteśmy źli ani głupi, tylko my mamy inną dobroć i inny rozum, bo wy uczycie się na książkach, a my zupełnie inaczej. Nas uczy, bo ja wiem kto...

– Życie, ludzie – rzekł Zarucki.

– No tak. Wy macie jednego nauczyciela, a my stu. At, co tu mówić. Ja panu tylko powiem, że wy wszyscy nic o nas nie wiecie, i już”¹⁸.

Inność w prozie Korczaka odnosi się jednak nie tylko do zjawiska różnorodności w tej samej grupie społecznej czy wiekowej. Dotyczy, co wydaje się ciekawe, także płci, w czym dostrzec można wpływ lansowanych na początku XX wieku treści feministycznych. W utworze *Józki, Jaśki i Franki*, poświęconym pobytowi polskich dzieci z biednych rodzin na koloniach na wsi, znajduje się ciekawa scena przedstawiająca pogadanki dydaktyczne. Wygłasza je osoba dorosła – pedagog, który przybywa na letni wypoczynek wychowanków z prelekcjami popularyzującymi m.in. poszanowanie inności i pochwałę różnorodności. Wśród podejmowanych przez niego tematów jest kwestia zrównania praw kobiet i mężczyzn:

„Wreszcie pan mówił o tym, że chłopcy wcale nie są ani mądrzejsi, ani lepsi od dziewcząt. Kobiety tak samo pracują, jak mężczyźni, więc powinny mieć takie same prawa. – I znowu chłopcy podnosili palce na znak, że chcą, aby kobiety miały prawa; tylko Paluszek siedział sobie i nie chciał głosować.

– A twój paluszek? – zapytał się pan, który zauważył, że Paluszek nie podniósł Paluszka.

– Ja nie chcę, żeby kobiety miały prawa – powiedział Paluszek – i przez niego jednego wszystko się popsulo – i dlatego nazwano go Paluszkciem, wielkim wrogiem kobiet – i tak już zostało do końca sezonu”¹⁹.

¹⁶ J. Korczak: dz. cyt., s. 111-112.

¹⁷ Tamże, s. 121-122.

¹⁸ J. Korczak: *Dzieci ulicy*, w: tegoż: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin, t. 1, Warszawa 1992, s. 97.

¹⁹ Tenże: *Józki, Jaśki i Franki*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 5, Warszawa 1997, s. 167.

Pomijając żartobliwy finał omawianej sceny, który ujawnia mechanizm trwania przy pewnych poglądach (zwykły upór bądź przywiązanie do tradycji wyniesionych z rodzinnego domu), warto zwrócić uwagę na fakt, że Korczak pośrednio wskazuje na wagę wychowania i uświadamiania w zakresie szeroko ujętej inności. Można zakładać, że w jego odczuciu brak wyjaśnień i wiedzy o funkcjonowaniu różnych grup ludzi rodzi poczucie wrogości, niejako zgodnie z antropologicznym ujęciem kategorii obcości. Przy okazji wskazuje ważny czynnik determinujący społeczne poglądy, w tym sądy oparte na rasizmie i nietolerancji – siłę perswazyjną grupy. Zdanie wspólnoty, choćby rówieśniczej, rzutuje na ocenę działań czy zachowań poszczególnych jednostek, zwłaszcza wyłamujących się z przyjętych przez pozostałe osoby zasad czy norm, czego dowodzi postawa ostracyzmu prezentowana przez kolonistów wobec kilkuletniego „wroga kobiet”.

Ale Korczak nie poprzestaje na tak ujętej kwestii. Próbuje głębiej wniknąć w istotę „ducha inności”, jeszcze bardziej zbliżając się w jej interpretowaniu do antropologicznej kategorii obcości, odnoszonej głównie do przedstawicieli innych nacji. Jako że sam był pochodzenia żydowskiego i w swej pracy pedagogicznej zajmował się głównie żydowskimi dziećmi, szczególnie bliski wydaje się autorowi *Kiedy znów będę mały* problem nietolerancji Polaków wobec przedstawicieli wyznania mojżeszowego. Z tego powodu w swych utworach próbuje łagodzić i wyjaśniać różnice między narodami, pokazując inność kultury polskiej i żydowskiej, jednocześnie podkreślając zauważalne podobieństwa. Widać tę prawidłowość szczególnie w ciekawym rozwiązaniu literackim, jakim są paralele wobec siebie reportażowe powieści *Moški, Joski i Srule* oraz *Józki, Jaški i Franki*, poświęcone codziennemu życiu kolonistów. Oryginalność zabiegu artystycznego polega na nakreśleniu w obu wypadkach analogicznych stanów, zabaw i rozmów w kolonijnych grupach dzieci, tyle że odrębnego wyznania – w pierwszym judaistycznego, w drugim katolickiego. Pewna odmienność imion, wyglądu, języka czy obrzędów letników, widoczna w ich życiu, nie jest tak wielka, jak by się mogło zdawać na pierwszy rzut oka. Wszystkie dzieci w takim samym stopniu płaczą z tęsknoty za rodzicami, tak samo się cieszą z drobiazgów, lubią się bawić i uczyć, toczą swe małe wojny z rówieśnikami i z dorosłymi, nie widać tu zbyt wielu odstępstw, co narrator często podkreśla. Doskonale obrazuje tę prawidłowość scena z pierwszej powieści, w której ukazano naśmiewanie się z jednego z chłopców, odstającego sprawnością od reszty grupy:

„Chłopcy śmieli się z Mordki, że przez sznur skakać nie umie, że w berku ucieka niezgrabnie, piłki nigdy nie złapie – i nazywali go Maćkiem.

Powiedziano chłopcom, że są ludzie dobrzy i źli, mądrzy i głupi, a Maciek – to imię chłopskie, a więc imię ludzi biednych – i wcale nie śmieszne. Jeżeli pogardliwie mówią «Maćku», to czynią tak samo, jak ci, którzy z imienia Mosiek się śmieją. Ale starsi i rozsądniejsi tylko zrozumieli, co im tłumaczył dozorca²⁰.

Warto dodać, że Korczak starał się w swych dziełach adresowanych do młodych odbiorców wspominać także o innych nacjach, nie negując ich stylu życia. W *Kiedy znów będę mały* (1925) kilka zdań narrator poświęca Eskimosom, nakreślając podstawowe cechy ich kultury, jak mieszkanie w igloo, polowanie na morsy, życie w trudnych warunkach wynikających z półrocznego trwania zimy²¹. Z kolei w *Królu Maciusiu Pierwszym* prezentuje specyfikę kultury plemion afrykańskich, ukazując ich odmienność językową, kulinarną, medyczną (zabiegi Klu-Klu) itp.²² Trzeba dodać, że nie są to tak do końca opisy obiektywne, które można by uznać za w pełni wartościowe poznawczo. Widać w nich znaczną domieszkę ironii i przesady, które mogą mieć wydźwięk żartobliwy, ale – świadomie czy też nie – kryją w sobie także ostrze satyryczne, co ujawnia raczej prześmiewcze podejście do opisywanych ludzi. Wystarczy przywołać scenę narady władców z udziałem Maciusia, kiedy do sali gwałtownie wdzierają się grupa ludożerców, zachowująca się co najmniej dziwnie – jedni chwytają białych władców, wiążą ich i „układają kupkami po pięciu”²³, drudzy szukają pozostałych osób znajdujących się na wyspie i biorą do niewoli. Jak dalej stwierdza narrator, relacjonujący te zdarzenia:

„Ci Murzyni byli tak dzicy, że umieli liczyć tylko do pięciu. I to było szczęście, bo inaczej zwaliliby białych na jedną kupę i wszyscy by się podusili. [...] Nagle Bum-Drum głośno coś powiedział i stanął na rękach do góry nogami. To samo zrobiła Klu-Klu. Maciuś zrozumiał, że powinien też stanąć na rękach głową w dół, więc szybko doszedł do ściany, żeby się trochę oprzeć nogami, bo nie umiał”²⁴.

Śmieszność powyższej sceny, przy jednoczesnej powadze Maciusia, który zdaje sobie sprawę, że od jego dostosowania się zachowaniem do oczekiwań ludożerców zależy życie jego poddanych, a więc zabieg rodem z karnawalizacji²⁵, rodzi ambiwalentną postawę wobec tak ukazanych w powieści przedstawicieli innych nacji. Potwierdzeniem dwuznacznego stanowiska w tej kwestii jest obecna

²⁰ Tamże.

²¹ J. Korczak: *Kiedy znów będę mały*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 9, Warszawa 1994, s. 210-211.

²² Tenże: *Król Maciuś Pierwszy*, Poznań 1991, s. 130-132, 146-147, 240-241.

²³ Tenże: *Król Maciuś na wyspie bezładnej*, dz. cyt., s. 50.

²⁴ Tamże, s. 51.

²⁵ Na ten aspekt prozy Korczaka zwróciła uwagę Anna Czernow w trakcie konferencji poświęconej twórczości tego znanego pisarza i pedagoga (Warszawa, 23 listopada 2012 roku).

w wielu utworach Korczaka nomenklatura stosowana na określenie osoby znajdującej się na niższym stopniu cywilizacyjnego rozwoju – „dziki”, „murzynek” i „ludożerca”. Z jednej strony, poprzez użycie przywołanych nazw na swój sposób pisarz deprecjonuje mieszkańców egzotycznych krain, z drugiej – w jakimś stopniu próbuje przybliżyć ich świat białoskóremu dziecku. Z tego też powodu, obok prześmiewczych scen z życia dzikich, w dylogii o dziecięcym królu umieszczane są obrazy postaci sympatycznych, jak mała ciemnoskóra dziewczynka Klu-Klu, z którą się Maciuś przyjaźni. Mimo że odznacza się innym wyglądem, nie nosi standardowo traktowanego ubrania i żywi się darami natury, przy bliższym poznaniu okazuje się głęboko odczuwającą świat istotą, która jest gotowa poświęcić swe życie dla dobra innych.

Można odnieść wrażenie, że za sprawą obrazów przyjaźni dzieci z różnych narodów Korczak, nie niwelując różnic kulturowych, co zresztą jest niemożliwe, próbuje budować ponadkulturową płaszczyznę porozumienia, tworzoną przez podstawowe wartości ludzkie, takie jak prawda, dobro, miłość, sprawiedliwość i równość. Wprost werbalizuje zresztą swą tezę we wspomnianej pogadance pedagoga na koloniach: „[...] trzeba kochać wszystkie dzieci, nawet czarne dzieci murzyńskie i żółte chińskie dzieci z warkoczykami...”²⁶, choć wprowadzone w zdanie słowo „nawet”, zamiast bardziej adekwatnych w tej sytuacji „także” czy „również”, zawiera pewien ładunek lekceważenia, być może niezamierzonego. Jednocześnie autor za pośrednictwem swych dzieł pokazuje, że brak pozytywnych wartości w życiu codziennym, a zwłaszcza powszechna niewiedza, budowanie własnej wizji świata na stereotypach poznawczych, stanowią główne zarzewie zazdrości, nieporozumień i konfliktów. Doskonale widać tę prawidłowość w postępowaniu chłopskich dzieci, wśród których Maciuś, jako Marcinek, znalazł się po ucieczce z więzienia. Już sam fakt, że chłopiec nie ma rodziców, że nie jest znane grupie jego pochodzenie, wywołuje niechęć wobec przybysza, odbieranego jako obcego, co ujawnia się choćby w nazywaniu go – zgodnie z chłopską tradycją – przybłądą, znajdą, a nawet wilkołakiem²⁷. Przy okazji próbuje się z Maciusia uczynić kozła ofiarnego, odpowiedzialnego za wszelkie małe nieszczęścia w grupie. Ostatecznie poprzez wyśmiewanie i napiętnowanie chłopca grupa zmusza go do odejścia²⁸. Jedynie mądrość i spokój Maciusia, a także jego ogromna wiedza zdobyta w trakcie wcześniejszej regularnej edukacji pozwalają odnieść bohaterowi moralne zwycięstwo. Dziecięcy król zachowuje się niczym mędrzec,

²⁶ J. Korczak: *Józki, Jaśki i Franki*, dz. cyt., s. 167.

²⁷ Tenże: *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, dz. cyt., s. 134-135.

²⁸ Tamże, s. 138.

wyjaśniając, rozsądzając i łagodząc powstałe nieporozumienia oraz konflikty, tak że niektórzy początkowo niechętni chłopcy stają ostatecznie w jego obronie.

We wskazanych powyżej metodach dydaktycznych, takich jak rozmowa, wyjaśnianie, przekazywanie wiedzy, stosowanych intuicyjnie przez Maciusia, zdaje się widzieć Korczak sposób na oswajanie obcości i na jej przeistoczenie w tolerancyjnie ujmowaną inność. Sam próbuje pokazać jej zastosowanie choćby w scenie pt. „Niedobrze – liczyć”, z drukowanych w czasopiśmie fragmentów utworu *Michałówka. Kolonia dla dzieci żydowskich (z notatek dozorczy)*, w której wyjaśnia dzieciom nieprawdziwość pewnego przesądu dotyczącego liczenia ludzi. Gdy tytułowy dozorca próbował ustawić podopiecznych w pary, by ich policzyć, maluchy zaprotestowały z obawy przed śmiercią. Wedle przesądu, na który żydowskie dzieci się powołały, jeśli ktoś głośno liczy Żydów, niemal automatycznie sprowadza na nich nieszczęście – jeden z ich grupy zapewne zachoruje albo umrze. Opiekun, po zapoznaniu się z przyczyną dziwnej reakcji kolonistów, spokojnie wyjaśnia im absurdalność utrwalonego w tradycji żydowskiej przekonania:

„Słuchajcie dzieci: siedzi na furze dziesięciu bardzo dobrych Żydów. I koło fury przechodzi zły człowiek. I ten zły człowiek przeliczy tych dobrych Żydów. Więc dlatego, że zły człowiek ich przeliczył, to jeden dobry Żyd, który ma żonę i dzieci, umrze – i jego żona będzie wdową, a jego dzieci będą sierotami?

Nie dodaję, że w przesady mogą wierzyć tylko bardzo głupi ludzie, że z tego śmiać się trzeba – nie mówię, bo wiem, co odpowiedzą.

– Tak mówi ojciec, matka...”²⁹

O tym, że kategoria inności nie jest przypadkiem wprowadzana do Korczakowskich powieści świadczą z kolei fragmenty próbujące wyjaśnić wprost istotę jej złożoności. Ponieważ głównym adresatem większości fabularnych utworów autora *Bankructwa małego Dżeka* było dziecko, właśnie w usta niedorosłego bohatera wkłada on zdania dotyczące tej niełatwej problematyki. Król Maciuś w drugiej części dylogii, dziwiąc się różnorodności typów ludzkich niezależnie od pochodzenia i miejsca zamieszkania czy stopnia cywilizacyjnego rozwoju, stwierdza w swym pamiętniku:

„Są ludzie spokojni i niespokojni. [...]”

Człowiek niespokojny może być dobry albo zły. Jeżeli będzie na świecie dużo niespokojnych i dobrych, będzie dobrze. Jeżeli będzie więcej niespokojnych i złych, będzie źle.

²⁹ J. Korczak: *Michałówka. Kolonia dla dzieci żydowskich (z notatek dozorczy)*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 5, s. 258.

Ale nie wie Maciuś, co by było, gdyby wszyscy byli spokojni, gdyby wcale nie było niespokojnych ludzi. Trzyma Maciuś zeszyt na kolanach, poślinił ołówek, nie wie, co pisać. A dzikusy siedzą w kucki naokoło, otworzyli szeroko usta, tak patrzą na Maciusia, jakby zrozumieli, żeby nie przeszkadzać. I Maciuś taki im wdzięczny, i tak ich strasznie żal³⁰.

Ostatnie zdania również wskazują na postawę zrozumienia wobec innego. Przywołana postać dobrego dzikusa, rodem z teorii Rousseau, a w zasadzie portret wielu dzikusów, ma podkreślić ich odmienność, wyjaśnić pośrednio cywilizacyjne zapóźnienie, ale jednocześnie wskazać na rzeczy dobre, na ich zdolność do uczuć wyższych, na umiejętność współodczuwania i brak wrogości wobec białego człowieka. Stąd postawa samego Maciusia – z jednej strony odczuwa on wdzięczność, że dzikusy rozumieją jego stan duszy i nie przeszkadzają w rozmyślaniach, a z drugiej czuje żal i troskę, że spotykają się z powszechnym niezrozumieniem, zaś przez swą nadmierną ufność mogą stać się ofiarami przemocy ze strony białych. Biorąc pod uwagę ten ostatni problem, a przede wszystkim fakt, że na inności, łatwo przechodzącej w obcość, najbardziej cierpią dzieci, w imieniu których Korczak zazwyczaj występował, głoszone przez pedagoga teorie o tolerancji jemu samemu zdają się utopijne. Obok pochwały różnorodności, wytłumaczalnej naturalnym porządkiem świata, pojawia się bowiem bezgraniczny smutek wynikający z poczucia bezradności wobec tak masowych przejawów dyskryminacji w życiu codziennym, co wprost werbalizuje: „[...] dobrze, że nie jestem Eskimosem albo Chińczykiem. Ile to dzieci męczy się na świecie, Cyganięta, Chińczycy, Murzyni. Dziwnie jest świat zbudowany. Bo dlaczego urodził się Murzynem, i zawsze: mały, potem dorosły i starzec. Bierze i umiera. Musi umrzeć³¹. W sytuacji beznadziei towarzyszącej reformatorskim zapędom i króla Maciusia, i samego Korczaka nader często uobecnia się w narracji formuła padająca z ich ust – w *Królu Maciusiu na wyspie bezludnej* i w *Kiedy znów będę mały* – „Żal mi ich³². I tu, idąc tropem Leszczyńskiego, można rzec: „To jeden z wielu paradoksów³³ w prozie Korczaka. Z jednej strony dokonuje on pochwały różnorodności, inności, zachęca do tolerancji, do wyjaśniania tego, co nieznanne, a jednocześnie sam wątpi w możliwość realizacji tak zakrojonego projektu. Główny powód klęski widzi w dorosłych, którzy mając władzę nad światem, w tym nad dziećmi, sami nie dążą do poznania innego, powielając błędy wychowawcze swo-

³⁰ Tenże: *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, dz. cyt., s. 106.

³¹ Tenże: *Kiedy znów będę mały*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 9, Warszawa 1994, s. 211.

³² Tamże, s. 210.

³³ G. Leszczyński: *Książki...*, dz. cyt., s. 56.

ich rodziców, choć sprawa jest oczywiście bardziej złożona. Sam pisarz, o czym była mowa, nie ustrzegł się w swych utworach tonu kpiny w prezentacji tzw. dzikich, których może i chciał ukazać jako istoty zabawne, a przez to niegroźne, ale za sprawą swych budzących śmiech opisów raczej przyczynił się do utrwalania lekceważącego stanowiska wobec osób o niższym stopniu cywilizacyjnego rozwoju.

W ostatecznym rozrachunku pisarz, popularyzując ideę „ducha inności” jako najbardziej prawą i słuszną, zgodną z wszelkimi pedagogicznymi tendencjami, wątpi w jej szybkie zwycięstwo, dostrzegając, że bardziej nośny i głębiej utrwalony w tradycji, nie tylko polskiej, jest „duch obcości”. Mimo wszystko zachęca do popularyzowania pozytywnej koncepcji szeroko ujmowanej tolerancji, która, choć powoli, ale jednak przynosi widoczne efekty. Jak stwierdza jeden z władców w *Królu Maciusiu na wyspie bezludnej*, co można uznać za sąd samego pisarza, świat powoli się zmienia: „Proszę o głos – odezwał się smutny król. – Nie zgadzam się z moimi poprzednikami. To, co teraz mówimy o dzieciach, mówiono dawniej i o chłopach, i robotnikach, o kobietach i Żydach, i Murzynach. Jedni tacy, drudzy tacy, więc żadnych praw dawać nie można. No i daliśmy prawa. Bardzo dobrze nie jest, ale lepiej, niż było”³⁴.

Bibliografia:

- Benedyktowicz Zbigniew: *Portrety „obcego”. Od stereotypu do symbolu*, Kraków 2000;
- Bystron Jan Stanisław: *Megalomania narodowa. Źródła, teorie, spiski*, „Przegląd Współczesny” 1923, nr 20;
- Janion Maria: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 2006;
- Korczak Janusz: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., Warszawa 1992-1998;
- *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, Bielsko-Biała 1992;
 - *Król Maciuś Pierwszy*, Poznań 1991;
- Leszczyński Grzegorz: *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012;
- *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w. Wybrane problemy*, Warszawa 2006;

³⁴ J. Korczak: *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, dz. cyt., s. 50.

- Obrębski Józef: *Problem grup etnicznych w etnologii i jego socjologiczne ujęcie*, „Przegląd Socjologiczny” 1936, nr 4;
- Stomma Ludwik: *Antropologia kultury wsi polskiej XIX wieku*, Warszawa 1984;
- Waksmund Ryszard: *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000;
- Wróblewski Maciej: *Czytanie przyszłości. Polska fantastyka naukowa dla młodego odbiorcy*, Toruń 2008;
- Znaniński Florian: *Studia nad antagonizmem do obcych*, „Kwartalnik Socjologiczny” 1930-1931, nr 2-4;
- Inna literatura? Dwudziestolecie 1989-2009*, red. Z. Andres, J. Pasterski, Rzeszów 2010;
- Lektury inności. Antologia*, red. M. Dąbrowski, R. Pruszczyński, Warszawa 2007.

Korczakowskie dzieci błazny

Obraz Thomasa Gotcha, dziewiętnastowiecznego brytyjskiego malarza symbolisty, przedstawia tron, a na nim dziewczynkę ubraną w bogato zdobioną suknię i ciężki, haftowany płaszcz zakrywający całe jej ciało wraz z poduszką, na której opiera stopy. Tron – potężny, misternie rzeźbiony – znajduje się na szczycie schodów, z których spływa wzorzysty dywan. Sztynność dziecka, nieobecny wyraz twarzy, wyprostowane plecy oraz dłonie symetrycznie oparte na poręczach, to cechy władczej postawy rodem z wizerunków królów. Złocisty dysk widniejący za głową portretowanej mógłby być wzorem na kilimie, ale jego barwa oraz charakterystyczne usytuowanie przywodzi raczej na myśl słońce, które temu dziecku – „dziecku na tronie” – otacza głowę. Współcześni krytycy dopatrują się w słonecznym dysku aureoli – porównując dzieło Gotcha do obrazów przedstawiających Dzieciątko Jezus, przypisują mu atmosferę „niemal gotycką”¹. Jednak *Dziecko na tronie*, produkt artystyczny epoki późnego wiktorianizmu, mimo że inspirowane stylem renesansowego malarstwa religijnego², ma charakter uniwersalny. Przedstawia dziewczynkę jako władczynię, „sekularną boginię”³, umieszczając ją na szczycie świata. Słońce obramowujące jej głowę nie odzwierciedla świętości dziecka, stanowi raczej znacznie bardziej złożony symbol korony – zakreślając kosmiczny horyzont monarchii, jest sygnałem nieograniczonej potęgi.

Odnosząc się do symboliki postaci króla, William Willeford zwraca uwagę na podstawową rolę, jaką spełnia on wobec własnego dominium, a którą badacz definiuje następująco: „panowanie jest [...] od początku środkiem, za pomocą którego siły natury zmuszone są dostosować się do wzorca uporządkowanej płodności”⁴. Święty ów wzorzec, „wykrojony z chaotycznego i okrutnego wszech-

¹ J. Wullschläger: *Inventing Wonderland. Victorian Childhood as Seen Through the Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame, and A. A. Milne*, Nowy Jork 1995, s. 148-149, przekład roboczy A. M. Czernow.

² Tamże, s. 20.

³ Tamże, przekład roboczy A. M. Czernow.

⁴ W. Willeford: *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Chicago 1979, s. 153, przekład roboczy A. M. Czernow.

świata”⁵, został, zgodnie z archaicznym myśleniem, dany ludzkości w praczasach, zaś wyznaczony na jego najwyższego strażnika król ma na zawsze strzec niezmienności jego praw, zasad oraz reguł. Z tej przyczyny, jak chce Willeford: „król jest nie tylko magiem, prorokiem i prawodawcą, jest także herosem [...] zaangażowanym w kosmiczną walkę, w której zmuszony jest sprostać swoim przeciwnikom, czyli chaosowi i złu”⁶. Jest też w sposób oczywisty postacią boską, lub półboską, spadkobiercą mitycznych bóstw najwyższych, które pozostając w centrum wszechświata, gwarantowały jego kosmiczne trwanie. Postać króla można zatem interpretować jako wszechstronnego gwaranta trwałości instancji władzy, którego celem nadrzędnym jest ciągle utrzymywanie porządku przeciwko chaosowi niestrudzenie dążącemu do eschatologicznej pozoży.

W sferze profanum istotą tak rozumianej działalności władzy jest reprezentacja i kulturowanie szeroko rozumianej oficjalnej normy. Norma interpretowana jako odbicie kosmicznego ładu stanowi bowiem źródło wszelkiej struktury, zarówno w aspekcie politycznym i prawnym, jak i kulturowym oraz społecznym. Niezmiennność i trwanie tej struktury jest jednocześnie przyczyną i celem istnienia władzy, zatem wszelkie zagrażające jej anomalie postrzegane są przez tę ostatnią w kategoriach aksjologicznych, jako potencjalnie destrukcyjne zło, które należy bezwzględnie zwalczać. Ikoną trwałości normatywnego porządku w przedstawieniach średniowiecznych i renesansowych był nieruchomy firmament niebieski⁷. W ujęciu Moniki Sznajderman „wszelka zmiana kryła w sobie szyderstwo, a wykrzywiona twarz jej inspiratora ka[żała] widzieć w nim błazna – niegdysiejszego *fou du roi*. Tylko on bowiem potrafi[ł] w miejsce ładu wprowadzić chaos, a z mitu uczynić farsę”⁸. Do postaci *fou du roi* odwołuje się również Willeford, analizując symbolikę królewskiej władzy w kontekście mitów kalendarzowych. W naprzemiennej śmierci oraz zmartwychwstaniu bogów i bogiń płodności, odzwierciedlającej naturalną rytmikę zimowego zamierania i letniego kwitnienia, badacz upatruje początków instytucji króla głupców – prześmiewczego i szyderczego królewskiego bliźniaka, ucieleśniającego katastrofę śmierci. Król głupców to według Willeforda: „osoba niska statusem, której na krótki czas dano posmakować królewskiego autorytetu, by ją następnie znieważyc, a nawet zabić jak kozła ofiarnego”⁹. Niski status króla głupców ustawia go w naturalnej

⁵ Tamże, przekład roboczy A. M. Czernow.

⁶ Tamże, przekład roboczy A. M. Czernow.

⁷ M. Sznajderman: *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 112-113.

⁸ Tamże, s. 113.

⁹ W. Willeford: dz. cyt., s. 158, przekład roboczy A. M. Czernow.

opozycji do władcy, który jako pomazaniec boży na wertykalnej osi hierarchicznej plasuje się na górze, zaś w porządku horyzontalnym okupuje centrum. Wywodząc się z dołów (społecznych lub symbolicznych), błazen w naturalny sposób jest „odwiecznym antagonistą władzy, tricksterską postacią z pogranicza, kpiącą z powagi władców tego świata”¹⁰.

Dziecko na tronie Thomasa Gotcha stanowi zatem ucieleśnienie paradoksu. Portret wszechmocnej kosmicznej władzy, zaopatrzonej w słoneczny dysk korony i potężny tron, niezbędne atrybuty panowania, utrzymany jest w gotyckiej stylistyce: statyczność postaci, bogactwo ornamentyki, nieruchomość spojrzenia składają się na atmosferę odwieczności, trwałości i niezmienności kosmicznego porządku. Jednocześnie postacią portretowaną jest mała dziewczynka – istota, którą norma kulturowa umieszcza na samym dole hierarchii wyznaczonej relacją dzieci – dorośli. W sprzeczności tej mieści się ironiczna, wręcz szydercza wymowa dzieła brytyjskiego artysty. Wywyższone wbrew normie dziecko nie jest tu królem świata, tylko królem głupców, chwilowym władcą na opak, zwiastunem chaosu, z góry skazanym na klęskę buntownikiem przeciw trwałości bezwzględnie opresyjnego porządku.

Błażeńskość w postaci każdego obdarzonego władzą dziecięcego bohatera dostrzega Maria Nikolajewa. W jej interpretacji dziecko „niczym karnawałowy błazen, [...] może na jakiś czas [...] stać się silne, piękne, mądre, nauczyć się latać, przechrzyć dorosłych i pokonać wrogów”¹¹, przy czym podkreślona zostaje tymczasowość takiego wywyższenia, które, zgodnie z karnawałową logiką, prędzej czy później musi się skończyć ustępując powrotowi obalonej na chwilę normy. Dziecko jako błazna w świecie dorosłych ujmował również Janusz Korczak: „Zawsze jak dorosły się krząta, to dziecko się płacze, dorosły żartuje, a dziecko błaznuje, dorosły płacze, a dziecko się maże i beczy, dorosły jest ruchliwy, dziecko wiercipięta, dorosły smutny, a dziecko skrzywione, dorosły roztargniony, dziecko gawron, fujara. Dorosły się zamyślił, dziecko zagapiło. Dorosły robi coś powoli, a dziecko się guzdrze”¹² – pisze narrator *Kiedy znów będę mały*. Tak przedstawiona sytuacja jest z gruntu marginalna, niedorosły w ujęciu pisarza skazany jest zatem na funkcjonowanie na wiecznym pograniczu oficjalnej normy.

W niniejszym tekście zamierzam poddać analizie postaci króla Maciusia Pierwszego oraz Kajtusia Czarodzieja, na chwilę wywyższonych dziecięcych bo-

¹⁰ M. Sznajderman: dz. cyt., s. 112.

¹¹ M. Nikolajewa: *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*, Londyn 2000, s. 137, przekład roboczy A. M. Czernow.

¹² J. Korczak: *Kiedy znów będę mały*, Warszawa 1983, s. 125.

haterów powieści Janusza Korczaka. Zastosowanie karnawałowej kategorii *fou du roi* pozwoli dostrzec w nich błazeńskie, prześmiewcze wersje króla i maga, dwóch szczególnych wcieleń władzy.

Królewskie panowanie bohatera dylogii Korczaka, rozpoczyna się od szyderczego śmiechu dorosłych: „– Dobre wino ma król! – krzyczał minister finansów. – Napijmy się jeszcze, moi panowie. Jeżeli Maciuś zostanie królem, i tak wino mu nie będzie potrzebne, bo dzieciom nie wolno pić wina. – Ani cygar nie wolno palić dzieciom. Więc można sobie wziąć trochę cygar do domu! – głośno wołał minister handlu. – A jak będzie wojna, moi kochani, ręczę wam, że z tego pałacu nic nie zostanie, bo Maciuś nas przecież nie obroni. Wszyscy zaczęli się śmiać i wołali: – Pijmy zdrowie naszego obrońcy, wielkiego króla Maciusia Pierwszego!”¹³.

Prześmiewcze komentarze ministrów, będących w sposób oczywisty przedstawicielami szeroko rozumianej władzy, podkreślają marginalność dziecka jako jednostki całkowicie podporządkowanej – z jednej strony obwarowanej zakazami (nie wolno mu pić wina ani palić cygar), z drugiej zaś słabej („Maciuś nas przecież nie obroni”). Ich plan wobec nowego króla z tej marginalności bezpośrednio wynika. Maciuś ma, jak dotąd, rosnąć i uczyć się w odległych komnatach wielkiego pałacu. Nie dla niego są ważne zebrania i narady, oddanie mu władzy realnej nie wchodzi w grę. Znakomitą wewnątrztekstową metaforą tej sytuacji jest porcelanowe symulakrum, lalka-marionetka, którą ministrowie każą sporządzić po ucieczce Maciusia na wojnę: „zamiast Maciusia zrobiono lalkę, [...] ta lalka codziennie jeździła po stolicy samochodem, [...] prezes rady ministrów nawet na tronie podczas audjencji sadzał tę lalkę, która za poruszeniem sznurka kiwała głową i salutowała. Do powozu wnoszono lalkę, bo król Maciuś – tak pisali w gazetach – dał słowo, że nogą nie stąpi na ziemię, dopóki ta ziemia nie będzie całkiem wolna od ostatniego nieprzyjacielskiego żołnierza. I długo się ta sztuka udawała – i ludzie wierzyli, choć dziwno im było, że król Maciuś zawsze tak samo siedzi na tronie i w powozie, nigdy się nie uśmiechnie ani nic nie powie, tylko czasem głową kiwnie i salutuje”¹⁴. Sztywna, bierna, pozbawiona głosu lalka, posłuszna każdemu, kto pociągnie za sznurek, znakomicie zastępuje małego króla, z punktu widzenia ministerialnej, dorosłej władzy stanowi bowiem wcielenie idealnego dziecka, istoty, którą się widzi, ale której się nie słyszy, istoty, która jest marionetką w rękach dorosłych.

¹³ Tenże: *Król Maciuś Pierwszy*, Wrocław 1996, s. 9.

¹⁴ Tamże, s. 60.

Lalka-marionetka jako metafora dziecka i dzieciństwa upowszechniła się w literaturze dla niedorosłych w latach 80-tych XIX wieku dzięki *Pinokiu* Carla Collodiego i od tamtej pory jest stałą częścią typowego dla tej literatury imaginarium. W dwudziestoleciu międzywojennym, na fali modernistycznych eksperymentów artystycznych, metafora lalki-marionetki była coraz chętniej wykorzystywana. Wiązało się to między innymi z ówczesną popularnością cyrkowego rekwizytorium, na którą zwraca uwagę Lena Kåreland w książce poświęconej modernizmowi w literaturze dla dzieci. Powołując się na Jeana Starobinskiego badaczka stwierdza, że „zarówno pisarze, jak i artyści często odwoływali się do środowiska cyrkowego z jego akrobatami i linoskoczkami [...]. [Było to] związane z dwudziestowiecznym zainteresowaniem tym co prymitywne, charakterystyczne dla tamtego czasu były poszukiwania pierwotności i prawdziwej energii życiowej”¹⁵. Cyrkowy koloryt charakteryzuje na przykład karnawałową wizję rewolucji zaprezentowaną w powieści Jurija Oleszy *Trzech grubasów*¹⁶. Utwór napisany w 1924 roku, a więc dwa lata po wydaniu Korczakowskiego *Króla Maciusia Pierwszego*, znakomicie wpisuje się w awangardowy nurt literatury europejskiej tamtych czasów, czego dowodem są nie tylko liczne tłumaczenia na języki obce, ale i ocena rodzimej krytyki, zarzucającej pisarzowi, że jego dzieło stanowi „danimę na rzecz tradycji baśni zachodnioeuropejskiej”¹⁷.

Olesza kunsztownie i wielowarstwowo wykorzystuje motyw lalki, przy czym symboliczna wymowa tego motywu, odwołująca się do opresyjności władzy dorosłych, jest analogiczna do tej, którą Korczak zawarł w powieści o dziecięcym

¹⁵ L. Kåreland: *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*, Sztokholm 1999, s. 258-259, przekład roboczy A. M. Czernow.

¹⁶ Powieść Oleszy była niezwykle popularna w Związku Radzieckim (na jej kanwie powstawały filmy, przedstawienia baletowe i sztuki teatralne, jedną z nich wyreżyserował i wystawił w swoim teatrze słynny Wsiewołod Meyerhold), dopóki Arkadij Bielinkow nie nazwał jej w 1976 roku „podręcznikiem edukacji politycznej”. Interesującą polemikę z diagnozą Bielinkowa proponuje Irina Arzamascewa, według której *Trzech grubasów* to „pomnik rosyjskiej awangardy”, utwór wielowymiarowy, w którym obok „treści nominalnej” tkwią znaczenia głębsze i bardziej uniwersalne: „Na wierzchu tej treści nominalnej, w procesie gry artystycznej kształtuje się treść zasadniczo inna, mówiąca o tym, jak piękno zwycięża skandal, jak lekkomyślny wiatr fantazji wieje w kierunku marzenia”. Badaczka zwraca uwagę na sposób, w jaki zastosowane przez Oleszę awangardowe środki artystycznego wyrazu uniemożliwiają jednoznaczne odczytanie jego dzieła: „Montaż pozwalał pisarzowi przesuwac z miejsca dowolne przedmioty, rozbić wszelki nudny porządek, przy czym uwolnione spod władzy porządku przedmioty zaczynają tworzyć cudowny obraz, jak szkiełka w kalejdoskopie”. I. Arzamascewa: *Ot zrieliščza k słowu. "Tri tołstiaka" Oleszy kak pamiatnik russkogo awangarda 20-ch godow*, „Dietskaja Literatura” 1994, nr 3, s. 13-16. Oba cytaty pochodzą ze strony 15, przekład roboczy A. M. Czernow.

¹⁷ J. Olesza: *Izbrannoje*, Moskwa 1974, s. 562, przekład roboczy A. M. Czernow.

królu. Marionetkami w *Trzech grubasach* są Tutti i Suok – rozdzielone we wczesnym dzieciństwie rodzeństwo. Adoptowany przez tytułowych władców krainy Tutti jest, podobnie jak Maciuś, księciem i następcą tronu. Towarzyszy mu legenda głosząca, że opiekunowie, chcąc upodobnić chłopca do siebie, usunęli mu serce, zaś na jego miejsce wstawili mechanizm z żelaza. Niekompletne, pozbawione możliwości odczuwania dziecko, miało stać się w ich rękach powolnym narzędziem, półproduktem, służącym do stworzenia idealnego „złego i okrutnego”¹⁸ przyszłego władcy. Izolowany od świata Tutti przechodzi zatem wyrafinowany program tresury, któremu całkowicie się podporządkowuje: zamiast z innymi dziećmi, bawi się z lalką, potulnie asystuje przy krwawych rytuałach dotyczących dzikich zwierząt w pałacowym zwierzyńcu, znosi także towarzystwo nauczycieli i wychowawców otrzymujących bezwzględny zakaz ulegania porywom radości. Strategia wychowawcza *Trzech Grubasów* stanowi uproszczoną wersję pedagogicznych koncepcji inspirowanych myślą Johna Locke’go, w ujęciu którego dziecko to *tabula rasa*, wstępny projekt człowieka, dopiero poddane odpowiedniemu procesowi kształtowania ma szansę stać się pełnowartościową jednostką, taką, jaką wymarzą sobie wychowujący je dorośli¹⁹. Ofiara opresji, Tutti, jest zatem tresowaną marionetką, bezwolną, bierną, pozbawioną inicjatywy.

Inaczej przedstawia się sprawa Suok, małej artystki skupiającej w sobie jak w soczewce zmienną ideę cyrkowego rzemiosła. Dziewczynka jest baletnicą, aktorką pantomimy, klaunem i akrobatką. W zależności od potrzeb gra w przedstawieniach, tańczy oraz balansuje na linie. Bez trudu i z wdziękiem zmienia maski, we wszystkich zaś rolach jest, jak twierdzi jej cyrkowy opiekun, najlepsza. Bez trudu staje się więc i lalką, przy czym metafora marionetki zastosowana w rozwoju jej historii jest bardziej złożona niż w przypadku księcia Tutti. Lalka księcia Tutti – mistrzowskie dzieło naukowca – jest niezwykła. Do złudzenia przypomina żywą dziewczynkę, rośnie, rozwija się, tańczy i kiwa głową. Kiedy zostaje przekłuta szablami przez gwardzistów, a jej naprawa okazuje się niemożliwa, zadanie wcielenia się w jej rolę otrzymuje Suok. Tu następuje kunsztowna gra metaforą²⁰, w wyniku której dziewczynka i lalka stopniowo utożsamiają się, stają się synonimami skłaniając czytelnika do refleksji nad ogólniejszą kondycją dzieciństwa. Zrozpaczony niemożnością naprawienia skomplikowanego mechanizmu lalki

¹⁸ Tenże: *Trzech grubasów. Opowieść dla dzieci*, tłum. R. Nowakowski, Warszawa 1986, s. 120.

¹⁹ Por. R. Waksmund: *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000, s. 15.

²⁰ Jurij Olesza był przez siebie współczesnych pisarzy uważany za mistrza metafor. Por. I. Arzamascewa: dz. cyt.

doktor Gaspar Arneri śni sen, w którym Trzech Grubasów skazuje go na niebezpieczne przejście po linie rozciągniętej nad miejskim placem. Przerażony doktor „lękał się przede wszystkim o los lalki... Mówił tak: «Ja już przywykłem, ja już umiem spadać... [...] Ale lalka, biedna lalka! Ona roztrzaska się w kawałeczki... Zlitujcie się nad nią... Przecież jestem pewien, że to nie lalka, ale żywa dziewczynka...»²¹. Złudzenie działa też w drugą stronę. Podszrywająca się pod mechanizm Suok nazywana jest lalką nie tylko w sekwencjach, w których dwór władców nie ma pojęcia, że jest ona żywym dzieckiem, ale też wtedy, gdy oszustwo wychodzi na jaw po brawurowej akcji skutkującej uwolnieniem z klatki przywódcy rewolucji – rusznikarza Prospero. Co więcej, również narratorowi zdarza się użyć w stosunku do bohaterki określenia „lalka”: „Lalka skończyła piosenkę i wdzięcznie dygnęła”²². Jednak najbardziej znamienne w tym kontekście jest, że sama Suok rozpoznaje siebie w lalce. Na cyrkowe polecenie gimnastyka Tibula zgadza się nie tyle grać lalkę, co być nią: „Teraz [...] mówię ci «Allez!» Będziesz lalką. – Będę lalką”²³, po czym na widok prawdziwej lalki przeżywa nagły wstrząs związany z zachwianiem tożsamości, co potwierdza ostateczne rozmycie granicy faktu i metafory. Czytelnik otrzymuje swoistą kumulację sztuczności, sytuację podwójnego symulakrum, w której nie wiadomo już, kto kogo udaje: „Dziwny człowiek nie biegł, lecz wprost mknął pełnymi gracji susami, ledwie dotykając ziemi, niby tancerz z baletu. Zielone poły jego fraka leciały za nim jak skrzydła wiatraka. A na rękach – na rękach trzymał dziewczynkę z czarnymi ranami na piersiach. – To ja! – krzyknęła Suok. Odsunęła się w głąb bryczki i ukryła twarz w pluszowej poduszce”²⁴.

W porcelanowej lalce rozpoznaje się także Maciuś, przy czym ów moment rozpoznania jest przełomowy dla historii jego panowania: „Panie prezesie rady ministrów – przerwał Maciuś – dość tej gadaniny. Tu nie o rady chodzi, a o to, że wy chcecie rządzić, **a ja mam być porcelanową lalką**, więc mówię, że – do pioruna, do stu tysięcy bomb i kartaczów – ja się nie zgadzam [...] Nie zgadzam się i basta. Ja jestem królem – i ja królem zostanę”²⁵ [podkr. A. M. C.].

Znamienne jest, że odrzucając postawę biernego posłuszeństwa wobec władzy dorosłych, Maciuś dokonuje autointerpretacji – nawiązuje do figury lalki-marionetki zarówno w kategoriach rzeczywistego wydarzenia (faktu wykonania

²¹ J. Olesza: dz. cyt., s. 87.

²² Tamże, s. 113.

²³ Tamże, s. 103.

²⁴ Tamże, s. 106.

²⁵ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 68.

lalki i obwożenia jej po stolicy), jak i w znaczeniu metaforycznym. „Ja mam być porcelanową lalką” oznacza tu „mam być posłuszny”. Tutti i Suok zrzucają z siebie odium tresowanej marionetki, zaś drogą ku wyzwoleniu jest dla nich cyrk i rewolucja, mechanizmy karnawału. Karnawał pozwala też Maciusiowi odrzucić postawę porcelanowej lalki i ogłosić wszem wobec rewolucyjne przejęcie władzy: „Ja jestem królem – i ja królem zostanę”.

Symptomatyczne jest, że już sam początek aktywnego sprawowania władzy przez dziecięcego króla ma charakter destrukcyjny: „Według prawa – dodatek piąty do paragrafu 777555 – księgi XII, tomu 814 – zbioru praw i przepisów – na stronie piątej, w wierszu czternastym czytamy: *Jeśli następcą tronu nie ma ukończonych dwudziestu lat...* – Panie ministrze sprawiedliwości, mnie to nic nie obchodzi. – Rozumiem: wasza królewska mość pragnie pogwałcić prawo. Gotów jestem podać prawo, które to przewiduje. Jest paragraf 105486. – Panie ministrze sprawiedliwości, mnie to nic nie obchodzi. – I na to jest prawo. *Jeśli król lekceważy prawa zawarte w paragrafach...* – Czy pan przestanie, do cholery, czy nie?... jest i o cholery prawo. W razie wybuchu epidemii cholery... Znicierpliwy Maciś klasnął w ręce. Na salę weszli żołnierze. – Aresztuję panów! – krzyknął Maciś. – Odprowadzić ich do więzienia. – I na to jest prawo! – zawołał uradowany minister. – To się nazywa dyktatura wojskowa... Oj, to już jest bezprawie! – krzyknął, gdyż żołnierz kolbą potracił parę żeber”²⁶.

Maciś buntuje się przeciwko skostniałym zasadom i regułom służącym podtrzymaniu oficjalnego, dorosłego porządku („Panie ministrze sprawiedliwości, mnie to nic nie obchodzi”), jego protest zaś wyraża się między innymi w użyciu wulgarnego i odświeżającego zarazem jarmarczego słowa: „Czy pan przestanie do cholery, czy nie?”. Świadome użyte przekleństwo to jedna z cech języka familiarnego, różniącego się wyraziście, zdaniem Bachtina, „od języka kościelnego, języka pałaców, sądów, instytucji [...]”²⁷. Mowa taka nie respektuje żadnego dystansu między ludźmi, uwolniona jest „od zwykłych (pozakarnawałowych) norm etykiety i przyzwoitości”²⁸. Można zatem zaryzykować tezę, że poprzez przekleństwo Maciś odrzuca hierarchiczną strukturę, następuje rewolucyjne zrównanie statusów dziecka i dorosłego. Znamienna fraza poddanego przemocy fizycznej, a więc zdegradowanego ministra sprawiedliwości, „Oj, to już jest bezprawie!”, stanowi rzeczywisty początek władzy Maciusia – dziecięcej wersji karnawałowego króla głupców.

²⁶ Tamże, s. 69.

²⁷ M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniowie, oprac., wstęp, koment. S. Balbus, Kraków 1975, s. 230.

²⁸ Tamże, s. 68.

Dekonstrukcja istniejącego, sztywnego systemu, którego symbolem jest wielotomowa wykładnia prawa, kończy się wprowadzeniem nowego, obrazoburczego porządku na opak. Wszystkie reformy Maciusia, począwszy od postulatu rozdawania dzieciom słodyczy, a skończywszy na powołaniu dziecięcego sejmu zgodne są z logiką karnawałowego odwrócenia, przy czym najwyraźniej objawia się ono w uchwalonej przez dziecięcy parlament zmianie porządku społecznego. Oto przegłosowane zostaje kontrowersyjne postanowienie: dorośli mają pójść do szkoły, zaś zadaniem dzieci będzie chodzenie do pracy.

Kwestię karnawałowej zamiany ról społecznych porusza w swoim eseju Norbert Schindler: „Jak intensywne odzwierciedlenie znajdują elementarne przeciwieństwa w sobie nawzajem, komentując się przez wywrócenie na opak, najlepiej widać na przykładzie zamiany ról męskich i kobiecych. [...] Gdy wraz z mężczyznami przebranymi za kobiety stają w szranki również kobiety przebrane za mężczyzn, spirala znaczeń może się kręcić dalej niemal *ad absurdum*. [...] Rzeczywistość społeczna ma niejedno podwójne dno, a jej teatralne przedstawienie w karnawale jest grą w ogłupianie, i to dla wtajemniczonych”²⁹. Zamiana ról dzieci i dorosłych rządzi się analogicznym mechanizmem, różni się tylko wyjściowy dla tego mechanizmu porządek hierarchiczny, tutaj wyznaczony relacjami dzieci-dorośli. Znakomicie wpisuje się to w koncepcję karnawałowego *modum operandi*, którą Schindler przedstawia następująco: „karnawał żyje tym, czego dostarczają mu inni. On to tylko wywraca na opak i komentuje. [...] Wszystko może posłużyć mu za temat, jeśli tylko zostanie opowiedziane na wspak”³⁰. Zamianę ról społecznych analizuje również Bachtin, rozpoznając w niej zawieszenie hierarchicznych podziałów i wynikających z nierówności społecznej przymusów „lęku, czci dla prestiżu, etykiety itd., a więc to wszystko, co narzuca ludziom społeczno-hierarchiczna i każda nierówność (w tym nawet podział według wieku)”³¹. Do diagnozy badacza nawiązuje Anna Onichimowska w tekście poświęconym twórczości Korczaka. Analizując rozpatrywaną tu scenę zapędzenia dorosłych do szkoły zwraca szczególną uwagę na wysoki stopień zaangażowania rodziców i dzieci w nowo przyjęte role: „Charakterystyczna jest tutaj powaga, z jaką dorośli podporządkowują się nowej władzy, ich zachowanie przypomina [...] do złudzenia zachowanie ich dzieci”³². Trafną tę diagnozę potwierdza następujący cytat

²⁹ N. Schindler: *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2002, s. 213.

³⁰ Tamże, s. 215.

³¹ M. Bachtin: dz. cyt., s. 188.

³² A. Onichimowska: *Świat dzieci a świat dorosłych w powieściach Korczaka*, w: *Sztuka dla dzieci szkolnych. Teoria – Recepcja – Oddziaływanie*, red. M. Tyszkowa, Poznań 1979, s. 102.

z powieści: „Jeden doktor i jeden adwokat tak się przejęli tymi opowiadaniem, że zupełnie zapomnieli, że już nie są małymi chłopakami, i zaczęli się spychać do rynsztoka i gonić, aż przechodząca nauczycielka musiała im zwrócić uwagę, że na ulicy trzeba się zachowywać przyzwoicie, bo ludzie patrzą. Ale niektórzy byli bardzo źli. Jedna pani bardzo gruba, właścicielka restauracji, idzie z książkami do szkoły, ale taka zła, że strach. A tu ją poznał jeden mechanik. – Patrz, idzie ta kwoka. Pamiętasz, jak ona nas zawsze oszukuje: dolewa wody do wódki i za kawałek śledzia liczy tak jak za cały śledź. Wiesz co, podstawmy jej nogę. Jak jesteśmy dziećmi – to dzieci. No nie? Podstawił jej nogę. Mało się nie przewróciła. Kajety jej się rozsypały. – Łobuzy! – krzyczy gruba pani. – Ja nienaumyślnie. – Poczekajcie, powiem nauczycielce, że nie dajecie spokojnie przejść przez ulicę. Za to dzieci szły bardzo spokojnie i poważnie i o godzinie dziewiątej już wszystkie biura i wszystkie sklepy były otwarte”³³.

Wyraźnie widać tutaj, jak to określił Schindler, „intensywne odzwierciedlenie elementarnych przeciwieństw w sobie nawzajem”, prowadzące do zabawnej parodii normatywnego porządku i związanych z nim stereotypowych zachowań przypisanych ujętym w nim rolom społecznym. Dorośli nakładający dziecięce maski zaczynają natychmiast łobuzować i skarżyć, dzieci zaś wcielają w życie dorosłość widzianą jako spokój, powagę i punktualność. Takie całościowe wejście w rolę można także interpretować zgodnie z koncepcją Bachtina, jako efekt działania karnawałowej powszechności, uniemożliwiającej według badacza indywidualny sprzeciw jednostki. Regule logiki na opak podporządkowują się wszyscy: „Karnawału się nie ogląda – w nim się żyje. Żyją w nim w s z y s c y, ponieważ już założenia jest on powszechny. Dopóki karnawał trwa, dopóty dla nikogo żadne inne życie, prócz karnawałowego, nie istnieje. Nie można od niego nigdzie uciec, albowiem karnawał nie ma granic przestrzennych”³⁴.

Według Onichimowskiej proklamowany przez króla Maciusia świat na opak nie nosi znamion chaotyczności: „Trudno powiedzieć, aby tym światem rządził chaos – powstał po prostu pewien nowy porządek będący, jakby poprzez swoją negację, swoistym antyporządkiem”³⁵. Rozpoznanie badaczki zasadniczo wpisuje się w koncepcje Bachtina i Schindlera, którzy karnawałową rzeczywistość interpretowali w kategoriach antytezy normatywnej codzienności. Należy jednak podkreślić, że chaos i zniszczenie są nieodłącznymi elementami karnawałowego światopoglądu, wrogiego „wszystemu, co gotowe i ukształtowane, wszyst-

³³ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 193-194.

³⁴ M. Bachtin: dz. cyt., s. 64.

³⁵ A. Onichimowska: dz. cyt., s. 103.

kim roszczeniom do stałości i wieczności”³⁶. Analizując figurę króla głupców, Monika Sznajderman zwraca uwagę na mroczny, destrukcyjny charakter jego działalności, aktywność błazeńskich buntowników nazywa za Denisem de Rougement „skrótom na drodze do boskości”³⁷. Nawiązując do mitu prometejskiego, stwierdza: „Istotą «chimery» błazeńskiej i prometejskiej jest wolność, która stwarzać ma świat od nowa, wedle zasad zupełnie dowolnych i pozbawionych jakiegokolwiek wyższej niż doczesna sankcji. Tym co łączy greckiego półboga z takim właśnie błaznem, jest zatem [...] błędzenie, [...] odzwierciedlające zanegowanie uznanego kanonu wartości i zboczenie z drogi prawdy, prawa i normy”³⁸. Wynikająca z takiego ujęcia wizja nowego ładu to według badaczki „w istocie wizja chaosu, peryferie, margines, granica”³⁹.

Maciuś jako dziecięcy król, a zatem postać błazeńska, jest bohaterem „peryferyjnym, marginalnym i granicznym”. Władza i związane z nią wywyższenie umieszczają go wprawdzie chwilowo na szczycie w porządku wertrykalnym oraz w centrum z perspektywy horyzontalnej, jednak nie wyzbywa się on błazeńskiej chaotyczności, przeciwnie, niesie ją ze sobą w samo centrum. Jako „maskotka chaosu”⁴⁰ uchyla drzwi, przez które wkracza karnawał, a wraz z nim również i destrukcja, co znakomicie pokazuje analizowana tu sekwencja zdarzeń związana z zamianą ról: „Przechodzą koło [...] koszar [...]. Siedzi koło koszar stary żołnierz, fajkę pali. – Co tam słyhać w wojsku? - Ano nic: dzieci gospodarują. Wystrzelały na wiwat naboje, popsuły armaty, nie ma wojska już. I zapłakał. Przechodzą koło fabryki. Siedzi robotnik, trzyma książkę na kolanach, wierszy się na jutro uczy. – Co tam słyhać w fabrykach? – A wejdźcie, to zobaczycie. Teraz każdemu wolno wchodzić. Wchodzą. W kantorze papiery porzrucane, główny kocioł pękł. Maszyny stoją. Paru chłopców kręci się po sali. – Co wy tu robicie? – Ano, przysłali tu nas pięciuset, żeby robić. Tamci powiedzieli: «Nie ma głupich», i poszli sobie na wagary. A nas tak ze trzydziestu, no przyszliśmy. Nic nie wiemy, wszystko zepsute. [...] Wstąpili na dworzec kolei. Na środku leżał rozbity pociąg. – Co się stało? Zwrotniczy poszedł grać w piłkę, a naczelnik stacji poszedł łowić ryby. A maszynista nie wiedział, gdzie hamulec ratunkowy i ot: stu ludzi zabitych. [...] Niedaleko dworca był szpital. I tu niby dzieci opiekowały się chorymi, a doktorzy, jak mieli mniej lekcji zadanych, wpadali na pół godzinki.

³⁶ M. Bachtin: dz. cyt., s. 68.

³⁷ M. Sznajderman: dz. cyt., s. 117.

³⁸ Tamże, s. 118.

³⁹ Tamże, s. 119.

⁴⁰ Określenie Willeforda. Por. W. Willeford: dz. cyt., s. 15.

Ale to niewiele pomogło. Chorzy jęczeli i umierali bez pomocy, a dzieci płakały, bo się bały i nie wiedziały, co robić⁴¹. Wywołana zamianą ról rzeczywistość traci dominujące na początku zabawne elementy rodem z dziecięcych zabaw w udawanie, nabierając stopniowo ambiwalentnego charakteru groteskowo-inferalnego. Zniszczenie i śmierć zatruwają radosną atmosferę święta, a to znamionuje zbliżający się koniec karnawału i powrót odrzuconej oraz chwilowo skompromitowanej normy.

Ścieżką buntownika, dającą się interpretować w kategoriach „«skrót na drodze do boskości», inspirowanego chęcią dorównania bogom i ubóstwienia człowieka⁴², wyraziście podąża także tytułowy bohater powieści fantastycznej *Kajtuś Czarodziej*: „Chce być czarodziejem! Nie paziem królewskim, nie rycerzem, nie cyrkowcem, nie kowbojem. Nie magikiem, co sztuki pokazuje. Ani Ali Babą, ani detektywem. A właśnie czarnoksiężnikiem. [...] Chce i musi poznać wszystkie zaklęcia. Chce być potężny...”⁴³. Russellowski „dziecięcy sen o potędze”⁴⁴ spełnia się – chłopiec zostaje czarodziejem o mocy tak wielkiej, że praktycznie rzecz biorąc nieograniczonej. Symptomatyczne jest, że z mocy tej korzysta przede wszystkim w celu zaprowadzenia nowego porządku – porządku na opak. Na początku czary Kajtusia są po prostu psotami swawolnego dziecka, które – spotęgowane magicznymi umiejętnościami – zyskuje moc zmiany struktury rzeczywistości. Podobnie jak dziecięcy król, także i mały czarodziej wykorzystuje swą siłę przede wszystkim w celu zdegradowania i ośmieszenia przedstawicieli oficjalnej, dorosłej normy. Najlepiej widać to w scenie analizowanej przez Schindlera karnawałowej zamiany ról, kiedy na życzenie Kajtusia kobiety i mężczyźni zamieniają się ubraniami: „On gapi się na nią, a ona na niego. On w sukni i w damskiej bluzce, a ona w spodniach. [...] Jakaś babina zobaczyła, że ma spodnie i męski kapelus

⁴¹ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 202-203.

⁴² M. Sznajderman: dz. cyt., s. 117.

⁴³ J. Korczak: *Kajtuś Czarodziej*, Warszawa 1978, s. 37.

⁴⁴ Według Bertranda Russella dziecko, kiedy porównuje się z dorosłymi, zdręcza się własną słabością i chciałoby także być dorosłe, aby posiadać władzę. Interesujące jest, że właśnie na tę koncepcję Russella powołała się Astrid Lindgren w liście do wydawnictwa Bonniers towarzyszącym pierwszej wersji manuskryptu powieści o Pippi Pończoszance, kolejnym literackim dziecku obdarzonym władzą: „Czytam u Bertranda Russella [...], że naczelną, instynktowną cechą dzieciństwa jest pragnienie bycia dorosłym, czy też raczej pragnienie władzy, i że normalne dziecko w wyobraźni oddaje się marzeniom odzwierciedlającym to pragnienie. Nie wiem, czy Bertrand Russell ma rację, ale jestem skłonna uwierzyć w jego teorię, sądząc po wręcz chorej popularności, jaką Pippi Pończoszanka w ciągu tego roku zyskała u moich własnych dzieci i ich rówieśników”. Cyt. za U. Lundqvist: *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Sztokholm 1979, s. 16, przekład roboczy A. M. Czernow.

– krzyknęła i zemdlała. [...] Opowiadali potem ludzie, że uciekali z Łazienek w jedwabnych sukniach damskich: prokurator sądu, wiceminister poczty, senator, krytyk literacki i profesor higieny. Ale Kajtusia ubawiło najwięcej, jak przewracając się biegli policjanci w pantoflach na wysokich obcasach, w jedwabnych pończochach i sukienkach tiulowych⁴⁵. Stawiając świat na głowie Kajtuś ośmiesza i szydzi, nakręcając przy tym spiralę odwrotności *ad absurdum*, tak że ostatecznym skutkiem coraz bardziej chaotycznego ciągu zdarzeń jest, jak w przypadku panowania Maciusia, destrukcja: „Chciał, żeby było morze. Ani pomyślał, że może zaleje miasta i wsie, że będzie większa katastrofa niż największa powódź i trzęsienie ziemi. Mógł pół Polski pogrążyć w odmętę. Zamiast być wdzięczny, że się nie stało, jak powiedział [...], Kajtuś obraził się i utkwiał zły wzrok w most Poniatowskiego. – Niech most sztorcem stanie! [...] zaraz ludzie przewracają się i toczą, a samochody zjeżdżają w dół. Nie było zabitych, ale wielu pokaleczonych i pokrwawionych”⁴⁶.

Interesująca jest tutaj dwoistość charakteru Kajtusia, ujawniającego jednocześnie cechy konstruktywne, jasne, szlachetne oraz mroczne, destrukcyjne i złe. Ta tricksterska w charakterze ambiwalencja jest typowa dla postaci błazeńskich, znakomicie więc wpisuje małego czarodzieja w symbolikę *fou du roi*, wysłannika chaosu, buntownika przeciw kosmicznej harmonii. Dwoistość ta, niemal Faustyczna⁴⁷, odróżnia Kajtusia od Maciusia Pierwszego, który przedstawiony jest jako postać aksjologicznie jednowymiarowa, a którego chaotyczna, destrukcyjna działalność jest w koncepcji autora wynikiem nieporozumienia raczej niż złej woli. Nie oznacza to jednak, że postać błazna w powieści o małym władcy jest niepełna. Korczak zastosował w niej bowiem interesujący zabieg rozbicia ambiwalencji przez utworzenie dwóch, uzupełniających się dziecięcych bohaterów. Jako mroczną twarz karnawałowego *fou du roi*, aksjologiczną antytezę głównego bohatera, można interpretować postać Felka⁴⁸. Felek, najbliższy przyjaciel króla, towarzyszy mu niemal od początku powieści, razem uciekają na wojnę, razem jadą do Afryki, a wraz z przejściem rzeczywistej władzy przez Maciusia, Felek zostaje mianowany ministrem. Razem dopełniają ambiwalentną tricksteryczną figurę błazna, a także ukazują dwa sposoby uprawiania władzy absolutnej: dążący

⁴⁵ J. Korczak: *Kajtuś Czarodziej*, dz. cyt., s. 75.

⁴⁶ Tamże, s. 87.

⁴⁷ Por. M. Chrobak: *Faust Korczaka (wokół Kajtusia Czarodzieja)*, artykuł znajduje się w niniejszym tomie.

⁴⁸ O Felku jako ciemnej stronie osobowości Maciusia wspomina w swojej recenzji H. Bosmajian, por. teź: *The Orphaned Self. The Work and Life of Janusz Korczak*, „The Lion and The Unicorn” 1989, nr 2, s. 98-107.

do porządkowania i naprawy świata reformator, pełen współczucia dla wszystkich poddanych – król Maciuś oraz skorumpowany, łaknący taniego poklasku, leniwy niszczyciel – Felek (czy też baron von Rauch, minister Proparu, jak od pewnego etapu każe się nazywać).

Bunt Kajtusia Czarodzieja osiąga w pewnym momencie iście prometejski zasięg. Aktem kosmicznego nieposłuszeństwa, dosłownego „skrótów na drodze do boskości”, jest próba podźwignięcia z grobu ukochanej, zmarłej babci: „Chcę i żądam! Żądam i rozkazuję: niech się babcia obudzi i wyjdzie z grobu». Ciszka. Motyl usiadł na kwiatku, skrzydełkami się wachluje. Zakofysała się trawa. «Żądam władzę czarnoksiężką. Ja, Antoś, Antoni. Ja, Kajtuś-czarodziej». Ciszka. Chmura zasłoniła słońce, cień na grób rzuciła. Krzyknął myślą zawziętą: «Niech się babcia obudzi!»⁴⁹.

Marginalność dziecięcego króla i wynikająca z niej chaotyczność wprowadzonych przez niego porządków znajduje w dylogii Korczaka dodatkowy interesujący kontrapunkt w postaci egzotycznego wątku Afrykańskiego plemienia ludożerców. Wyprawa Maciusia do Afryki to podróż szczególna – bohater udaje się na sam dół hierarchicznej piramidy ras – po drodze z Europy do dżungli, poznaje stadia pośrednie: białych mieszkańców Afryki, uczących go jeździć na wielbłądach, czarnoskórych posłów, mówiących europejskimi językami, całkowicie ubranych, jako że „trochę mieszkali w Afryce, a trochę w Europie”⁵⁰, aż po ludożerców, plemię wodza Bum-Druma, którego syn „ani słowa nie mówił, żeby go można zrozumieć. Ubrany był w muszle i prawie goły, a we włosach miał tyle różnych ozdób z kości, że trudno było uwierzyć, że taki ciężar może uradzić na głowie”⁵¹, bez ludzkiego mięsa „nie mógł żyć [...] dłużej niż tydzień. On przywiózł sobie w wielkiej tajemnicy beczkę solonych Murzynów i po trochu ich zjadał”⁵². Z wertykalnym kierunkiem wyprawy zharmonizowany jest również ten horyzontalny – pokonując setki kilometrów przez morza, lasy, a wreszcie złowrogą pustynię, Maciuś dociera do miejsca najmroczniejszego, Conradowskiego jądra ciemności, trójkąta bermudzkiego, z którego według lokalnych opinii już się nie wraca. Podróż bohatera do kraju ludożerców jest typowym przykładem transgresji – ryzykownego przekroczenia granicy normy, tutaj rozdzielającej swoje od obcego, cywilizowane od dzikiego, uporządkowane od chaotycznego.

⁴⁹ J. Korczak: *Kajtuś Czarodziej*, dz. cyt., s. 68-69.

⁵⁰ Tenże: *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 84.

⁵¹ Tamże.

⁵² Tamże, s. 87.

Wieczór powitalny w plemienu rządzi się karnawałową logiką na opak: objawem gościnności ze strony wodza Bum-Druma jest zaproponowanie Maciusiowi posiłku z własnego ciała oraz rozrywki polegającej na strzeleniu do żywego celu – swej najstarszej córki. Stanowcza odmowa bohatera spotyka się ze smutkiem manifestowanym poprzez płacz i żałobne, fikane do tyłu, koziołki oraz z obrazą, skutkującą nieudaną próbą otrucia małego króla. Przyjęcie kończy magiczny występ kapłana ludożerców: „Potem zaczął się kręcić w kółko strasznie prędko i długo, a jak stanął, wszyscy widzieli, że ma dwie głowy i dwie twarze, i jedną się śmiał, a druga płakał. Potem wziął małego chłopca, obciął mu mieczem głowę – włożył do pudła – zatańczył koło pudła dziki taniec, a kiedy kopnął je nogą, ktoś w pudle zaczął grać na piszczałce; otworzyli pudło, a tam leżał ten chłopiec jakby nigdy nic – i wyszedł, i zaczął się gimnastykować. To samo zrobił z ptakiem; puścił go wysoko i strzelił z łuku; ptak spadł, przeszyty strzałą, a potem ptak wyrwał tę strzałę dziobem, pofrunął i podał mu ją, i długo jeszcze fruwał”⁵³.

W opisie wizyty wyraźnie widać nawarstwienie elementów struktury świata na opak: rozpacz z powodu niezaspokojonej chęci bycia zjedzonym, demonstracja tej rozpaczki w formie kojarzonych z beztróską dziecięcą zabawą koziołków oraz odwrotny kierunek ich fikania. W obrazie fikanych do tyłu koziołków następuje interesująca kumulacja karnawałowej symboliki. Fikołki, gesty cielesne o charakterze topograficznym, są skrajnie ambiwalentne, bez końca przemierzają „górze” i „dół”, zamieniają miejscami twarz oraz zad⁵⁴. Odwrotny kierunek ich wykonywania angażuje ostatnią topograficzną zmienną, mianowicie „tył”, składając się na obraz odwrotności doskonałej. Groteskowa ambiwalencja sekwencji scen, zilustrowana podwójną, jednocześnie wesołą i smutną twarzą wioskowego kapłana, wyrażona jest ciągłym przeplataniem się motywów śmierci i śmiechu. Okrutne rozrywki proponowane przez wodza ludożerców budzą w Maciusiu zarówno odrazę („...a czasem i nieprzyjemnie mu było. Wielu zabaw Macius wcale nie chciał”⁵⁵), jak i wesołość („Maciusiowi strasznie się chciało śmiać z tych dziwnych zwyczajów”⁵⁶). Śmierć jest składową niemal każdego momentu wizyty, ale jest to śmierć karnawałowa: groteskowa i ośmieszona (gotowość króla ludożerców na kulinarną ofiarę), odwrócona (niedoszłe otrucie Maciusia), wreszcie cyrkowa (obcięcie głowy małemu chłopcu). Karnawałowy

⁵³ Tamże, s. 93.

⁵⁴ Por. M. Bachtin: dz. cyt., s. 537.

⁵⁵ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 103.

⁵⁶ Tamże, s. 102.

charakter ma też motyw kanibalizmu, który przekraczając kulturowe tabu znosi różnicę między jedzącym i jedzeniem. Łącząc elementy ciała i jedzenia reprezentuje w literaturze dla niedorosłego odbiorcy Bachtinowski dół materialno-cieleśny⁵⁷.

Rozpowszechniony w Europie przełomu wieków wiktoriański mit Czarne-go Łądu, który, zgodnie z interpretacją Patricka Brantlingera⁵⁸, powstał wraz z rozwojem kolonialnej działalności Imperium Brytyjskiego, umieszczał czarnoskórych jego mieszkańców w liminalnej sferze oscylującej gdzieś pomiędzy dzikim światem natury, a porządkiem zachodniej cywilizacji. Uwagę zwraca nieprzypadkowa identyczność stereotypowo dzikich obyczajów, zwłaszcza kanibalizmu i seksualnej rozwiązłości, którą dziewiętnastowieczny światopogląd narzucał zarówno czarnoskórym, jak i zwierzętom. Jak twierdzi Nancy Stepan pogląd o tożsamości natywnych mieszkańców Afryki i małp⁵⁹ był głęboko zakorzeniony w ówczesnym myśleniu: „podręcznik za podręcznikiem porównywał Murzyna do małpy”⁶⁰. Do zwierząt porównywano zresztą wszystkich tubylczych mieszkańców kolonii, przykładem może posłużyć *Beast and Man in India*, traktat autorstwa Johna Lockwooda Kiplinga, ojca Rudyarda, w którym Hindusów porównuje się do zwierząt domowych⁶¹. Opisane w powieści Korczaka plemię Bum-Druma znakomicie wpisuje się w ten światopogląd, z dzisiejszego punktu widzenia jednoznacznie rasistowski i nieznośnie kolonialny⁶². Z perspektywy

⁵⁷ Por. C. Daniel: *Voracious Children. Who Eats Whom in Children's Literature*, Nowy Jork 2006.

⁵⁸ P. Brantlinger: *Victorians and Africans. The Genealogy of the Myth of the Dark Continent*, „Critical Inquiry” 1985, nr 1, s. 182.

⁵⁹ Interesujące jest, że i u Korczaka nie zabrakło stereotypu związanego z tożsamością ludożerczych tubylców i małp. Jest on wyrażony *explicite*, przez niechętnych goszczeniu przedstawicieli Bum-Druma mieszkańców królestwa Maciusia, ale i *implicite*, w narratorskim opisie zwyczajów plemienia.

⁶⁰ N. Stepan: *The Idea of Race in Science. Great Britain 1800-1960*, Londyn 1982, s. 18. Przekład roboczy A. M. Czernow.

⁶¹ Por. J. Hotchkiss: *The Jungle of Eden. Kipling, Woolf Boys and the Colonial Imagination*, „Victorian Literature and Culture” 2001, nr 2, s. 438.

⁶² We wstępie do amerykańskiego wydania *Króla Maciusia Pierwszego*, Bruno Bettelheim stara się usprawiedliwić rasistowskie motywy związane z plemieniem Afrykańskich kanibali. Badacz usiłuje umieścić Bum-Druma i jego współplemieńców w kontekście mitu „dobrego dzikusa” Rousseau, wspomina też o całkowitej izolacji Polski od kwestii afrykańskich (por. B. Bettelheim: *Introduction*, w: J. Korczak: *King Matt the First*, tłum. na angielski R. Lourie, Nowy Jork 1986, s. ix). Trudno się jednak zgodzić z jego rozpoznaniem. Łaknąca zamorskich kolonii II Rzeczpospolita zaraziła się bakcyłem imperializmu typu zachodniego (por. E. W. Said: *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009, s. 8), stając się częścią „świata zwyrodniałego”, którego symboliczną stolicą był Londyn (por. E. Paczoska: *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 59 i następne). W ramach nurtu literatury dla dzieci objawiało się to, podobnie jak w innych krajach europejskich, modą na egzotyzm i jego specyficzne, pozostające na usługach ofi-

niniejszych rozważań interesujący jest jednak sposób, w jaki te dwie peryferyjne, skrajnie nienormatywne grupy kulturowe, plemię Afrykańskich ludożerców i społeczność dzieci, zostają utożsamione poprzez karnawał.

Korczakowskie traktowanie dziecięcości w kategoriach plemienności, jak i wynikający stąd postulat pisarza, żeby kulturę dziecięcą badać narzędziami etnograficznymi, wyczerpująco opisuje Joanna Papuzińska, stwierdzając między innymi: „Dla postawy Korczaka, zarówno literackiej, jak badawczej, znamienne było podkreślanie swoistości świata dziecka, widzenie w nim jakości autonomicznej. Z tą propozycją wypreparowania dzieciństwa – jako klasy, narodu, odrębnej cywilizacji czy też zgoła szczególnej kategorii zjawisk przyrodniczych – spotykamy się w licznych jego wypowiedziach [...]”⁶³. Podobnym tropem podąża refleksja Nalaskowskiego, który odnosząc się do obcości kultury dziecięcej przywołuje termin „kolonizacja”: „W tym świecie [dzieci] jesteśmy najeźdźcami kolonizującymi obcy nam świat, świat, który dość dawno już zapomnieliśmy, w którym w żaden sposób nie umiemy się już poruszać”⁶⁴.

Postacią łączącą obie obce, dzikie kultury jest w dylogii tytułowy bohater, podwójny władca: król dzieci i ludożerców. Królem ludożerców Maciuś zostaje w efekcie spełnienia się skomplikowanej przepowiedni: „Najstarszy kapłan dobrowolnie się spalił, wielki ptak spłonął, a Maciuś został królem nie tylko wszystkich ludożerców, ale wszystkich czarnych królów”⁶⁵. Znamienny jest fakt, że, będąc władcą, jest on **źródłem** sytuacji karnawałowej we własnym kraju (to on i fakt jego panowania jest przyczyną odwrócenia porządku społecznego), natomiast w kraju ludożerców koronowany zostaje w **efekcie** odwróconej logiki tamtej rzeczywistości, jako że, jak chce Bachtin „błazen to król «świata na opak»”⁶⁶.

Według Willeforda karnawałowy król głupców jednoczy w sobie cechy zarówno maskotki losu, jak i kozła ofiarnego⁶⁷. Prędzej czy później skazany jest na detronizację, grad obelg, lub nawet na śmierć. Degradację jako nieodłączny element panowania *fou du roi* wyróżnia także Bachtin, przywołując fragmenty

cialnego dyskursu, imaginarium, którego główną postacią, była tubylcza figura stereotypowo groteskowego czarnego Golliwogga (na temat Golliwogga por. M. Olson; *Turn-of-the-Century Grotesque: The Uptons' Golliwogg and Dolls in Context*, „Children's Literature” 2000, nr 28, s. 73-94).

⁶³ J. Papuzińska: *Podkultura dziecięca w twórczości Janusza Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*, red. H. Kirchner, Warszawa 1997, s. 154.

⁶⁴ A. Nalaskowski: *Dziecko jako monarcha czyli dwa największe eksperymenty pedagogiczne XX wieku*, „Wychowanie na co dzień” 1996, nr 12, s. 5.

⁶⁵ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 141-142.

⁶⁶ M. Bachtin: dz. cyt., s. 504.

⁶⁷ W. Willeford: dz. cyt., s. 158.

działa Rabelais'go, w których byłego króla Żółcika: „b i j ą [...], z d z i e r a j ą z n i e g o k r ó l e w s k i e s z a t y i p r z e b i e r a j ą w n ę d z n ą k a p o t ę. Potem zaczyna pracować w Lyonie jako z w y k ł y w y r o b n i k”⁶⁸. Degradacja, strącenie z piedestału, nieuchronny ruch w dół w hierarchii spotyka obu Korczakowskich bohaterów. Kajtuś zostaje srogo ukarany za swoje magiczne psoty, przybiera postać zwierzęcia, a następnie rośliny, spotyka go zatem degradacja jako *hominem sapientem*. Upadek Maciusia zaczyna się od pozornie błahego, jednak kluczowego dla konstrukcji powieści momentu: „Maciuś drgnął. Teraz już był pewien, że dziennikarz jest szpiegiem. Dawno mu to już serce mówiło, ale teraz zrozumiał wszystko. – A masz, ty szpiegu! – krzyknął Maciuś i już miał strzelić do niego z rewolweru, z którym się od czasu wojny nie rozstawał, gdy szpieg błyskawicznym ruchem schwycił Maciusia za rękę. Kula uderzyła w sufit. – Dzieciom rewolwerów się nie daje – powiedział z uśmiechem dziennikarz i tak mocno ścisnął rękę Maciusia, jakby mu mięso odchodziło od kości. Ręka sama się otworzyła, dziennikarz rewolwer schował do biurka i zamknął na klucz”⁶⁹. Zacytowany fragment stanowi bezpośrednie nawiązanie do ustępu z początku powieści, w którym ministrowie śmieją się z Maciusia i jego przyszłych rządów. Do ich wypowiedzi, ilustrujących kilka kardynalnych zasad oficjalnej, dorosłej normy, takich jak ta, że dzieciom nie wolno pić wina, ani palić papierosów, nawiązuje dziennikarz, mówiąc „dzieciom rewolwerów się nie daje”. Dokonując na Maciusiu aktu opresyjnej przemocy, symbolicznie detronizuje go jako króla, przywracając mu marginalny, niski status dziecka. Mocna, uzbrojona dłoń władcy zamienia się w bezbronną, otwartą rękę dziecka, zaś insygnium siły – rewolwer – zostaje zamknięty przed chłopcem na klucz.

Interesujące jest w tym kontekście, że również obelgi, które stają się udziałem Maciusia w ostatnich ustępach powieści, dotyczą jego niedorosłości, degradacja dziecięcego króla głupców polega zatem na strąceniu go z piedestału władzy wprost w hierarchiczne niziny wyznaczone relacją dzieci-dorośli: „Prowadzą Maciusia. Idzie środkiem ulicy w swych złotych kajdanach. Ulice obstawione wojskiem. A za kordonem wojska – mieszkańcy stolicy. [...] Ci, którzy kochali Maciusia, milczeli, bo się bali wyrazić mu głośno wobec wroga swoją miłość i szacunek. [...] Za to krzyczeli [...] różni pijacy i włóczęgi, którym młody król kazał wydać wódkę i wino [...]. – Ooo, król idzie, królik! O, jaki malutki! Płaczysz, króliku Maciusiu? Chodź, nosek ci utrzymy”⁷⁰. Rozpoznanie króla jako

⁶⁸ M. Bachtin: dz. cyt., s. 296.

⁶⁹ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 203.

⁷⁰ Tamże, s. 234.

dziecka jest tutaj nieprzypadkowe, jako że zgodnie z koncepcją Bachtina: „Obelgi i ciągi stanowią ściśle ekwiwalenty [...] przebierania, zmiany odzieży, [...] metamorfozy. Obelga odsłania inną – prawdziwą – twarz osoby lżonej, zdiera z niej strój oraz maskę: obelga i ciągi d e t r o n i z u j ą k r ó l a”⁷¹.

Symboliczna śmierć Maciusia, jako kozła ofiarnego na ołtarzu triumfalnie powracającej normy dokonuje się, niezależnie od tego, że ostateczny wyrok zamienienia śmierć rzeczywistą na zesłanie na bezludną wyspę⁷². Kajtusia czytelnik zostawia w momencie rozstrzygającym – czeka go sąd i prawdopodobnie surowa kara, być może kara śmierci. W przypadku obu bohaterów karnawałowy epizod zachłystnięcia się władzą, chwilowe spełnienie Russellovskiego marzenia o potędze, przynosi znaczące konsekwencje – oznacza koniec dzieciństwa. Wkroczenie na drogę ku dorosłości można interpretować w kategoriach śmierci, przykładem takiego ujęcia są symboliczne rytuały inicjacyjne w kulturach pierwotnych⁷³. Środkowa faza liminalna postrzegana była jako faza symbolicznej śmierci – umierało dziecko, żeby mógł narodzić się młodzieniec. Bolesny smak dorosłości poznaje Kajtuś na biegunie północnym, stojąc nad mogiłą człowieka – Nieustraszonego. Zawiera się on w słowach: „Czuwaj! Bądź karny! Bądź mężny”⁷⁴. Maciūs proces dojrzewania przejdzie na bezludnej wyspie, zgodnie z diagnozą Anny Sobolewskiej, która w drugim tomie dylogii widzi „powieść inicjacyjną”⁷⁵. Obaj bezpowrotnie opuszczają świat dzieciństwa.

⁷¹ M. Bachtin: dz. cyt., s. 295.

⁷² Pod koniec tomu drugiego dylogii Maciūs umiera, ulega wypadkowi w fabryce, w której, niczym Rabelaisowski król Żółcik, pracuje w charakterze wyrobnika, por. przypis 68. Złagodzona kara śmierci z tomu pierwszego może zatem być interpretowana jako zapowiedź śmierci rzeczywistej.

⁷³ Por. A. van Gennep: *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.

⁷⁴ J. Korczak: *Kajtuś Czarodziej*, dz. cyt., s. 208.

⁷⁵ A. Sobolewska: *Od magii do mistyki. Powieści inicjacyjne Janusza Korczaka*, w: *Janusz Korczak – pisarz...*, dz. cyt., s. 111-132.

Bibliografia:

- Arzamascewa Irina: *Ot zrieliszcza k słowu. "Tri tołstiaaka" Oleszy kak pamiatnik russkogo awangarda 20-ch godow*, „Dietskaja Literatura” 1994, nr 3;
- Bachtin Michaił: *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Gorenowie, oprac., wstęp, koment. S. Balbus, Kraków 1975;
- Bosmajian Hamida: *The Orphaned Self. The Work and Life of Janusz Korczak*, „The Lion and The Unicorn” 1989, nr 2;
- Brantlinger Patrick: *Victorians and Africans. The Genealogy of the Myth of the Dark Continent*, „Critical Inquiry” 1985, nr 1;
- Daniel Carolyn: *Voracious Children. Who Eats Whom in Children's Literature*, Nowy Jork 2006;
- van Gennep Arnold: *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006;
- Hotchkiss Jane: *The Jungle of Eden. Kipling, Woolf Boys and the Colonial Imagination*, „Victorian Literature and Culture” 2001, nr 2;
- Kåreland Lena: *Modernismen i barnkammaren. Barnlitteraturens 40-tal*, Sztokholm 1999;
- Korczak Janusz: *Kajtuś Czarodziej*, Warszawa 1978;
- *Kiedy znów będą mały*, Warszawa 1983;
 - *King Matt the First*, tłum. R. Lourie, Nowy Jork 1986;
 - *Król Maciuś Pierwszy*, Wrocław 1996;
- Lundqvist Ulla: *Århundradets barn. Fenomenet Pippi Långstrump och dess förutsättningar*, Sztokholm 1979;
- Nalaskowski Aleksander: *Dziecko jako monarcha czyli dwa największe eksperymenty pedagogiczne XX wieku*, „Wychowanie na co dzień” 1996, nr 12;
- Nikolajewa Maria: *From Mythic to Linear. Time in Children's Literature*, Londyn 2000;
- Olesza Jurij: *Izbrannoje*, Moskwa 1974;
- *Trzech grubasów. Opowieść dla dzieci*, tłum. R. Nowakowski, Warszawa 1986;
- Olson Marilyn: *Turn-of-the-Century Grottesque: The Uptons' Golliwogg and Dolls in Context*, „Children's Literature” 2000, nr 1;
- Paczoska Ewa: *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010;
- Said Edward Wadie: *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009;
- Schindler Norbert: *Ludzie prości, ludzie niepokorni... Kultura ludowa w początkach dziejów nowożytnych*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 2002;
- Stepan Nancy: *The Idea of Race in Science. Great Britain 1800-1960*, Londyn 1982;
- Sznajderman Monika: *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000;

- Waksmund Ryszard: *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej (tematy – gatunki – konteksty)*, Wrocław 2000;
- Willeford William: *The Fool and His Scepter. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience*, Chicago 1979;
- Wullschläger Jackie: *Inventing Wonderland. Victorian Childhood as Seen Through the Lives and Fantasies of Lewis Carroll, Edward Lear, J. M. Barrie, Kenneth Grahame, and A. A. Milne*, Nowy Jork 1995;
- Janusz Korczak. *Pisarz – wychowawca – myśliciel*, red. H. Kirchner, Warszawa 1997;
- Sztuka dla dzieci szkolnych. Teoria – Recepcja – Oddziaływanie*, red. M. Tyszkowa, Poznań 1979.

Twórczość Korczaka w świetle teorii mitu: odczytanie psychoanalityczne i strukturalne

Czy można mówić o Korczakowskiej mitologii? To kwestia bardziej skomplikowana niż się z początku wydaje. Aby ją rozstrzygnąć, należy odpowiedzieć na dwa pytania. Po pierwsze: czym jest mit? Po drugie: jakie warunki musi spełniać dzieło literackie, by wpisywanie go w horyzont odczytań mitycznych było uzasadnione?

Odpowiedzi na te pytania będą się oczywiście różnić w zależności od przyjętej na wstępie teorii, nie każdy bowiem klucz pasuje do każdego zamka. Dwie wybrane spośród wielu innych perspektywy, psychoanalityczna Bettelheima i antropologiczno-strukturalna Lévi-Straussa, dają różne implikacje, jako że pojęcie mitu, choć pojawia się u obu autorów, u każdego z nich (o czym dalej) ma różne konotacje. I dlatego też każde z odczytań należy uargumentować oddzielnie.

Mit czy baśń?

Zacząć wypada od tego, że Bruno Bettelheim jest autorem wstępu do amerykańskiego wydania *Króla Maciusia Pierwszego*¹. Austriacki psychoanalityk nie poddał jednak twórczości Korczaka refleksji teoretycznej, niejako oddając do tego prawo innym badaczom, z czego też skwapliwie skorzystano. Cień psychoanalitycznej teorii autora *Cudownych i pożytecznych* jest od lat stale obecny w odczytaniach utworów Korczaka.

Dla porządku zatem przypomnę, że definicja mitu była potrzebna Bettelheimowi służebnie, aby na zasadzie wskazywania opozycji wyznaczyć elementy niezbędne do tego, by dany utwór zaliczyć do gatunku „baśń”. Oba typy opowieści są według niego blisko ze sobą spokrewnione², choć pełnią różne funkcje, a wartości terapeutyczne baśni (które interesowały go przecież najbardziej) są nieporównanie wyższe.

¹ B. Bettelheim: *Introduction*, w: *King Matt the First*, tłum. R. Lourie, Nowy Jork 1986.

² Tenże: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniu i wartościach baśni*, t. 1, tłum. D. Danek, Warszawa 1985, s. 72.

Wspólne wątki to zatem te, które można wpisać w perspektywę szeroko i ahistorycznie ujętego egzystencjalizmu, to jest skupienia na relacji podmiot – świat³. Najbardziej istotne dla opowieści elementy tej relacji koncentrują się wokół choroby bohatera, jego cierpienia i śmierci, a także (niejednokrotnie będąc konsekwencją wymienionych wydarzeń oraz stanów) prób radzenia sobie z niespodziewanie odkrytymi ciemnymi stronami własnej osobowości⁴. Dystynktywnym dla gatunku byłby więc nie sam temat, ale sposób jego realizacji w obu typach opowieści: „W micie, w o wiele znaczniejszej mierze niż w baśni, bohater danego kręgu kultury przedstawiony jest słuchaczowi jako postać, którą powinien całe życie z całym siłą naśladować”⁵.

Bohater mitu jest kimś wyjątkowym i jedynym w swoim rodzaju, natomiast baśń nie stawia swemu protagoniście żadnych wstępnych wymagań – każdy może być głupim Jasiem⁶. Sytuacja mityczna jest niepowtarzalna i unikatowa, czego świadomość nieustannie towarzyszy odbiorcy. W baśniach, „mimo że wydarzenia mają charakter niezwykły i całkowicie nieprawdopodobny, przedstawiane są jako wydarzenia zwykłe, jako coś, co może się przydarzyć komukolwiek”⁷.

Bettelheim opisywał to zjawisko za pomocą teorii psychoanalizy. Baśń jest odbiciem integrowania się ego, natomiast mit reprezentuje osobowość już idealnie zintegrowaną, działającą zawsze zgodnie z nakazami superego⁸. Właśnie ta opozycja tłumaczy rozdźwięk między tymi gatunkami: stale obecny w myśleniu mitycznym pesymizm przeciwstawia się wbudowanemu w baśń optymizmowi. W „mitach zakończenie jest niemal z reguły tragiczne, w baśniach – zawsze szczęśliwe”⁹.

Konstytutywne dla mitu, jako przeciwieństwa baśni, są więc następujące cechy:

- a) bohater jest kimś wyjątkowym,
- b) jego sytuacja jest przedstawiona jako niepowtarzalna,
- c) jako postać tragiczna zmierza ku klęsce.

³ Por. T. Gadacz: *Filozofia egzystencji. Wprowadzenie*, w: tegoż: *Historia filozofii XX wieku*, t. 2, Kraków 2009, s. 363-375. Szczególnie istotne wydaje się tu podane za Jeanem Wahlem, a rozwinięte przez Gadacza odróżnienie egzystencjalizmu od filozofii egzystencji: w obręb tego pierwszego należałoby wpisać jedynie tych, którzy sami się w niego otwarcie i świadomie wpisywali, ta druga natomiast obejmowałaby filozofów, dla których prób opisu świata nadrzędna byłaby sama kategoria egzystencji.

⁴ B. Bettelheim: *Cudowne i pożyteczne...*, dz. cyt., s. 45-47.

⁵ Tamże, s. 72.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 89.

⁸ Tamże, s. 96. Dlatego właśnie baśń, a nie mit uważał za tak przydatne narzędzie w psychoterapii dzieci autystycznych. Por. szczególnie s. 114-117.

⁹ Tamże, s. 89.

Rodzą się jednak pytania: czy bohater baśni jest zawsze niezindywidualizowany, jego sytuacja powtarzalna, a historia zmierza ku szczęśliwemu zakończeniu? Czy *Dziewczynka z zapalkami* kończy się szczęśliwie? Czy baśń o ołowianym żołnierzyku tchnie optymizmem? Oczywiście nie. Jednak utwory Andersena, jako wyrażające indywidualność artystyczną nowożytnego autora, nie pozostawały w kręgu zainteresowań Bettelheima, analizującego opowieści wywodzące się bezpośrednio z folkloru. Baśń literacka jest swego rodzaju hybrydą, wykraczającą poza schemat chimery, stojącą okrakiem pomiędzy pesymistycznym mitem a optymistyczną baśnią ludową.

Świadomość tego rozróżnienia okazuje się szczególnie ważna w kontekście terminologicznego zamieszania wokół młodopolskiej i międzywojennej twórczości fabularnej Korczaka. Ujęciom wpisującym ją w schematy baśniowe¹⁰ można przeciwstawić interpretacje jednoznacznie wykluczające możliwość takiego odczytania¹¹.

Jolanta Ługowska wskazała na te elementy świata baśni, z których pisarz korzystał w swojej twórczości: przede wszystkim motyw metamorfozy lub przebrania oraz działań magicznych. Podkreślała jednak także celową niekompletność tego imaginarium, motywacje realistyczne oraz nawiązania do Bildungsroman¹². W jej ujęciu baśniowość to zaledwie jedna z konwencji, która wychowuje do życia czynnego, ułatwia intelektualne i emocjonalne zrozumienie świata¹³. Na tej zasadzie Goldszmit, niejako *avant la lettre* zainspirowany Bettelheimem, stosował opowiadanie baśni jako narzędzie stymulujące rozwój dziecka, łącząc w ten sposób swoją działalność pedagogiczną i artystyczną¹⁴. Co ciekawe, w ujęciu austriackiego psychoanalityka popełniał błąd w sztuce, ponieważ nie tylko nie poprzestawał na ustalonym i uniwersalnym kanonie baśni ludowych, ale wręcz wprowadzał elementy pozostające w opozycji do tego, co autor *Cudownych i pożytecznych* uznawał za konstytutywne dla baśni folklorystycznej jako gatunku.

¹⁰ A. Sobolewska: *Od magii do mistyki. Powieści inicjacyjne Janusza Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*, red. H. Kirchner, Warszawa 1997; J. Ługowska: *Baśń w twórczości Janusza Korczaka*, w: tamże; A. Zaleska: *Opowieść o małym królu reformatorze. Janusza Korczaka refleksje o władzy*, w: *Obraz kapłana, wodza, króla w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1998, s. 57–62. Autorka tej ostatniej interpretacji, analizując *Króla Macusia Pierwszego* pisze, że jest to „baśń fantastyczna w jej szczególnej odmianie, jaką jest utopia”, s. 57.

¹¹ G. Leszczyński: *Książka dla dziecka a inspiracje filozoficzne. Korczak*, w: tegoż, *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obiegi – konteksty*, Warszawa 2003.

¹² J. Ługowska: dz. cyt., s. 139–140, 144.

¹³ Tamże, s. 149.

¹⁴ Tamże, s. 134–135, 138.

Anna Sobolewska, również powołując się na autorytet Bettelheima, zwróciła uwagę na baśń jako księgę wtajemniczającą dziecko w świat jego dążeń i pragnień. Co jednak interesujące, a zarazem nieco kontrowersyjne, według Sobolewskiej: „Przedmiotem zabiegów mistyfikacyjnych może być [...] nie tylko sfera podświadomości, źródło impulsów popędowych, ale i sfera nadświadomości, sfera pragnień i doświadczeń duchowych”¹⁵. W ujęciu Sobolewskiej baśń zwłaszcza to, co u Bettelheima przynależy mitowi: obejmuje nie tylko integrujące się ego, dopuszczające do głosu id, ale także narzucające idealny wzór superego. Czy niekonsekwencje w obrębie czytania psychoanalitycznego nie są wystarczająco silnym powodem, by odmówić utworom Goldszmita walorów baśniowości? Wydaje się to uzasadnione, jeśli wziąć pod uwagę, na zbieżności z czyją teorią powołuje się autorka artykułu. Co więcej, Sobolewska sama wskazuje punkt, w którym Korczak najbardziej ewidentnie różni się z poetyką baśni: „Ale też w żadnej konwencji, ani baśniowej, ani realistycznej, nie mieści się cierpienie i śmierć Maciusia. [...] Śmierć Maciusia może się wydawać absurdalna. Chłopiec umiera przypadkowo [...]. Korczak odmawia czytelnikowi nadziei”¹⁶.

Owszem, jest taka konwencja, wskazana zresztą przez Bettelheima. Nieunikniony tragizm, pesymizm, fatum ciążyące nad wyjątkowym bohaterem realizującym nakazy superego, bohaterem, którego chciałoby się naśladować, choć w najoczywistszy dla odbiorcy sposób nie jest to możliwe – to wszystko są elementy porządku mitycznego. Czy wobec powyższych ustaleń można powiedzieć, że fabularna twórczość Korczaka powinna zostać wpisana w horyzont baśni literackiej, łączącej elementy mitu i baśni folklorystycznej? Czy też może lepiej wyraziściej zaakcentować tragizm, który w dziele autora *Dziecka salonu* jest jednak mniej podskórny niż u wspomnianego już Andersena¹⁷ i posłużyć się formułą Grzegorza Leszczyńskiego, określającego rzeczywistość kreowaną w utworach Goldszmita jako świat „skrajnie antybaśniowy”¹⁸? Choć wszelkiego typu podziały zawsze są mniej lub bardziej sztuczne i arbitralne, sądzę, że synkretyczność pojęcia baśni w przedstawionych ujęciach jest nieco zbyt daleko posunięta. Wedle mojej oceny literacki światopogląd Korczaka jest silnie podszyty myśleniem nie baśniowym, a mitycznym.

¹⁵ A. Sobolewska: dz. cyt., s. 115.

¹⁶ Tamże, s. 124-125.

¹⁷ Paralelę między tymi twórcami za pośrednictwem kategorii „podskórnego tragizmu” przeprowadza A. Sobolewska, tamże, s. 123.

¹⁸ G. Leszczyński: dz. cyt., s. 100.

Jedna opowieść w wielu postaciach

W tym miejscu warto przejść do drugiego mitologicznego odczytania twórczości Korczaka, podążającego tropem antropologii strukturalnej Lévi-Straussa. W świetle jego teorii cechy formalne (tragizm, pesymizm) nie byłyby wystarczające, gdyby poszczególne opowieści nie zostały zespolone przez nadrzędny porządek, dominantę, wokół której narosło literackie uniwersum. „Mit będzie się niejako rozwijał spiralnie aż do chwili wyczerpania intelektualnego impulsu, który dał mu początek – twierdził Claude Lévi-Strauss – Wzrost mitu jest zatem ciągły”¹⁹.

W ujęciu antropologii strukturalnej mit nie jest jedną konkretną opowieścią, lecz wszystkimi jej inwariantami²⁰. Korczakowską mitologię można by więc nakreślić, gdyby udało się wyróżnić impuls intelektualny, który stworzył potrzebę wielokrotnego opowiedzenia tej samej w gruncie rzeczy historii – inwariantów jednego mitu, w postaci poszczególnych utworów składających się na jego całe dzieło. Następnie należałoby wyróżnić i opisać poszczególne jego ogniwa.

Z pozoru nie wydaje się to trudne. Interpretatorzy wielokrotnie podkreślali stałą obecność pewnych wątków w dziele Starego Doktora. Newerly twierdził, że Korczak: „*Dziecko salonu* pisał na poprawkę. Temat sprzed czterech lat, te same sprawy, teren akcji, środowisko [...]. Poza tym nic, ani konstrukcja, ani styl nie przypomina *Dzieci ulicy*. Wszystko przeżyte od nowa, ukazane z innych zgoła pozycji”²¹. Tropem tego powiązania podążyła Irena Maciejewska, analizując formę i tematykę dwóch pierwszych powieści Goldszmita²². Anna Sobolewska i Jolanta Ługowska niezależnie podjęły decyzję o łącznej analizie dylogii o królu Maciusiu i *Kajtusia Czarodzieja*²³. Hanna Kirchner pisała o „po-etyce” – spajającej jego wszystkie (sic!) utwory w formie artystycznej na służbie konkretnego przesłania etycznego²⁴. Rozciągające się nad całym pisarstwem Goldszmita widmo autobiografizmu²⁵ zdaje się dodatkowo uspoźniać jego dzieło jako mityczny palimpsest. Truizmem wydaje się stwierdzenie, że twórczość Korczaka została ufundowana na sprawie dziecka. A jednak wymaga to pewnych dalszych wyjaśnień.

Mit w przyjętym przeze mnie kluczu antropologii strukturalnej ma przecież konkretną budowę: „myśl mityczna wychodzi od uświadomienia sobie pewnych

¹⁹ C. Lévi-Strauss: *Struktura mitów*, w: tegoż, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 2000, s. 207.

²⁰ Tamże, s. 195.

²¹ I. Newerly: *Żywe wiązanie*, Warszawa 1966, s. 115.

²² I. Maciejewska: *Narodziny formy. Pierwsze powieści Janusza Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Pisarz...*, dz. cyt. s. 55-74.

²³ A. Sobolewska: dz. cyt.; J. Ługowska: dz. cyt.

²⁴ H. Kirchner: *Korczak – pisarz*, w: *Janusz Korczak. Pisarz...*, dz. cyt., s. 7-8.

²⁵ Tamże, s. 309.

opozycji i zmierza ku ich stopniowemu zapośredniczeniu”²⁶. Nie wystarczy więc mówienie o powracającym temacie nieszczęśliwego i tragicznego dzieciństwa. Musi on zostać osadzony i przeanalizowany zarówno w perspektywie synchronicznej, jak i diachronicznej, jako zestaw elementów powtarzających się i następujących po sobie w kolejnych realizacjach mitu²⁷. Prawdziwym wyzwaniem jest znalezienie tego ukrytego porządku, dopiero to pozwoli na potwierdzenie tezy o możliwości mitycznego odczytania twórczości Korczaka w świetle antropologii strukturalnej.

Impuls intelektualny

Na użytek dalszych rozważań za ukryty porządek twórczości Korczaka przyjął klucz nietzscheanizmu. Mimo dużego opóźnienia polskiego wydania *Tako rzecze Zaratustra* (opublikowanego w przekładzie Wacława Berenta w 1905 roku, dwadzieścia lat po niemieckim pierwodruku, w warszawskiej oficynie wydawniczej Jakuba Mortkowicza – tej samej, w której ukazywały się utwory Henryka Goldszmita), sam tekst był mu najpewniej znany dużo wcześniej. Wedle powszechnej opinii filozofia Nietzschego była fundamentem, na którym kształtował się światopogląd intelektualny twórców przełomu wieków²⁸. Nie oznacza to jednak, że faktycznie była dobrze znana. Jak wszystkie intelektualne mody, ta również prowadziła do uproszczenia i spłylenia właściwego przekazu, przez co nietzscheanizm z samym Nietzschem często miał niewiele wspólnego²⁹. Goldszmit był w uprzywilejowanym położeniu. Po wejściu w krąg „Głosu” znalazł się wśród największych polskich znawców tej filozofii (Brzozowskiego, Krzywickiego i Nałkowskiego), miał zatem możliwość zapoznania się z pogłębioną recepcją myśli niemieckiego filozofa.

Z drugiej strony, na przełomie wieków często czytano Nietzschego przez pryzmat Przybyszewskiego, który potraktował dzieła filozofa dość jednostronnie³⁰, jako poręczny punkt wyjścia dla własnych rozważań. Korczak również uległ typowej dla swego pokolenia fascynacji, chociaż w dość przewrotny sposób. Kie-

²⁶ C. Lévi-Strauss: dz. cyt., s. 202.

²⁷ Tamże, s. 207.

²⁸ Por. m.in. J. Tomkowski: *Młoda Polska*, Warszawa 2007, s. 32-33; M. Głowiński: *Maska Dionizosa*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977, s. 353-406, ze szczególnym uwzględnieniem części zatytułowanej *Wokół Nietzschego*, s. 363-371; T. Walas: *Ku otchłani...*, dz. cyt., zwłaszcza s. 110-111, 176-177.

²⁹ R. Zimand: «*Dekadentyzm*» warszawski, Warszawa 1964, s. 73-75.

³⁰ M. Kopij: *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883-1918. Struktura recepcji*, Poznań 2005, s. 37.

dy jako początkujący literat publikował felietony w „Czytelnicy dla Wszystkich” i „Kołcach”, regularnie powracał do tego tematu, wykpiwając nietszcheanizm w jego spopularyzowanej, spłaszczonej formie³¹.

Aby jednak mówić o impulsie intelektualnym w rozumieniu narzuconym przez Lévi-Straussa, trzeba by mieć pewność, że owa fascynacja przetrwała młodopolską modę. Dlatego tak ważnym tropem interpretacyjnym wydaje się zapisana w *Pamiętniku* notatka o planowanym ponownym odczytaniu przesłania Zaratustry. Według Goldszmita zarówno on, jak i Nietzsche słuchali tej samej opowieści, jednak to Weimarczyk opacznie zrozumiał jej przesłanie. „I ja rozmawiałem, miałem honor z Zaratustrą rozmawiać. Mądre jego wtajemniczenia, ciężkie, twarde i ostre. Ciebie, biedny filozofie, zaprowadziły za mroczne mury i ciasne kraty szpitala wariatów, bo tak przecież było. Stoi czarne na białym: «Nietzsche zmarł w rozterce z życiem – obłąkany». Chcę w mojej książce dowieść, że w bolesnej rozterce z prawdą. Ten sam Zaratustra inaczej mnie nauczał. Może miałem lepszy słuch, może czujniej słuchałem. [...] Bo w godzinie wypłaty nie w samotnej celi najsmutniejszego szpitala”³².

Co jednak dokładnie miał na myśli, kiedy pisał, że Nietzsche się mylił? Książka nie zdążyła powstać. Z braku innych omówień niemożliwe jest określenie, czy Korczak nie zgadzał się z Nietzschem, czy z młodopolskim rozumieniem nietszcheanizmu. Nie ma świadectw, na podstawie których można by jednoznacznie stwierdzić, jak głęboko Korczak zgłębił myśl Weimarczyka. Nie należy także zapominać, że pisany podczas Zagłady *Pamiętnik* siłą rzeczy był także świadectwem funkcjonowania filozofii autora *Woli mocy* w dwudziestolecie międzywojennym, w tym również jej wpływu na kształtowanie się nazizmu w III Rzeszy.

Badacze podkreślają, że właściwa literacka twórczość Korczaka była podszyta nietszcheanizmem. Zmagał się z nim, tak jak większość twórców wywodzących się z młodopolskiej formacji intelektualnej. Wydaje się więc uzasadnione i potrzebne poszukiwanie tropów nietszcheańskich w beletrystycznej twórczości autora *Dziecka salonu*. Nawet jeśli byłyby to zbieżności wynikające głównie z ducha epoki, a nie z prawdziwie rzetelnej lektury dzieł niemieckiego filozofa³³.

³¹ Por. m.in. J. Korczak: *Elegiusz Smutnicki*, w: tegoż, *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., t. 2, Warszawa 1998; tegoż: Felieton „Kołców”: *Czy z panem redaktorem mam przyjemność?*, w: tamże; tegoż: *Z jęków duszy*, w: tamże; tegoż: *Filisterstwo i nadczłowieczeństwo*, w: tamże.

³² Tenże: *Pamiętnik*, Wrocław 1996, s. 300-301.

³³ „Należy przy tym podkreślić, że adaptacja myśli autora *Z genealogii moralności* nie zawsze odbywała się świadomie i z rozmysłem. Często przejawiała się nieświadomie w całokształcie twórczości poszczególnych autorów i pozostawała ukryta”. M. Kopij: dz. cyt., s. 12.

Co mogłoby zainteresować Korczaka bardziej od Dziecka, znajdującego się w centrum Zaratustriańskiej opowieści Nietzschego? Owo mityczne Dziecko jest najbliższym nadczłowieka – ono już jest nadczłowiekiem, który afirmuje wieczny powrót, tworzy własne wartości, a jednocześnie potrafi zatracić się w przeżywaniu świata. To nim musi, a nie jest w stanie, zostać Zaratustra, który późno stał się młodzieńcem przygotowującym ścieżkę na przyście nadczłowieka. „Nazwę wam trzy przemiany ducha: jako duch wielbłądem się staje, wielbłąd lwem; wreszcie lew dziecięciem. Wiele jest ciężaru dla ducha, dla silnego jucznego ducha, w którym pokora zamieszka: wszystkiego, co ciężkie i najcięższe pożąda jego siła. Cóż jest ciężkie? pyta juczny duch i klęka, jako wielbłąd, aby go dobrze obładowano. [...] Wszystko – najcięższe bierze na siebie juczny duch i niczem wielbłąd, na pustynię dążący, śpieszy i on na swą pustynię. Lecz na samotnej pustyni dzieje się druga przemiana: lwem staje się tu duch, wolność pragnie sobie złupić i panem być na własnej pustyni. Ostatniego swego władcy szuka on tutaj: wrogiem chce mu być, jako i Bogu swemu ostatniemu; z wielkim smokiem chce się o zwycięstwo potykać. Czemuż jest ów wielki smok, któremu duch jako panu i Bogu ulegać nie chce? «Musisz» zwie się ów smok. Lecz duch lwa mówi «chcę». [...] Nowe tworzyć wartości – tego i lew nie dokona; lecz stworzyć sobie wolność nowego tworzenia – temu lwia potęga podoła. Stworzyć sobie wolność i święte «nie» nawet wobec obowiązku: na to, bracia moi, lwa potrzeba. [...] Lecz powiedzcież mi, bracia, cóż zdoła dziecię, gdzie lew nawet nie podołał? Czemu lew drapieżny dziecięciem stać się jeszcze winien? Niewinnością jest dziecię i zapomnieniem, jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym ruchem, świętego «tak» mówieniem. O tak, do gry tworzenia, bracia moi, należy i święte «tak» nauczyć się wymawiać: swojej woli pożąda duch, swój świat odnajduje, kto się w świecie zatracił»³⁴. Ta opowieść jest kluczowym wzorcem pozwalającym na rozumienie Korczakowskiego mitu Dziecka. W swojej twórczości rozwijał budujące ją ogniwa: Smoka – powinność, Wielbłąda – posłuszeństwo, Lwa – święte NIE i Dziecko – święte TAK. Robił to na długo przed zapisaniem w *Pamiętniku* zamiaru wyjaśnienia przesłania Zaratustry, które tak bardzo w jego mniemaniu zostało zaciemnione przez fałszywego proroka Fryderyka Nietzschego i jego kłamliwą książkę.

³⁴ F. Nietzsche: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Gdynia 1991, s. 25-27.

Mityczny palimpsest

Oczywiście nie sposób dokonać pełnej analizy uwzględniającej wszystkie niuanse twórczości autora *Dziecka salonu* w ramach jednego artykułu, jednak można pokusić się o wyróżnienie podstawowych mitów tworzących kolejne realizacje mitu. Wyabstrahować je zaś można za pomocą pojęć zaczerpniętych z opowieści o trzech przemianach ducha³⁵.

Pierwszym miejscem wspólnym poszczególnych utworów Korczaka jest pustynia, która symbolizuje nihilistyczny wymiar rzeczywistości³⁶. Właściwość ta odbija się w naturze zamieszkujących ją zwierząt. Smok, który w topice Nietzschego symbolizuje przede wszystkim mieszczańską tradycję i świat konwensansu, jest zniewalającą siłą pętającą indywidualną wolę jednostek. Próba modernizacji choć części z obowiązującego systemu wartości grozi jego rozpadem, ponieważ powstał na gruncie od dawna nieaktualnych realiów – reprezentowane przez Smoka wartości nie mają odniesienia do współczesnego świata. „Zaprawdę, nie powinno być więcej «ja chcę!» – Tak mówi smok”³⁷, mówi niejako w samoobronie, a broni się przed destrukcją. W symbolice Nietzscheańskiej blisko mu jest do Wielbłąda i Osła, ponieważ wszystkie trzy stworzenia są bardzo silnie związane z jednym środowiskiem: „Są to zwierzęta pustyni (nihilizm). – Pisał o jucznych zwierzętach Gilles Deleuze – One dźwigają, dźwigają ciężary w głąb pustyni. Osioł ma dwie wady: jego Nie jest «nie» fałszywym, «nie» resentymentu. A co więcej, jego Tak (Ta-ak, Ta-ak) jest «tak» fałszywym. Uważa, że afirmować znaczy nieść, brać na siebie”³⁸. Juczne Zwierzęta w przyjmowanej przeze mnie interpretacji Deleuze’a występują jako słudzy nihilizmu, swego rodzaju strażnicy (obrońcy) Smoka. Nie zdają sobie jednak sprawy z tego, czego właściwie bronią: „Osioł jest karykaturą i zdradą dionizyjskiego Tak; afirmuje, ale tylko wytwory nihilizmu”³⁹. Juczne Zwierzęta nie interpretują ich jednak w kategoriach nihilistycznych. Głęboko wierząc w konieczność zachowywania ustalonych tradycją wartości, utrzymują je za wszelką cenę.

Janusz Korczak wielokrotnie przedstawiał walkę swoich bohaterów z konwensansami. Ogromna siła tradycji najdobitniej została opisana w dylogii o królu Maciusiu. Przyuczony do swojej nowej funkcji małoletni władca siłą rzeczy musi

³⁵ Zaprezentowana lista jest inspirowana opracowanym przez Gillesa Deleuze’a słownikiem postaci Nietzscheańskich, tenże: *Nietzsche*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 2000, s. 47-53.

³⁶ Tamże, s. 47.

³⁷ F. Nietzsche: dz. cyt., s. 26.

³⁸ G. Deleuze: dz. cyt., s. 47.

³⁹ Tamże, s. 48.

zastanawiać się nad rządzącymi jego światem prawami. Odzwierciedlenie tych refleksji znajdujemy w uwagach narratora: „Etykieta – to znaczy, że – tak zawsze królowie robili i inaczej nowemu królowi nie wolno, bo gdyby chciał coś zrobić inaczej, to straciłby honor i wszyscy przestaliby go się bać i szanować. Bo to by znaczyło, że nie szanuje swojego wielkiego ojca-króla albo dziadka czy pradziadka-króla”⁴⁰. Zgłębiający tajniki swojej nowej roli Maciuś musi postępować zgodnie z narzuconymi mu regułami. Wypada to sztucznie i groteskowo, ponieważ żaden dorosły nie uznał za stosowne wprowadzenie takich modyfikacji obowiązujących zasad, które byłyby czymś więcej niż kosmetycznymi poprawkami. Zwyczaje nie zostały dostosowane do możliwości władcy. Małoletni król podlega tym samym prawom, którym podlegali jego dorośli poprzednicy.

Siłę Smoka najlepiej odzwierciedla zaplanowany z ogromną precyzją plan dnia (m.in. rozliczający kilkulatka co do sekundy z tego, jak długo jadł śniadanie), który przywodzi na myśl rytm pracy w fabryce, gdzie precyzja jest jedyną gwarancją bezpieczeństwa. O ile jednak zaostrzone standardy podczas pracy przy maszynie są uzasadnione, o tyle odczłowieczający porządek etykiety na dworze króla Maciusia poparty jest jedynie zwyczajami wprowadzonymi przez przodków. Dawność tradycji jest wartością tak wielką, że okazuje się ważniejsza choćby od zdrowia dziecka, marznącego w nieogrzewanej sali tronowej⁴¹.

Strażnikiem etykiety jest mistrz ceremonii, pełniący rolę niosącego ciężar tradycji Wielbłąda. To on rozstrzyga wszelkie wątpliwe kwestie: „Jeżeli tylko król chce coś zrobić inaczej, to musi się zapytać mistrza ceremonii, który pilnuje dworskiej etykiety i wie, co zawsze robili królowie”⁴². Także minister sprawiedliwości, główny znawca prawa na dworze, jest typowym przedstawicielem jucznego zwierzęcia. Kiedy razem z pozostałymi ministrami zostaje uwięziony przez próbującego wprowadzić nowe porządki Maciusia, jako jedyny nie prosi od razu o udogodnienia. I nie robi tego na znak protestu czy ze strachu, lecz ze względu na jedno z martwych, lecz nigdy nie zniesionych przepisów: „wyczytał w 145 tomie praw, że uwięzieni ministrowie dopiero po trzech dniach pobytu w więzieniu mają prawo składać prośby do łaski królewskiej, a oni siedzą dopiero trzy godziny”⁴³. Gdyby pominąć uzasadnione podejrzenie, że tylko ten przepis motywuje zachowanie ministra sprawiedliwości, wierność, którą okazuje wyznaczanym wartościom, mogłaby budzić szacunek.

⁴⁰ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 8, Warszawa 1992, s. 20.

⁴¹ Tamże, s. 18.

⁴² Tamże, s. 20.

⁴³ Tamże, s. 77.

Nastoletni bohater *Spowiedzi motyla* szczególnie silnie odczuwa ciężar konwensów – fałsz świata, w którym przyszło mu dorastać. Protestuje nie tylko przeciw zachowaniom powszechnie uważanym za godne pochwały, bo patriotyczne⁴⁴, ale i przeciw moralności europejskiej, którą podaje w wątpliwość, z przyrodzoną młodości bezkompromisowością podważając podstawowe wyróżniki tego, co biały człowiek ówczesnie uważał za przyzwoite: „Jak dziwnie ludzie są zarozumiali. Na czym polega ich moralność. Czy mieć odkrytą twarz czy co innego – czy to nie wszystko jedno. Z litością patrzą na dzikich, którzy w wargi i nos wkluwają deseczki i kości itd., a nasze damy noszą kolczyki”⁴⁵. Zestawienie europejskich i egzotycznych zwyczajów w wyraźny sposób pokazuje ich umowność. Podobną zasadą rządzi się przedstawienie Klu-Klu jako najsprawniejszego fizycznie dziecka w otoczeniu króla Maciusia. Murzyńska księżniczka swoją osobą udowadnia, jak szkodliwym zwyczajem jest zmuszanie dziewcząt do noszenia sukienek – czy też właściwie wychowywanie ich tak, że krępujący ruchy strój uważają za jedyny właściwy. „– Chociaż dziewczucha, a najpierwsza między chłopakami. Mój Boże, jacy to muszą u nich być chłopcy.– Akurat tacy sami, wcale nie lepsi – tłumaczyła Klu-Klu. – To tylko u białych dziewczynki noszą długie włosy i suknie i przez to nic nie mogą robić”⁴⁶. A był to koniec, a nie początek rewolucji. Klu-Klu podobne rewelacje głosiła na temat butów, których noszenie nazywała „dzikim zwyczajem”⁴⁷, ponieważ krępują ruchy i powodują niezgrabność.

Świat otaczający dziecięcych bohaterów Korczaka jest pozbawiony głębi, papierowy, fałszywy jak scenografia teatralna. Podobną diagnozę można znaleźć w *Senacie szaleńców*: „Cóż, kiedy Bóg prawdziwy wyparował po trochu z myśli ludzkiej, i z czasu, i z czynu. Widzi, że niepotrzebny, więc sprzykrzył sobie ludzi, oddalił się, odsunął, zagubił. Prawdziwy, Janku. – – – Bo dziś wszystko sztuczne: nie chleb, a witaminy, nie pierś matki, a mączki fabryczne i nawozy sztuczne, i cuda w cyrku fakir pokazuje”⁴⁸.

Na tej nihilistycznej pustyni żyją jednak również Lwy które potrafią zorientować się w prawdziwej naturze świata i próbować ją zmienić. Muszą przeciwstawić się wszelkim postaciom Smoka: etykietce, obyczajowości, porządkowi społecznemu, religii. Co więcej, muszą się przeciwstawić jego sługom, wszelkim Jucznym Zwierzętom afirmującym reprezentowany przez Smoka porządek.

⁴⁴ J. Korczak: *Spowiedź motyla*, w: tegoż: *Dziela*, dz. cyt., t. 6, Warszawa 1996, s. 135.

⁴⁵ Tamże, s. 139.

⁴⁶ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 179.

⁴⁷ Tamże, s. 179.

⁴⁸ J. Korczak: *Senat szaleńców*, w: tegoż: *Dziela*, dz. cyt., t. 10, Warszawa 1994, s. 101.

Jak twierdzi Nietzsche, tylko Lew jest zdolny, by sprzeciwić się ich zniewalającej sile. I robi to, niezależnie od kosztów, jakie musi ponieść. Najsilniejszym instynktem w naturze Lwa jest potrzeba walki ze Smokiem. Niepokorny duch chce pokonać konwenanse, które krępują jego wolność. Wola mocy sprawia, że nie chce potulnie stosować się do zastanego porządku. Uparty Chłopiec nie ma wyboru, nie może się wycofać. Czy też raczej już dawno podjął decyzję, która przypiętowała akt przemiany jego ducha. Zwyciężyć lub zginąć – trzeciej drogi nie ma.

Hasło „zwyciężyć lub zginąć” pojawia się w twórczości Korczaka kilkakrotnie. Co więcej, kontekst towarzyszący tej frazie pozostaje właściwie niezmienny. Modelowy przykład można znaleźć w *Upartym chłopcu. Życiu Ludwika Pasteura*, jako dopełnienie cytatu przytaczanego już w pierwszym podrozdziale tej części analizy: „Niespokojną ma duszę wielki człowiek. [...] Drogi jego są trudne i ciężkie, a praca wielka i wielki cel. Siły mierzy na zamiary. Naczelnik i wódz całej armii uczonych walczy o dobro, walczy o dobre jutro dla ludzi. **Zwycięży lub zginie**”⁴⁹ [podkr. M. J.]. Groźba śmierci, na którą naraża się Korczakowski Uparty Chłopiec, jest poza sferą działań indywidualnych. Zagrożenie życia pojawia się zawsze w kontekście życia zbiorowego. Inaczej rzecz ujmując, Lew podejmuje ryzyko w imię dobra wspólnego – choć niekoniecznie, jak Pasteur, całej ludzkości.

Król Maciuś staje w obronie narodu kiedy upada sejm dziecięcy, kraj pogrąża się w chaosie, a młody król z sąsiedniego kraju postanawia wykorzystać nadarżającą się okazję i zaatakować państwo małego władcy⁵⁰. Bohater *Kiedy znów będą mały* podejmuje wyzwanie walki z gnębiącym dzieci światem. Bez pardonu popychany w tramwaju przez obcego człowieka nie tylko zwraca mu uwagę, ale i nie cofa się, gdy ten na niego naskakuje. Choć ośmieszony przez zebranych dorosłych, odarty z prawa do obrony swojej godności, chłopiec potrafi dostrzec szerszy kontekst sytuacji: „Każą nam ich szanować, ciekaw jestem, za co. Ordynusy tylko. Przykazanie mówi: «czcij ojca» a nie każdego, że się wcześniej urodził. Sztuka wielka. [...] A jak nauczyciel podczas lekcji całą godzinę w nosie dłuwał? Co się ma przed szczeniakami krępować? A jeszcze nas smarkaczami nazywają. Byle ubliżyć i poniżyć. Czy dziw, że potem dzieci jak wyrosną, tacy rozjuszeni po świecie chodzą?”⁵¹. Bohater wie, że z krzywdzonych dzieci wyrastają skrzywdzeni dorośli – wie, bo sam już raz tego doświadczył. Dlatego walka, którą wytacza ustalonym przez świat wartościom, jest też walką o samego siebie, z inaczej traktowanego chłopca wyrósłby inny, może szczęśliwszy mężczy-

⁴⁹ Tenże: *Uparty chłopiec*, dz. cyt., s. 281.

⁵⁰ Tenże: *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 226-227.

⁵¹ Tenże: *Kiedy znów będą mały*, dz. cyt., s. 259.

zna. Jednocześnie jest ona wyzwaniem podjętym w imię wszystkich dzieci. Oni, dorośli, krzywdzą i poniżają nie mnie, ale nas. Szkodliwe skutki bezmyślności nie są jednostkowe, lecz potęgują się w postępie geometrycznym wraz z każdym kolejnym aktem lekceważenia dziecka. Przemieniony chłopiec nie dąży więc do poprawy tylko swojej sytuacji.

Podobną potyczkę odbywa Staś, bohater *Feralnego tygodnia*. Po sześciu dniach niepowodzeń szkolnych, na ostatniej lekcji przed niedzielną przerwą, chłopiec zostaje znienacka wyrwany do odpowiedzi, czego obawiał się od początku tygodnia. Poprzedniej nocy szczerze obiecywał sobie, że zacznie się dużo i systematycznie uczyć. Ukrytym elementem tego równania było przekonanie, że skoro tak bardzo zależy mu na poprawieniu stopni, świat pozwoli przeżyć jeden dzień bez ponoszenia konsekwencji pozostawania w stanie niewiedzy: „Zdrowy rozum nakazuje pleść byle co. Nauczyciel już nawet notes schował – i tak stopnia nie postawi. [...] Stasio milczy. – Jakie jest główne miasto w Persji? – Teheran – ryczy już głośno cała klasa. Stasio wzrusza obojętnie ramionami. Nauczyciel leniwie wyciąga rękę po pióro. W mowie potocznej nazywa się to, że **Stasio się – uparł**.”⁵² [podkr. M. J.].

Choć można krytykować postawę chłopca, to krytyka ta nie oddałaby istoty powyższej sceny. Owszem, możliwe, że początkowo milczenie chłopca, niereagującego na podpowiedzi kolegów, było wyrazem urażonej dumy. Jednak w chwili, gdy nauczyciel zignorował podszepty wychowanków, stało się próbą rozsądzenia od środka ustalonego, steatralizowanego świata, w którym nie liczy się posiadana wiedza, tylko to, czy uczeń umie się wpasować w narzucony odgórnie schemat odpowiedzi ustnej. Swoim uporem Staś wykazał wszystkim zdolnym to dostrzec absurdalność całej sytuacji. Chłopiec był w tym momencie jak Lew otoczony przez juczne Wielbłądy, z nauczycielem geografii na czele. Zapożyczwszy terminologię z innego utworu Korczaka można powiedzieć, że ośmieszając szkołę śmierci, Staś stanął po stronie zwolenników szkoły życia.

Przykłady oczywiście można by mnożyć, skoro zmagający się ze światem chłopcy to główne postacie większości utworów Korczaka. Istotna w tym momencie jest jednak konkluzja: chłopcy ci reprezentują siłę Lwa, który jest gotów powiedzieć światu święte NIE w obronie tego, co sam, w sposób dobrowolny i szalony, uczynił dla siebie świętością. Gotów zwyciężyć lub zginąć.

Wydaje się, że Korczakowsy bohaterowie mają w sobie więcej z Lwa niż z Dziecka. Zajęci walką ze światem konwenansu i pozorów, nie mają zbyt wiele

⁵² Tenże: *Feralny tydzień*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 6, s. 112.

czasu na zabawę. Uparci chłopcy są zwykle skazani na przedwczesną dorosłość. Król Maciuś rządził państwem zanim nauczył się czytać. Kajtuś sam wziął na swoje barki ogromną odpowiedzialność, gdy postanowił zostać czarodziejem. Nawet Motyl musiał stosunkowo wcześniej podjąć brzemię odpowiedzialności i na swoje potrzeby zacząć zarabiać samodzielnie, podejmując pracę korepetytora. Chłopcy nie tylko dorastają, ale i dojrzewają: widzą paradoksy otaczającego ich świata i walczą z nimi na miarę swoich możliwości. Najczęściej nie znajdują wielu sprzymierzeńców wśród dorosłych⁵³, co jest prostą egzemplifikacją faktu, że o dojrzałości nie świadczy metryka, lecz stan ducha.

Jak już jednak zostało powiedziane, nie sposób bez ustanku walczyć. Nietzscheański, ale i Korczakowski Lew nie jest typem najemnika. Będzie walczył co sił, ale tylko wtedy, gdy walka ma istotny cel. Musi wierzyć, że jest po co się starać i poświęcać. Słowem, musi wierzyć w to, że świat, mimo wszystkich swoich wad, jest wiele wart. Że mimo całego zafałszowania możliwe są takie chwile, w których da się dotknąć prawdziwej natury bytu. Że z niego właśnie, z tej osiągalnej na mgnienie oka prawdziwości, można czerpać siłę i nowe wartości, które nadają znaczenie wszystkim działaniom. Taka jest istota afirmacji, mówienia światu świętego TAK⁵⁴. „Lecz powiedzcież mi, bracia, cóż zdoła dziecię, gdzie lew nawet nie podolał? Czemu lew drapieżny dziecięciem stać się jeszcze winien? Niewinnością jest dziecię i zapomnieniem, jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym ruchem, świętego «tak» mówieniem. O tak, do gry

⁵³ W twórczości Janusza Korczaka doroli się często ukazywani jako bardzo dziecinni (nie: dziedzicinniali, tylko właśnie dziecinni – nigdy nie osiągnęli dojrzałości, więc nie mogli się cofnąć w rozwoju do etapu egoistycznej bezmyślności, stereotypowo przypisywanej dzieciom). Najbardziej ewidentnym przykładem jest historia sekretarza stanu, który nie stawiał się na ważnej naradzie królewskiej tylko dlatego, że dostał od swojego zastępcy (jak się okazało, przekupionego przez obcy wywiad) bilet do cyrku, por. J. Korczak, *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 158.

⁵⁴ Zupełnie inaczej interpretuje święte TAK Grzegorz Leszczyński. Według niego nie jest to, jak przyjmuję w niniejszym studium, moment zapomnienia i zabawy, lecz twórczy aktywizm polegający na czynnym przebudowywaniu zastanego świata. Jak napisał o tym w kontekście *Spowiedzi motyla*: „Życie ujmowane jest tu jako proces autokreacji tworzenia, wznoszenia siebie i budowania wśród burz, namiętności, pytań, niezaspokojenia, a idąc dalej – również lęku przed obłędem młodości” (tenże: *Mali mężczyźni*, w: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku*, Warszawa 2006, s. 433). W świetle przeprowadzanych przeze mnie analiz aktywizm w tym wymiarze, w jakim został opisany przez Leszczyńskiego, należy zakwalifikować raczej jako święte NIE. Prowadzi on bowiem nie tyle do wytworzenia nowych wartości, co do modyfikacji zastanych – nie jest więc prawdziwie twórczą (w sensie *creatio ex nihilo*) aktywnością. Co więcej, tego typu aktywizm, w przeciwieństwie do zabawy, nie prowadzi do zatracenia się w świecie, co według pism Nietzschego (por. przytoczony w tekście głównym fragment) jest warunkiem koniecznym do odnalezienia własnej woli, a co się z tym ściśle wiąże, mocy kreowania prawdziwie nowych wartości.

tworzenia, bracia moi, należy i święte «tak» nauczyć się wymawiać: swojej woli pożąda duch, swój świat odnajduje, kto się w świecie zatracił”⁵⁵.

Na element momentalności w afirmowaniu rzeczywistości zwraca uwagę Krzysztof Michalski. Według badacza dziecięca zabawa skraca dystans do świata i likwiduje kontekst historyczny, toteż w chwili jej trwania wydaje się, że nie ma ani początku, ani końca. Jej wartość jest autoteliczna⁵⁶. Bawiące się dziecko znajduje się więc jakby w alternatywnej rzeczywistości, nieosiągalnej dla przeciętnego człowieka: „Bawiące się, zatopione w przeżywanej chwili i w tym sensie **nie-historyczne** dziecko jest dla mnie – obciążonego przeszłością i pamięcią i w tym sensie **historycznego** człowieka – obrazem innej, nieludzkiej i w tym sensie nieosiągalnej rzeczywistości”⁵⁷. Dlatego też to przede wszystkim w momentach dosłownie pojętej zabawy upatruję tych chwil autentyzmu, które decydują o afirmacji świata⁵⁸. Intuicję tę zdaje się poświadczać bohater *Kiedy znów będą mały*. Mężczyzna, który zyskał szansę ponownego spojrzenia na świat oczyma dziecka, nie może powstrzymać się od zachwyty: „W nocy spadł śnieg. Biało – bieluszko. Tyle lat nie widziałem śniegu. Po tylu, tylu latach cieszę się, że śnieg, że biało”⁵⁹. Kiedy bohater dorósł, przestał zauważać śnieg. Nie był w stanie dostrzec tego, co najważniejsze dla Dziecka – czekającej go zabawy. By na nowo zrozumieć i odczuć płynącą z niej radość, musiał powrócić do dzieciństwa.

Także Maciuś ulegał urokowi zabawy na śniegu, co kilkakrotnie zostało uwidocznione w powieści w odpowiadającej przytoczonemu powyżej fragmentowi poetyce. Szczególnie interesujące wydają się dwie sceny, stanowiące swoistą klamrę dylogii. Pierwsza następuje po powrocie małoletniego króla z inauguracyjnej wizyty w kraju Bum-Druma. Maciuś, który swoją stanowczością zdążył już udowodnić ministrom, że powinien nie tylko formalnie uczestniczyć w rządzeniu państwem, tym razem prosi o zwolnienie go z obowiązków: „Przecież jestem małym chłopcem i lubię się bawić. Jeżeli nie ma nic bardzo ważnego i można jeden dzień zaczekać, to wolę, żeby jutro była narada, a dziś będę się cały dzień bawił

⁵⁵ F. Nietzsche: dz. cyt., s. 26-27.

⁵⁶ K. Michalski: *Czas płynie, dziecko się bawi*, w: tegoż: *Płomień wieczności*, Kraków 2007, s. 39.

⁵⁷ Tamże, s. 42.

⁵⁸ Wbrew pozorom wyjątkiem od tej reguły jest zabawa Maciusia w Robinsona Crusoe przed zapadnięciem decyzji o wywiezieniu chłopca na bezludną wyspę. Jak pamiętamy, chłopiec udając zabawę w rozbitka uspił czujność pilnujących go strażników, by móc spokojnie zająć się składowaniem jedzenia i wyciąganiem cegieł z muru otaczającego ogród przylegający do więzienia. Udając – a w rzeczywistości ciężko pracując przy przygotowywaniu swojej ucieczki. Ta „zabawa” nie była afirmacją, lecz świętym NIE. Por. J. Korczak: *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 8, s. 267-270.

⁵⁹ J. Korczak: *Kiedy znów będą mały*, dz. cyt., s. 232.

z chłopcami. Taki ładny śnieg – pewnie już ostatni w tym roku”⁶⁰. Śnieg wyzwała w Maciusiu to, co na co dzień jest w nim uśpione. Zwykle przytłoczony obowiązkami chłopiec odmawia sobie normalnych dla jego wieku przyjemności⁶¹, tym razem jednak nawet nie żąda, lecz prosi. Zachowuje się jak każde dziecko, które usilnie stara się nakłonić opiekuna, by zezwolił na chwilę zabawy. Przecież wykonał swoje obowiązki – czy należy do nich odrobienie lekcji na dzień następny, czy nawiązanie korzystnych umów handlowych z przedstawicielem obcego rządu, przestaje być istotne. A gdy uzyskuje pozwolenie, spontanicznie podskakuje z radości, co jest zachowaniem całkowicie wykraczającym poza wszelkie zasady etykiety obowiązującej Jego Królewską Mość.

Kolejna scena ma miejsce tuż przed drugą wojną z młodym królem, a więc już pod koniec historii Macusia. Chłopiec, który w końcu ujawnił swoją tożsamość w wiejskiej szkole, zrezygnował ze spokoju związanego z wiedzionym tam życiem, ponieważ uznał, że jego obowiązkiem jest próba podjęcia obrony państwa przed nieprzyjacielem. Odnaleziony władca do późnej nocy pracował ze swoimi ministrami nad notą do wszystkich królów świata, a gdy już samodzielnie wprowadził ostatnie poprawki, postanowił wyjść do pałacowego ogrodu. „I nagle okropnie zachciało mu się ślizgać. Wrócił do pałacu: łyżwy leżą na zwykłym miejscu, cały czas leżały. «Gdzie ja wszędzie byłem – myśli Maciś – a one na tym samym miejscu leżą». Więc idzie i tak się ślizga sam jeden w parku królewskim na sadzawce przy świetle księżycy”⁶². W tym miejscu mamy do czynienia nie z nieposkromioną radością powodującą zawieszenie obowiązujących konwencji, lecz z momentem zanurzenia w czas mityczny. Jazda na łyżwach, które leżą w pałacu tam, gdzie Maciś położył je ostatnim razem, choć sam chłopiec przebywał na wygnaniu, w więzieniu, pasł krowy, a nawet dwukrotnie został uznany za martwego, pozwala mu niejako powrócić do chwili sprzed (a może raczej spoza) tych wszystkich przykrych wydarzeń. Zabawa jest ahistoryczna, nie ma końca ani początku – a więc wszystkie momenty zabawy są tak naprawdę jednym i tym samym momentem. Znalazłszy się poza kontekstem czasu i miejsca Maciś nie pamięta o czekających go obowiązkach i wyrzeczeniach. Zamiast tego – tym razem spokojnie, nie frenetycznie – cieszy się jazdą na łyżwach, poczuciem peł-

⁶⁰ Tenże: *Król Maciś Pierwszy*, dz. cyt., s. 151.

⁶¹ „– Mój pajacyku – powiedział Maciś do swojego pajaca – pewnie się gniewasz, że się z tobą tak dawno nie bawiłem. Co robić? Ty jesteś drewniany pajacyk i jak ciebie nie złamać, leżysz sobie i nic ci nie potrzeba. A ja muszę myśleć o prawdziwych ludziach którym bardzo dużo potrzeba”. Tamże, s. 132.

⁶² J. Korczak: *Król Maciś na wyspie bezludnej*, dz. cyt., s. 412.

nej harmonii z otaczającym go światem, ponieważ przeniknąwszy przez warstwę konwenansu i pozorów, w końcu może mu powiedzieć święte TAK. A tym przecież jest afirmacja, zgoda na świat w jego prawdziwej postaci.

Jeśli jednak zabawa prowadząca do zawieszenia rozumu i odczucia autentyzmu wyzwała w Lwie Dziecko, należy uznać, że Dziecko objawia się również w innych silnych emocjach, które pozwalają na podobne odczucie prawdziwości świata: wzruszeniu, smutku, cierpieniu. Łzy nauczycielki Kajtusia Czarodzieja pozwoliły przemienionemu w psa chłopcu na nowo stać się człowiekiem. Są więc metonimicznym przedstawieniem autentyzmu, który pozwala na przenicowanie wartości i odnowienie znaczeń. Łzy spływające na grzbiet przemienionego chłopca mają dla jego ciała taki sam skutek, jaki dla jego ducha ma zanurzenie się w zabawie, natchnieniu lub cierpieniu – pozwalają na nowo odkryć to, co jest w nim prawdziwe. „Nie było przysięg, ani pensjonarskich zwierzeń. Podałem mu rękę, uścisnęliśmy nasze dłonie, w milczeniu zespoliły się nasze dusze. [...] Przeżyłem najpiękniejszą godzinę swego życia, więc czemu chciałbym zapłakać?”⁶³. Oprócz łez w cytowanym fragmencie *Spowiedzi Motyla* został opisany także inny sposób nawiązywania niezafałszowanych kontaktów: gestem podania ręki, a więc uściskiem, kontaktem fizycznym. Uścisk dłoni zwykle przypieczętowuje wcześniejsze ustalenia i układy. „Pożegnaliśmy się, rękę podaliśmy i spojrzeli. A dziewczynki się zawsze całują, nawet jak nie bardzo lubią. My, chłopcy, jesteśmy prawdziwsi. A może u nich tylko taki zwyczaj”⁶⁴. Okazuje się, że podobne gesty w sposób naturalny towarzyszą każdej silnej emocji. Nie tylko cierpienie, ale i poczucie szczęścia może wywołać łzy czy chęć dotknięcia drugiej osoby. Są niewerbalną, a więc szczerą reakcją towarzyszącą przeblyskom autentyzmu, ujawnianiu się Dziecka.

Gdzie Bettelheim spotyka się z Lévi-Straussem

Ostatni element mitycznej układanki w dziele Korczaka wymaga przywołania wcześniejszych rozważań towarzyszących odczytaniu psychoanalitycznemu. Jak było powiedziane, za wpisaniem w schemat mitu przemawia nade wszystko tragiczny los postaci. Korczakowski bohater ponosi śmierć, metaforycznie lub dosłownie, ale w sposób nieunikniony. Takie są prawa rządzące światem przedstawionym w jego twórczości. Jak pisał Deleuze: „Wielbłąd to zwierzę, które dźwiga: dźwiga ciężar wartości ustanowionych, brzemień wychowania, moralności i kul-

⁶³ Tenże: *Spowiedź motyla*, dz. cyt., s. 181.

⁶⁴ Tenże: *Kiedy znów będę mały*, dz. cyt., s. 329.

tury. Niesie je na pustynię, a tam przemienia się w lwa. Lew rozbija posągi, depcze brzemię, dokonuje krytyki wszelkich ustanowionych wartości. W końcu lew musi stać się dzieckiem, czyli Grą i nowym początkiem, twórcą nowych wartości i zasad oceny. [...] Cięcia pomiędzy nimi są niewątpliwie względne: lew bowiem jest obecny w wielbłądzie, dziecko w lwie, a **w dziecku zawarte jest rozwiązanie tragiczne**⁶⁵ [podkr. M. J.].

Król Maciuś Pierwszy ginie. Z Kajtusem Czarodziejem czytelnik rozstaje się tuż przed wydaniem wyroku przez sąd czarodziejski, który nie słynie ze swojej łaskawości. Bohater *Kiedy znów będą mały* postanawia znów stać się dorosłym, nie przeżywać ponownie mąk dorastania. Na takie rozwiązanie nie może zdecydować się Motyl, jego pamiętnik kończy się rzewnym opisem „najpiękniejszej godziny życia” spędzonej z przyjacielem, ale z logiki utworu wynika, że z każdym kolejnym rokiem będzie coraz bardziej zatracał swoją „prawdę motyla” – niewinność i ideały ustąpią przed wymaganiami stawianymi mu przez dorosłe życie. Staś z *Feralnego tygodnia* zostaje ukarany oceną niedostateczną za próbę sprzeciwienia się absurdom szkolnego świata. Smutny Brat, który w *Senacie szaleńców* bezskutecznie podejmuje walkę z życiem, w oczach współpacjentów i personelu jest tylko żalonym wariatem, któremu nie należy poświęcać zbyt wiele uwagi. Założyciel szkoły życia, którego pamiętnik stanowi wstęp do lepiej znanej, utopijnej części utworu, próbuje uporządkować swoje wspomnienia w chwili, gdy już wie, że jest skazany na powolne, bolesne konanie.

Czy jednak istnieje moment, w którym autentyczna wartość istnienia objawia się bardziej, niż w chwili świadomej, godnie przyjmowanej śmierci?

⁶⁵ G. Deleuze: dz. cyt., s. 11.

Bibliografia:

- Bettelheim Bruno: *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniu i wartościach baśni*, tłum. D. Daneck, Warszawa 1985;
- Deleuze Gilles: *Nietzsche*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 2000;
- Gadacz Tadeusz: *Historia filozofii XX wieku*, Kraków 2009;
- Kopij Marta: *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883-1918. Struktura recepcji*, Poznań 2005;
- Korczak Janusz: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., Warszawa 1992-1998;
– *King Matt the First*, tłum. R. Lourie, Nowy Jork 1986;
– *Pamiętnik*, Wrocław 1996;
- Leszczyński Grzegorz: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX wieku*, Warszawa 2006;
– *Literatura i książka dziecięca. Słowo – obieg – konteksty*, Warszawa 2003;
- Lévi-Strauss Claude: *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 2000;
- Michalski Krzysztof: *Płomień wieczności*, Kraków 2007;
- Newerly Igor: *Żywe wiązanie*, Warszawa 1966;
- Nietzsche Fryderyk: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Gdynia 1991;
- Tomkowski Jan: *Młoda Polska*, Warszawa 2007;
- Walas Teresa, *Ku otchłani. Dekadentyzm w literaturze polskiej 1890-1905*, Kraków 1986;
- Zimand Roman: *«Dekadentyzm» warszawski*, Warszawa 1964;
- Janusz Korczak. *Pisarz – wychowawca – myśliciel*, red. H. Kirchner, Warszawa 1997;
- Młodopolski świat wyobraźni*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1977;
- Obraz kapłana, wodza, króla w kulturach słowiańskich*, red. T. Dąbek-Wirgowa, A. Z. Makowiecki, Warszawa 1998.

Dialektyka ról czytelnicznych w prozie Korczaka

Janusz Korczak, którego osobowość twórcza i filozofia pisarska kształtowała się na przełomie wieków XIX i XX, pozostawał pod wpływem lewicujących intelektualistów skupionych wokół Stanisława Brzozowskiego¹. Połączyła ich pasja społecznego działania i pojmowanie twórczości artystycznej jako formy pracy. Brzozowski cenił Korczaka wysoko – entuzjastycznie powitał pierwsze jego powieści, znajdując w nich zapowiedź znakomitego talentu: „Janusz Korczak i jego działalność – pisał – są zapowiedzią nowego typu pisarza, wyrastającego i rozwijającego się na podstawie światopoglądu, immanentnie tkwiącego w potrzebach i dążeniach rozwojowych tych warstw, z którymi ogół inteligentny obcował dotąd poprzez pośrednictwo literatury-płaczki, literatury-kwestującej damy”². Brzozowski wywarł silny wpływ na twórczość Korczaka: być może właśnie on zainteresował autora *Dziecka salonu* poezją Cypriana Kamila Norwida. Idee wyrażone w pismach poety, zwłaszcza ideę pracy i roli twórczości w życiu jednostek i społeczeństw, Brzozowski rozwijał i pogłębiał we własnych rozprawach, wielokrotnie podkreślając swój szacunek dla odkrytego przez Miriamą romantyka. Zapewne właśnie Brzozowskiemu zawdzięcza Korczak zaciekawienie Norwidem; być może od Norwida przejął krytycyzm wobec współczesnego społeczeństwa, ironię tak wyrazistą we wczesnych powieściach, niechęc do retoryki moralistycznej, rygoryzm i maksymalizm moralny.

Inspiracji współczesnymi prądami intelektualnymi znaleźć można w twórczości Korczaka znacznie więcej. Korczakowski wizerunek i sposób rozumienia dziecka wiążą się bezpośrednio z przewartościowaniami, jakie na przełomie wieków następowały w sposobie prowadzenia literackiego dialogu z czytelnikiem³, z dynamizowaniem przemian form książki dziecięcej, która wówczas sta-

¹ Związki Korczaka i Brzozowskiego omawia Andrzej Mencwel w pracy *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 1990.

² S. Brzozowski: *Współczesna powieść polska*, w: tegoż: *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1971, s. 154-155.

³ Por. m.in. M. Głowiński: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969.

ła się oddzielną dziedziną sztuki edytorskiej⁴, radykalizmem reformatorskich ruchów pedagogicznych. Osiemnastowieczny obraz sentymentalnego dzieciństwa sielskiego i szczęśliwego, romantyczny mit dzieciństwa cierpiącego i wtajemniczonego⁵, pozytywistyczne portrety osieroconych, pozbawionych opieki i wsparcia dzieci skazanych na tułaczkę i zatracenie talentów, zostały u schyłku wieku XIX, w wyniku nasilających się tendencji modernistycznych, zastąpione przez rozbudowane, pogłębione studia dzieciństwa, jego psychologii, sytuacji egzystencjalnej, zakotwiczonej w kulturze symboliki⁶. W licznych dziełach eksponowano treści dla obrazu pierwszych lat życia zaskakujące, wyzwalające niepokój egzystencjalny odbiorcy, skłaniające do refleksji nad ludzką kondycją i dramatyzmem ludzkiego losu oraz przemijania, tajemnicą bytu. Na słynnych płótnach Wojtkiewicza (*Porwanie królowny, Turniej, Marionetki, Baśń zimowa*)⁷ dzieci na równi ze starcami odgrywają groteskowe role w teatrze życia, uczestniczą w przerażającym misterium umierania, znajdują się w epicentrum bytu, a nie, jak w ujęciach wcześniejszych⁸, zaledwie na jego marginesie. Na obrazach Olgi Boznańskiej dziewczynki zapatrzone we własną trwożliwie strzeżoną tajemnicę, pogrążone w samotności, niezrozumiałe dla siebie, zamknięte przed światem, jakby załęcznione, wręcz przerażone własną kobiecością, muszą samodzielnie zmagać się z cierpieniem egzystencjalnym i trudami dojrzewania (*Imieniny babuni, Słonecznik, Dziewczynka z chryzantemami*); podobnie na obrazie Witolda Pruszkowskiego *Zaduszki*, gdzie młoda dziewczyna zostaje niejako przyłapaną na „gorącym uczynku życia”. Mały chłopiec z obrazów Jacka Malczewskiego z cyklu *Anioł i dziecko*, inspirowanego zapomnianym dziś opowiadaniem Leśmiana *Jaś uzdrowiony*, pozostaje dzieckiem samotnym, które – nietknięte przez cywilizację, pozostawione bez opieki dorosłych – odważnie przekracza granice poznania, sięga poza zasłonę bytu: wchodzi w bezpośredni, sensualistyczny kontakt z przybyłym z zaświatów posłańcem, łączącym rzeczywistość ludzką z Bożą transcendencją.

Nie inaczej było w literaturze tego czasu. Już Sienkiewicz w *Rodzinie Połanieckich* i Prus w *Antku* odkrywali nieznanne ani psychologii, ani literaturze ta-

⁴ Por. m.in. J. Dunin: *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX-XX wieku*, Łódź 1982.

⁵ Por. A. Kubale: *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław 1984.

⁶ A. Czabanowska-Wróbel: *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

⁷ Por. W. Juszcak: *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965.

⁸ Por. *Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku*, red. E. Micke-Broniarek, M. Ochnio, E. Zdonkiewicz, Warszawa 2004.

jemne obszary dziecięcej seksualności. Powracają zagadkowe, osamotnione, ale i królewskie dzieci u czołowych twórców okresu: Romana Jaworskiego, Tadeusza Micińskiego, Marii Komornickiej.

Fundamentalny wpływ na światopogląd Korczaka miały koncepcje filozoficzne Fryderyka Nietzschego, który głosił m.in. ideę nadczłowieka. W *Tako rzecze Zaratustra*, gdzie idea nadczłowieka zyskała pełną krystalizację, wyodrębnił Nietzsche trzy postaci ducha: pierwszą z nich jest człowiek wielbłąd, niezalamujący się pod ciężarami życia, drugą człowiek lew, potrafiący narzucić światu „święte «nie»”, trzecią, najwyższą – człowiek dziecko, bezinteresownie tworzące nową rzeczywistość i narzucające światu „święte «tak»”⁹. „...powiedzcież mi, bracia, cóż zdoła dziecię, gdzie lew nawet nie podołał? Czemu lew drapieżny dziecięciem stać się jeszcze winien?” – pyta Zaratustra w mowie *O trzech przemianach*. I odpowiada: „Niewinnością jest dziecię i zapomnieniem, jest nowopoczęciem, jest grą, jest toczącym się pierścieniem, pierwszym ruchem, świętego «tak» mówieniem. O tak, do gry tworzenia, bracia moi, należy i święte «tak» nauczyć się wymawiać: swojej woli pożąda duch, swój świat odnajduje, kto się w świecie zatracił. Nazwałem wam trzy przemiany ducha: jako duch wielbłądem się staje, wielbłąd lwem, wreszcie lew dziecięciem”¹⁰. Może właśnie stąd, z *Zaratustry* Nietzschego, zaczerpnął autor *Bankructwa małego Dżeka* koncepcję dzieciństwa heroicznego, przeciwstawionego rozkładowi moralnemu i cywilizacyjnemu współczesności.

Na twórczość i postawę Janusza Korczaka wpływały rewolucyjne przekształcenia refleksji pedagogicznej, dokonujące się na przełomie wieków XIX i XX i reprezentowane przede wszystkim przez nurt tzw. nowego wychowania i nowej szkoły (John Dewey, Georg Kerschensteiner), nurt pedagogiki progresywistycznej (Carlton Washburne, Junius L. Meriam, Marietta Johnson), a także polskie prace psychologiczne i pedagogiczne (krąg Jana Władysława Dawida). Dziecko stopniowo przestawało być obiektem oddziaływań pedagogicznych, a stawało się partnerem w procesie wychowania. Słynny w Europie, tłumaczony również w Polsce manifest Ellen Key *Stulecie dziecka*¹¹ wskazywał na znaczenie nowego wieku w rozwoju cywilizacji ludzkiej; zdaniem autorki manifestu, podobnie jak wiek XIX, „wiek pary”, zrewolucjonizował cywilizację techniczną Europy i zmienił oblicze Zachodu, „stulecie dziecka”, skupione na rozwoju młodego pokole-

⁹ Por. m.in. K. Sauerland: *Od Dilthey'a do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986.

¹⁰ F. Nietzsche: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Warszawa 1908, mowa Zaratustry *O trzech przemianach*, wersy 191-194.

¹¹ E. Key: *Stulecie dziecka*, tłum. I. Moszczeńska, Warszawa 1907.

nia, będzie miało kluczowe znaczenie dla przyszłości świata, jeszcze niedawno naznaczonego piętnem dekadencji, schyłkowości i rozkładu. Koncepcje te były Korczakowi bliskie, znał je dobrze; sam uznawał siebie za wychowawcę (pisał o sobie: „...jestem człowiekiem, którego niewypowiedzianie obchodzą sprawy wychowawcze”¹²), odpowiedzialnego za tych, którzy są mali, odrzuceni, krzywdzeni, stąd bliskość Korczaka i Kasprowicza, który w *Księdze ubogich* zawarł swe duchowe credo:

„Kochałem najlichsze źdźbło trawy
I człeka, co z losem się zмага”¹³.

Dziecko porzucone, krzywdzone, biedne, poniżane, sprzedawane – w najpełniejszy, najbardziej dosłowny sposób było owym „człowiekiem ubogim”, o którym tak chętnie pisali i Kasprowicz, i Staff.

Na twórczość Korczaka oddziaływały również następujące u schyłku XIX i na początku XX w. przekształcenia twórczości literackiej adresowanej do dziecięcego odbiorcy; to właśnie wówczas zerwano z retoryką dydaktyczną, towarzyszącą książce dziecięcej od jej osiemnastowiecznych prapoczątków.

Odejście od jaskrawego, niewyrafinowanego dydaktyzmu ułatwiały wypróbowane już sposoby. Pierwszy to zwrot ku ludowości. Wiek XIX ludowość tę wprowadzał systematycznie, czerpiąc inspiracje z literatury europejskiej, głównie niemieckiej (*Baśnie braci Grimm*, *Dziadek do orzechów Hoffmanna*). Efektem były m.in. fundamentalne tomy: *Bajarz polski* Glińskiego, *Kwiat paproci* Kraszewskiego (zilustrowany przez Andriollego, autora słynnych grafik do *Pana Tadeusza*), inspirowane ludowością opowieści Bronisławy Ostrowskiej oraz zapomniane dziś *Bajki, klechdy i baśnie* Kasprowicza, jedyny tom pisarza adresowany jednocześnie do dorosłych i niedorosłych odbiorców. Ze źródeł folklorystycznych pełną garścią czerpał Leśmian, autor trzech tomów baśni: dwa z nich inspirowane były folklorem orientalnym, jeden oparty został na wątkach rodzimych. Ten ostatni, *Klechdy polskie*, zaginął w wersji rękopiśmiennej, bo wydawca, Jakub Mortkowicz, odmówił edycji księgi ze względu na – jak to określił – „pierwiastek falliczny”¹⁴. Być może na polskich autorów wpływała strategia pisarska Grimmów – jej istotą było odejście od preparowania specjalnych utworów *ad usum*

¹² J. Korczak: *Czy z panem redaktorem mam przyjemność?*, „Kolce” 1901, nr 1, w: tegoż: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., t. 2, Warszawa 1998, s. 224.

¹³ J. Kasprowicz: *Księga ubogich*, Kraków 1930, pieśń XXI.

¹⁴ B. Leśmian: *Utwory rozproszone. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 1962.

delphini i adaptowanie dzieł sprawdzonych w dorosłym obiegu czytelnictwem. Zdaniem autorów *Kinder- und Hausmärchen* najlepszym literackim surowcem były baśnie ludowe, które z samej natury bliskie są umysłowości dziecięcej, gdyż rodziła je niewykształcona świadomość „człowieka naiwnego”. Jakub Grimm głosił: „Czy w ogóle należy tworzyć specjalnie dla dzieci? To, co posiadamy w zakresie ogólnych, tradycyjnych nauk i wzorów, dotyczy równie dobrze i starych, i młodych, a czego nie zdołają na razie pojąć, od tego ich umysł się odwróci, by dopiero kiedyś zrozumieć”¹⁵. Podobne stanowisko formułował kilkadziesiąt lat później, już na początku XX w., Stanisław Karpowicz: „Ani fabrykować odrębnego działu książek dla młodzieży nie trzeba, ani też unikać w jej lekturze dzieł dla ogółu przeznaczonych, skoro tylko względy pedagogiczne na to pozwolą [...] Literatura dla młodzieży powinna być jeno skróconą, streszczoną i udostępnioną, stosownie do wieku, literaturą ogólną, powinna posiadać wszystkie zasadnicze cechy ostatnie”¹⁶.

Drugim, równoległym względem inspiracji baśnią ludową, obszarem oddziaływań na książkę dziecięcą były w literaturze polskiej i europejskiej baśnie Andersena, zorientowane na lekturę paraboliczno-symboliczną. Sam Andersen miał świadomość, że jego opowieści znajdują odbiorców zarówno wśród dziecięcej, jak i dorosłej publiczności czytającej¹⁷. Znakiem tego była likwidacja podtytułu *Opowiedziane dzieciom* w ósmym i kolejnych tomikach baśni. Za Andersenem poszli wielcy twórcy schyłku XIX i początku XX w.: Strindberg, Wilde i Maeterlinck, a na naszym gruncie Ostrowska (*Córka wodnicy*), Słoński (*Zatopione królestwo*), Iłłakowiczówna (*Bajeczna opowieść o królewiczu La-fi-Czaniu...*), Perzyński (*Opowieści niezwykłe*), a nawet młody Makuszyński (*O tym, jak krawiec pan Niteczka został królem*). Bronisława Ostrowska opatruje *Bohaterskiego misia* podtytułem: *Dla dzieci od lat 10 do 100*.

Niwelacja granic dzielących publiczność literacką na grupy wiekowe miała swój spektakularny efekt w postaci powołania czasopisma „W słońcu” przeznaczonego jednocześnie dla dziecięcych i dorosłych czytelników; jak głosił podtytuł, był to „Dwutygodnik ilustrowany dla dzieci i wychowawców”. Korczak z pismem blisko współpracował odkąd usamodzielniało się ono w 1916 roku i wychodziło jako odrębny tytuł (początkowo „W słońcu” było dodatkiem do „Z bli-

¹⁵ Cyt. za: H. Kapelański: *Posłowie*, w: *Baśnie braci Grimm*, t. 2, tłum. E. Bielicka, M. Tarnowski, Warszawa 1987, s. 392.

¹⁶ S. Karpowicz: *Główne cechy i zadania literatury powszechnej dla młodzieży*, w: tenże, A. Szcówna: *Nasza literatura dla młodzieży*, Warszawa 1904, s. 11.

¹⁷ K. Kuliczowska: *Wiecznie żywe źródło w: tenże: W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983.

ska i z daleka”¹⁸); Korczakowskie *Prawidła życia* noszą analogiczny do „W słońcu” podtytuł: *Pedagogika dla dzieci i dorosłych*.

Kierowanie utworu do heterogenicznej publiczności literackiej jest jedną z zasadniczych cech twórczości Korczaka. W jej ideowym i intelektualnym centrum znajduje się swoisty konstrukt dzieciństwa postrzeganego jako ucieleśnianie pełni bytu, usytuowany poza topiczną dziecięcą Arkadią szczęścia, dostatku, beztroski, bezpieczeństwa i bezgrzeszności, opozycyjny wobec dorosłości, ujmowanej przez Korczaka jako niedoskonała, mówiąc językiem Nietzschego: skarłała. Jeden z bohaterów *Senatu szaleńców* wygłasza bliską Korczakowi, lapidarną ocenę współczesnego społeczeństwa: „Duch unosi się w zaduchu”¹⁹. Niechęć do „karłów” ludzkich pozostawała jedną z najbardziej wyrazistych cech pisarstwa Korczaka, dowodzą tego zarówno najsłynniejsze utwory (dylogia o królu Maciusiu, *Kiedy znów będę mały*, *Kajtuś Czarodziej*), jak i rzeczy mniej znane, szczególnie publicystyka (*Momenty wychowawcze*, *Prawo dziecka do szacunku*; w pewnej mierze także publicystyka adresowana do niedorosłych odbiorców).

Dziecięcy hipotetyczny odbiorca zajmuje odmienną niż dorosły pozycję: jako współuczestnik literackiego dialogu otwiera przed dorosłym możliwość wzbogacenia jego własnych doświadczeń poprzez powrót do tych reguł, zasad i prawidłowości, które rządziły światem dziecięcym. Oryginalność Korczaka polega na tym, że powrót ten ujmuje nie tylko jako szansę ożywienia wspomnień, jak miało to miejsce w poezji Mickiewicza („kraj lat dziecinnych” z *Pana Tadeusza*), Słowackiego (*W pamiętniku Zofii Bobrówny*), Staffa (*Poezja starych studni...*) i Ostrowskiej (*Lalka rozbita*), ale jako otwarcie takiej perspektywy autorefleksji, która umożliwi dystans do własnej sytuacji egzystencjalnej.

W ten sposób w pisarstwie Korczaka następuje bardzo silne i wyraziste powiązanie wszystkich uczestników zdarzenia lekturowego. W takich utworach jak *Król Maciuś Pierwszy*, *Kiedy znów będę mały* i *Kajtuś Czarodziej*, dochodzi do osobliwego wielogłosu, do zamiany ról czytelniczych i społecznych: dorośli na krótki czas lektury na powrót stają się dziećmi, dzieci zaś przejmują punkt widzenia hipotetycznych dorosłych, zyskując w ten sposób możliwość antycy-

¹⁸ Funkcję kierowniczą pełniły Jadwiga Mortkowiczowa i Stefania Sempołowska, redaktorką i wydawczynią była Stefania Sempołowska. Pismo było początkowo dodatkiem do dwutygodnika „Z bliska i z daleka”, związanego z wydawnictwem Jakuba Mortkowicza. Był to periodyk na wysokim poziomie literackim i artystycznym, współpracowali z nim m.in.: Reymont, Ostrowska, Orkan, Kasprowicz i Staff, ilustrowali m.in. Jastrzębowski, Kotarbiński, Rembowski. Od 1916 r. „W słońcu” ukazywało się już jako samodzielny tytuł; współpracę podjął z nim wówczas Janusz Korczak, a także Zofia Żurakowska, Helena Bobińska i Benedykt Hertz.

¹⁹ J. Korczak: *Senat szaleńców* w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 10, Warszawa 1994, s. 132.

pacji własnej przyszłości, kreowania siebie jako dorosłego. W tej sytuacji akt lektury staje się zaproszeniem do swoistego czytelniczego happeningu, w którym wywiedziona z tradycji renesansu karnawałowa zamiana ról z radosnej, nieskrępowanej, żywiołowej błazenady staje się pretekstem do głębszej refleksji nad „prawidłami życia”; refleksji zaledwie podjętej, zatrzymanej w pół słowa, niedokończony, istniejącej jako wyzwanie czytelnicze – podobnie jak miało to miejsce w poezji Norwida, najwybitniejszego moralisty XIX w. Norwid był poetą milczenia²⁰, Korczak jest prozaikiem milczenia: zawiesza głos, jest twórcą myśli, których dopowiedzenie należy do prerogatyw czytelnika. Niedokończenie to wynika z projekcyjnego charakteru strategii pisarskiej: obu swych zakładanych odbiorców – dziecko i dorosłego – zmusza Korczakowski narrator do przyjęcia perspektywy usytuowanej kontrapunktowo względem własnych doświadczeń życiowych, wiekowych, osobistych, ontologicznych.

Na takim zderzeniu odczytań funduje się strategia narracyjna m.in. powieści *Kiedy znów będę mały*. Ten podwójny typ lektury, tę dwutorowość czytania sygnalizuje Korczak już w dedykacji:

„DO DOROSŁEGO CZYTELNIKA

Powiadacie:

– Nuży nas obcowanie z dziećmi.

Macie słuszność.

Mówicie:

– Bo musimy się zniżyć do ich pojęć.

Zniżyć, pochylać, naginać, kurczyć.

Mylicie się.

Nie to nas męczy – ale że musimy wspinać się do ich uczuć.

Wspinać, wyciągać, na palcach stawać, sięgać.

Żeby nie urazić.

DO MŁODEGO CZYTELNIKA

W powieści tej nie ma ciekawych przygód. Jest to próba powieści psychologicznej.

Nie psychologiczna, że o psach. Nie psy, tylko jeden, Łatek.

A że po grecku psyche znaczy dusza.

Mówi się tu, co się dzieje w duszy człowieka: o czym myśli, co czuje²¹.

²⁰ A. van Nieukerken: *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007.

²¹ J. Korczak: *Kiedy znów będę mały* w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 9, Warszawa 1994, s. 185.

Zwrot do adresata eksponuje – poprzez stylistykę, sferę odniesień i sposób wyrażania myśli – podwójną perspektywę lekturową. Każdy z hipotetycznych odbiorców zmuszony jest do odczytywania utworu dwutorowo: jako dorosły i jako dziecko jednocześnie. Tak rozumiana lektura nie jest więc spotkaniem z Innym, lecz z sobą samym, z własnym podmiotowym ja. W procesie lektury może nastąpić spójnienie biografii, która przestaje się rozpadać na przeciwległe obszary doświadczeń i różne przestrzenie bytu: na ja-dawniej i ja-dziś lub ja-dziś i ja-jutro, owe dawniej – dziś, dziś – jutro tworzą integralną całość, są początkiem i końcem procesu przemian świadomości.

Nawet jeśli dziecko pojawia się w twórczości Korczaka marginalnie, jeśli nie jest mu przypisana główna rola, a jedynie udział w pozornie mało znaczących epizodach, nigdy nie jest ono postacią przezroczystą, neutralnym semantycznie elementem przestrzeni scenicznej lub uczestnikiem trywialnych dialogów. Znakomitym tego przykładem jest *Senat szaleńców*, zapomniane dziś, niedokończony dzieło sceniczne, nad którym Korczak pracował w II połowie lat 20-tych, wystawione w 1931 roku. W akcie pierwszym dramatu obecny jest pośród bohaterów mały Janek, który, zajęty swoimi zabawami, milczy, pozostaje poza przestrzenią groteskowych filozoficznych sporów, jakie prowadzą między sobą *dramatis personae*. Zabawa dziecka nie ma charakteru rytualnego, nie stanowi cytatu z osiemnastowiecznych scenek rodzajowych, które malowali Jacques-Louis David, Pierre Peyron, François Boucher, a u nas Józef Chełmoński i Franciszek Kostrzewski. Swą obecnością dziecko przekształca minorowy w tonacji i wymowie, wielogłosowy dyskurs filozoficzny w przypowieść o utraconych, lecz wciąż możliwych do odnalezienia wartościach.

Senat szaleńców otwiera monolog Smutnego Brata, zwieńczeniem tego monologu jest pojawienie się na scenie krasnoludków, które „wnoszą szklaną trumnę ze Śpiącą Królową”. To czytelny sygnał kontrapunktowego rozłożenia sensów dramatu: na jednym poziomie odbywa się rozbudowana dyskusja filozoficzna, usytuowana – jak napisał Korczak – w „szpitalu wariatów”, na planie drugim, niejako podskórnym, ledwie sygnalizowanym, pojawiają się odniesienia do topiki dzieciństwa, przywoływanej przez jednocześnie paraboliczną i intertekstualną aktualizację motywów baśniowych. Wyolbrzymiona do karykaturalnej groteskowości dyskusja kilkakrotnie splata się na krótki moment z pozbawionym infantylizmem obrazem dzieciństwa jako realizacji nietzscheańskiej myśli o najwyższym wcieleniu ludzkiego ducha: dziecko oddaje się zabawie, ale jednocześnie ma zdolność docierania do najbardziej fundamentalnych prawd.

Motyw Śpiącej Królowy otwierający akt pierwszy pojawia się powtórnie pod koniec tej części dramatu. Smutny Brat z goryczą pyta: „...może najsroźszym cierpieniem klęczeć nad trumną ziszczonych marzeń?”²². W tych słowach zamyka się dramat dziecięcych bohaterów Korczaka: to oni, Maciuś, Mały Dżek, Kajtuś Czarodziej, klęczą „nad trumną ziszczonych marzeń”, ale też nad tą samą „trumną ziszczonych marzeń” klęczy każdy z dorosłych bohaterów powieści takich jak *Dziecko salonu* czy *Kiedy znów będę mały*.

W bajce *Jak Pan Bóg ze świętymi w te dyrdy uciekał* Korczak wyklada swój sposób postrzegania dzieciństwa. Bajkę tę w *Senacie...* opowiada Jankowi Starzec; zgodnie z koncepcją Korczaka wyłożoną w *Pedagogice żartobliwej* opowieść z *Senatu...* jest pretekstem do wspólnej zadumy, a nawet rozmowy opowiadającego i słuchacza. Pisarz pouczał w *Pedagogice żartobliwej*: „Jeśli bajkę opowiadasz, nie staraj się jej skończyć. Bajka może być wstępem do rozmowy, może przeplatać ją rozmowa. Ciąg dalszy tylko na żądane”²³.

Opowiadana przez Starca bajka przynosi obraz dzieciństwa w takiej jego wizji, która powraca w całej twórczości Korczaka. Wizja ta, w porównaniu z wcześniejszymi utworami takimi jak *Król Maciuś...* i *Kiedy znów będę mały*, okazuje się wyjątkowo jasna. Wywodzi ją Korczak z idei społecznych Stanisława Brzozowskiego, myśli filozoficznej Nietzschego, a także... z baśni Andersena, które musiał znać i które pozostawiły – jak wskazano wyżej – ślad w jego twórczości literackiej. Podobieństwa obu pisarzy – Andersena i Korczaka – są znamienne. Obydwaj poznali smak bezdomności, niespełnienia, odrzucenia, smak zdrady, grozę samotności i gorycz klęski. A jednak ich opowieści wyrastają z wiary w to, co ważne i piękne w człowieku, w wartości, które ludzkiemu bytowaniu nadają sens i czynią je godnym. Nie jest to wiara łatwa. Mała Syrena umiera, oddaje życie za ukochanego, lecz przecież osiąga wewnętrzne zwycięstwo, na przekór losowi, światu, nawet na przekór temu, którego pokochała, ale w zgodzie ze sobą, z własnym sumieniem i głosem miłości. Nie jest łatwy los ani Kajtusia Czarodzieja, ani Maciusia, ani dzielnego ołowianego żołnierza, ani dziewczynki z zapalkami, ani Brzydkiego Kaczątka (które w pierwszym polskim tłumaczeniu nosiło bliższe sensowi oryginału imię Szkaradne Kacze), ani małej Calineczki. Korczak, podobnie jak Andersen, nigdy nie kłamie, nie zwodzi czytelnika trywialnymi pocieszeniami i uładzoną wizją świata, wzruszającym happy endem: „żyli długo i szczęśliwie”. Ich bohaterowie żyją zwykle krótko i nieszczęśliwie. Doświadczają cierpienia, ale nie godzą się na żadne kompromisy. Dlatego

²² Tamże, s. 133.

²³ Tamże, s. 224.

lektura utworów Korczaka i Andersena jest dla czytelnika – zarówno dla dziecka, jak i odbiorcy dorosłego – wezwaniem do niezgody na świat, do bliskiego koncepcjom Nietzschego buntu przeciw jego prawom, przeciw obłudzie, niesprawiedliwości, obojętności i kłamstwu. I Andersen, i Korczak każą zdobywać się na wysiłek niezgody, szukać własnej drogi wbrew światu i okolicznościom, ale zawsze w zgodzie ze sobą.

Ceną za to jest outsiderstwo, wykluczenie, poczucie osamotnienia i izolacji, jak w historii o małym dziecku, które jako jedyne odważyło się zawołać: „król jest goły!”. Tłum milczał jak zakłęty, każdy bał się powiedzieć prawdę, wszyscy grali swoje żalotne role w komedii życia, owładnięci przerażeniem, że naga prawda o nich samych wyjdzie na jaw. Czyż jest coś gorszego, bardziej znieważającego od prawdy? To małe Andersenowskie dziecko jest zupełnie samo, nie towarzyszy mu nikt – żadnych bliskich, żadnych przyjaciół. Analogie z bohaterami Korczaka są oczywiste. W jednej z Andersenowskich baśni malutka Gerda samotnie udaje się do lodowego pałacu, by ratować Kaja porażonego jadem zimna i śmierci. Jest bezbronna i słaba. Jej łza rozpaczy i żalu ogrzewa serce chłopca, z którego wypada zabójczy okrucieństwo rozbitego lustra. Nieuleklna Gerda zwycięża dobrocią, nie mieczem, nie siłą, nie podstępem. Samotnym outsiderem jest też Brzydkie Kaczętko, poniżany i wyśmiewany królewski ptak, który nie znalazł akceptacji wśród bliskich. Wszyscy mu dokuczają, nawet najbliżsi, nawet własna matka. Czy w dzieciństwie można doświadczyć głębszego cierpienia i upokorzenia? Czy jest niższy jeszcze krąg piekła? To jest samo centrum Andersenowskiej wizji świata, którą Korczak przejmując z pełną powagą, nadając jej znamiona realizmu i kierując – z inspiracji Brzozowskiego – w stronę zaangażowania społecznego.

Ryszard Kapuściński w jednej ze swoich książek przywołuje myśl Herodota: „W mitach wielu plemion i ludów zawarte jest przekonanie, że ludźmi jesteśmy tylko my – członkowie naszego klanu, naszej społeczności, a Inni, wszyscy Inni, są podludźmi albo w ogóle ludźmi nie są”²⁴. W mitach tak, ale nie w baśniach Andersena, nie w utworach Korczaka – one ujawniają bezgraniczny fałsz takiej postawy. Dowodzą, że właśnie ten, kto jest samotny i wydrwiony, odrzucony i wyśmiany, czynić może najwięcej, że właśnie on może dać świadectwo prawdzie. W tym sensie jest im bliżej do tradycji judeochrześcijańskiej niż do wier mitycznych, z których się wywodzą. Pozwalają oswoić jeden z najgłębszych lęków człowieka, który Zygmunt Bauman opisuje jako lęk przed wykluczeniem:

²⁴ R. Kapuściński: *Ten Inny*, Kraków 2006, s. 27.

„strach przed tym, że wypadniemy z błyskawicznie przyspieszającego pojazdu albo że zostaniemy z niego wyrzuceni, podczas gdy pozostali, bezpiecznie zapięci pasami, będą mieli jeszcze przyjemną podróż. Lęk przed zostaniem z tyłu”²⁵.

Szczególnie bliskie związki łączą opowieść *Jak Pan Bóg...* z Andersenowskim *Słowikiem*. Obraz dworu, wypełnionego postaciami wewnątrz pustymi, odgrywanymi – niemal jak w *commedii dell’arte* – wyuczony role, biernie poddając się mechanizmom władzy, wpływów i form, dworu, w którym wszyscy bezmyślnie, jak automaty, podążają za rozkazami cesarza, nie rozumiejąc ich za grosz, ma bliski związek z rzeczywistością ukazaną w Korczakowskiej bajce. Jej motyw fabularny osnuty jest wokół poszukiwania „prawdziwego Boga”, który „wyparował po trochu z myśli ludzkiej, i z czasu, i z czynu”²⁶, skutkiem czego na świecie zapanowały obojętność, zło, grzech, smutek i zbrodnia. Izby owego „prawdziwego Boga” znaleźć, wyłoniono specjalną komisję. „Więc wstępna konferencja, więc wyłoniono komisję, więc komunikat do prasy, więc konkurs na plan świątyni z trzema nagrodami, więc sąd konkursowy, więc posiedzenie trzecie i dziesiąte, więc prezes, wiceprezes, skarbnik. Zebranie: smokingi, mundury, sutanny, ordery – posły, senatory, ministrowie, prezydent policji, księża, delegaci towarzystw, profesory, kupcy, przemysłowcy, majster, chłop, zawód wyzwolony. [...] A znalazł Pana Boga nie policjant, nie wywiadowca, nie duchowna osoba, nawet nie odgadywacz myśli (bo i jego pytali) – znalazła w życiu Marcysia w gniazdku skowronka”²⁷.

Skowronek jest, oczywiście, aluzją do Andersenowskiego słowika²⁸: równie pięknie śpiewa, równy mu w ludowej tradycji hołd składają twórcy pieśni wiejskich; ma też, jak lipa, tradycję w literaturze wysokiej; „skowronek – ptak nabożny i pięknie śpiewa”²⁹. Podobnie jak u Andersena, w bajce Korczaka mała, skromna i uboga dziewczynka odnajduje to, czego na próżno szukają dostojnicy różnego szczebla i różnego autoramentu³⁰. Na tym podobieństwa się nie koń-

²⁵ Z. Bauman: *Płynny lęk*, tłum. J. Margański, Kraków 2008, s. 35.

²⁶ J. Korczak: *Senat szaleńców*, dz. cyt., s. 101.

²⁷ Tamże, s. 101-102.

²⁸ Być może Korczak nawiązuje również do wiersza Norwida *Skowronek*:

„Skowronku! Tobie dobrze na ten świat spojierać
Jakby na jakie nuty, z których pieśni splatasz;
Skowronku, tobie miło skrzydła rozpościerać,
Bo ty do nieba wlatasz!”

(C. K. Norwid: *Pisma wszystkie*, opr., wstęp, koment. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. 1, s. 15).

²⁹ Tamże, s. 102.

³⁰ Odrębną sprawą jest ujawniający się tu rys franciszkański. Inspiracje franciszkańskie w twórczości Korczaka wchodzi, podobnie jak u Staffa, w naturalny związek z nietzscheanizmem.

czą: Andersenowski słowik zostaje zamknięty w klatce, a potem zastąpiony przez mechanicznego ptaka; analogicznie Korczakowski Bóg, którego Marcysia w zbożu znalazła, miał zostać zawłaszczony przez cywilizację i zabrany do specjalnie wzniesionego na ten cel strzelistego kościoła³¹. Na powitanie Boga, który miał w tej okazałej świątyni zamieszkać, przygotowuje się wielką galę:

„Trzy bramy tryumfalne, flagi i jedlina, samochód, wagon salonowy, ministrowie kultów, rolnictwa i opieki społecznej, liczny zastęp duchownych, chorągwie, kwiaty, warta honorowa. – Jedzie! – Artykuły wstępne. – Nie pamiętam, ile armatnich strażów. – Na dworcu i wzdłuż ulic – tłumy. W bramach policja, na bocznicach karetki pogotowia, na wszelki wypadek [...] Doktor wszechfilozofii księgami się obłożył: zgodnie z kunsztem retorycznym zacznie od zdumienia i zachwytu, patos, potem zagrzmie, zgromi obyczaje, szeptem pokory zakończy. Trzy razy przed lustrem mowę odczytał”³².

W tym tumultcie, wśród armatnich strażów, pośród tłumu gapiów – „Wiara potrącona chwieje się na nogach. [...] Obok ociemniała Sprawiedliwość. [...] I Nadzieja z trojgiem małych dzieci”³³. Cnoty kardynalne – fundament duchowości – zostały poza przestrzenią ludzkich fascynacji, uwagę tłumu skupiało jedynie to, co wywołuje sensację, wzmaga emocje i prowokuje komentarze. Żądni wrażeń ludzie deptali wartości najważniejsze i najświętsze, byle tylko zaspokoić głód sensacji, wrażeń, głód igrzysk. Bóg, gdy przejeżdżał mimo tłumu, „zatrzymał powóz, gdzie nad murem stała Wiara, Sprawiedliwość, Nadzieja. Uniósł się, jakby chciał wstać, ale machnął ręką, ciężko opadł na poduszki”³⁴. Uśmiech na jego twarzy pojawił się w jednym tylko momencie – gdy omiatając wzrokiem zgromadzonych dostrzegł grupę skautów.

Przygnębiający obraz współczesności ma swoje źródła zarówno w traumatycznych doświadczeniach Korczaka z czasów pierwszej wojny światowej i rewolucji bolszewickiej, jak i w nastrojach katastroficznych, które stopniowo narastały w dwudziestolecie i zdominowały kulturę lat 30-tych. Korczak już w 1918 roku wspominał, że nosi się z zamiarem napisania utworu scenicznego, *Szatańskiej komedii* pomyślanej jako „równoważnik do *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego”³⁵. Posepny obraz społeczeństwa w *Senacie szaleńców* wynika bezpośrednio z katastroficznej wizji zagłady, która dokonywała się na oczach pisarza.

³¹ Czytelna aluzja do Mickiewiczowskiej myśli o poezji Słowackiego jako „kościelnie, ale bez Boga”.

³² J. Korczak: *Senat szaleńców*, dz. cyt., s. 102.

³³ Tamże, s. 102-103.

³⁴ Tamże, s. 103.

³⁵ J. Korczak: *Z wojny*, „Nowy Dziennik” 1918, nr 7, cyt. za: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 10, Warszawa 1994, s. 317-318.

„Widziałem własnymi oczami – pisał – zaranie dokonanej na dziecku wiwisekcji w Rosji. Kijów. Chaos. Wczoraj bolszewicy – dziś Ukraińcy – zbliżają się Niemcy – jeszcze carska Rosja. W okresie tym, pamiętam, byłem lekarzem w trzech sierocińcach pod Kijowem. Już wokoło ziało wszystko hamowaną zbrodnią. [...] Dzieciom pokrytym wrzodami, z chorymi oczami, bez opieki, głodnym – przysłano instruktorkę haftu regionalnego. Po dziś dzień wyzwolić się nie mogę z pewnych uprzedzeń i wstrętów, wonczas nabytych. Mój upór był niewygodny. Tym samym rewolwerem, którym przed godziną zastrzelono parszywego konia, dano mi do zrozumienia, że jestem nie na miejscu i nie w porę. Bezcelowość walki była zbyt wyraźna”³⁶.

Jak Pan Bóg... niesie oszalałemu, pogrążonemu w mrocznym chaosie światu światło nadziei, którą pisarz odnajduje w dziecięcej prostocie życia, w naturalnym dobru, któremu dziecko pozostaje wierne. Jest w tym rys zarówno rousseausowski, jak i franciszkański, bliższy kierunkom artystycznym z czasów młodości Korczaka: oto smutny Bóg, nie znalazłszy dla siebie miejsca pośród obojętnego tłumu żądnej sensacji, jakich dostarczają pospólstwu swoiste „boże igrzyska”³⁷, porzuca ludzki świat, wiejską chatę przedkłada nad przygotowany tron w świątyni, skromność – nad przepych i dostojeństwo. Ojczyzną prawdy, dobra i piękna jest skromna wiejska chata, a każdy, kto poprzestaje na małym i cieszyć się potrafi każdym przejawem istnienia, każdym stworzeniem, jest bliski Bogu, który cząstkę siebie zawarł w każdym dziele, w każdym – mówiąc językiem Leśmiana – „kęsie istnienia”. Myśl tę, wywiedzioną z refleksji pananimistycznej, formułuje Jan Kasprówicz w *Księdze ubogich* i Leopold Staff w wierszach franciszkańskich (m.in. *Życie bez zdarzeń*, tom *Ścieżki polne*). Szczególnie ważne jest u obu poetów niwelowanie hierarchicznej struktury stworzenia, zgodnie z którą u samego wierzchołka bytu sytuują się aniołowie i ludzie, na samym zaś dole piramidy – przyroda nieożywiona.

„Ta jedna licha drzewina –
Nie trzeba dębów tysięcy! –
Z szeptom się ku mnie przegina:
«Jest Bóg i czegoż ci więcej?!»

³⁶ J. Korczak: *Literatura sowiecka. – Eksperyment komunistyczny. – Zbliżenie polsko-rosyjskie w: Pisarze polscy a Rosja Sowiecka [ankieta]*, „Wiadomości Literackie” 1933, nr 44, cyt. za: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 10, Warszawa 1994, s. 318.

³⁷ Określenie „Człowiek Boże igrzysko” przywołuje w jednej z fraszek Jan Kochanowski, powtarzając je za Synezjuszem z Cyreny.

To małe, nędzne pachole
Prawi mi, patrząc w oczy:
«W twym jednostajnym kole
Wieczność wraz z tobą kroczy...»³⁸

– pisał Jan Kasprowicz w *Księdze ubogich*, młodopolskim manifestie franciszkanizmu. Podobna myśl pojawia się i w bajce Korczaka: „[Bóg] w lesie w jagodę się zamienił i zdrzemnął. Przekąsił u osadnika, [...] ufetowali tam Boga mlekiem zsiadłym i poszedł. Żydowską bryczką przejechał, pogawędził z furmanem, polną myszką przeleciał, [...] zapłakał w rzeźni miejskiej, znów w konwalii się schronił”³⁹.

Bóg, którego za wszelką cenę chciano pochwytać i umieścić w przygotowanej świątyni, na tronie, pośród ciekawej gawiedzi, uciekał przed „łapaczami” i zwiadowcami; wymknąwszy się z kolejnych obław znalazł bezpieczne schronienie: zamieszkał w sercach dzieci.

„[Bóg] patrzy, a pod parkanem dzieci się bawią. Przystanął, a i tu wywiadowca mało nie przydybał Staruszka, ale i on na baczności. Chciał uciekać, ale spostrzegł, że Mu się nie uda, więc zatoczył się, skiknął w górę, ale już deszczem paciorków. Aż zadzwoniło. Padł łapacz na kolana, próbuje zebrać. [...] A paciorki hyc-hyc – każdy w innego chłopca, a w dziewczynę. I tak się rozlały po dzieciach. A one w śmiech. «A to ci, bracie, opera. Teraz my Pana Boga nosić będziemy w sercu, kiedy nie chce z wami. A każdy po paciorku, żeby jednemu nie było za trudno»”⁴⁰.

Zakończenie bajki Korczaka po raz kolejny przywodzi na myśl baśń Andersena – tym razem *Królową śniegu*, a precyzyjniej – zawartą w niej przypowieść o złu, które za sprawą diabła wnika w ludzkie serce. „[Lustro] rozbiło się na setki milionów, bilionów, a nawet więcej drobinek i narobiło tym jeszcze więcej złego niż przedtem, bo niektóre okruchy były mniejsze od ziarenek piasku i fruwały po całym wielkim świecie, a gdy komuś jakiś wpadł do oka, to tam już zostawał, i odtąd ludzie widzieli wszystko źle lub dostrzegali tylko to, co w jakiejś sprawie było niegodziwe, bo każdy maleńki okruszek miał te same moce, co złe lustro”⁴¹.

³⁸ J. Kasprowicz: *Księga ubogich*, Kraków 1930, pieśń II.

³⁹ J. Korczak: *Senat szaleńców*, dz. cyt., s. 104.

⁴⁰ Tamże, s. 105.

⁴¹ H. Ch. Andersen: *Królowa Śniegu. Baśń w siedmiu częściach w: tegoż: Baśnie*, t. 1, tłum. B. Sochańska, Warszawa 2006, s. 299-300.

Andersenowski motyw został przez Korczaka odczytany *à rebours*: jak u Andersena w oczy Kaja wbijają się okruchy zła i powodują, że chłopiec nie potrafi zobaczyć dobra, tak u Korczaka właśnie dzieciom przypada w udziale wspólne dźwiganie Bożego ciężaru. Tam diabeł czyni swoje, tu Bóg; tam zło nie pozwala dostrzegać dobra, tu dobro, które jest drobiną samego Boga, pozwala osiągać pełnię człowieczeństwa; tam smutek i nieszczęście, tu radość.

Intertekstualnych nawiązań jest u Korczaka więcej. Bajka opowiedziana Jan-kowi przez Starca stanowi czytelną grę z przewrotną opowiastką z *Kordiana* Słowackiego *O Janku, co psom szyl buty*. Tożsamość imion postaci występujących w obu dramatach nie jest przypadkowa, podobnie z postaciami gawędziarzy: w *Kordianie* jest to stary sługa Grzegorz, w *Senacie Szaleńców* – Starzec. Historyjka Słowackiego to groteskowe opowiadanie o chłopcu, który, poddany diablom pokusom, „w literach nie czuł smaku” i „ze starymi suszył dzbanek”, a dzięki sprytowi i błyskotliwej inteligencji nie tylko znalazł miejsce w życiu jako możnowładca cieszący się łaskami króla, ale zatroszczył się też o los tych, którzy starali się okiełznać jego naturę. Opowiadanie Korczaka, choć również groteskowe, choć jest pochwałą dziecięcości, apoteozą zabawy i radości życia, przypisanych przez kulturę wiekowi dziecięcemu, dotyka zasadniczych treści ludzkiego bytu, wskazuje drogę odrodzenia człowieka, wzywa go, by przyoblekł opisane przez Nietzschego najwyższe wcielenie ducha i budował nową rzeczywistość.

Jak Pan Bóg... jest – podobnie jak powiastka Słowackiego – częścią większej całości, ogniwem dramatu kierowanego do dorosłych odbiorców. W scenicznej sytuacji opowiadania dziecku bajki w pełny sposób realizuje się Korczakowska idea lektury jako dialogu pokoleniowego, stanowiącego ogniwo łączące perspektywę właściwą dziecku i człowiekowi dojrzałemu. Lektura ta odbywa się w obecności dziecięcego odbiorcy, który tu, w *Senacie szaleńców*, jest aktywnym uczestnikiem sytuacji scenicznej, włącza się w opowieść, która konsekwentnie ma charakter dialogowy. Dziecko staje się katalizatorem autorskiego przesłania: w dynamice procesu lekturowego, w którym perspektywy odbioru dziecięcego i dorosłego rozpięte są kontrapunktowo, następuje zespolenie doświadczeń, przeżyć, przemyśleń. Życie, podzielone na okresy, stadia czy – jak chciał Szekspir w słynnym monologu Jakuba – akty, na powrót zyskuje wymiar całościowy.

W krótkiej opowieści *Jak Pan Bóg ze świątyni w te dyrdy uciekał* – zamieszczonej jako swoista pod względem gatunkowym częśćka obszernego dramatu, usytuowana wobec niego pod każdym względem kontrapunktowo – zbiegają się zasadnicze cechy Korczakowskiego pisarstwa, Korczakowskiej wizji dzieciństwa, a także Korczakowskiej strategii narracyjnej. Nieuważny widz lub czytelnik może

ją przeoczyć, choć – w przeciwieństwie do zabawnej historyjki o Janku z *Kordiana* Słowackiego – wnosi fundamentalne dla sensów utworu konstatacje, buduje przesłanie i otwiera przestrzeń nadziei na odrodzenie człowieka oraz klerkowskie ocalenie świętości dzieciństwa w czasach, gdy świat przypomina tytułowy „senat szaleńców”.

Podobnie jak z bajką o Panu Bogu, drobną etiudą na jeden instrument wchodzącą w skład rozbudowanego dramatu, wielogłosowego koncertu symfonicznego, jest z całą twórczością literacką Korczaka, właściwie zapomnianą, czytelniczo martwą, znaną tylko powierzchownie lub w ogóle nieznaną, wspominaną protekcjonalnie i okazjonalnie, jakby skrył ją cień tragizmu życia samego twórcy. Korczaka zabiło martyrologiczne piętno, którym naznaczyła go Historia, brzemień śmierci i stygmat heroizmu wypchnęły go poza margines literackich zainteresowań ponowoczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego. Z postaci wielkiego człowieka, otwartego na świat humanisty i znakomitego pisarza głoszącego pochwałę „wiedzy radosnej”, kultura XX w. zrobiła męczennika, ikonę czasu Apokalipsy. Męczennikowi nie do twarzy z uśmiechem i pochwałą radości. Dlatego mądre, radosne, głębokie opowieści Korczaka skazane są na zapomnienie. Pokryła je lawina popiołów.

Bibliografia:

- Andersen Hans Christian: *Baśnie*, tłum. B. Sochańska, Warszawa 2006;
- Bauman Zygmunt: *Płynny lęk*, tłum. J. Margański, Kraków 2008;
- Brzozowski Stanisław: *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1971;
- Czabanowska-Wróbel Anna: *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003;
- Dunin Janusz: *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX-XX wieku*, Łódź 1982;
- Głowiński Michał: *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969;
- Grimm Jacob, Grimm Wilhelm: *Baśnie braci Grimm*, tłum. E. Bielicka, M. Tarnowski, Warszawa 1987;
- Juszcak Wiesław: *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965;
- Kapuściński Ryszard: *Ten Inny*, Kraków 2006;
- Karpowicz Stanisław, Szycówna Aniela: *Nasza literatura dla młodzieży*, Warszawa 1904;
- Kasprowicz Jan: *Księga ubogich*, Kraków 1930;
- Key Ellen: *Stulecie dziecka*, tłum. I. Moszczeńska, Warszawa 1907;
- Korczak Janusz: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A Lewin i in., Warszawa 1992-1998;
- Kubale Anna: *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław 1984;
- Kuliczowska Krystyna: *W świecie prozy dla dzieci*, Warszawa 1983;
- Mencwel Andrzej: *Etos lewicy. Esej o narodzinach kulturalizmu polskiego*, Warszawa 1990;
- van Nieukerken Arent: *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007;
- Nietzsche Fryderyk: *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, tłum. W. Berent, Warszawa 1908;
- Norwid Cyprian Kamil: *Pisma wszystkie*, opr., wstęp, koment., J. W. Gomulicki, Warszawa 1971;
- Sauerland Karol: *Od Dilthey'a do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej*, Warszawa 1986;
- Dziecko w malarstwie od XVI do końca XIX wieku*, red. E. Micke-Broniarek, M. Ochnio, E. Zdonkiewicz, Warszawa 2004.

Faust Korczaka (*Wokół Kajtusia Czarodzieja*)

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

Toć znam guseł słowa,
Mistrza każdy ruch.
Fraszka mi czarować,
krzepki we mnie duch”.

(J. W. Goethe, *Uczeń czarnoksiężnika*,
tłum. H. Januszewska)¹

Bohater ballady *Uczeń czarnoksiężnika* Johanna Wolfganga Goethego, młody i pewny siebie adept sztuki magicznej, wykorzystuje nieobecność starego mistrza, żeby spróbować swoich sił w czarowaniu. Dla kaprysu ożywia miotłę i czyni ją swoim sługą. Wykracza poza wskazówki nauczyciela, który zalecał rozsądne używanie czarów i tylko w dobrych zamiarach. Lekkomysłny chłopiec otwiera prawdziwą puszkę Pandory – magia wymyka się spod kontroli. Miotła zaczyna nieustannie nosić tak ogromne ilości wody, że grozi mu utonięcie w powodzi. Nadmiar wolności danej młodemu czarodziejowi zmienia ją w samowolę. Tragedii na szczęście zapobiegnie powrót mentora. Przywraca on równowagę magicznej krainie stanowczym, pewnie wypowiedzianym zaklęciem.

Niemieccy uczniowie czytają dziś ten utwór Goethego jako ostrzeżenie przed niebezpieczeństwami nowoczesnej techniki, której skutków nie można przewidzieć². Tymczasem motyw groźnych, tajemnych sił Natury i konieczność zachowania rozwagi w korzystaniu z nich leżą u podstaw systemu myślowego weimar-

¹ *Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z Ciechanowska, Wrocław 1963.

² Por. E. Leibfried: *Magiczny realizm około roku 1800 w kontekście pytania: czym są magia i realizm i od kiedy istnieją?*, tłum. A. Pełka, w: *Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne*, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007, s. 28.

skiego poety. On jeden wśród romantyków potrafił okiełznać moce atakujące duszę artysty. Ballada wyraża fascynację alchemią, mineralogią i innymi praktykami magicznymi, lecz nade wszystko patronuje jej kusząca idea rozwiązania wszelkich zagadek świata za pomocą prostej formuły, jakiegoś uniwersalnego „zaklęcia”³.

Echa przywołanej tutaj historii rozpoznajemy w *Kajtusiu Czarodzieju*, ostatniej powieści dla dzieci Janusza Korczaka z 1934 roku (nie licząc biograficznej książki *Uparty chłopiec* wydanej w roku 1938). Wątpliwe by Stary Doktor świadomie inspirował się balladą Goethego, niemniej odniesienia do niemieckiej tradycji romantycznej są wyraźne. Istnienie takiego pokrewieństwa można dowieść i tym, że właśnie stamtąd wywodzi się obecny również w literaturze dziecięcej wątek wychowania oraz formowania się młodego człowieka (tzw. Bildungsroman)⁴. W dwudziestowiecznej prozie przybrał on formę opowieści inicjacyjnej, skupiającej się na wewnętrznym procesie dojrzewania bohatera. Wśród reprezentatywnych tytułów z tego nurtu badacze wymieniają *Króla Maciusia na wyspie bezludnej* oraz *Kajtusia Czarodzieja*. Ten drugi przypomina Małgorzacie Baranowskiej „biografię inicjacyjną dla dzieci”. Z kolei inna historyczka literatury, Anna Sobolewska, wprost określa *Kajtusia*... mianem „powieści inicjacyjnej”⁵.

Nie będę tu rozwijać tego elementu literackiego dziedzictwa, chciałabym natomiast przyrzeć się bliżej pokrewieństwu powieści Korczaka ze słynną historią doktora Fausta, bohatera XVI-wiecznej legendy. Uzupełnić jednak wypada, że na gruncie polskim wątek paktu z diabłem ukształtował się głównie pod wpływem podania związanego z postacią mistrza Twardowskiego (*nota bene* absolwenta tej samej Akademii Krakowskiej, która oprócz Wittenbergi była wskazywana jako domniemane miejsce studiów Fausta). Niemała w tym zasługa Mickiewiczowskiej ballady *Pani Twardowska* wciąż chętnie czytanej przez dzieci ze względu na ludyczny charakter.

W *Kajtusiu Czarodzieju* znajdujemy sporo odwołań do dramatu Goethego, jednej z najbardziej znanych wersji wątku Fausta. Korczak zaproponował tutaj własną

³ W. Szturc: *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995, s. 59.

⁴ Por. H. Orłowski: *Stereotyp fabularny niemieckiej „powieści rozwojowej” (Entwicklungsroman) okresu mieszczańskiego realizmu*, w: *Poetyka i historia*, red. J. Trzynałowski, Wrocław 1968, s. 43-61.

⁵ M. Baranowska: *Utopia fantastyczna Janusza Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej. Warszawa 12-15 października 1978 r.*, red. H. Kirchner, A. Lewin, S. Wołoszyn, Warszawa 1982, s. 244; A. Sobolewska: *Od magii do mistyki. Powieści inicjacyjne Janusza Korczaka*, w: teże: *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 100-126. M. Baranowska jako jedna z pierwszych zwróciła również uwagę na obecność motywów faustycznych w baśniowej prozie Janusza Korczaka.

interpretację mitu faustycznego, nadając dziecku rangę uniwersalnej figury ludzkiego losu. Przypomnę, że postać stworzona właściwie dopiero przez niemieckiego poeę, przeszła drogę „od legendy do mitu”. Mit uczynił z Fausta jedną z podstawowych kategorii antropologicznych, która pozwala nam zrozumieć zarówno problemy jednostki, jak i zbiorowości. Funkcjonuje jako lustro danej epoki, a zarazem jest ahistoryczny⁶. Autor *Dziecka salonu* wyrósł z młodopolskich korzeni, nieobca była mu więc tematyka faustyczna, tak chętnie podejmowana przez liczących się twórców przełomu wieków (m.in. T. Micińskiego, S. Przybyszewskiego, J. Żuławskiego)⁷. Pokolenie modernistów dodało bohaterowi Goethego wiele nowych atrybutów, typowych dla ducha epoki, jak choćby mizerność dekadencjonalnej duszy, która przestaje być cennym nabytkiem dla diabła⁸. Z kolei dwudziestolecie międzywojenne czytało dzieje Fausta z perspektywy mroczno-dekadencjonalnych oraz katastroficznych doświadczeń współczesności. Twórca *Spowiedzi motyla* musiał zetknąć się z kulturą faustyczną za pośrednictwem ulubionych filozofów – Schopenhauera (idea całkowitej wolności) i Nietzschego (koncepcja „nadczołowieka”), którzy należeli do jej najbardziej zagorzałych zwolenników. Lektura pism niemieckich myślicieli z pewnością ukształtowała poglądy Korczaka na temat dążenia do samorealizacji oraz dwoistości natury ludzkiej. W dużym stopniu uformowała jego rewolucyjne spojrzenie na dzieciństwo i młodość. *Kajtuś Czarodziej* miał być swoistym podsumowaniem Korczakowskiej wizji dzieciństwa, co potwierdza w swej analizie Grzegorz Leszczyński⁹, wizji opartej na trzech faustycznych wartościach: heroicznym buncie, kreacji, wolności.

Pracę nad utworem poprzedziły wyjątkowo staranne przygotowania. Korczak intensywnie poszukiwał odpowiedniej, a jednocześnie atrakcyjnej formy literackiej dla poważnych treści. Konsultował się z przyszłymi czytelnikami, rozważał różne techniki pisarskie. W jego warsztacie twórczym długo krystalizowała się poetyka baśni zanim utwór mógł trafić do rąk dzieci. Zachowała się na ten temat

⁶ Pojęciem „mit faustyczny” posługuję się za W. Szturc: dz. cyt., s. 10.

⁷ Młodopolski rodowód Korczaka opisuje G. Leszczyński w rozprawie *Mali mężczyźni*, w: tegoż: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006, s. 427-428.

⁸ Dobrze ilustruje tę tendencję jedno z opowiadań Kornela Makuszyńskiego *Mefistofeles*. Bohaterem jest karykaturalnie ukazany filozof, dekadent. Gdy oferuje on swoją duszę diabłu w zamian za eliksir młodości, ten odmawia mówiąc z przekąsem: „Nie mam magazynu tandety”. Cyt. za: A. Wydrycka: *Dwie dusze Fausta i młodopolskie sprzeczności*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, t. 2, red. H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2001, s. 155.

⁹ Por. G. Leszczyński: *Janusz Korczak*, w: *Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej*, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002, s. 194. Por. też tegoż: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa...*, dz. cyt., Warszawa 2006, s. 428-429.

ciekawa wypowiedź pisarza, którą zawarł *nota bene* w osiemnastym rozdziale powieści: „Zanim zacząłem pisać opowieść o Kajtusi, rozmawiałem z chłopcami o czarach, z dziewczynkami o wróżkach. Potem czytałem im różne rozdziały. Poprawiałem, zmieniałem i przerabiałem opowieść. Chciałem, żeby książka była ciekawa. Nie chciałem, żeby była straszna i trudna”¹⁰.

Ważne były, rzecz jasna, doświadczenia zdobyte przy tworzeniu poprzednich powieści dla dzieci, szczególnie cenna okazała się umiejętność pisanie reportażu (*vide: Moški, Joski i Srule; Józki, Jaški i Franki*)¹¹. *Kajtuś Czarodziej* czyta się dzisiaj poniekąd jak powieść-reportaż. Widzimy obraz prawdziwej Warszawy z okresu międzywojennego. Narrator prowadzi czytelnika (lub wiezie tramwajami) ulicami miasta, przez Łazienki, tereny nad Wisłą, dzielnice robotnicze aż po przedmieścia. Odwołuje się do doświadczeń codzienności, pokazując drobnych sprzedawców, kupców, rzemieślników, a także ważne miejsca ówczesnej przestrzeni publicznej, jakimi były kina i parki. Korczakowi udało się nie tylko wiarygodnie pokazać wycinek polskiej rzeczywistości przedwojennej w obliczu kryzysu ekonomicznego, lecz także nadać tej powieści dla dzieci międzynarodową oprawę. Kajtuś mieszka w Paryżu, Hollywood, potem w Nowym Jorku. Im bardziej oddala się od Warszawy, tym bardziej upodabnia się do dorosłego kosmopolity, *bon vivanta*, obywatela świata, który swobodnie przekracza granice i bariery językowe. Doświadczywszy satysfakcji z dostatniego życia światowca, szybko odkrywa jałowość takiej egzystencji. Nie ominie go bieda i dyskryminacja, kiedy na własnej skórze odczuje, co oznacza przynależność do najniższej klasy społecznej. Pisarz zespolił w ten sposób kilka odrębnych scenerii, pozwolił czytelnikowi zobaczyć, jakim zmianom osobowościowym podlegać będzie Kajtuś w zależności od wyboru miejsc i środowisk.

Kiedy z dzisiejszej perspektywy patrzymy na ten utwór, to zdumiewa on niezwykłą różnorodnością i artystycznym rozmachem. Dowodzi świetnego wycucia nowoczesnych technik narracyjnych oraz intuicji dla tego, co w danej chwili było literacko modne. Baśń ta zawiera wiele chwytów zupełnie obcych literaturze dziecięcej, typowych natomiast dla dorosłej awangardy lat 20-tych i 30-tych. Spójrzmy chociażby na elementy takie jak sensacyjność, filmowość, europeizm, egzotyzm, skłonność do mistyfikacji, ekspresjonizm – tym wszystkim charakteryzowała się nowatorska proza, nie zaś ówczesna twórczość adresowana do

¹⁰ Cyt. za: H. Mortkowicz-Olczakowa: *Janusz Korczak*, Warszawa 1978, s. 166.

¹¹ Por. J. Z. Białek: *Idea służenia dziecku. Twórczość literacka Janusza Korczaka*, w: tegoż: *Przymierze z dzieckiem. Studia i szkice o literaturze dla dzieci*, Kraków 1994, s. 49-50.

młodego czytelnika¹². Takie połączenie świetnie odzwierciedlało nerwowy rytm życia międzywojennych miast w Polsce i na świecie, lecz w konsekwencji uczy- niło z utworu Korczaka bardziej baśń dla dorosłych niż dla dzieci¹³. I jeszcze jedna uwaga dotycząca warstwy artystycznej *Kajtusia*... Z biografii autora dy- logii o królu Maciusiu wynika jedno – był zbyt zajęty, żeby śledzić najnowsze prądy w literaturze światowej¹⁴. Wątpię, by znajdował czas na obserwowanie ma- nifestów prozy rewolucyjnej, czy śledził dokonania autorów pokroju Bruną Ja- sieńskiego lub Jalu Kurka. Tworzył z osobna, we własnym tempie, bez deklaracji przynależności do jakiegokolwiek z ówczesnie działających grup. Autor *Upartego chłopca* kierował się własną oryginalną poetyką, którą opierała się na „przymie- rzu z dzieckiem”.

Kajtuś Czarodziej jest przede wszystkim baśnią literacką o stawaniu się czaro- dziejem. Warstwy przygodowa i reportażowa, a także wymienione eksperymenty stylistyczno-estetyczne jedynie dopełniają myślową zawartość utworu. Korczak wykreował bohatera na miarę niespokojnych czasów. Kajtuś umieszczony został pomiędzy dwiema aksjologiami: prometejską i faustyczną. Potwierdza to zakoń- czenie powieści, gdy chłopiec składa uroczystą przysięgę pozostania wiernym dyrektywom aktywności i odwagi, na filarach których dyrektor Domu Sierot w Warszawie zbudował swój program wychowawczy. Jest wreszcie bohater kry- tycznym recenzentem aktualnej rzeczywistości. Nie waha się rzucić wyzwania światu dorosłych, ośmieszyć filisterskiej mentalności i zdemaskować fałszu.

Przedstawiłam powyżej kilka hipotez związanych z genezą *Kajtusia Czaro- dzieja*, żeby pozwolić sobie na dwie, być może nieuprawnione analogie. Otóż, jak powszechnie wiadomo, Goethe pracował nad *Faustem* prawie 60 lat. Zmieniał się w tym czasie on sam, ewoluował jego bohater. Zaczynał pracę nad dramatem jako młody artysta, ukończył go będąc starcem. Znanicy twórczości wielkiego Weimarczyka podkreślają, że dzieło to nazywał testamentem (po ukończeniu całość dramatu symbolicznie zapieczętował)¹⁵. Inny wielki człowiek – Henryk Goldszmit, lekarz i humanista, artysta i społecznik, zakończył swoją baśń niety- powo, bo dedykacją „dla niespokojnych chłopców”. Powtórzył w niej wszystkie wcześniej zapisane bądź wygłoszone „prawidła życia”, które również, moim zda- niem, mają charakter testamentu.

¹² Por. J. Kwiatkowski: *Proza nowatorska*, w: tegoż: *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 271-276.

¹³ Por. K. Zabawa: „*Kajtuś Czarodziej*” *Janusza Korczaka – baśń dla dzieci czy dla dorosłych?*, „*Gu- liwer*” 2009, nr 3, s. 41-50.

¹⁴ H. Mortkowicz-Olczakowa: dz. cyt., s. 165.

¹⁵ W. Szturc: dz. cyt., s. 77.

„[...] Trzeba chcieć i silnie, i wytrwale.
Trzeba wolę hartować.
Trzeba być pożytecznym [...]”¹⁶.

Przejdźmy do związków *Kajtusia Czarodzieja* z arcydziełem Goethego. Faust to przede wszystkim barwna postać z jarmarcznej legendy – „magister astronomii, magii i chiromancji”. Człowiek uczony, który wędruje od miasta do miasta, stawia horoskopy, przepowiada przyszłość, lecz z różnych przypadłości. Kiedy spotyka na swej drodze diabła Mefistofelesa, odmienia się jego los. Faust „rodzi się powtórnie”. Własną krwią podpisuje cyrograf, aby za cenę swojej duszy zaznać ziemskiego szczęścia i posiadać tajemnice niedostępne dla żadnego z ludzi. Do czasów Goethego krążyło w Europie wiele takich efektownych życiorysów, które utwierdzały odbiorców w przekonaniu, że istnieją obok demoniczne moce czyhające na człowieka. Ich autorzy zgodnie skazywali Fausta na wieczne potępienie. Dopiero autor ballady *Uczeń czarnoksiężnika* w swoim dramacie zrehabilitował tę postać i mianował symbolem współczesnego człowieka. Uczynił bohatera i tragicznym, i ironicznym zarazem.

Spośród oczywistych faustycznych tropów w *Kajtusi* *Czarodzieju* na plan pierwszy wysuwa się pełna sprzeczności postawa głównego bohatera, którą dostrzegają jego najbliżsi – rodzice i babcia:

- „«Utrapienie z chłopakiem» – wzdycha mama.
- Nie biłem, ale jak stracę cierpliwość – groził ojciec.
- Dobrze mu z oczu patrzy – uśmiecha się babcia.
- Głowę ma dobrą – mówi ojciec.
- Do wszystkiego ciekawy – dodaje mama.
- W dziadka się wrodził – uśmiecha się babcia”¹⁷.

Rozdwojenie bohatera podkreśla podwójna tożsamość. Na podwórku i w szkole koledzy nazywają go „Kajtusiem”, wśród najbliższych funkcjonuje natomiast pod swoim prawdziwym imieniem Antosia. Ulubiona nauczycielka chwali chłopca za bycie „rozumnym człowiekiem”, ale równocześnie gani go za porywczosć i egocentryzm. Bywa na przemian milczący i gadatliwy, nieprzystępny i zbyt otwarty, energiczny i pasywny, złośliwy (wobec woźnego w szkole, re-

¹⁶ J. Korczak: *Kajtuś Czarodziej*, Warszawa 1973, s. 253.

¹⁷ Tamże, s. 19.

zysera) i współczujący (wobec rodziców i babci). Reakcje Kajtusia są gwałtowne, często nieprzewidywalne dla rówieśników¹⁸, którzy stronią od niego albo prowokują dla zabawy.

Odkąd postanowił zostać czarodziejem „[...] ma dwa różne życia. Jedno zwyczajne: w domu, w szkole, na ulicy. Drugie życie inne, własne, tajemnicze, wewnętrzne”¹⁹. Ten aspekt dwoistości bohatera powieści Korczaka można rozpatrywać w kontekście psychologii głębi. Widzimy, jak następuje wewnętrzne przebudzenie Kajtusia, które objawia się poprzez działanie, czyli liczne eksperymenty magiczne, stopniowanie trudności kolejnych czarów. Początkowo skupia się na spełnianiu własnych zachcianek (jak Faust, który najpierw zażądał eliksiru młodości i miłości Małgorzaty), egoistycznych celów, natomiast efekty magii okazują się nietrwałe. Atrament w zeszyście szybko blaknie, wyczarowana w nocy czekolada rano znika bez śladu. Z czasem jednak czarodziejska moc wykracza poza ramy szkolnego podwórka. Chłopcu przestaje wystarczać zwykły figiel splełtany nauczycielowi, byle tylko nudna lekcja szybko się skończyła. Dzięki umiejętności symbolicznego myślenia (świetnie ilustruje to senna wizja bohatera, gdy siedzi przy wielkim biurku w otoczeniu grubych ksiąg, czarnego kota, trupiej czaszki i globusa, a na głowie ma spiczasty kapelusz alchemika, albo też ucieczka do lasu) jego „jaźń indywidualna”, używając terminu Carla Gustawa Junga²⁰, zaczyna myśleć o pomaganiu innym, choć czasami skutki takich działań zamiast dobrodziejstw przynoszą destrukcję (choćby zniszczony most Poniatowskiego). Ambiwalencję związaną z kreacją Korczakowskiego bohatera potęguje inny czytelny ślad tradycji romantycznej, a mianowicie postać sobowótora, lustrzane odbicie Antosia, jego drugie ja.

Jeszcze zanim stał się czarodziejem, Kajtuś już zapracował na etykietę żartownisia, błazna. Popęnia największe niestosowności, by rozbawić kolegów, lecz w istocie, dzięki dostrzeganiu tego, co umyka innym, posiada szczególną moc, coś na kształt „władzy terroryzującej” (określenie Jeana Onimusa²¹). Po opanowaniu podstawy magii, większości jej aktów również nadaje błazeński podtekst. Zawsze kryje się za nimi chęć złamania obowiązujących norm. Bezkarne demoluje ulice, odwraca porządek rzeczy. Ingeruje w bieg czasu i prawa Natury, zmie-

¹⁸ Obecnie panuje pogląd, że Kajtuś z baśni Korczaka zdradza swoim zachowaniem typowe objawy nadpobudliwości psychoruchowej.

¹⁹ J. Korczak: dz. cyt., s. 45.

²⁰ Podaję za: W. Szturc: dz. cyt., s. 30.

²¹ J. Onimus: *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 322.

nia kobiety w mężczyzn i odwrotnie. Za każdym razem bawi go widok dorosłych bądź dzieci, którzy stają się ofiarami zaklęcia. Zabawy dostarcza mu nauczyciel zaatakowany przez rój much, kobiety idące do tyłu, latający nad Warszawą samochód czy policjanci w pantoflach na wysokich obcasach. Kajtuś dosłownie terroryzuje całe miasto. W swojej burzycielskiej zuchwałości nieodparcie przypomina mitologicznego bożka. Dlatego na pytanie: „czy Kajtuś Czarodziej ma cechy demoniczne”, autor baśni odpowiada twierdząco. Na marginesie dodajmy, że zgodnie z duchem faustycznym, demonizm ujawnia się tylko w działalności pozytywnej.

„Widzi Kajtuś, że do końca godziny daleko.
Już tydzień cały żaden czar się nie udał. Więc myśli: spróbuję.
«Chcę. Rozkazuję. Niech już będzie dzwonek». [...]”
„Przeciagnał się Kajtuś, ziewnął zniechęcony.
Że też nie można zrobić czegoś, co by było naprawdę ciekawe?”
„Już tak się uwziął, żeby był ostateczny bałagan.
I był.
Tak już jest na świecie.
Wystarczy, by czarodziej wydał parę rozkazów, zaraz ludzie
nie wiedzą, na którym są świecie”²².

Elementem błazeńskiej natury Kajtusia jest inność, obcość, odrębność, a zatem pozorna jedynie przynależność do grupy rówieśników. W świecie Fausta nośnikiem idei chaosu Goethe uczynił diabła. Pamiętamy, że poeta wyposażył go w atrybuty komiczno-groteskowe. Pokazał zarówno łatwość wcielania się Mefistofelesa w różne role (w tym także samego Fausta), jak i jego skłonność do mistyfikacji. W tym kontekście warto również rozpatrywać dwoistość Korczakowskiego bohatera. Przeżywając wielką podróż-przygodę, Kajtuś realizuje wszystkie, nawet te najbardziej szalone pragnienia, nie czuje żadnych ograniczeń. Pod wpływem czarodziejskich mocy łatwo zmienić twarz albo stać się niewidzialnym dzięki czapce-niewidce. Kolejne wcielenia Kajtusia pokazują przekraczanie granic niemożliwego: artysta, budowniczy i władca wyspy na Wiśle, słynny bokser „Czerwona maska”, „król wód”, który zachwyci publiczność umiejętnością chodzenia po wodnej tafli, dziecięca gwiazda filmowa, syn milionera.

²² J. Korczak: dz. cyt., s. 52 i 90.

Pewien rodzaj pokrewieństwa między Kajtusem a postacią z dramatu Goethego zdradza przełomowa sytuacja, w jakiej obydwaj się znaleźli. Niemiecki alchemik, przekroczywszy połowę żywota, mimo licznych fakultetów, posiadanej wiedzy, nadal odczuwa nieokiełznaną namiętność poznawczą. Zwraca się więc w stronę magii i sił nadprzyrodzonych. Wywołuje Ducha Ziemi, lecz gdy ten wyśmiewa jego pragnienia, uświadamia sobie własną ułomność i rozumie, że nie ogarnie tajemnych praw Natury. Inną motywacją kieruje się natomiast postać z analizowanej baśni. Zdaniem Anny Sobolewskiej ucieczka Kajtusia w stronę magii oznacza uwolnienie się od ograniczeń wynikających z bycia dzieckiem²³.

Postaci z utworu Korczaka również trudno odmówić nienasyconej ciekawości wiedzy („Już taką ma Kajtuś naturę, że musi widzieć, wiedzieć, a potem sam spróbować”²⁴). Szybciej niż jego rówieśnicy opanował umiejętność czytania. Ale choć poznał historię, geografę, zwyczaje innych ludów, przyrodę, a nawet podstawy astrologii, wszystko to dało mu jedynie połowiczną satysfakcję. Jego rozterki przypominają słynny monolog doktora Fausta ze sceny *W pracowni*. Poniżej dla porównania dwa fragmenty z obu utworów, w których wybrzmiewa parafraza Sokratejskiej formuły – „Wiem, że nic nie wiem”:

„Te moje uniwersytety!
Nad filozofią i nad prawem,
Nad medycyną i, niestety!
Nad teologią w pocie krwawym
Ileż to ja się naślęczałem,
Nieszczęsny głupiec! z zyskiem jakże małym! [...]
A co ja wiem? to, że nic nie wiem!”²⁵

„Kajtuś czyta.
Czyta o wojnach.
O podróżach.
Czyta o krajach i ludach. O zwierzętach i gwiazdach. I jak innym ludziom
dzieje się na świecie.
No i...
Zdaje się, że wszystko dobrze.

²³ A. Sobolewska: dz. cyt., s. 110.

²⁴ J. Korczak: dz. cyt., s. 22.

²⁵ J. W. Goethe: *Faust. Tragedia*, tłum. A. Pomorski, Warszawa 1999, s. 21.

Niby wie coraz więcej. Niby wie coraz lepiej. Już prawie rozumie. Ale nie tak, jak chce. Nie wszystko dokładnie. Zawsze jakaś tam tajemnica”²⁶.

Widzimy zatem bardzo samotnego młodego chłopca, niepodobnego do swoich kolegów. Korczak wyposażył go w kilka ważnych atrybutów, z czego najistotniejsza wydaje się podwójność losu zwyczajnego chłopca i maga-czarodzieja. Układa się z nich portret zbliżony do „człowieka romantycznego”²⁷. Bohater baśniopowieści nie potrafi usiedzieć na miejscu. Jest osobowością poszukującą, dynamiczną. Zapowiada, że nie spocznie dopóki nie pozna wszystkich tajemników sztuki czarnoksiężskiej. Czytelnik obserwuje stopniowy proces stawania się kimś innym. Z małego Antosia/Kajtusia wyrasta mentalnie dojrzały mag-uzurpator. Kulminacyjnym punktem tego przejścia od zagubionego chłopca do czarodzieja jest scena na cmentarzu. Widzimy ambiwalentną postawę. Z jednej strony gest wykonuje cierpiące dziecko, byleby tylko wskrzesić zmarłą babcię (czuje się winne tej śmierci)²⁸, lecz z drugiej strony działanie jest bałwochwalcze i wcale niedziecięce. Kryje się za tym pragnienie zapanowania nad śmiercią. Wykładnię tego gestu znajdziemy również w przywołanej wyżej psychologii głębi. Kajtus próbuje bowiem w ten sposób wejść na wyższy stopień wtajemniczenia.

Motyw ożywienia zmarłego budzi oczywiście biblijne asocjacje. Pod wpływem jarmarcznej legendy obraz wskrzeszenia stracił aurę Boskiego cudu na rzecz diabelskich sztuczek. W drugiej części dramatu Goethego, na żądanie cesarza, uczony z pomocą Mefistofelesa przywołuje z zaświatów ducha Heleny Trojańskiej. Dla uczonego będzie to początek nowego życia, moralnego ocalenia. W przypadku Kajtusia taki sposób wykorzystania wiedzy tajemnej musi skończyć się klęską. Magia, jak przyznaje bohater, okazuje się „niebezpiecznym fachem”. Pozbawia sił fizycznych, burzy spokój i skazuje na samotność.

Można stwierdzić, że dzieje Kajtusia układają się paralelnie do mitycznego wzorca. Fabuła ma dwudzielny układ, bo życie Korczakowskiego bohatera składa się z dwóch etapów: okresu edukacji i czarodziejskiej dojrzałości. Gdy zostaje zaatakowana wyspa na Wiśle – jego największe dzieło, wzorem bohatera Goethego, rozczarowany opuszcza Polskę i rusza w wielką przygodę-podróż. Wspomniano powyżej, że trasa wędrówki małego czarodzieja wiedzie z Warszawy, rodzinnego dworku Zosi, gdzieś na wsi, poprzez Paryż, Amerykę Północną, później sięga dalej do Afryki, Chin, aż do bieguna. W części pierwszej bohater niczym Faust

²⁶ J. Korczak: dz. cyt., s. 42.

²⁷ W. Szturc: dz. cyt., s. 23.

²⁸ Por. A. Sobolewska: dz. cyt., s. 111.

skupiony jest na sobie, w części drugiej zaczyna myśleć o innych ludziach. Otwiera się przed nim możliwość odpokutowania za swoje czyny.

Kajtuś Czarodziej, według określenia samego autora, jest „trudną książką” niepodobną do żadnej innej adresowanej do dzieci. Pod baśniowym kostiumem kryje się prawdziwy traktat antropologiczny wywodzący się z ducha faustycznego. Utwór kończy wezwanie: „«Czuwaj! Bądź karny! Bądź mężny!»” – przypomina Sobolewska. Wezwanie „czuwaj” odzyskuje tutaj swoje znaczenie głębokie, ewangeliczne – nie chodzi o czujność wobec wroga, ale wobec siebie samego, własnego ja. Męstwo bohaterów Korczaka to cnota doskonała, która nie zna podziału na swoich i obcych, dobrych i złych. Ich baśniowe królowanie nie jest projekcją marzenia Kopciuszka o bogactwie i władzy, ale marzeniem o doskonałości wewnętrznej²⁹.

Bibliografia:

- Białek Józef Zbigniew: *Przymierze z dzieckiem. Studia i szkice o literaturze dla dzieci*, Kraków 1994;
- Goethe Johann Wolfgang: *Faust. Tragedia*, tłum. A. Pomorski, Warszawa 1999;
- Korczak Janusz: *Kajtuś Czarodziej*, Warszawa 1973;
- Kwiatkowski Jerzy: *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000;
- Leszczyński Grzegorz: *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze drugiej połowy XIX i w XX w.*, Warszawa 2006;
- Mortkowicz-Olczakowa Hanna: *Janusz Korczak*, Warszawa 1978;
- Onimus Jean: *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, tłum. K. Falicka, „Pamiętnik Litercki” 1978, nr 4;
- Sobolewska Anna: *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992;
- Szturc Włodzimierz: *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995;
- Zabawa Krystyna: „Kajtuś Czarodziej” Janusza Korczaka – baśń dla dzieci czy dla dorosłych?, „Guliwer” 2009, nr 3;
- Janusz Korczak. *Życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej. Warszawa 12-15 października 1978 r.*, red. H. Kirchner, A. Lewin, S. Wołoszyn, Warszawa 1982;
- Niemiecka ballada romantyczna*, oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1963;

²⁹ Tamże, s. 112.

Poetyka i historia, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1968;
Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2000;
Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne, red. J. Biedermann, G. Gazda, I. Hübner, Łódź 2007;
Słownik literatury dziecięcej i młodzieżowej, red. B. Tylicka, G. Leszczyński, Wrocław-Warszawa-Kraków 2002.

Topografia krainy dzieciństwa. Kategoria przestrzeni w wybranych powieściach Janusza Korczaka

Przestrzeń stanowi jeden z najważniejszych elementów strukturalnych dzieła literackiego. Wpływa bowiem zarówno na oś konstrukcyjną i fabularną utworu, jak również warunkuje strategie interpretacyjne dzieła – sposób jego odczytania i zrozumienia. Topografia w utworach literackich nabiera różnorodnych znaczeń metaforycznych i pozwala na odnalezienie w tekście nowych, interesujących treści.

Symbolika przestrzeni stanowi ciekawy trop interpretacyjny powieści Janusza Korczaka. Przedmiotem niniejszych rozważań będą trzy z nich: *Dzieci ulicy*¹, *Bankructwo małego Dżeka*² oraz *Król Maciuś Pierwszy*³. Owo ograniczenie wiąże się z przyjęciem kryteriów doboru takich jak: brak elementów fantastycznych oraz ujęcie miejsca akcji jako składnika świata przedstawionego w kategorii przestrzeni miejskich. Teksty uszeregowane zostały pod względem stopnia abstrakcyjności – konieczność zastosowania Ingardenowskich procesów konkretyzacji⁴ różnicuje nie tylko znaczenie kategorii przestrzeni w dziele literackim, ale także sens całego tekstu.

Przestrzeń jako element świata przedstawionego podlega rozważaniom wielu teoretyków literatury. Jurij Łotman uważał ją za jeden z najważniejszych sensotwórczych elementów utworu literackiego. Strukturę przestrzeni tekstu uznawał za „model struktury Wszechświata”⁵, przypisując jej tym samym rolę wyznacznika punktów odniesienia i determinanta sposobu odczytania utworu. Karolina Ostrowska zaznacza, że ludzka orientacja opiera się właśnie na organizacji przestrzeni, niezależnie od jej formy – symbolicznym uszeregowaniu w ramach sacrum i profanum, geograficznym wyznaczeniu kierunków, zabudowaniach

¹ J. Korczak: *Dzieci ulicy*, w: tegoż: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., t. 1, Warszawa 1992.

² Tenże: *Bankructwo małego Dżeka*, Warszawa 2012.

³ Tenże: *Król Maciuś Pierwszy*, Warszawa 2012.

⁴ Por. A. Burzyńska, M. P. Markowski: *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009, s. 93-95.

⁵ J. Łotman: *Problem przestrzeni artystycznej*, w: tegoż: *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanańska, Warszawa 1984, s. 311.

miejskich, czy wyznaczonych granicach⁶. Łotman określał percepcję człowieka jako wizualną, naoczną i uznawał prymat interpretacji relacji przestrzennych za zjawisko typowe dla świata kultury w ogóle. Jak pisał: „Szczególny, właściwy człowiekowi charakter wzrokowego odbioru świata, którego wynikiem jest to, że denotatami znaków słownych dla ludzi [...] są pewne przestrzenne, postrzegalne obiekty, prowadzi do określonego odbioru modeli werbalnych. Zasada ikoniczna, naoczność są im też w pewnej mierze właściwe”⁷.

Łotmanowska antropologia zakłada, że wszystkie kulturowe koncepcje świata opierają się na znaczeniu relacji przestrzennych – ich interpretacja doprowadzać ma do zrozumienia kształtu rzeczywistości: „Pojęcia wysoki – niski, prawy – lewy, bliski – daleki, otwarty – zamknięty, ograniczony – nieograniczony okazują się materiałem dla budowy modeli kulturowych o wcale nie przestrzennej treści i otrzymują znaczenie wartościowy – bezwartościowy, dobry – zły, swój – obcy, dostępny – niedostępny, śmiertelny – nieśmiertelny itp. Najogólniejsze społeczne, religijne, polityczne i moralne modele świata, za pomocą których człowiek na różnych etapach swojej duchowej historii nadawał sens otaczającemu go życiu, okazują się niezmiennie wyposażone w charakterystyki przestrzenne...”⁸.

Zastosowanie teorii Łotmana dla powieści Janusza Korczaka może przynieść znaczące korzyści interpretacyjne. Światy przedstawione *Dzieci ulicy*, *Bankructwa małego Dżeka* i *Króla Maciusia Pierwszego* kształtowane są bowiem z wnikliwością urbanologa, który osobiście doświadcza przemian Warszawy przelotem wieków i opisuje je w najdrobniejszych szczegółach. Jak pisze Peter Brooker, rozwój metropolii odegrał ogromną rolę w wyłonieniu się kultury nowoczesnej⁹ – opis miasta w naturalny sposób wiąże się z opisem zamieszkującego je społeczeństwa. Korczakowska antropologia obszarów miejskich to jednocześnie socjologia miasta¹⁰ – symbolika przestrzeni wyznacza wewnątrztekstowe podziały aksjologiczne i określa światopogląd bohaterów.

Miasto jest dla Korczaka przestrzenią podstawową, obraz wsi budowany jest w kontraście do tego, co miejskie. Opozycje między miastem a peryferiami konstruowane są wzdłuż typowych dla teorii Łotmana osi: wysoki – niski, otwarty

⁶ K. Ostrowska: *Przestrzenie postmetropolis*, w: *Podróże nie tylko w czasie i przestrzeni. Szkice kulturowe*, red. M. Haponiuk, Lublin 2008, s. 44.

⁷ J. Łotman: dz. cyt., s. 310.

⁸ Tamże, s. 311-312.

⁹ Por. E. Rybicka: *Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010, s. 472.

¹⁰ U. Hannerz: *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, tłum. E. Klekot, Kraków 2006, s. 21.

– zamknięty, chaotyczny – uporządkowany, jasny – ciemny itp. Symbolika tych przeciwieństw częstokroć nie jest jednak oczywista. Nakłada się ona bowiem na charakterystyczną dla powieści Korczaka dziecięcą perspektywę, wypaczając i przewartościowującą rzeczywistość. Analiza Korczakowskich światów przedstawionych wiąże się zatem nie tylko z odczytywaniem dyktowanych kulturowo znaczeń, ale także z dostrzeżeniem swoistej narratorskiej dychotomii. Geopoetyka powieści Starego Doktora to obok teoretycznoliterackiej praktyki niezwykła wyprawa w głąb krainy dzieciństwa.

W swojej pierwszej powieści pt. *Dzieci ulicy* (1901) Janusz Korczak ze szczególną intensywnością wykorzystuje kategorię przestrzeni w celu zbudowania wewnątrztekstowego systemu wartości i odzwierciedlenia stanu ducha głównego bohatera. Jak pisze Irena Maciejewska: „Tworząc powieści społeczne, środowiskowe, w których zwłaszcza Powiśle odtworzone zostało z wyrazistością niespotykaną w dotychczasowej literaturze, wykracza Korczak daleko poza naturalistyczny dokument z życia klas pokrzywdzonych. W świat nędzy i poniżenia wbudowuje powieść egzystencjalną, w której problemy wprowadzone do literatury przez modernistów pokazane są *in statu nascendi*, prześledzone od momentu kiedy pojawia się w życiu człowieka, więc w procesie adolescencji, w trakcie dojrzewania”¹¹. W *Dzieciach ulicy* Antek, dorastający chłopiec – samotne i zagubione dziecko – eksploruje teren dużego miasta w poszukiwaniu szczęścia i własnej tożsamości. Obraz przedstawionej w powieści Warszawy końca XIX wieku zależny jest zatem od dziecięcej perspektywy – jest to miasto widziane oczami człowieka bezdomnego, głodnego i bezbronnego. Przestrzeń, po której porusza się Antek, zmienia kształt w zależności od stanu psychofizycznego chłopca oraz w zależności od ilości i jakości zdobytych przez niego doświadczeń: „Przejechali szeroką ulicę, jasno oświetloną. Znów wjechali w ciemne ulice. Potem przejechali most żelazny. Żłoty wąż latarni nadrzecznych odbijał się kołysząc w falach rzeki. Miasto czarnymi konturami rysowało się na tle ciemnego nieba. [...]”

Potem Praga, park po lewej stronie, niskie domy, place puste, jakieś zabudowania, skwer, ceglany dom fabryczny, parkany.

I oto wznosi się wielka budowla; z okien płyną strumienie światła. Dworzec kolei”¹².

Odpowiadająca rzeczywistej topografia Warszawy, ujęta w nazwy ulic takich jak Krakowskie Przedmieście, Tamka, Książęca, Czerniakowska, Ordynacka,

¹¹ I. Maciejewska: *Narodziny formy. Pierwsze powieści Janusza Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*, red. H. Kirchner, Warszawa 1997, s. 57.

¹² J. Korczak: *Dzieci ulicy*, dz. cyt., s. 60.

zaktualizowana poprzez opis sklepów, mostów czy szynków, zawiera w sobie komponent subiektywnego postrzegania – w powieści przedstawione są te miejsca, które w jakiś sposób wiążą się z życiem Antka i jemu podobnych: „Na drodze Mareckiej, o wiorstę od Targówka, jest karczma. Stoi tam ona od niepamiętnych czasów i ma swoją wielką kartę w kronice dzieci Warszawy”¹³.

Zgodnie z teorią Michela de Certeau podporządkowane idei mapy miasto konceptualne, „wytwór teorii urbanistycznych” przeciwstawione jest tu miastu doświadczanemu, rządzącemu się swoistą „retoryką przechadzki”¹⁴. Antek dokonuje wyborów, które składają się na jego doświadczenie. Zindywidualizowany odbiór przestrzeni rzutuje na jej kształt, a tym samym na wrażenia czytelnicze.

W *Dzieciach ulicy* można odnaleźć nieliczne opisy Śródmieścia – narrator skupia się przede wszystkim na ubogiej dzielnicy Warszawy, Powiśla. Warszawa powieści Korczaka to zgodnie z teorią Petera Brookera miasto nowoczesne, „zbudowane na planie siatki, z wyraźnym zróżnicowaniem śródmieścia i przedmieścia, dzielnic zamożnych i ubogich...”¹⁵. Owa niehomogeniczność miasta podkreśla złą sytuację materialną bohaterów i uwypukla kulturowe zróżnicowanie przestrzeni, w której funkcjonują. Obraz Śródmieścia zespolony jest z opisanymi zamożnymi mieszkańcami – kreowany jest jako feeria barw, zdobnych elementów ubioru, powozów. Ludzie, którzy wypełniają tę przestrzeń są w ciągłym ruchu: „W pogodny dzień jesienny Alejami Ujazdowskimi w Warszawie sunęły tłumy ludzi. [...] Środkiem toczyły się karety, powozy i dorożki, jedne wolniej, drugie szybciej, mijając się, krzyżując. W powozach panie, postrojone w jedwabie i koronki w kapeluszach, bogato przybranych kosztownymi piórami, panowie w modnych strojach z cieniutkimi laskami, zdobnymi w srebrne rączki”¹⁶. W owym świecie rządzi entropia nadmiaru – bohatera powieści, otoczonego przez tysiące chaotycznie poruszających się jednostek, nie dostrzega nikt, a on sam widzi wyłącznie bezładny tłum. Wielość jest symbolem niehomogenicznej tożsamości, rozproszonej w kierunku mnogości dystraktorów.

Przestrzeń Powiśla jest dla bohaterów *Dzieci ulicy* domem – niezależnie od jakości wspomnień związanych z tą częścią Warszawy, czują się w niej bezpiecznie. Ulica¹⁷, zgodnie z tytułem powieści, jest ich matką – rodzicielką, opiekunką, kar-

¹³ Tamże, s. 145.

¹⁴ Por. E. Rybicka: dz. cyt., s. 474.

¹⁵ Tamże, s. 472.

¹⁶ J. Korczak: *Dzieci ulicy*, dz. cyt., s. 43.

¹⁷ Zastosowana przez Korczaka synekdocha (według zasady *pars pro toto*) tworzy skonwencjonalizowany termin stosowany współcześnie w socjologii.

micielką, bezwzględnie kochającą swoje dzieci. Mimo że kojarzona jest przede wszystkim z osamotnieniem, patologią, okrucieństwem i samotnością, oznacza jednocześnie pełną akceptację i nieograniczoną konwencją miłość. Zawężenie przestrzeni, po której porusza się Antek do wtłoczonego między Wisłę, a barwne Śródmieście Powiśla, symbolizuje hermetyczność matczynych objęć, z których dojrzewający człowiek pragnie się wyswobodzić. Relacja między dzieckiem a ulicą ma zatem charakter zależnościowy.

Zanurzone w niegasnącym świetle miasto zapewnia pozorne bezpieczeństwo – jest dziecku znane i rządzi się prawami doskonale przez nie rozumianymi. Blask miejskich latarni to symbol tego, co znajome, a tym samym pewne i niezagrażające. Ciemność zaułków czy peryferii zapowiada nie tyle nieszczęście, co pewne *novum*. Wymaga od wchodzącego w nie człowieka ukształtowanej tożsamości, skłania bowiem do spoglądania w głąb siebie. Powiśle, niezależnie od jakości oferowanego przez nie życia, jest przestrzenią oswojoną. W powieści Korczaka barwne i chaotyczne miasto stanowi metaforę natury wychowującego się w nim dziecka – o nieukształtowanej tożsamości, pogrążonego w rozmyślaniach, wahającego się: „Złożona, zawiła jest dusza «andrusa» z Powiśla, a bogata, jak ta Wisła-rzeka, jak to miasto grzmiące, co jest jej mistrzem, wychowawcą, tyranem, a różnobarwna, różnodźwięczna, jak to niebo o wschodzie, jak te pomruki dobra i zła, które życie wydaje za siebie”¹⁸.

Ulf Hannerz w *Odkrywaniu miasta*¹⁹ pisał o płynności miejskiej egzystencji. Jej najważniejszym wykładnikiem miała być kariera (w znaczeniu sekwencji życiowych sytuacji), możliwa do zaplanowania tylko według ścisłych wytycznych organizacyjnych. Karierowicz Antek wchodzi jednak w różne role nie tylko po to, by osiągnąć cel, ale także, a może przede wszystkim, by obserwować rzeczywistość. Charakteryzuje go lokalne spojrzenie – w kolejnych etapach życia wciela się w kolejne kreacje i nie zawsze potrafi połączyć doświadczenia tak, by zrozumieć otaczający go świat. Antek porusza się po mieście niczym flaneur – nie ma domu, a mimo to wszędzie czuje się jak u siebie, jest naturalnie wpisany w miejską rzeczywistość. Jako jeden z wielu znika w tłumie – z jednej strony zawsze jest w centrum, z drugiej pozostaje niewidoczny, występuje *incognito*²⁰. Bohaterowie *Dzieci ulicy* pchani niewidzialną siłą, nie decydują o sobie w sposób świadomy, a jednak podążają w określonym kierunku. Karolina Ostrowska zauważa, że no-

¹⁸ J. Korczak: *Dzieci ulicy*, dz. cyt., s. 127.

¹⁹ U. Hannerz: dz. cyt., s. 307.

²⁰ Por. C. Baudelaire: *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. J. Guze, przedm. C. Miłosz, Gdańsk 1998, s. 15.

woczesne miasto, miasto flaneura jest przestrzenią decydującą o losie jego mieszkańców, zaś ulica wraz z rozmieszczonymi wzdłuż niej restauracjami, sklepami, domami stanowi dla nich drogowskaz: „...nie przechodzień wybiera ulicę, a ulica zdobywa przechodnia”²¹. Nie można jednak mówić o niej jako o drodze – trasa nie jest odgórnie wytyczona, a bohaterowie mają możliwość podejmowania wyborów zgodnych z ich sumieniem.

Warszawa Korczaka to miasto pełne tajemnic, mroczne i niezwykle. Zaułki, bramy, podwórka to symbole schronienia, bezpieczeństwa, ale także ograniczenia. W mieście łatwo się zgubić, a zatem utracić nadzieję i wolę walki o lepszą przyszłość. Irena Maciejewska, wskazując paralele w obrazowaniu przestrzeni i charakterów bohaterów powieści Janusza Korczaka zauważa, że: „W *Dzieciach ulicy* dwaj młodzi bohaterowie, Antek i Józiek, pokazani są jak w labiryncie, czy – operując terminologią samej powieści – jak «w sieci». Rzucają się w niej bezradnie i żywiołowo, wkładając w to całą młodą energię, która nie jest ukierunkowana, nie ma celu”²². Poznanie bohaterów nie jest zatem liniowe – przypomina raczej chaotyczne poszukiwania prawdy o świecie. Owa eksploracja miasta i życia przypomina w swym nieuporządkowaniu strukturę zurbanizowanej przestrzeni – twór skomplikowany i zagmatwany: „Szukanie to – i do tego umie Korczak-artysta wykorzystać wszechstronnie pokazany obraz Powiśla – odbywa się w najbardziej niesprzyjających, wręcz zgubnych warunkach”²³. W badaniach nad kulturowym obrazem przestrzeni miejskich porównanie miast do labiryntu, czy sieci jest zjawiskiem powszechnym – Walter Benjamin zaznaczał, że miasto jest ucieleśnieniem odwiecznego snu ludzkości o labiryncie²⁴. Antek wrzucony w pokrętne zaułki Warszawy musi odnaleźć drogę prowadzącą do wyjścia z miasta-labiryntu, wymaga to jednak dużego wysiłku i niezłomności w dążeniu do celu.

Ważnym elementem topografii Korczakowskiej Warszawy jest Wisła. Rzeką symbolizuje zapewniającą bezpieczeństwo granicę oraz stałość, jest bowiem widoczna niemal z każdego miejsca na Powiślu. Jednocześnie stanowi symbol przemijania i śmierci – Antek rozmyśla nad popełnieniem samobójstwa przez utopienie: „Antek biegł w stronę Wisły, zatrzymał się nad brzegiem, spojrzął na długi szereg latarni, na most, postąpił krok naprzód i uporczywie patrzył w toń rzeki. Jeszcze jeden krok zrobił, ale się cofnął”²⁵.

²¹ K. Ostrowska: dz. cyt., s. 45.

²² I. Maciejewska: dz. cyt., s. 58.

²³ Tamże.

²⁴ Por. K. Ostrowska: dz. cyt., s. 45-48.

²⁵ J. Korczak: *Dzieci ulicy*, dz. cyt., s. 145.

Spokojnie toczące się wody Wisły są dla bohaterów *Dzieci ulicy* ukojeniem i wybawieniem. Odbijające się w rzece miasto to symbol dystansu do rzeczywistości, autorefleksji, zawieszenia historycznego doświadczenia codzienności na rzecz rozmyślań o naturze świata i o przyszłości. Rzeka ma moc wyciszenia i uspokajania – jest snutą przez miasto-matkę opowieścią, kołysanką śpiewaną do snu.

Perspektywa Antka, a wraz z nią sposób narracji, zależą od stopnia dojrzałości chłopca i jego gotowości do dokonania zmian we własnym życiu. Bohater poszukuje miejsc, w których mógłby się wyciszyć i przemyśleć nurtujące go zagadnienia – z czasem dystansuje się wobec otaczającej go rzeczywistości, obejmuje wzrokiem Powiśle, niczym własne życie: „Zatrzymuje się przy ulicy Karowej. Patrzy w dół, na rozciągające się u stóp jego Powiśle. Tłoczą się domy, wiją, rozbiegają się w różne strony i schodzą. Taka wielka moc domów, aż het, pod rzekę samą. Jedne wyższe, inne niższe, jak góry, pagórki i wzgórze. Między nimi doliny – ulice. Gdzieniedzie miga żółtym światłem okienko, gdzie indziej czarnymi kwadratami znaczą się szeregi okien. Dalej parkany. Tu, owdzie, pojedyncze drzewo wystrzela”²⁶.

Wraz z wewnętrznymi przemianami chłopca opisy Warszawy stają się coraz bardziej ogólne. Początkowo Antek potrzebuje wielu dystraktorów i w tym kierunku opisana jest miejska przestrzeń. Kiedy zaczyna skupiać się na sobie, rozmyślać nad swoim życiem, następuje integracja jego osobowości, a liczba dystraktorów maleje. Brak bodźców, który początkowo wywoływał u chłopca lęk, staje się pragnieniem. Symbolem spełnienia, jedności i harmonii jest wieś. Opozycja wieś – miasto wyznacza nie tyle system aksjologiczny, ile umiejętność autoanalizy. Dzieci z rodzin zamożnych są w pewnym sensie naturalnie zakorzenione w wiejskiej przestrzeni symbolicznej, zaś dzieci ulicy pchane są przez los niczym po ruchliwych ulicach wielkiego miasta: „Dziecko salonu idzie wąską ścieżką, po której prowadzą je rodzice i szkoła; jak koń dorożkarski idzie po równej drodze, a oczy zasłonięte ma klapą, by patrzyło prosto przed siebie, nie w prawo, nie w lewo. A dziecię ulicy pchane jest życiem przez szeroki gościniec i nic nie krępuje go w patrzeniu, słuchaniu, myślach i czynach”²⁷.

Te dzieci, które zbudowały własną tożsamość w warunkach niesprzyjających, w osamotnieniu i nędzy, są jednak znacznie bogatsze w doświadczenia od swych żyjących w dostatku rówieśników. Korczak nie deprecjonuje miasta, podobnie jak nie nobilituje jednoznacznie wsi – obie te przestrzenie mają tworzyć harmo-

²⁶ Tamże, s. 169.

²⁷ Tamże, s. 165.

nijną całość, tak jak postawy i umiejętności dzieci, które wychowują się w typowych dla tych przestrzeni warunkach: „Dzieci w otoczeniu natury poprawiały się na zdrowiu, korzystały wiele, okazywały wpływ dobry na otoczenie. Pod ich wpływem dzieci wiejskie nabierały więcej zręczności, sprytu, ci znów brali ze swych towarzyszków wzór pracowitości i tego zdrowego rozumu, który cechuje dzieci wsi. Jedne znały naturę, drugie – ludzi”²⁸.

Harmonia jest wedle koncepcji Korczaka niezbędna. Wsieć pozbawiona charakterystycznego dla mieszkańców miast doświadczenia to przestrzeń jałowa i martwa. Ogromne niezamieszkałe terytoria mogą sprawiać wrażenie nieprzystępnych i złowrogich. Bez odpowiedniego przygotowania można zgubić się w nich, tak samo jak w miejskim labiryncie: „Jest to mała stacyjka, położona na szczerym polu. Gdzieś z dala czernią się lasy, a tu wokoło nic prócz pól z ostrymi jak szczecina łodygami zżętego zboża. Całe morze pól rozległe, poważne, spokojne”²⁹.

Przeźreń, w której ze względu na ograniczenie bodźców życie jest spowolnione, a wręcz flegmatyczne, gasi zapał w zamieszkujących ją ludziach. Zaruczajski dwór przedstawiony jest jako grób – brakuje w nim radości i spontaniczności, jego mieszkańcy są martwi, nie pielęgnują w sobie ducha walki o lepsze życie: „Nazwaliśmy kilkakrotnie grobem pałac w Zaruczaju. Wstąpmy więc wraz z Mańką i Antkiem do tego grobu i przyjrzyjmy się mu szczegółowo”³⁰.

W powieści *Dzieci ulicy* ogromną rolę odgrywa kategoria domu. Jest ona związana zarówno z przestrzenią rozumianą jako miejsce akcji, jak i z symbolicznym znaczeniem domu – obszaru oswojonego, związanego z dzieciństwem, rodziną, określającym pochodzenie i przynależność. Początkowo domem Antka była nędzna suterena, w której z pewnością nie czuł się komfortowo i bezpiecznie. Stanowiła ona jednak rodzaj azylu, o którego funkcjonalności decydował jedynie odgradzający od otwartej przestrzeni dach. Kiedy domem chłopca stała się ulica, poszerzyła się jego perspektywa – Antek wkroczył na drogę samorozwoju. Miałoby to być domem idealnym, choć umożliwia przeżycie. Jest domem żyjącym, bezwarunkowo przygarniającym błąkającego się po nim człowieka – miejscem, w którym zanika kategoria bezdomności. Kolejny dom Antka to pałac w Zaruczaju. Mimo że jest mu najbliższy do stereotypowego wizerunku domu, wzbudza strach i niechęć dziecięcych bohaterów: „Droga prowadziła przez boczną aleję lipową; przystanęli pod zardzewiałą żelazną bramą. [...] Czekali długa chwilę,

²⁸ Tamże, s. 198-199.

²⁹ Tamże, s. 63.

³⁰ Tamże, s. 77.

nim usłyszeli łoskot opadającego żelaza i wąska furtka żelazna sama się otworzyła. Na obszernym dziedzińcu nie było nikogo. Z prawej strony dziedzińca było wąskie przejście, które prowadziło do ogrodu. Prócz tego przejścia całą szerokość zajmowała murowana budowla, opatrzona wielkimi ciężkimi dębowymi drzwiami³¹. O tym, co zostaje uznane za dom, nie decydują zatem względy materialne – w powieści Korczaka jest on przede wszystkim przestrzenią oswojoną, bezpieczną, znaną.

Pałac w Zaruczaju to budynek surowy, choć świetnie wyposażony. To, co się w nim znajduje, ma ściśle określone funkcje, jak gdyby służyć miał wyłącznie pracy, nigdy zaś przyjemności. Pałac łączy w sobie przepych i powściągliwość – z jednej strony szokuje jego rozmiar, z drugiej jednak podporządkowany jest regułom użyteczności i skromności. Perspektywa narratora związana z doświadczeniami zwiedzających nieznaną przestrzeń dzieci obejmuje pomieszczenia, które są dla bohaterów czymś nowym i zaskakującym – bibliotekę z ponad pięciotysięcznym księgozbiorem, salę gimnastyczną z przyrządami do ćwiczeń, pokój stołowy, czy gabinet hrabiego. Pałac skonstrastowany jest zatem z mieszkaniem warszawskiej biedoty – małymi, zaniedbanymi suterrenami, w których sen, posiłki, czynności fizjologiczne i nauka występują obok siebie, uniemożliwiając godny byt.

Miasto *Dzieci ulicy* to nie tylko siatka przecinających się ulic. To żyjący własnym życiem twór, w którym zabłąkany dziecięcy wędrowiec poszukuje tożsamości i szczęścia. Dla Korczaka każde miejskie doświadczenie stanowi komponent dojrzewania. Miejski labirynt to symbol zagmatwanej ludzkiej duszy – jego przejście ma przede wszystkim walor poznawczy, wzbogaca i wzmacnia każdego człowieka, który podejmie ten trud.

W powieści *Bankructwo małego Dżeka* (1924) opis miejsca akcji zawiera znacznie mniej szczegółów niż w *Dzieciach ulicy*. Nie oznacza to jednak, że przestrzeń odgrywa tutaj mniejszą rolę – wpływa ona na oś fabularną utworu i stanowi symboliczny kontekst dla określonych działań postaci.

Tytułowym bohaterem utworu jest Dżek Fulton, amerykański chłopiec angażujący się w działalność szkolnej kooperatywy. Tłem dla jego przygód jest jedno z miast położonych w Ameryce – czytelnik nie poznaje jednak jego nazwy. Ameryka postrzegana jest przez autora jako symbol potęgi gospodarczej – przestrzeń w znaczeniu geograficznym nie ma tu zatem tak wielkiego znaczenia, jak metaforyczne odczytanie jej konotacji.

³¹ Tamże, s. 66.

Perspektywa narratora, związana również w tej powieści z doświadczeniami dziecięcego bohatera, rozpoczynającego przygodę ze światem finansów, jest nie tylko silnie skonwencjonalizowana, ale także ograniczona do zagadnień związanych z handlem i bankowością. Narracja skupia się na tych elementach miasta, które interesują Dżeka – bankach, sklepach, witrynach, magazynach. Chłopiec zdaje się zauważać jedynie to, co uznaje za lepsze, wyróżniające się, bogatsze: „Jeśli Dżek miał wolną chwilę, wyruszał już nie na plac, nie na sąsiednie, a dalej – do śródmieścia, na pryncypalne ulice, gdzie są wyższe i ładniejsze domy, bogatsze sklepy i ciekawe wystawy. I za każdym razem coś nowego zobaczył”³².

Postrzeżenie chłopca charakteryzuje typowy dla dziecka ogląd zewnętrzny, perspektywa ciekawego przechodnia. Polem dla zdobywania doświadczeń jest dla Dżeka duże miasto, kumulujące w sobie wszelkie skojarzenia z potęgą, przesytem i wielkością. Bohater ma możliwość zapanowania nad tą przestrzenią, jest w nią wpisany i z nią oswojony. Obserwacje chłopca nie wpływają bezpośrednio na jego dojrzałość – to, czego doświadcza, zależy od jego zainteresowań. Horyzonty bohatera z pewnością poszerzają się wraz z eksploracją miasta, nie są jednak wyłącznie od niej zależne. Miejskie spacerowanie Dżeka wyznaczane są przez jego potrzeby – chłopiec nigdy nie błądzi bez celu, jego działanie jest ukierunkowane, ustrukturyzowane. Sposób jego postępowania podyktowany jest chęcią osiągnięcia sukcesu – nie przejawia jednak znamion agresji, czy egocentryzmu.

Kwintesencją rozwoju ustanawia Korczak śródmieście. Pluralizm centrum konotowany jest tu, w przeciwieństwie do *Dzieci ulicy*, pozytywnie – Dżek potrafi wyselekcjonować elementy dla niego wartościowe. Porusza się po mieście zorientowany na poznanie – zdobywa jednak wiedzę w dużej mierze powierzchowną. Chłopca fascynuje coś, czego ze względu na wiek nie jest w stanie dokładnie poznać i zrozumieć. Miasto przyciąga go jednak swym bogactwem, kusi barwnością, przepychem – wśród sklepowych wystaw może poczuć się jak w galerii obrazów, gdyż jak pisze Karolina Ostrowska: „Witryny są magnesem, ornamentem ulicy, przejściem do «innego» świata”³³.

Miasto stanowi dla chłopca szereg uporządkowanych obiektów możliwych do poznania liniowego. Owa liniowość skorelowana jest z jego wiedzą wynikającą z doświadczeń w kooperatywie – Dżek zdaje się dostrzegać daną instytucję tylko wówczas, gdy potrafi ją nazwać i rozumie, przynajmniej w jakimś stopniu, zasady

³² J. Korczak: *Bankructwo małego Dżeka*, dz. cyt., s. 193.

³³ K. Ostrowska: dz. cyt., s. 46.

jej funkcjonowania. Między chłopcem a miastem istnieje relacja zależnościowa. Z jednej strony elementy topografii wpływają na jego zainteresowania, z drugiej sam bohater, poznający kolejne pojęcia, stwarza poszczególne obiekty, nie tylko w swojej świadomości, ale także w świadomości czytelnika.

Mimo że przedstawiona w *Bankructwie małego Dżeka* przestrzeń jest silnie skonwencjonalizowana – dominują w niej wysokie budynki, samochody, ulice – nie nasuwa obrazu konkretnego amerykańskiego miasta. Ameryka funkcjonuje tu nie jako państwo, lecz jako abstrakcyjny konstrukt, przywołujący określone skojarzenia. Pod każdym względem jest krainą tak odległą, że historie, które przydarzają się jej mieszkańcom, noszą znamiona baśni: „Bo trzeba wiedzieć, że amerykańskie miasta są jeszcze gorsze niż nasze. W miastach amerykańskich są strasznie wysokie domy, że aż je nazwano drapaczami nieba – hałas, tłok, kurz i dym są okropne. I w ogóle Ameryka – to dziwny świat. Ameryka jest jakby na dole, jakby tam ludzie chodzili głową w dół. Albo nam się tylko tak zdaje. A już zupełnie z pewnością u nich jest noc, kiedy u nas dzień. I wypada, że tam śpią w dzień, a w nocy chodzą do szkoły. Przyjemnie byłoby pojechać i te dziwne rzeczy samemu zobaczyć. Bo z książki nigdy się tak dobrze nie wie, jak kiedy się widzi własnymi oczami. Niby jak jakaś bajka”³⁴. Nawet narrator, z dużą dokładnością opisujący przygody Dżeka, nie pojmuje wszystkich zasad rządzących tą odległą krainą. Poświęca zatem czas na zdobywanie informacji, dzięki którym będzie w stanie napisać tę amerykańską powieść: „Nigdy jeszcze nie byłem w Ameryce, więc kiedy zacząłem pisać tę amerykańską powieść finansową, musiałem wiedzieć, jakie są tam na wszystko ceny. [...] Bo kto chce pisać książkę, a nie zna się wcale, musi zapytać takich, którzy wiedzą. I to się nazywa – robić studia do powieści. Więc i ja robiłem studia”³⁵. O abstrakcyjności Ameryki świadczy także język, w jakim porozumiewają się amerykańskie dzieci (ten fakt jest tym trudniejszy do zrozumienia, że dialogi w powieści zapisane są w języku polskim). Jest on nie tylko skomplikowany, ale wręcz nielogiczny, odwrócony do góry nogami niczym ludzie, którzy się nim posługują. Opis języka służy uwytknieniu różnic kulturowych między Polakami a Amerykanami: „Bardzo łatwo nauczyć się czytać i pisać po polsku; prawie wszystko czyta się tak, jak się pisze, i pisze się tak, jak się czyta. Tylko er-zet czyta się jak zet, no i ce-zet; es-zet i de-zet. Trochę kłopotu ma się z o kreskowanym; no, a że chleb pisze się przez be, a ławka przez wu, to bardzo łatwo pamiętać; bo mówi się chleba, a nie chlepa,

³⁴ J. Korczak: *Bankructwo małego Dżeka*, dz. cyt., s. 19.

³⁵ Tamże, s. 62.

i ławeczka, a nie łafeczka. Więc trzeba już być zupełnie gapą, żeby nie umieć. [...] Za to w języku angielskim dzieją się straszne rzeczy. Znam tylko jeden wyraz angielski i mam dosyć na całe życie. Bo pomyśleć tylko, że Shakespeare to znaczy «Szekspir». Chyba już tylko chiński jest trudniejszy. W Ameryce najczęściej piszą po angielsku i dzieci muszą w szkołach bardzo dużo czytać, żeby zrozumieć nawet najłatwiejszą powiastkę, a co dopiero książkę»³⁶.

Niefiguratywność w obrazowaniu przestrzeni umożliwia czytelnikowi zdystansowanie się wobec działań handlowych *sensu stricto* i przełożenie ich na sposób myślenia o pieniądzu i rozwoju w lokalnych warunkach. Opisy przestrzeni są w powieści na tyle ogólne, że akcja utworu mogłaby rozgrywać się w każdym innym rozwiniętym państwie. Korczak spogląda bowiem na Amerykę przez pryzmat lokalności – mimo swej odmienności nie może być ona przestrzenią wrogą, czy niezrozumiałą – stąd odwołanie się do warszawskiego bazaru zwanego Kercełakiem: „Jeżeli przejść prosto ulicę, na której mieszka Dżek, potem skrócić na prawo do rogu drugiej ulicy, a potem na lewo iść – iść i iść – to się dojdzie do placu, który się jakoś nazywa, ale my dla wygody nazwiemy go Kercełakiem. Jest to plac, gdzie odbywają się targi»³⁷.

Innym elementem służącym oswojeniu amerykańskiej rzeczywistości jest fakt posługiwania się przez uczniów gwarą warszawską – z ust chłopców padają słowa frajer, bajadera, na krydę, ciamara. Partykularność w konstruowaniu świata przedstawionego ma na celu nie tylko okiełznanie inności, ale także wskazanie analogii między funkcjonowaniem ludzi w różnych stronach świata, opartych między innymi na wspólnocie potrzeby rozwoju.

Miasto stanowi w *Bankructwie małego Dżeka* przestrzeń podstawową. Jest symbolem rozwoju, bogactwa, ale i pracy. Kategoria peryferyjności nie jest tu jednak deprecjonowana – po raz kolejny wskazuje Korczak konieczność zharmonizowania przestrzeni wiejskich i miejskich. Podczas kończącej zajęcia szkolne wycieczki zmienia się perspektywa Dżeka. Chłopiec przestaje nadmiernie koncentrować się na sprawach związanych z finansami – oddalanie się od centrum miasta symbolizuje wyciszenie, skupienie uwagi na kwestiach ogólnoludzkich. Wycieczka oznacza również przeszłość i tradycję, uwolnienie się od presji rozwoju. Historia, która zapisana jest w ruinach zamku odzwierciedla poczynania Dżeka – porażka chłopca nie pozostaje bez znaczenia, podobnie jak nie bez znaczenia jest podziwiany przez dzieci zabytek: „Pójdą pieszo do rzeki, wsiądą

³⁶ Tamże, s. 41.

³⁷ Tamże, s. 121.

na statek, popłyną w dół rzeki, gdzie jest piękna góra w lesie ze starym zamkiem. Ten zamek warowny był oblegany przez Indian, a potem się spalił podczas rewolucji. A teraz widać jedną ścianę i kupę gruzów, porośniętą mchem i trawą³⁸.

Metropolia z powieści *Bankructwo małego Dżeka* znacznie różni się od miasta przedstawionego w *Dzieciach ulicy*. Mimo że tak jak Warszawa służy poznaniu, nie dotyczy ono jednak osoby bohatera, lecz wiedzy praktycznej, pomocnej w prowadzeniu własnego przedsiębiorstwa. Spacerów Dżeka pozbawione są waloru inicjacyjnego – chłopiec zdobywa wiedzę, ale doświadczenie zyskuje dopiero wówczas, gdy wykorzysta ją w cieplarnianych warunkach kooperatywy. Ulice miasta, w którym mieszka Dżek, nie tworzą skomplikowanego labiryntu – mimo że obowiązuje w nim prawo nadmiaru, chłopiec nie ma problemów z poruszaniem się w tej przestrzeni i wyborem elementów, które go interesują. Bohater krąży między domem a szkołą – każda wędrówka wykraczająca poza utarty szlak jest pewnego rodzaju przyjemnością. Miasto i związana z nim presja rozwoju ostatecznie jednak przytłacza chłopca – peryferia stają się symbolem wytchnienia, spokojnego i beztroskiego dzieciństwa, bez którego żadne dziecko nie może się obyć.

Geografia polityczna rzeczywistości *Króla Maciusia Pierwszego* jest przejrzysta, choć w niewielkim stopniu uszczegółowiona – świat powieści jest mały, podzielony na poszczególne państwa. Przestrzeń, podobnie jak pozostałe elementy świata przedstawionego, jest silnie skonwencjonalizowana i w swej konstrukcji przypomina rzeczywistą topografię Europy, choć przedstawioną w znacznym pomniejszeniu. Owo zawężenie wiąże się z charakterystycznym dla utworów Korczaka dziecięcym postrzeganiem. Jak pisze Jolanta Ługowska: „Nieskomplikowana aksjologia, bohaterowie «bez wnętrza», konwencjonalna przestrzeń, jako ważne elementy konstrukcyjne *Króla Maciusia*, w pełni odpowiadające możliwościom percepcyjnym dziecka, należą zarazem do najistotniejszych wyznaczników baśni i tworzą wraz z innymi właściwościami podstawową zasadę strukturalną tego gatunku, określaną mianem «prawa uproszczonego istnienia»³⁹. Podążając baśniowym tropem można stwierdzić, że świat, w którym żyje i rządzi Macius to realizacja dziecięcej utopii – Małgorzata Baranowska w następujący sposób tłumaczy tę koncepcję: „Po pierwsze – jego utopia polega nie na tym, żeby przenieść cechy wymyślnego państwa w przeszłość, przyszłość czy na nieznanne miejsce, ale na tym, że państwo Maciusia znajduje się nigdzie, poza czasem i przestrze-

³⁸ Tamże, s. 214.

³⁹ J. Ługowska: *Baśń w twórczości Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Pisarz...*, dz. cyt., s. 147.

nią, bo królem jest dziecko. Owszem państwo jego nie ma także nazwy, ale czy jakiegokolwiek nazwane państwo poddało się rządowi i reformom małego dziecka, choćby królewskiego?⁴⁰ Państwo rządzone przez Maciusia w rzeczywistości nie istnieje, choć pod względem struktury przypomina wiele europejskich krajów początku XX wieku. Świat Korczaka zawieszony jest zatem pomiędzy „nigdzie” a „wszędzie” – los króla Maciusia to synonim dzieciństwa, dla którego nie istnieją podziały geograficzne.

Maciuś jest władcą monarchii parlamentarnej – państwa o scentralizowanej władzy, o którego losach, obok króla, decydują ministrowie. Ich funkcje i zakres obowiązków są jasno określone – każdy z ministrów sprawuje pieczę nad określonym obszarem administracji, król zaś konsoliduje ich potrzeby, spostrzeżenia i szuka na nie odpowiedzi. Wymaga się od niego perspektywy szerokiej i dojrzałej, umożliwiającej całościowy ogląd państwowej rzeczywistości. Ten typ postrzegania jest Maciusiowi całkowicie obcy – horyzonty chłopca ujęte są przede wszystkim w ramy jego dziecięcych pragnień. Z czasem Maciuś zaczyna dostrzegać to, czego nie widział będąc dzieckiem – doświadczenie małego króla to doświadczenie gorzkiej dorosłości, która ostatecznie okazuje się być znacznie bardziej ograniczająca niż dzieciństwo. Perspektywa bohatera najsłynniejszej powieści Janusza Korczaka jest bowiem perspektywą ewoluującą, zakładającą progres, poszerzającą świat i odwołującą się do przyszłości. Postać chłopca, znamieny dla niego punkt widzenia i obszar działań stanowią przejaw kultu jednostki twórczej – dziecko to nie tylko potencjał sam w sobie, ale także potencjał rzeczywistości, w której się znajduje i którą współtworzy. Dziecko stwarza świat zgodny z własną, często naiwną wizją, jest jego kreatorem. Grzegorz Leszczyński sprowadza świat powieści Korczaka do kategorii *teatrum mundi* – zauważa, że obejmuje on wszystkie aspekty społecznego funkcjonowania człowieka-mariNETKI⁴¹. Przestrzeń jest tym aspektem podporządkowana, a jednocześnie utrwała społeczne role i podziały. Działania dorosłych, skontrastowane z postępowaniem Maciusia, mają charakter reminiscencyjny, podobnie jak bazująca na wieloletniej tradycji etykieta, są synonimem hipokryzji.

Początkowo wiedza Maciusia o otaczającym go świecie ogranicza się do funkcjonowania w pałacu królewskim. Przestrzeń pałacu jest wykładnią tradycjona-

⁴⁰ M. Baranowska: *Utopia fantastyczna Janusza Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej Warszawa, 12-15 października 1978 r.*, red. H. Kirchner, A. Lewin, S. Wołoszyn, Warszawa 1982, s. 240.

⁴¹ Por. G. Leszczyński: *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012, s. 51.

lizmu – mały władca więziony przez konwencję nie może opuścić wytwornego budynku: „W sali tronowej nie było pieca, bo prababka króla Maciusia, rozumna Anna Nabożna, kiedy była jeszcze mała, omal się nie zaccadziła – i na pamiątkę jej szczęśliwego ocalenia postanowiono do pałacowego ceremoniału wprowadzić zasadę, aby sala tronowa nie miała pieca przez całych lat pięćset⁴². Zamknięty w czterech ścianach nie ma prawa decydowania o własnym życiu, jest bezwolny, uprzedmiotowiony. Konwenanse nie są dla niego zrozumiałe – rozpoczynając z nimi walkę dziecko-król obiera ścieżkę niemożliwą do przejścia. Aby zacząć żyć pełnią życia, musi opuścić pałac. Powoli i ostrożnie, choć z radością stawia pierwsze kroki poza królewskim przybytkiem – bawi się w ogrodzie, udaje się na wojnę, odwiedza trzech królów, wypoczywa nad morzem, by wreszcie udać się z wizytą do murzyńskiego władcy. Przestrzeń rozrasta się wraz z doświadczeniami bohatera, choć jak się okazuje, nigdy w pełni mu nie sprzyja – Maciuś wszędzie czuje się samotny i ubezwłasnowolniony. Jego marzenia o wyzwoleniu się spod jarzma konwenansów okazują się nie mieć pokrycia w rzeczywistym świecie.

Każde z przedstawionych w *Królu Maciusiu Pierwszym* miejsc traktowane jest wyłącznie funkcjonalnie – każde narzuca określony sposób zachowania i system wartości. Maciuś, pozbawiony możliwości zindywidualizowania się, bycia kimś wyjątkowym, przy jednoczesnym pozostaniu sobą, doświadcza przestrzeni bez nazw, przestrzeni, w której zatracą się tożsamość, a która wymaga nieustannego odgrywania ról. Topografia powieści Korczaka ujęta jest w szeregi uogólnień – nic nie jest jednostkowe, wszystkiego jest dużo, wszystko jest takie samo – ciasteczki zostają wysłane do wszystkich domów sierot, ogłoszenia wydrukowane we wszystkich gazetach. Te niedookreślone elementy przestrzeni to według teorii Marca Augé nie-miejsca – nie tylko nie formułują one tożsamości bohatera, ale także nie zapewniają mu bezpieczeństwa, sprawiają, że wszędzie czuje się obcy. Nie-miejsca to obiekty niesymbolizowane, mające charakter czysto użytkowy. Zbudowane są one na funkcjonalnym stereotypie i przez tę nadmierną konwencjonalność narzucają pełną anonimowość tym, którzy się w nich znajdują. Marc Augé zaznacza, że mimo ciągłego ruchu nie ma w nich relacji, a tylko samotność⁴³: „Nie dokonują one jednak żadnej syntezy, niczego nie integrują, a jedynie zezwalają, na czas zwiedzania, na współlistnienie indywidualności – odrębnych,

⁴² J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, dz. cyt., s. 20.

⁴³ Marc Augé: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2011, s. 76.

podobnych do siebie nawzajem i wobec siebie obojętnych⁴⁴. Nie-miejsca Maciusia-podróżnika zawsze posiadają wyraźne cechy, które określają ich funkcje. Z jednej strony łatwo się do nich dostosować – uniwersalność tych miejsc zapewnia pozorne poczucie bezpieczeństwa – z drugiej jednak przerażają swą jałowością i pustką: „Oto paradoks nie-miejsca: obcy, zabłąkany w kraju, którego nie zna [...] odnajduje się w nim jedynie w anonimowości autostrad, stacji obsługi, hipermarketów i sieci hoteli⁴⁵. Co ciekawe, aby uwolnić się od anonimowości nie-miejsc należy samemu ową anonimowość przybrać – Maciuś ma możliwość poznania świata takim, jakim jest w rzeczywistości tylko wtedy, gdy występuje w przebraniu i przez nikogo nie może być rozpoznany.

Nadrzędną kategorią przestrzeni w *Królu Maciusiu Pierwszym* jest centrum. Karolina Ostrowska zwraca uwagę, że miasto, a przede wszystkim stolica, stanowi zwykle punkt „...dookoła którego krystalizuje się przestrzeń⁴⁶. Punktem wyjścia dla stopniowego rozszerzania narratorskiej perspektywy jest królewski pałac, wraz z ustawionym pośrodku tronem – symbolem władzy i ograniczającej konwencji. W świecie Korczaka im dalej od pałacowego centrum, tym mniej skonwencjonalizowane staje się życie. Władza centrum to władza martwa, skostniała, pokonywanie przestrzeni, skłanianie się ku peryferiom oznacza zaś progres, działanie. Korczak, wierny koncepcji harmonii, zdaje się odsuwać Maciusia od zepsutej dorosłości miasta – potrzebna dzieciom naturalność staje się domeną dzikich mieszkańców Afryki. Podczas gdy odległości między poszczególnymi elementami przestrzeni Korczakowskiego świata są skrócone, wyprawa do Afryki znacznie poszerza narratorską perspektywę. Trudno jednoznacznie określić, gdzie położony jest ów kraj dziwów – bohaterowie podróżują do niego przy wykorzystaniu wielu środków transportu, co podkreśla jego odległą lokalizację. Afryka, reprezentowana między innymi przez króla Bum-Druma i jego córkę Klu-Klu stanowi symbol dekonstrukcji, przewartościowania rzeczywistości – łączy w sobie naiwność dziecięcego postrzegania świata z oryginalnością i bogactwem doświadczeń. I choć sama w sobie nie zapewnia idyllicznego życia, wprowadza nieco zamętu w świat dorosłych, co z pewnością wpływa pozytywnie na sytuację dzieci.

Przestrzeń powieści *Król Maciuś Pierwszy* została ujęta przede wszystkim w skonwencjonalizowane obiekty typowe dla każdego miasta – szkoły, drukarnie, teatry, sklepy. Jej pokonywanie, a zatem doświadczenie tych obiektów, ma walor inicjacyjny. Dojrzewanie Maciusia nie stanowi jednak bezpośredniego wyniku

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 73.

⁴⁶ K. Ostrowska, dz. cyt., s. 45.

zetknięcia z przestrzenią – jest ona bowiem nie tylko pusta znaczeniowo, ale także zawłaszczająca tożsamość. Chłopiec zaczyna rozumieć zasady rządzące światem – to metapoznanie boleśnie go doświadcza, sprawia, że wkracza w dorosłość nieprzygotowany i bezbronny. Podobnie jak inne dzieci nie może jednak uciec od tych doznań – los Maciusia to także synonim przemijania i śmierci. Struktura świata, w którym żyje mały król jest niezwykle klarowna – drogi prowadzą do celu, a granice rozdzielają od siebie to, co różne. W tej przestrzeni nie ma miejsca na spontaniczność czy indywidualizm – Maciuś nie ma możliwości ukrycia się, zawsze jest w centrum, nawet upokorzony, prowadzony jest środkiem ulicy.

Kategoria przestrzeni w powieściach Janusza Korczaka to zagadnienie obszerne i bogate w ukryte sensory. Stanowi ona nie tylko tło dla przygód poszczególnych bohaterów, ale także determinuje sposób odczytania i interpretacji ich postaw oraz zachowań. Z jednej strony symbolizuje skarbnicę wiedzy o otaczającym świecie, jest matką, przewodnikiem, opiekunem, z drugiej jednak zadaje ból, upokarza, stygmatyzuje. Jej pokonywanie stanowi częstokroć wyprawę w głąb samego siebie – w zależności od skomplikowania jej struktury, przemierzając ją człowiek doświadcza smutku, radości, tęsknoty lub strachu. Oswojenie przestrzeni, zbudowanie w niej domu, stanowi wedle Korczaka cel każdego człowieka. W tych działaniach najważniejsze zaś ma być osiągnięcie harmonii, której także i dziś nierzadko brakuje w krainie dzieciństwa.

Bibliografia:

- Augé Marc: *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2011;
- Baudelaire Charles, *Malarz życia nowoczesnego*, tłum. J. Guze, przedm. C. Miłosz, Gdańsk 1998;
- Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2009;
- Hannerz Ulf: *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, tłum. E. Klekot, Kraków 2006;
- Korczak Janusz: *Bankructwo małego Dżeka*, Warszawa 2012;
- *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., Warszawa 1992-1998;
- *Król Maciuś Pierwszy*, Warszawa 2012;
- Leszczyński Grzegorz: *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012;

Łotman Jurij: *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984;
Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel, red. H. Kirchner, Warszawa 1997;
Janusz Korczak. Życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej Warszawa, 12-15 października 1978 r., red. H. Kirchner, A. Lewin, S. Wołoszyn, Warszawa 1982;
Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2010;
Podróże nie tylko w czasie i przestrzeni. Szkice kulturoznawcze, red. M. Haponiuk, Lublin 2008.

Figury dziecka w twórczości Janusza Korczaka

Mówiąc o dziecku jako o jednym z najważniejszych tematów filozoficznej refleksji Janusza Korczaka, rozwijanym i korygowanym w działalności pedagogicznej i towarzyszącej jej publicystyce poświęconej problematyce wychowania, a także w najbardziej chyba pełny i odkrywczy sposób pojawiającym się w twórczości literackiej¹, nie sposób nie uwzględnić faktu, że bohater naszych rozważań stanowi w twórczości Starego Doktora najczęściej człon (nacechowany!) swoistej opozycji: dziecko – dorosły. W rozprawach pedagogicznych, publicystyce a także w utworach beletrystycznych tego pisarza bardzo często powraca więc motyw obrony dziecka przed zagrożeniami i opresjami, jakich nie szczędzi mu świat zorganizowany według wyobrażeń i na miarę człowieka dojrzałego, powraca – jako ważny wątek rozwijany zarówno w pedagogicznym dyskursie, jak i w utworach beletrystycznych – kwestia braku porozumienia między dorosłymi a dziećmi.

„Żyjemy jak ludek małośy, ujarzmiony przez wielkoludów, kapłanów, którzy posiadają siłę mięśni i wiedzy tajemnej. Jesteśmy klasą upośledzoną, którą pragniecie utrzymać przy życiu ceną najmniejszych zrzeczeń, najmniejszego wysiłku. Jesteśmy tworamii bardzo a bardzo złożonymi, przy tym w sobie zamknięci, nieufni i skryci – i nic wam nie powie mędrca szkiełko i oko, jeśli nie macie wiary w nas i odczuwania z nami. I badać nas powinien etnolog, socjolog, przyrodnik, a nie pedagog, demagog”². W przytoczonej wypowiedzi utrzymanej w tonie nasyconego emocjami manifestu rozpoznać można często pojawiającą się w twórczości Korczaka literacką figurę dziecka jako Innego, przy czym odmiennosc ta realizuje się jak gdyby w dwu wymiarach: społeczno-ekonomicznym i kul-

¹ Na niezwykłą wagę bycia pisarzem w całokształcie życiowych dokonań Korczaka zwraca uwagę H. Kirchner. Por.: „Korczak urodził się pisarzem, z jego trzech zawodów (i powołań) ten był pierwszy i nadrzędny, karmił się i rósł następnymi: medycyną i wychowaniem, a one pożywiały się jego literaturą. Stał się pisarzem nowatorskim i wybitnym dzięki temu, że był pedagogiem, zyskał więc nowe i przebogate tworzywo i przesłanie ideowe swego dzieła”. Teżże: *Korczak – pisarz*, w: *Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*, red. taż, Warszawa 1997, s. 8.

² J. Korczak: *Kiedy znów będą mały*, w: tegoż: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., t. 9, Warszawa 1994, s. 262.

tutowym, co w konsekwencji oznacza w pierwszym przypadku upodrzedzenie i pozbawienie prawa decydowania o własnym losie, w drugim zaś egzystowanie w stanie nierozpoznania na podobieństwo plemion pierwotnych odizolowanych od cywilizacji. Posłużenie się nią wynika, jak utrzymuje Bożena Wojnowska, z biograficznych uwarunkowań autora doświadczającego od początku świadomego życia dwojakiego wyobcowania: jako Żyda wydziedziczonego z praw obywatelskich i jako Polaka – przedstawiciela narodu pozbawionego przez zaborców prawa do suwerennego bytu.

Charakteryzując społeczne i polityczne stosunki panujące w Warszawie w okresie młodości Korczaka, pisze autorka: „W oczach polskiego społeczeństwa Żydzi prezentowali się jako inni, odmienni, w dużej części obcy – podobnie Polacy w oczach carskich urzędników. Kiedy Korczak wkraczał w życie dorosłe, musiał postrzegać siebie wobec tych innych jako podwójnie obcy”³. Ta elementarna sytuacja egzystencjalna w życiu i twórczości Starego Doktora poddawana była swoistemu przekładowi na język relacji między dorosłymi a dziećmi, służąc identyfikacji i przenikliwemu opisowi statusu dziecka w znanej mu z autopsji rzeczywistości społecznej. „W oczach dorosłych dziecko było inne, odrębne, osobne. Korczak nieraz wspominał, że w dzieciństwie dotkliwie odczuwał owo spojrzenie dorosłe, które odsyłało mu obraz istoty lekceważonej i niższej, wobec której wolno stosować przemoc.”⁴ Status dziecka we współczesnej sobie rzeczywistości porównywał często Korczak do sytuacji klas uciskanych, walczących z niesprawiedliwością społeczną, stąd w jego utworach literackich, a także w rozprawach pedagogicznych często pojawia się słownictwo i metaforyka zaczerpnięte z publicystyki społeczno-politycznej, formułowane są apele o dostrzeżenie w dziecku integralnej osoby, której należą się prawa wynikające z przynależności do ogólnoludzkiej wspólnoty. „Czym jest ta połowa ludzkości – pyta więc Korczak w swej fundamentalnej rozprawie *Jak kochać dziecko* (1919-1920) – żyjąca razem i obok nas w tragicznym rozdwojeniu? Nakładamy na nią brzemień obowiązków jutrzejszego człowieka, nie dając żadnego z praw człowieka dzisiejszego. Jeśli podzielić ludzkość na dorosłych i dzieci, a życie na dziecięctwo i dojrzałość, to tego dziecka na świecie i w życiu jest bardzo, bardzo dużo. Tylko że zapatrzeni we własną walkę, własną troskę nie dostrzegamy go, jak dawniej nie dostrzegaliśmy kobiety, chłopca, ujarzmionych warstw i narodów”⁵. Apeluje więc: „Zróbmy bilans,

³ B. Wojnowska: *Korczak – postacią dialogową*, w: *Korczakowskie dialogi*, red. J. Bińczycka, Warszawa 1999, s. 27.

⁴ Tamże, s. 28.

⁵ J. Korczak: *Jak kochać dziecko*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 7, Warszawa 1993, s. 70.

obliczmy, ile z ogólnego rachunku należy się dziecku, ile mu przypada w działaniu z łaski, nie jako jałmużna. Sprawdźmy rzetelnie, ile wydzielamy na użytek ludu dziecięcego, narodu małosłobego, klasy pańszczyźnianej⁶.

Do sprawy tej powraca w cytowanej już powieści *Kiedy znów będę mały* (1925). Bohater tej zdumiewającej historii, przeniesiony dzięki nadnaturalnej interwencji pochodzącego ze świata czarów krasnoludka w rzeczywistość własnego dzieciństwa, zachowując przy tym wiedzę i doświadczenie człowieka dojrzałego, skonfrontowany zostaje w czasoprzestrzeni magicznie odzyskanego dziecięctwa z typowymi oraz najzupełniej realnymi sytuacjami z życia dziecka i ucznia, z problemami, z jakimi młody człowiek, niezależnie od czasu historycznego, w jakim żyje, borykać się musi na co dzień. W tym swoistym mikrokosmosie dziecka problemem niezwykle wagi okazuje się więc posiadanie określonych przedmiotów, zarówno tych obiektywnie niezbędnych w życiu ucznia (na przykład przyborów szkolnych), jak i tych upragnionych, wymarzonych, ocenianych według ściśle indywidualnych kryteriów, potrzeba posiadania których nie zawsze spotyka się z uznaniem ze strony dorosłych. Charakterystyczna pod tym względem wydaje się scena wybierania przez bohaterów *Kiedy znów będę mały* różnych interesujących ich przedmiotów ze sklepowych wystaw na wypadek, gdyby im na to pozwolono bez uiszczenia stosownej zapłaty. Nie mniej istotna z punktu widzenia młodego człowieka jest kwestia swobodnego dysponowania oddanymi do użytku rzeczami. „Kiedy pierwszy raz byłem dzieckiem – wspomina podwójnie wtajemniczony narrator *Kiedy znów będę mały* – otrzymałem raz łyżwy. Wtedy łyżwy były jeszcze rzadkim prezentem, kosztownym. No i zamieniłem na piórnik z wiśniowego drzewa, okrągły, z mopsikiem. Mopsik był bez oka, ale bardzo miły. [...] Kiedy się w domu dowiedzieli, zrobili mi awanturę. Musiałem oddać. Wstydzilem się bardzo, bo jeśli łyżwy były moje, powinienem mieć prawo robić z nimi, co zechcę⁷”.

Przytoczony epizod, utrzymany w konwencji autobiograficznego wspomnienia, znajduje interesujące dopełnienie w słynnej broszurze *Prawo dziecka do szacunku* (1928), przyjmując tu formę jawnego oskarżenia kierowanego pod adresem dorosłych: „Żebrak rozporządza do woli jałmużną, dziecko nic nie ma własnego, musi zdać sprawę z każdego otrzymanego za darmo do użytku przedmiotu⁸”. Narrator a zarazem bohater powieści *Kiedy znów będę mały*, zmuszony do budzących zażenowanie próśb o drobne pożyczki skierowanych do

⁶ Tenże: *Prawo dziecka do szacunku* w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 7, s. 448.

⁷ Tenże: *Kiedy znów będę mały*, dz. cyt., s. 250.

⁸ Tenże: *Prawo dziecka do szacunku*, dz. cyt., s. 431.

bardziej majątnych kolegów, wyznaje więc, że w swym dorosłym życiu zdążył już zapomnieć, jaką niewolą jest brak własnych pieniędzy, a także jakie upokorzenie oznacza dla ambitnego młodego człowieka świadomość, że jest ciężarem dla swych rodziców. Przyjmując na siebie rolę trybuna „ludu małego” wypowiada tedy znamienne zdanie: „Nie, dzieci nie darmożady. Pracą jest szkoła. Prawda, że więcej mamy wakacji, ale nauczyciel także odpoczywa. My ciężiej pracujemy niżli nauczyciel. Bo dla nas wszystko i trudne i nowe. A nazywa się, że dzieci nic nie robią, darmo chleb jedzą”⁹.

Odmienność statusu dziecka w stosunku do statusu dorosłych w spektakularny, a zarazem niezwykle bolesny dla najmłodszych obywateli świata sposób, wyraża się też w braku jasno sformułowanych praw, które regulowałyby wzajemne relacje zarówno między dorosłymi a dziećmi, jak również, co szczególnie ważne, między samymi dziećmi. Relacjonując w powieści *Kiedy znów będę mały* sceny bezkarnej przemocy, jakiej dopuszczają się starsi i silni wobec młodszych i słabszych, czy upokarzające dla uczniów nauczycielskie dochodzenia w pozornie banalnych kwestiach, kto stłukł szybę w czasie zabawy w śnieżki czy ukraść czapkę jednemu z kolegów, w trakcie których prawdziwym winowajcom udaje się zazwyczaj uniknąć kary, konfrontuje narrator te zdarzenia z sytuacjami typowymi dla społeczności ludzi dorosłych: „Oto podczas pochodu, w którym biorę udział, rozległ się nagle strzał. Otacza nas policja: kto strzelił? Ale tu, będąc niewinnym wiem, że będzie śledztwo. [...] A nasze sprawy załatwia się tak jakoś byle zbyć. Dlaczego tak jest? Dlaczego tak często bez winy krzywda nam się dzieje? Dlaczego wolno dziecko niesprawiedliwie ukarać i uważa się to za drobiazg, i nie odpowiada się za to przed nikim?”¹⁰. Zwraca też uwagę na zjawisko tolerowania przez dorosłych różnego rodzaju przestępstw, jakich dopuszczają się na co dzień jednostki aspołeczne, patologiczne, będące dla dziecięcej zbiorowości stałym źródłem zagrożenia i demoralizacji¹¹, co wiedzie do przepełnionego goryczą stwierdzenia, będącego zarazem sugestywnym oskarżeniem akceptowanego przecież przez większość obywateli porządku społecznego: „Wasi występni siedzą w kryminalach, a nasi luzem wśród nas sobie chodzą”¹².

⁹ Tenże: *Kiedy znów będę mały*, dz. cyt., s. 319.

¹⁰ Tamże, s. 242.

¹¹ Por. „Występne i niezrównoważone krążą samopas i potracają, i roztracają, i krzywdzą, i zarażają. I za nie ogół dzieci ponosi solidarną odpowiedzialność (bo i nam się z lekka czasami dają we znaki). Te nieliczne oburzają stateczną opinię, znaczą się jaskrawymi plamami na powierzchni życia dziecięcego: one dyktują rutynie metody postępowania: krótko, choć to gnębi, ostro, choć rani, surowo, to znaczy brutalnie”. J. Korczak: *Prawo dziecka do szacunku*, dz. cyt., s. 446.

¹² Tenże: *Kiedy znów będę mały*, dz. cyt., s. 327.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że swego rodzaju pozytywną odpowiedzią na sformułowane pytania okazała się działalność pedagogiczna Korczaka, osobliwie zaś instytucja sądu koleżeńkiego, powołana przez Starego Doktora do życia w Domu Sierot, która, mimo pewnej swej kontrowersyjności (przeciwko tej koncepcji występowała na przykład Stefania Sempołowska¹³), przez samego Korczaka ceniona była bardzo wysoko. „Dziecko ma prawo do poważnego traktowania jego spraw, do sprawiedliwego ich rozważania. Do tej pory wszystko zależne było od dobrej woli i dobrego czy złego humoru wychowawcy. Dziecko nie miało prawa do protestu. Despotyzmowi trzeba kres położyć”¹⁴, czytamy we wstępie do regulaminu Sądu zawartym w ostatniej części dzieła *Jak kochać dziecko*.

Inność dziecka nie ogranicza się jednak do kwestii społeczno-ekonomicznych, decyduje o niej fakt przynależności do środowiska porównywanego często przez Korczaka do nieznanego nauce plemienia, które stać się powinno przedmiotem poważnych studiów. Na takie studia – jako prawdziwa *terra incognita* – zasługuje więc jego zdaniem na przykład zabawa – „jedyna dziedzina, gdzie zezwalamy [dziecku] na inicjatywę w węższym lub szerszym zakresie [gdzie] czuje się ono do pewnego stopnia niezależnym”¹⁵, a także nuda, często błędnie rozpoznawana przez wychowawców jako przejaw złej woli, nabierającej niekiedy cech zbiorowej psychozy¹⁶. Wielokrotnie apelował też Korczak o głębsze zainteresowanie się niepowtarzalną leksyką i składnią dziecięcego opowiadania, o pochylenie się nad tematyką dziecięcych pytań odzwierciedlających głód poznawczy małego człowieka.

Wgląd w szeroko, antropologicznie pojmowaną kulturę dziecięcą dać może, w pewnym przynajmniej zakresie, stosowana przez etnologów obserwacja uczestnicząca, dokonana z możliwie najmniejszego dystansu dzielącego badacza od badanych. Tak też postępował autor *Momentów wychowawczych* (1919) – twórca *Wielkiej Syntezy Dziecka* powstającej z „nieskończonych drobin obserwacji bezpośredniej, której zawsze był niesyty”¹⁷, który – jak powiada Joanna Papuzińska – „przystał do dzieci, wtopił się w ich środowisko i spędził wśród nich większą część swojego życia”¹⁸, przestrzegając przy tym wyznawanej przez

¹³ Por. N. Gąsiorowska: *Życie i działalność Stefania Sempołowskiej*, w: *Życie i działalność Stefania Sempołowskiej*, red. taż, Warszawa 1960.

¹⁴ J. Korczak: *Jak kochać dziecko*, dz. cyt., s. 297-298, por. też przypis S. Wołoszyna, s. 551-552.

¹⁵ Tamże, s. 83.

¹⁶ Tamże, s. 81.

¹⁷ H. Kirchner: *Korczak – pisarz*, dz. cyt., s. 14.

¹⁸ J. Papuzińska: *Podkultura dziecięca w twórczości Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Pisarz...*, dz. cyt., s. 152.

siebie, a zaczerpniętej z nauk przyrodniczych zasady nieingerencji obserwatora w przebieg wydarzeń stanowiących przedmiot badań. Charakterystyczna wydaje się przy tym predylekcja autora do posługiwania się terminologią stosowaną w naukach medycznych, odwoływanie się do własnych doświadczeń lekarza. „Medycynie zawdzięczam technikę badania i dyscyplinę naukowego myślenia. [...] Medycyna pokazała mi cuda terapii i cuda wysiłków w podpatrywaniu tajemnic natury. [...] Dzięki niej nauczyłem się wiązać mozolnie rozproszone szczegóły i sprzeczne objawy w logiczny obraz rozpoznania. I bogaty w doświadczoną świadomość o potędze praw natury i geniuszu badawczej myśli ludzkiej, staję wobec niewiadomej: dziecko”¹⁹. Bycie pedagogiem oznaczało więc dla niego przede wszystkim planową i systematyczną obserwację dziecka w jego własnym środowisku – w szkole, internacie, na koloniach letnich czy w domu sierot, nieprzypadkowo często przez niego nazywanymi „klinikami wychowawczymi”. Efektami tej obserwacji dzielił się z czytelnikami w rozprawach pedagogicznych, znanych zbiorach reportaży kolonijnych *Józki, Jaśki i Franki* (1911) oraz *Mośki, Joski i Srule* (1910), a także w utworach w szerszym zakresie odwołujących się do konwencji operujących artystyczną fikcją. W nich właśnie najpełniej wyzyskał pisarz zasadę postrzegania świata z perspektywy dziecka, z najbardziej wiarygodnym zapisem emocji towarzyszących wszelkim aktom poznawczym.

Wiele tego rodzaju scen z życia dziecka odnajdziemy w cytowanej już powieści *Kiedy znów będę mały*, której narrator – rzeczoznawca własnego świata – odsłania na przykład przed dorosłym czytelnikiem, „nie znającym” i „nie rozumiejącym śniegu” tajemnice pierwszego „prawdziwego” dnia zimy, gdy z nieba sypie się biały puch nadający się do zabawy w śnieżki. „Takich pauz, jak dzisiaj, ma człowiek w życiu niewiele. Czasem w ciągu całej zimy nie ma ani jednej. Bo musi być ciepło, bo inaczej śnieg będzie sypki i kuli nie ulepisz. I ręce marzną zanadto. Śnieg musi być wilgotny i głęboki. Za ciepło być nie powinno, bo się przecie roztopi. Musi spaść w nocy lub rano, żeby nie zdążyli uprzątnąć. Musi być pierwszy, nieporuszony, żeby nie było w nim ani kawałków lodu, ani grudek ziemi. My, znawcy śniegu i czciciele, wszystko to mocno w duszy czujemy”²⁰. Zwraca uwagę konkretność przytoczonego opisu godna pióra etnologa a właściwie etnografa w dawnym stylu, prowadzącego przy pomocy metody obserwacji uczestniczącej eksplorację terenowe określonej grupy

¹⁹ J. Korczak: *Jak kochać dziecko*, dz. cyt., s. 211-212.

²⁰ Tenże: *Kiedy znów będę mały*, dz. cyt., s. 240.

etnicznej, mające na celu rekonstrukcję obrazu świata wspólnego dla członków badanej wspólnoty. Jakby wbrew sentymentalnym, a zarazem stereotypowym opisom powitania zimy znanym ze szkolnych czytanek czy okolicznościowych utworów publikowanych w pisemkach dla dzieci, śnieg potraktowany jest więc tu jako budulec i tworzywo, nie wywołuje zatem estetycznych wzruszeń lecz wyzwala trzeźwą, racjonalną refleksję na temat jego przydatności w realizacji założonego celu ludycznego.

Z realiów świata ucznia wywiedziona też zostaje refleksja na temat czasu, pojmowanego jako kategoria antropologiczna, przeżywana i odczuwana przez dzieci w sposób odmienny od dorosłych, egzemplifikowana przez pozornie tylko incydentalne zdarzenie z życia chłopca, któremu zabroniono opuszczenia klasy na dziesięć minut przed dzwonkiem: „Jestem dzieckiem, inny teraz mam zegar, inaczej czas mierzę, inny mój kalendarz. Dzień mój jest wiecznością, która się dzieli na krótkie sekundy i długie stulecia. Nie dziesięć minut pić mi się chciało”²¹. To z wnętrza dziecięcego świata płynie też swoiste sprostowanie dorosłego mniemania, że „dzieci lubią ciągle coś innego”²², oczekują zatem wciąż nowych zabaw, gier i książek. Tymczasem, jak w imieniu „ludu małorosłego” powiada narrator powieści, „ładną bajkę, ciekawe opowiadanie – możemy wiele razy słuchać. Jak dorośli na to samo pójść do teatru; a nawet bardziej. Bo dzieci rzadziej, żeby się pochwalić, a chcą poznać dobrze”²³.

Przykłady obecnych w tekstach Korczaka swoistych scenek rodzajowych ukazujących różne strony i przejawy życia w grupie rówieśników można by mnożyć, w tym te odsłaniające niejawne, powiedzieć można, wstydlive aspekty wzajemnych relacji, jak na przykład reguły rządzące wzajemną wymianą zniesławiających replik, czy scenariusze bójek, których nie sposób przecież uniknąć. Stanowią one swoiste doniesienia z wnętrza niedostępnego zwykle dorosłym dziecięcego świata, przynoszą ważne informacje niezbędne do porozumienia się z nosicielami tej, w licznych swych przejawach hermetycznej, nieprzenikliwej kultury. Jej modelowe wyobrażenie przeciwstawiane jest przez Korczaka poznawczym stereotypom służącym dorosłym w budowaniu przez nich wiedzy o świecie. Konfrontowane są też przez niego różne formy językowej ekspresji używane w komunikacji między członkami tych wspólnot. „Dziecko nie mniej, nie ubożej, nie gorzej myśli niż dorosły, ono inaczej myśli. W naszym myśleniu obrazy są spłowiałe i postrzępione, uczucia matowe, zapyłone. Dziecko myśli uczuciem, nie intelektem.

²¹ Tamże, s. 229.

²² Tamże, s. 329.

²³ Tamże, s. 330.

Dlatego tak trudno porozumieć się z nimi, dlatego nie ma trudniejszej sztuki, jak przemawianie do dzieci²⁴.

Ważnym w twórczości Korczaka wyobrażeniem dziecka, obecnym już we wczesnych powieściach tego autora (*Dzieci ulicy* – 1901, *Dziecko salonu* – 1906) jest, używając określenia Ireny Maciejewskiej, figura „Człowieka Wędrowca”. Jej istotę stanowi „poszukiwanie, dynamiczne traktowanie życia jako procesu, którego sens ujawnia się w toku jego trwania, w dążeniu do coraz nowych celów”²⁵. W utworach beletrystycznych znalazła ona najpełniejszą realizację w strukturach fabularnych opartych na genotypie powieści rozwojowej, często łączonej z motywami baśniowymi, jak na przykład w *Kajtusiu Czarodzieju* (1935) czy w dylogii o królu Maciusiu Pierwszym (1922-1923).

Celem pierwszego z wymienionych utworów, pozornie najbardziej zbliżonego do formy gatunkowej baśni, opartego na wywiedzionym z tradycji opowieści magicznych motywie czarodziejskiej metamorfozy, jest przecież nie swoista żonglerka znanymi chwytami i rekwizytami związanymi z postacią czarodzieja lecz odwrotnie – udowodnienie jak trudno być władcą magicznych mocy i przedmiotów. Kajtuś, wędrujący przez świat i gromadzący kolejne życiowe doświadczenia, stykający się z cierpieniami innych ludzi, a także – dzięki baśniowej metamorfozie – doświadczający losu bezbronnego zwierzęcia, jego bólu, głodu, niepewności jutra czy też – dzięki przemianie w drzewo – zdobywający wielkie wtajemniczenie w istotę życia w przyrodzie, stopniowo, w toku rozwoju wydarzeń, przestaje być swawolnym chłopcem, którego czarodziejskie zdolności przynoszą więcej kłopotów niż spodziewanych korzyści. Wrażenia i obserwacje gromadzone w trakcie podróży-tułaczki wyzwalają przy tym refleksję nad własnymi czynami, zbliżają do uświadomienia sobie konsekwencji nieprzemysłanych życzeń, mających często charakter zwykłych dziecięcych zachcianek czy psot, których ofiarą padają inni, zwykle przypadkowi ludzie. Prowadzą one do rzeczywistej (a nie baśniowej) przemiany bohatera, której istotę wyraża sformułowany *explicite* imperatyw zawarty w zamykającej książkę dedykacji adresowanej, jak powiada Korczak, do niespokojnych chłopców, którym „trudno się poprawić”: „Trzeba chcieć i silnie i wytrwale. Trzeba wolę hartować. Trzeba być pożytecznym”²⁶. Przygody jakie przydarzają się młodemu czarodziejowi stanowią więc odzwierciedlenie procesu stopniowego przygotowywania się chłopca

²⁴ J. Korczak: *Jak kochać dziecko*, dz. cyt., s. 293.

²⁵ I. Maciejewska: *Narodziny formy. Pierwsze powieści Janusza Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Pisarz...*, dz. cyt., s. 64.

²⁶ J. Korczak: *Kajtuś Czarodziej*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 12, Warszawa 1998, s. 211.

do dojrzałego i odpowiedzialnego uczestnictwa w życiu społecznym, przyświeca temu niekiedy trudny optymizm pedagogiczny, wiara w możliwość doskonalenia się jednostki²⁷. Interesująca nas figura bohatera-wędrowca wpisuje się zatem w *Kajtusię Czarodzieja* w szczególnie użyteczny w przypadku młodego odbiorcy model twórczości, któremu przypisać można swoisty utylitaryzm, związek z rzeczywistymi celami wychowawczymi, co zdaje się potwierdzać autotematyczne stwierdzenie autora: „Zanim zacząłem pisać opowieść o Kajtusiu, rozmawiałem z chłopcami o czarach, z dziewczynkami o wróżkach. Potem czytałem im różne rozdziały. Poprawiałem, zmieniałem i przerabiałem opowieść. Chciałem, żeby książka była ciekawa. Nie chciałem, żeby była straszna i za trudna”²⁸. Fenomen poddawania kolejnych fragmentów powstającej książki „recepji addytywnej” potwierdzają współpracownicy i wychowankowie Starego Doktora, między innymi Maria Taborska, która wspomina: „Czytywał nam bruliony swoich książek, które przygotowywał do druku, radził się co do losów bohaterów”²⁹.

Nieco inaczej przedstawia się sytuacja komunikacyjna dylogii o królu Maciusiu Pierwszym, której idealni adresaci nie ograniczają się już do grona rzeczywistych (i potencjalnych) wychowanków Korczaka, lokując się także w kręgu dorosłych, wykształconych odbiorców, co w nieco przewrotny sposób wyrażone zostało w często cytowanym wstępie do *Króla Maciusia Pierwszego*: „Dorośli wcale nie powinni czytać mojej powieści, bo są w niej rozdziały niestosowne, więc nie rozumieją i będą się wyśmiewali. Ale jak chcą koniecznie, niech spróbują. Przecież dorosłym nie można zabronić, bo nie posłuchają – i co im kto zrobi?”³⁰. Ta szczególnie rodzaju podwójność adresu czytelniczego najpopularniejszej chyba pozycji w dorobku beletrystycznym Korczaka zadecydowała zapewne w znacznej mierze o sposobie ujęcia analizowanej figury człowieka-wędrowca, o wyposażeniu jej w znaczenia i symboliczne sensy budujące naznaczoną cierpieniem wizję człowieczego losu, spełniającego się w kondycji dziecka, które w strukturze fabularnej utworów autora *Momentów wychowawczych* realizuje różnorakie, w społecznej świadomości niewiązane ze statusem dziecięcym funkcje: przywódcy, reformatora, społecznika, pielgrzyma czy proroka³¹.

²⁷ Por. H. Orłowski: *Stereotyp fabularny niemieckiej powieści rozwojowej*, w: *Poetyka i historia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1968.

²⁸ J. Korczak: *Kajtuś Czarodziej*, dz. cyt., s. 184; Por. też J. Bartnicka: *Kajtuś Czarodziej. Geneza utworu*, tamże, s. 415-426.

²⁹ Cyt. za J. Bartnicka: dz. cyt., s. 418.

³⁰ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 8, Warszawa 1992, s. 7.

³¹ Por. H. Kirchner: *Korczak – pisarz*, dz. cyt., s. 18.

Topos Wędrowca i charakterystyczne dlań motywy okazują się przy tym w obu powieściach o królu Maciusiu z jednej strony tworzywem zdarzeń fabularnych, z drugiej zaś sposobem prezentacji biografii wewnętrznej bohatera. Maciuś jako małoletni władca potajemnie opuszcza więc pałac by *incognito* wziąć udział w działaniach wojennych, przewożony pod eskortą na wyspę bezludną ucieka, by szukać pomocy u prostych ludzi, w swym krótkim życiu pełni funkcję pomocnika sprzedawcy wędlin, zajmuje się pasieniem krów, przypadkowo trafia do sierocińca, mieszka wraz z tubylcami na odizolowanej od cywilizacji wyspie, wreszcie osadzony zostaje w więzieniu wśród „najgorszych ludzi, jacy są na świecie”³². Znalazłszy się na bezludnej wyspie reaktywuje niejako topos Robinsona przemierzając ją wzdłuż i wszerz, docierając do najtrudniej dostępnych miejsc, odkrywając przy okazji tajemniczą wieżę, w której nastąpi akt jego metafizycznego wtajemniczenia, swoistej iluminacji.

Warto przy tym zauważyć, że Maciusiowe wędrówki, ucieczki, przebrania i różnego rodzaju mistyfikacje nie przypominają ani stereotypu powieści awanturniczej, ani też logiki fabularnej baśni, do którego to genotypu w sposób selektywny nawiązuje Korczak w interesujących nas powieściach³³. Głównym celem autora nie jest zatem budowanie fabuły pełnej spektakularnych wydarzeń i nagłych zwrotów akcji, trzymającej w stałym napięciu uwagę młodego odbiorcy, a także satysfakcjonującej go oczekiwaniem i spodziewanym happy endem. Wszystkie przygody bohatera związane z wędrowaniem rozpatrywane na planie ideowym dzieła egzemplifikować mają nieprzewidywalność i w konsekwencji nieuchronny tragizm ludzkiego losu, w którym figura wędrowania pozostaje w najbliższej relacji z motywami wypędzenia i tułaczki – Maciuś jako protagonista powieści określany jest więc mianem „obieżyświata” a także „wygnańca” oraz „króla tułacza”. Wydaje się charakterystyczne, że intuicja tak właśnie pojmowanej człowieczej doli stanowi swoiste doświadczenie wewnętrzne młodego bohatera dylogii. „Wsiadł na statek. Orkiestra gra. Dzieci stoją na brzegu rzeki z chorągiewkami. [...] Płynie teraz Maciuś wygodnie. Ma piękną kajutę. Śpi na materacu. Znów szczęście się odwróciło. [...] «Co mnie znów spotka nowego?» – pyta się, jakby wiedział, że jeszcze nie koniec. I wcale się nie zdziwił, gdy nagle w nocy jacyś dwaj ludzie w maskach na twarzy związali mu we śnie usta ręcznikiem, chustką przewiązali oczy, zarzucili płaszcz i bosego wyprowadzili”³⁴.

³² J. Korczak: *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 8, s. 383.

³³ Por. J. Ługowska: *Baśń w twórczości Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Pisarz...*, dz. cyt., s. 144-149.

³⁴ J. Korczak: *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, dz. cyt., s. 381-382.

Metrykalnie niedorośli protagonista, w wyniku dramatycznie przyspieszonego dorastania i brania na siebie zadań wielokrotnie przekraczających możliwości dziecka, okazuje się więc w istocie dojrzałym, wrażliwym człowiekiem, zdolnym do autorefleksji, dla którego zdarzenia, w jakich uczestniczy, stają się swoistym zadaniem etycznym i intelektualnym, a gromadzone doświadczenia wzbogacają i modyfikują jego wiedzę o świecie. „Maciuś od razu się domyślił, że stało się coś niezwykłego. Nauczył się Maciuś zwracać uwagę na najmniejszy szczegół, nauczył się czytać myśli różnych ludzi. Zrozumiał Maciuś, że często ludzie coś mówią, a myślą zupełnie co innego”³⁵. Przedmiotem bolesnej zazwyczaj refleksji bohatera staje się przy tym nie tylko świat zewnętrzny i inni ludzie (przy czym zniechęcony i rozgoryczony Maciuś krytycznie ocenia nie tylko dorosłych lecz i „złe, niesprawiedliwe, złośliwe, kłamliwe” dzieci, o których prawa walczył jako król), ale również on sam i jego dotychczasowe dokonania: czuje się więc odpowiedzialny za wojenne nieszczęścia, jakie dotknęły jego naród (zwłaszcza za śmierć niewinnych ludzi), a także za ekonomiczne konsekwencje własnych nieprzemyślanych decyzji. Z tego też powodu mały władca przetrzymywany w więzieniu odmawia przyjęcia od królowej Kampanelli pudełka czekoladek, „zbyt boleśnie” przypominających mu pierwszą w trakcie jego panowania „dziecinną reformę”³⁶, polegającą na obdarowaniu wszystkich dzieci żyjących w jego królestwie ulubionym ich smakołykiem.

Pytania zadawane samemu sobie w trakcie melancholijnej medytacji, której towarzyszy przecucie czekających go tragicznych zdarzeń, kolejnych zdrad ze strony byłych sojuszników, niezasłużonych krzywd, bolesnych rozczarowań oraz bliskiej śmierci, łączą się przy tym najściślej z kwestią samopoznania, odkrycia celu i sensu własnej egzystencji. Osadzony na wyspie i pogrążony w filozoficznych rozmyślaniach Maciuś „jest zupełnie inny niż był. I dziwne, że tak długo był taki i wcale nie wiedział, że może być inny. A który jest prawdziwy Maciuś: czy dumny król Reformator, czy cichy i zamyślony, dobrowolny wygnaniec bezludnej wyspy Maciuś-Filozof?”³⁷. Tułacz i obieżyświat, wypędzony zarówno z własnego królestwa, jak i z więzienia chce jednak wiedzieć, rozumieć i zapamiętać, nawet jeśli wiedza ta przynieść może przede wszystkim ból, rozczarowanie i poczucie niespełnienia. Słusznie tedy stwierdza Hanna Kirchner: „Każda z książek Korcza począwszy od *Dzieci ulicy* i *Dziecka salonu* aż po *Kajtusia Czarodzieja* to w istocie Bildungsroman, powieść rozwojowa, edukacyjna. Jej bohater błądzi,

³⁵ Tamże, s. 258.

³⁶ Tamże, s. 261.

³⁷ Tamże, s. 320.

nade wszystko, w bólu i zwątpieniu, po labiryntach poznania samego siebie, bo ta edukacja wydaje się najtrudniejsza³⁸.

Ostatnią z wybranych figur dziecka obecnych w twórczości Korczaka można by opisać słowami samego pisarza: dziecko jako istota, do której uczuć musimy się „wspinać, wyciągać, na palcach stawać, sięgać, by nie urazić”³⁹. W odróżnieniu od dziecka „nieznanego”, „uciskanego”, „znajdującego się w drodze do dojrzałości”, w figurze tej rozpoznajemy obiekt podziwu, a nawet swoistej adoracji ze strony dorosłego, ze znacznym poznawczym mozołem rozpoznającego w pozornie banalnych działaniach dziecięcych elementarne sytuacje egzystencjalne wspólne niedorosłym i dorosłym, które to rozpoznanie stanowi przesłankę w przewodzie myślowym wiodącym do wielokrotnie przypominanej i cytowanej konkluzji: „nie ma dzieci, są ludzie”. W dodatku drugim do *Prawideł życia* (1929) czytamy więc: „Poetą jest człowiek, który bardzo się weseli i bardzo się martwi, łatwo się gniewa i mocno kocha – który silnie czuje, wzrusza się i współczuje. I takie są dzieci. A filozofem jest człowiek, który się bardzo zastanawia i chce koniecznie wiedzieć, jak wszystko jest naprawdę. I znów, takie są dzieci. Dzieciom trudno powiedzieć, co czują i o czym myślą, bo trzeba mówić wyrazami. A jeszcze trudniej pisać. Ale dzieci są poetami i filozofami”⁴⁰.

Teza ta znajduje szczególnego rodzaju rozwinięcie i uzasadnienie w ramach fikcyjnego świata opowieści *Kiedy znów będę mały*, w refleksji narratora nad głębszym sensem dziecięcych zabaw, będących przecież prefiguracją poważnych działań ludzi dojrzałych, formą poznawania świata, a także wyrazem marzeń o jego twórczej przemianie, jak mówi autor „o przypięciu ludzkości skrzydeł”. „Bo cóż innego w życiu robimy – konkluduje narrator – co czyni ludzkość cała? – zające gonimy i szukamy lalek”⁴¹. W tej „zabawie – (nie)zabawie” dziecko uczestniczy jednak z większym niż dorosły emocjonalnym zaangażowaniem, nie dysponując życiowym doświadczeniem i poznawczymi stereotypami, konfrontowane z problemami i troskami życia codziennego, przeżywa je mocniej i boleśniej niż człowiek dojrzały, częściej, jak sugeruje autor, smucąc się niż radując: „Siedzę sobie cicho i myślę. I tak samo jak ja, tysiące dzieci po różnych pokojach o zmierzchu rozmyśla o dziwach i smutkach życia. Co dzieje się w nim,

³⁸ H. Kirchner: *Miejsce Korczaka w literaturze*, w: Janusz Korczak. *Życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej. Warszawa 12-15 października 1978*, red. taż, A. Lewin, S. Wołoszyn, Warszawa 1982, s. 58.

³⁹ J. Korczak, *Kiedy znów będę mały*, dz. cyt., s. 185.

⁴⁰ Tenże: *Prawidła życia*, w: tegoż: *Dzieła*, dz. cyt., t. 11, Warszawa 2003, s. 100.

⁴¹ Tenże: *Kiedy znów będę mały*, dz. cyt., s. 228.

co wokoło. I tych rozmyślań naszych dorośli nie znają⁴². Wrażliwość, niezgoda na zło i krzywdę, spontaniczna gotowość do współczucia każdemu, komu nie dzieje się dobrze, a także charakterystyczna dla bohaterów utworów Korczaka skłonność do snucia melancholijnych rozważań nad zagadkami bytu, zdają się więc w aksjologicznym porządku tych opowieści, i ogólniej, w jednym z podejmowanych przez tego autora typów dyskursu na temat dziecka i dzieciństwa, sytuować młodego bohatera wyżej niż dorosłego, czynić z niego wzór dla człowieka dojrzałego. Jak powiada Hanna Kirchner: „Dziecko staje się figurą człowieczego istnienia, źródłem wszelkiego poznania”⁴³. „I rozumiem, dlaczego dziecko może być dojrzałym muzykiem, a gdy się wpatrzymy uważniej w rysunki i mowę jego, gdy wreszcie zaufa sobie i przemówi a my przenikniemy jego odmienną a dostojną wartość – znajdziemy w nim mistrza uczuć, poetę, malarza – artystę. To będzie. Aleśmy jeszcze nie dorośli. – Zbyt głęboko tkwimy w materialnym życiu”⁴⁴. W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera często pojawiające się w pisarskim idiolektie Korczaka słowo „szacunek”, oznaczające nie tylko uznanie i dowartościowanie, ale również podziw i postawę swego rodzaju admiracji, wyrażoną w niezwykle uroczysty sposób w *Prawie dziecka do szacunku*: „Szacunku, jeśli nie pokory, dla białego, jasnego, niepokalanego, świętego dziecięctwa”⁴⁵.

O tym właśnie idealnym dziecku, uosobieniu szlachetności, wspaniałomyślności, czystości uczuć i intencji, z odwagą i determinacją podejmującym trud istnienia, mówi Korczak przy użyciu stylu, chciałoby się powiedzieć, świadomie patetycznego, odmiennego od behawioralnego typu opisu realiów dziecięcego świata, zmierzającego do ścisłości i obiektywizmu, służącego refleksji nad kondycją dziecka pojmowanego jako Innego. Antynomię dzieci – dorośli konstytutywną przede wszystkim dla programowych dzieł pedagogicznych zastępuje w tym typie literackiego dyskursu, bliższe chyba bardziej Korczakowi-pisarzowi niż Korczakowi-wychowawcy, przeciwstawienie: samotne dziecko (dodajmy, reprezentujące typ charakterologiczny i psychiczny szczególnie bliski pisarzowi) kontra rzeczywistość społeczna, którą kształtują – co godne podkreślenia – nie tylko dorośli i powołane przez nich instytucje życia społecznego, ale również źli, aspołeczni, pozbawieni delikatności i empatii rówieśnicy dziecięcego bohatera, przysparzający na co dzień kłopotów i cierpień zarówno małemu królowi Maciusiowi, jak i alter-ego samego pisarza powracającemu do krainy dzieciństwa,

⁴² Tamże, s. 307.

⁴³ H. Kirchner: *Korczak – pisarz*, dz. cyt., s. 13.

⁴⁴ J. Korczak: *Kiedy znów będę mały*, dz. cyt., s. 229.

⁴⁵ Tenże: *Prawo dziecka do szacunku*, dz. cyt., s. 462.

a także całkiem zwyczajnemu, wydawałoby się pozbawionemu charyzmy, Dżekowi Fultonowi.

Śledząc formy obecności w utworach Korczaka wymienionych i wstępnie opisanych figur dziecka, warto zauważyć, że mimo gatunkowego zróżnicowania pisarstwa Starego Doktora, będącego do pewnego stopnia konsekwencją trójjedni profesji i ról społecznych przez niego pełnionych (lekarza, pedagoga i pisarza), nie da się ich ściśle przyporządkować jednemu tylko typowi twórczości – publicystycznej, pedagogicznej czy beletrystycznej. Zdają się one bowiem nawzajem przenikać i współistnieć w strukturze tego samego dzieła – znakomitym przykładem jest *Kiedy znów będę mały*, a także *Król Maciuś Pierwszy* oraz *Król Maciuś na wyspie bezludnej* – co w istotny sposób komplikuje obraz świata przedstawionego, multiplikuje jego sensory, czasem utrudnia interpretację. Korczak okazuje się więc pod tym względem mistrzem gry na wielu instrumentach, przechodzącym niekiedy bez uprzedzenia adresata na inny poziom refleksji, inicjującym nowy rodzaj dyskursu, co ze strony czytelnika wymaga uruchomienia swego rodzaju czujności, przejawiającej się w stałej gotowości do odszyfrowania użytego kodu oraz redefinicji kluczowych, używanych przez pisarza kategorii związanych z dzieckiem i dzieciństwem. Jak się wydaje ta właśnie osobliwość idiolektu autora *Prawa dziecka do szacunku* nadal decydować może o jego odbiorczej atrakcyjności, otwierając perspektywę dla dalszych odczytań jego twórczości.

Bibliografia:

- Korczak Janusz: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., Warszawa 1992-1998;
Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel, red. H. Kirchner, Warszawa 1997;
Janusz Korczak. Życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej. Warszawa 12-15 października 1978 r., red. H. Kirchner, A. Lewin, S. Wołoszyn, Warszawa 1982;
Korczakowskie dialogi, red. J. Bińczycka, Warszawa 1999;
Poetyka i historia, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1968;
Życie i działalność Stefanii Sempołowskiej, red. N. Gąsiorowska, Warszawa 1960.

Korczała archipelag dzieciństwa

*Dorośli powiedzą, że nigdy ludzie nie będą mieli skrzydeł,
a ja byłem dorosły i powiadam, że mogą mieć skrzydła.*

J. Korczak, *Kiedy znów będę mały*

...nie dość mieć metalowy motor, by w wyżynach szybować, ale i – skrzydła.

J. Korczak, *Dom Sierot*

XX wiek przyniósł zainteresowanie dzieckiem i dzieciństwem. Europa ujrzała je więc w sztuce i literaturze. Pisząc „ujrzała”, myślę ujrzała od nowa. W postaciach zastygłych infantek zaczęto dostrzegać spetryfikowaną, wrażliwą, dziecięcą naturę. Chłopskie gromadki, bosc i pokrzywione, nagle ukazały swe ukryte pod łachmanem piękno. Zanim więc dziecko stało się tym, kim jest obecnie w Europie i Polsce, musiało minąć wiele lat, a liczni psychologowie i pedagodzy musieli napisać o nim prawdę. Jednym z nich był Janusz Korczak.

Twórczość pedagogiczna i literacka Janusza Korczaka wpisuje się w ów szeroki nurt badań związanych z dzieckiem i dzieciństwem. Korczak zdawał sobie sprawę z ówczesnej nikłej wiedzy o dziecku. Pisał: „cudowne, pełne życia i olśniewających niespodzianek – twórcze «nie wiem» współczesnej wiedzy w stosunku do dziecka”¹. Choć napisał o wychowaniu wiele prac, sam uważał, że najcenniejszą są te myśli, które rodzi się samemu, mimo iż często powstają one w bólu. „Jestem człowiekiem samotnej drogi, indywidualnych decyzji i czynów” – pisał². Zachęcał opiekunów dzieci do wrażliwości i uważnej obserwacji wychowanków. Widział dziecko jako jednostkę autonomiczną, jako ściśle określoną indywidualność, odrębną, niebędącą niczyją własnością. Tę indywidualność podkreślał w portretowaniu swych bohaterów literackich, z których każdy jest inny, każdy

¹ J. Korczak: *Jak kochać dziecko. Prawo dziecka do szacunku*, Warszawa 2002, s. 17.

² *List Janusza Korczaka do Prezydium Akademii ŻFN*, w: J. Korczak: *Pisma rozproszone. Listy (1913-1939)*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., Warszawa 2008, s. 17.

mądry i wartościowy, na swój jedyny sposób. Jednocześnie ograniczał władzę rodziców, głównie matki, która chciałaby dziecko mieć na własność, jak zabawkę.

Korczak nie bez przyczyny jako swoją specjalność zawodową i naukową podawał pedagogię – rozwijającą się na przełomie XIX i XX wieku naukę o dziecku. Interesowało go wszystko, co miało związek z dzieciństwem i dzieckiem, a więc: niemowlęca mowa, pierwsze próby poznawania świata i nawiązywania porozumienia z otoczeniem, ale też dziecięce zabawy i zabawki – rupiecie, a tak naprawdę skarby – gwoździe, sznurki, szmatki, kolorowe szkiełka, kamyki. Świat ten rósł razem z dzieckiem, więc dalej ważne były rysunki, listy, pierwsze wiersze i opowiadania. I choć tak wiele wiedział Korczak o dziecku, pisał, że jest ono tajemnicą. Ufał, że w tej tajemnicy tkwi niezwykły potencjał myśli, woli i uczuć. Bronił więc jego praw – do szacunku, do niewiedzy, do niepowodzeń i łez, własności i budżetu, do dnia dzisiejszego, do każdej chwili, do śmierci, do tego, by było tym, czym jest. Rozmawiał z dzieckiem jak z kimś równym sobie, na poważnie, o sprawach ludzkiej egzystencji i istocie bytu. W jednym z artykułów pisał: „Przestrzeń, dziecko moje? Są gwiazdy odległe od ziemi o sto pięćdziesiąt milionów lat świetlnych; a co dalej, nie wiemy. Czas, dziecko moje? Tysiąc pięćset milionów długich lat, od kiedy kropla gorącej gazu-cieczy, kurcząc się, marszcząc, skrzepła, zastygła; potem życie (tajemnica) rośliny, potem życie ryby i gada, wreszcie ssak i najmłodszy z żyjących na świecie – człowiek. [...] Uczucie, dziecko miłe? – Głód, lęk, ból, miłość, zdziwienie. Pytanie. Więc i myśl chwiejna, niedokładna. I ducha głód: tęsknota. A potem dopiero mowa [...]”³. Był zdania, że dziecku należy się uwaga, bo „«Prawdziwym» jest nie tylko dziecko skaczące na jednej nodze, ale i roztrzaskające tajemnice bajki życia”⁴. Podopieczny Korczaka to najczęściej dziecko-sierota. Figura, którą na trwałe wpisał do polskiej literatury Teofil Lenartowicz, ożywa powtórnie w listach, artykułach, pracach naukowych i utworach literackich Starego Doktora. „Zrozumieć i odczuć sieroctwo dziecka – pisał – to rzecz trudna nawet dla tych, którzy obcuja z nim na co dzień, każdą chwilę spędzają razem. Sieroctwa niczym nie wynagrodzisz, takie dziecko buduje swój świat na krawędzi mogiły [...]”⁵.

Myśl Korczaka powinna oświetlać drogę polskim nauczycielom i wychowawcom, ale wszyscy wiemy, że nie zawsze tak było. Do dzisiaj nie wszyscy dorośli rozumieją, co kryje się pod jego słowami. Niektórzy mają je za czcze hasła,

³ J. Korczak: *Jubileusz czynu*, „Nasz Przegląd” 1939, nr 8, s. 12. Cyt. za: tegoż: *Pisma rozproszone...*, dz. cyt., s. 68.

⁴ Tenże: *Jak kochać...*, dz. cyt., s. 112.

⁵ Tenże: *Osierocone*, w: tegoż: *Pisma rozproszone...*, dz. cyt., s. 13.

nie rozumiejąc, że właśnie im – słowom, Korczak poświęcił życie. Wydaje się, że pedagogika Korczaka, choć wielokrotnie wspomniana w pracach naukowych i w salach wyższych uczelni, w realnym życiu polskiej szkoły przez lata prawie nie istniała. Szacunek dla dziecka, o którym pisał, bardzo dobrze wyglądał jako idea, ale niezrozumiana w pełni i często niemożliwa do przyjęcia w praktyce.

Jeszcze kilka dni temu dwudziestoletnia studentka opowiedziała mi historię ze swojego życia. Chodziła do szkoły w latach 90-tych XX wieku, a więc całkiem niedawno, w małym miasteczku na Podkarpaciu. Nauczyciel miał tam zwyczaj karania uczniów w taki sposób, że stawiał dziecko przed tablicą, a na niej, tuż za głową wychowanka, dorysowywał kredą ogromne uszy, prawdopodobnie osłe. Dziecko miało znieść niepohamowany śmiech kolegów i poprawić się. Celestyn Freinet pisał: „Gdybyśmy mogli nauczyć się od nowa pieśczości, miłości i radości służenia małym dzieciom o jasnych włosach, podtrzymywania ich w trudniejszych chwilach, przychylania im gałęzi, których nie mogą osiągnąć”⁶. Rok 2012 dumnie okrzyczano imieniem Janusza Korczaka. Czy zrobiliśmy wszystko, aby nie rysowano dzieciom oslich uszu? Czy nauczyliśmy siebie i innych od nowa pieśczości i miłości do dziecka?

Ten temat – Korczak – działa na badacza jak zakłęcie, które z jednej strony szepcze: „Pisz, wyławiaj wszystko, co najlepsze”, a z drugiej powoduje coś w rodzaju paraliżu pióra, mówiąc: „Cokolwiek napiszesz, nigdy nie oddasz trudnej prawdy”. Chciałabym, aby jego historia miała inne zakończenie. Ile razy myślę o Korczaku, usiłuję znaleźć w jego postawie ziarno codzienności. Czuję się lepiej, gdy myślę, że jego śmierć z dziećmi nie była wyrazem jego sposobu na życie, ale koniecznością chwili. Był nauczycielem. To słowo dzisiaj ma tak wiele kontekstów, jednak osoba Korczaka pokazuje, że nauczyciel to ktoś więcej niż ten, kto uczy. Jego rola sprowadza się do czegoś więcej niż tylko zaspokajanie potrzeb poznawczych dziecka. Jak wiadomo, geneza słowa „wychowanie” przywodzi staropolskie „chowanie”, które – jak zauważał Korczak – znaczy „chronić, osłaniać, zabezpieczać przed chłodem, poniewierką i cierpieniem”⁷. Kiedy słyszę więc wygłaszane obecnie opinie, iż szkoła nie wychowuje, tylko uczy, myślę, że ludzie, którzy zajmują się w niej dziećmi, nie są w pełni nauczycielami. Prawdopodobnie nie pojęli własnego powołania.

⁶ C. Freinet: *Gawędy Mateusza*, Polskie Stowarzyszenie Animatorów Pedagogiki C. Freineta, Otwock 1993.

⁷ J. Korczak: *O ratunek dla dzieci*, w: *Myśl pedagogiczna Janusza Korczaka*, wyb. M. Falkowska, wstęp A. Lewin, Warszawa 1983, s. 108.

Janusz Korczak tworzył swe prace w czasach, gdy dziecko wciąż jeszcze było postrzegane jako mały niedorosły, mniejszy, a więc gorszy, nie tak wartościowy jak duży. Dlatego w tytule mojego tekstu pojawia się pojęcie archipelagu jako nieodkrytej krainy, istniejącej gdzieś na końcu świata, wysnzionej, a jednak tak bardzo i tak boleśnie rzeczywistej. Archipelag przywodzi na myśl zespół rozmaitości, jak zbiór wysp, wysepek i cypli, które łączą się w jedną ziemię, ukazującą w zbliżeniu różnorodność i wielość kształtów. Korczakowski archipelag to na nowo odkryta kraina dzieciństwa. Także samo dziecko było dla niego częścią archipelagu. Pisał o nim: „jest bratem z krwi i kości fali morskiej, wichru, błyskawicy, słońca, drogi mlecznej [...], kłosa, trawy, dębu, palmy – pisklęcia, lwiątko, żrebaka, szczenięcia”⁸. Należało tylko wsłuchać się w nie, a zdobywało się mądrość i intuicję prawdziwego opiekuna. Korczak nie tylko pokazał dziecko i dzieciństwo na nowo – w ogóle je pokazał, z całą różnorodnością, z jego siłą i słabością, z ogromem spraw, które otaczają dziecko i składają się na jego życie. I zrobił to nie tylko swoją pracą, twórczością pedagogiczną i literacką, zrobił to swoją decyzją. Pokazał, jak bardzo można kochać dziecko.

W literackich pracach Korczaka bohaterem jest chłopiec. Jego rozwój emocjonalny i problemy związane z egzystencją. Psychoanalicy twierdzą, że jeśli mężczyzna ma kiedykolwiek poznać, kim jest i do czego jest przeznaczony, musi udać się na wędrownkę. Nie przyniosą mu tej wiedzy domowe pielesze i pozostawanie w miejscu. Nie jest też jego celem bycie „miłym chłopcem”, warto, by czasem pokazał pazury⁹.

Maciuś, Kajtuś, Dżek, Ludwik – oto bohaterowie utworów dla dzieci Janusza Korczaka. Kim są naprawdę? Czy tylko dziećmi, które przepelnia duch zabawy? Studiując tytuły powieści, można sądzić, że Maciuś jest królem, Kajtuś czarodziejem, Dżek bankrutem, Ludwik uparciuchem, a bohater *Kiedy znów będą mały* niepoprawnym marzycielem, a może nawet fantastą. Warto przyjrzeć się Korczakowskiej wizji chłopca, bo niesie ona ideały, które trudno byłoby spotkać w dorosłym życiu. Aby trwały, Korczak pozwala swoim bohaterom, a wraz z nimi czytelnikom, na marzenia, które wyrrywają ich z dotychczasowego życia i popychają do wędrownki lub walki.

Wydaje się, że każda z tych postaci jest inspirowana pragnieniem człowieka, żeby być kimś wartościowym, w tym kontekście – pragnieniem bycia prawdzi-

⁸ Tenże: *Jak kochać...*, s. 20.

⁹ John Eldredge pyta, zwracając się do czytelników-mężczyzn: „Czy w dzieciństwie, gdy budziły się w was marzenia, kiedykolwiek chcieliście zostać Miłym Chłopcem?”. Por. J. Eldredge: *Dzikie serce. Tęsknoty męskiej duszy*, tłum. J. Grzegorzcyk, Poznań 2003, s. 19.

wym mężczyzną. Maciuś – mały chłopiec, który rządzi królestwem, chciałby być władcą. Kajtuś za sprawą czarów może zmieniać otaczający go świat. Władza, jaką posiadał, początkowo go przerasta, ale najpewniej chciałby być magiem. Dżek to kolejny typ chłopięcej duszy, tym razem młodego finansisty, marzyciela-biznesmena, którego projekt finansowy upada tylko dlatego, że w podaniu do ministerstwa popełnił trzy błędy. On także chce być kimś ważnym, może bogaczem? Ludwik (Pasteur) podąża trudną drogą upartego chłopaka, aby na koniec swój upór zamienić w naukę. Pragnie więc osiąść wiedzę, chce być mędrce. Bohater *Kiedy znów...* chce być dzieckiem, aby za chwilę stać się na powrót dorosłym. Prawdopodobnie więc pragnie zdobyć mądrość życia, zbadać i zrozumieć jego sens.

Bohater powieści *Król Maciuś Pierwszy* to wielka indywidualność, jest wrażliwy, dumny, o szczególnej konstrukcji psychicznej. Można zgodzić się ze zdaniem Aleksandra Lewina, który pisze, że w postać tego chłopca przełał Korczak własne pragnienia i smutek człowieka-filozofa¹⁰. Maciuś chce sprostać zadaniom władcy, gdy trafia na trudność, odważnie podejmuje walkę; można sądzić, że jest Wojownikiem¹¹. Podobnie jak sam pisarz, stara się spełnić cele, które sobie postawił. Udziałem małego króla stają się doświadczenia człowieka dorosłego: władza, wojna, śmierć i cierpienie. I choć, jak pisze Józef Zbigniew Białek, Maciuś to uosobienie marzeń dziecięcych, w świecie pełnym okrucieństwa, zła i niesprawiedliwości nie mogą się one spełnić¹². Odniesienie tej postaci do losu Janusza Korczaka buduje szeroki kontekst rozumienia myśli pisarza i jej zakorzenienia w jego indywidualnym pojmowaniu sensu ludzkiego bytu. W ciągłym stawianiu się. Życiowa wędrówka i walka Korczaka, choć żywo przypomina los Maciusia, daje się jednak odczytać w kategorii zwycięstwa. Pisarz wybrał bowiem drogę konfrontacji z „głębokim mężczyzną”, ukrytym na dnie nieświadomości Kosmatym Dzikusem, która wymaga odwagi, pokonania wewnętrznych oporów i lęków¹³. Gdyby wykonał tę drogę w czasach pokoju, zyskałby bezpieczeństwo. Jednak wojna, rzeczywistość getta – nieludzkie, okrutne czasy zepchnęły go w otchłań śmierci.

¹⁰ A. Lewin: *Tryptyk pedagogiczny*, Warszawa 1978, s. 25.

¹¹ Odnoszę się tu do archetypów C. S. Pearson z książki pt. *Nasz wewnętrzny bohater, czyli sześć archetypów, według których żyjemy*, Poznań 1995. Podobną metodologię stosuje Alicja Bałuch w swoich badaniach, analizach i interpretacjach bohaterów z kręgu twórczości dla młodych.

¹² J. Z. Białek: *Przymierze z dzieckiem. Studia i szkice o literaturze dla dzieci*, Warszawa 1989, s. 28.

¹³ O „głębokim mężczyźnie” pisze Robert Bly interpretując go jako spotkanie mężczyzny z własnym wnętrzem psychicznym. Por. także: *Żelazny Jan: rzecz o mężczyznach*, tłum. J. Tittenbrun, Poznań 2004, s. 17.

Kajtuś to postać podszyta archetypem Sieroty, ale oscylująca w kierunku Maga. Choć jest odważny i można go polubić, w rzeczywistości ma skomplikowaną naturę i wybujałą wyobraźnię. Jest niecierpliwy jak większość dzieci i bywa dokuczliwy. Dzięki fantastycznej formule opowieści Kajtuś ma większe możliwości niż bohaterowie innych utworów Korczaka. Mając czarodziejską moc, może sprawić właściwie wszystko, ale realizacja jego pragnień nie przynosi mu szczęścia, często wręcz prowadzi do emocjonalnej pustki. Los Kajtusia to wędrówka od postawy Sieroty do Maga, która sprawia, że dojrzeje i dorośleje, w efekcie rozumie, iż nawet czary nie dadzą szczęścia temu, kto nie osiągnął wewnętrznej harmonii: „Złym uczniem byłem. Niestarannie pisałem. Brudne zeszyty. Tyle czasu marnowałem [...]”¹⁴ – myśli o sobie Kajtuś, gdy nareszcie dociera do niego prawda.

Każda z tych dziecięcych postaci buduje postać nadrzędną, a jest nią bohater-chłopiec. Kto pozna wszystkie historie, odkryje, że tworzą one figurę dziecka, które ma niedosięgnięte pragnienia i trudne rozterki. Maciuś, Kajtuś, Dżek, Ludwik to jakby jedna i ta sama osoba w różnych archetypowych odsłonach – Sieroty, Wojownika, Wędrowca, Maga, a nawet Męczennika i Niewinnego. Kryją się w nich bowiem wzorce archetypowe, które przeplatają się w życiu człowieka od okresu dzieciństwa po starość.

Powieści Korczaka to książki o tęsknocie za prawdziwym dzieciństwem i o miłości do dziecka – o uczuciach, które płyną strumieniem, pochłaniając intelektualne refleksje. Podsumowanie tych obszarów znajduję w utworze *Kiedy znów będę mały*, gdzie pisarz pokazuje świat oglądany oczami dziecka, które kiedyś było dorosłym. W tym ciekawym studium o emocjach małego, wrażliwego chłopca można znaleźć prawdę o dzieciństwie. Okazuje się bowiem, że nie chroni ono przed trwogą i cierpieniem. Korczak jasno sugeruje, że dorośli traktują dziecięce problemy w sposób lekceważący i błahy. Z ust przeniesionego w dzieciństwo bohatera padają gorzkie słowa: „Przykro, że się wszystkie nasze sprawy załatwia prędko i byle jak, że dla dorosłych nasze życie, troski i niepowodzenia są jakby tylko dodatkiem do ich prawdziwych kłopotów. Są niby dwa różne życia: ich – poważne i godne szacunku, i nasze – niby na żart. Że mniejsi i słabsi, więc jakby zabawka tylko. Stąd lekceważenie”¹⁵. Chłopiec głęboko odczuwa brak wycucia dorosłych, brutalny stosunek do dzieci, ich błędy i niezrozumienie dla dziecięcych problemów.

¹⁴ J. Korczak: *Kajtuś Czarodziej*, Warszawa 1986, s. 218.

¹⁵ Tenże: *Kiedy znów będę mały*, w: tegoż: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., t. 9, Warszawa 1994, s. 336.

Chłpięce kreacje Korczaka pokazują samotność i zagubienie dziecka nie tylko w świecie dorosłych, ale i w świecie dzieci. Przedstawiają jego nierówną walkę o spełnienie najskrytszych marzeń. Mogłoby się zdawać, że odnoszone przez bohaterów porażki (Kajtuś zaczarowany w kundla, śmierć Maciusia, bankructwo Dżeka, powrót chłopca do świata dorosłych) są dowodem, że chcieli zbyt wiele. Nie jest to jednak właściwa interpretacja. Korczak pokazuje bowiem na przykładzie ich losów, że w konfrontacji ze światem norm i bezdusznych zasad wrażliwe i samotne dziecko nie ma żadnych szans. Mimo że w najtrudniejszych chwilach chłopcy byli aktywni i wciąż chcieli odpowiedzieć na pytanie kim są, w konsekwencji często przegrywali w nierównej walce. Korczakowski chłopiec nie jest więc Pinokiem, który wychodzi przemieniony z brzucha ryby. Ale też nie jest to chłopiec bezduszny jak drewniany pajacyk (choć w kreacji Kajtusia, można by znaleźć pewne podobieństwa). Chłopiec w utworach Korczaka przechodzi drogę odwrotną do tej, którą przeżył bohater Collodiego. Jego wrażliwość, chęć życia i marzenie o wielkim szczęściu zostają zniweczone przez wrogi świat dorosłych, którzy niejednokrotnie mieniają się opiekunami dzieci.

A jednak... czy jest coś bardziej wzruszającego niż obraz małego chłopca, który z łobuzerskim spojrzeniem, z wiatrem w potarganych włosach, z patykiem w dłoni zamiast miecza, zamaszystym krokiem idzie, by zwyciężyć? W prawdziwym życiu dziecko nie jest w stanie pokonać smoka, ale umożliwiając mu to baśnie i opowieści inicjacyjne. Chłpięce kreacje w prosty sposób pokazują młodym odbiorcom istnienie możliwości wyboru oraz potrzeby dążenia do zdobycia siły, by żyć. Utwory Korczaka mówią o pragnieniu zwycięstwa. Jednak wbrew pozorom chłopiec nie doznaje tu szczęścia absolutnego, jakiego chciałoby się dla dziecka. Jego losy pokazują drogę do dojrzałości i człowieczeństwa, a ta nigdy nie jest bezbolesna. Podłożem takiej kreacji była niespotykana dotąd znajomość złożonego życia psychicznego dziecka, której badaniu Korczak poświęcił większość swego dorosłego życia. Jak pisze Alicja Szlązakowa: „Obraz dziecka, który wyłonił się z lektury Korczakowskich książek, to konkretnie zindywidualizowany typ dziecka, przedstawiony w rozwoju, dorastaniu, ukazany z wszelkimi uwarunkowaniami środowiska społecznego”¹⁶. Nie jest to postać statyczna, ale przeciwnie, żywo reagująca na każdy zewnętrzny impuls – dąży do poprawy, oddaje się cierpieniu i radości, wnikliwie analizuje otaczający ją świat. Ponadto charakteryzuje ją introspekcja i głęboka refleksja nad samym sobą. Chłopiec – bohater utworów

¹⁶ A. Szlązakowa: *Humanistyczne wartości książek Janusza Korczaka dla dzieci*, „Polonistyka” 1979, nr 3, s. 174.

Korczaka – doświadcza takiego losu, który staje się dla niego nauką i poszukiwaniem sensu istnienia.

Wydaje się, że tym chłopcem za każdym razem jest sam Korczak, który swym życiem i ideami walczył o prawo dziecka do szczęśliwego życia – do nauki, odpoczynku, rozrywki i szacunku. Wnikliwe obserwacje dziecięcego środowiska, które prowadził jako lekarz, pedagog i opiekun, pozwoliły mu na budowanie niezwykle prawdziwych dziecięcych postaci literackich.

Chłopiec Korczakowski ma prawo do bycia tym, kim jest, „ma prawo błędzić i radośnie dążyć do poprawy”¹⁷. Pisarz widział krzywdzący dzieci wpływ dorosłych. Można sądzić więc, że jego idee sytuują się w jakimś stopniu w nurcie emancypacyjnym (może nawet antypedagogicznym), który zakłada, że dziecko ma prawo być sobą. Głęboki humanizm, który tkwi w myśli Korczaka, pozwala uważać, że każde dziecko jest wartościowym człowiekiem i zasługuje na taki sam szacunek jak dorośli. Pisarz wysoko stawiał poprzeczkę środowisku rodziców, pedagogów i opiekunów. Pisał:

„Powiadacie:

– Nuży nas obcowanie z dziećmi.

Macie słuszność.

Mówicie:

– Bo musimy się zniżyć do ich pojęć. Zniżyć, pochylać, naginać.

Mylicie się.

Nie to nas męczy. Ale – że musimy się wspinać do ich uczuć.

Wspinać, wyciągać, na palcach stawać, sięgać.

Żeby nie urazić”¹⁸.

Podobna myśl przyświecała pedagogice Celestyna Freineta, który w ten sam sposób pojmował rolę dorosłego w wychowaniu.

Współcześni rodzice i pedagodzy powinni powrócić do utworów Korczaka. Nie tylko do jego prac pedagogicznych i naukowych, ale też do twórczości literackiej. Wszędzie tam pisarz głosi, że dorośli, szczególnie nauczyciel, by pracować z dziećmi, powinien mieć nie tylko wysokie kwalifikacje pedagogiczne, ale musi chcieć i lubić pracować z dziećmi, być wrażliwym na ich potrzeby i proble-

¹⁷ A. Tchorzewski: *Wprowadzenie do Korczakowskiej filozofii wychowania i praktyki pedagogicznej*, w: *Życie i twórczość Janusza Korczaka jako temat filozoficzno-pedagogicznej refleksji*, red. tenże, Bydgoszcz 1979, s. 19.

¹⁸ J. Korczak: *Do dorosłego czytelnika*, w: tegoż: *Kiedy znów...*, dz. cyt.

my, wiedzieć, jak je rozpoznać i jak im zaradzić. Chodzi przecież o to, aby chłopiec mógł stać się dorosłym mężczyzną i podobnie jak Korczakowski bohater potrafił rozpostrzeć skrzydła.

Bibliografia:

- Białek Józef Zbigniew: *Przymierze z dzieckiem. Studia i szkice o literaturze dla dzieci*, Warszawa 1989;
- Bly Robert: *Żelazny Jan: rzecz o mężczyznach*, tłum. J. Tittenbrun, Poznań 2004;
- Eldredge John: *Dziki serce. Tęsknoty męskiej duszy*, tłum. J. Grzegorzczak, Poznań 2003;
- Freinet Celestyn: *Gawędy Mateusza*, Polskie Stowarzyszenie Animatorów Pedagogiki C. Freineta, Otwock 1993;
- Korczak Janusz: *Dzieła*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., Warszawa 1992-1998;
- *Jak kochać dziecko. Prawo dziecka do szacunku*, Warszawa 2002;
 - *Kajtuś Czarodziej*, Warszawa 1986;
 - *Pisma rozproszone. Listy (1913-1939)*, red. H. Kirchner, A. Lewin i in., Warszawa 2008;
- Lewin Aleksander: *Tryptyk pedagogiczny. Korczak, Makarenko, Freinet*, Warszawa 1978;
- Pearson Carol S.: *Nasz wewnętrzny bohater, czyli sześć archetypów według których żyjemy*, tłum. G. Brelik, W. Grabarczyk, Poznań 1995;
- Szłazakowa Alicja: *Humanistyczne wartości ksiązek Janusza Korczaka dla dzieci*, „Polonistyka” 1979, nr 3;
- Mysł pedagogiczna Janusza Korczaka. Nowe źródła*, wyb. M. Falkowska, wstęp A. Lewin, Warszawa 1983;
- Życie i twórczość Janusza Korczaka jako temat filozoficzno-pedagogicznej refleksji*, red. A. Tchorzewski, Bydgoszcz 1979.

Pedagogika żartobliwa według Janusza Korczaka i Joanny Kulmowej. Prolegomena

Po raz pierwszy Korczak przemówił do radiowych słuchaczy w 1930 roku w audycji pt. *Święto dziecka*. Od grudnia 1934 roku do kwietnia 1935 roku datuje się stałą współpracę Janusza Korczaka z Polskim Radiem. *Gadaninki Starego Doktora* emitowane były potem od 1938 roku do wiosny roku 1939. Wcześniej była powieść radiowa *Moje wakacje* i audycja *W sierocińcu*. Kiedy wybuchła wojna Korczak znowu mówił do dzieci, aż do 23 września. Wtedy przemówił po raz ostatni.

Korczak stworzył nowy typ audycji radiowej dla dzieci, był urodzonym aktorem, satyrykiem i humorystą, nowatorem pedagogiki, którą nazywał żartobliwą. Język radiowej rozmowy, żywiłowej i bezpośredniej Janusz Korczak, Stary Doktor zapisał w tomie pod takim właśnie tytułem: *Pedagogika żartobliwa*. To ostatnia jego książka, którą przygotował w 1939 roku dla wydawnictwa Jakuba Mortkowicza.

Joanna Kulmowa jest laureatką Medalu Korczakowskiego. Otrzymała go w roku 1978, ogłoszonym przez UNESCO Rokiem Korczaka. Kulmowa napisała wtedy sztukę pt. *Wielki Mały Król*. Wystawiona w Teatrze Dramatycznym im. J. Osterwy w reżyserii Włodzimierza Fełenczaka otrzymała I nagrodę w Konkursie Ministra Kultury i Sztuki oraz Komitetu Korczakowskiego. W 1995 roku poetka napisała kolejną sztukę o Korczaku, którą przekornie zatytułowała *Niewielki niemały król*. W wersji muzycznej wystawił ją Teatr Polski w Bielsku-Białej w reżyserii Jerzego Zitzmana. Tragiczny moralitet stał się moralitetem wesołym, z optymistycznym finałem na cześć Korczaka. W 2012 roku, ogłoszonym przez Parlament Rzeczypospolitej Polskiej z inicjatywy Rzecznika Praw Dziecka Marka Michalaka¹ Rokiem Korczaka, Teatr Arlekin w Łodzi wystawił *Niewielkiego*

¹ M. Michalak: *Słowo wstępne*, w: J. Korczak: *Prawidła życia. Pedagogika dla młodzieży i dorosłych*, Warszawa 2012, s. 5.

niemałego króla. Spektakl w reżyserii Bogdana Nauki, entuzjastycznie przyjęty w Sankt Petersburgu i Londynie, nagrodzony został Złotą Maską za najlepsze przedstawienie teatru lalkowego w sezonie 2011/2012.

Pedagogiczna gra i kulturowy horyzont dziecka

Janusz Korczak należy do nielicznych pedagogów Nowego Wychowania, którzy łączą myślenie naukowe z myśleniem praktycznym – tak o pedagogice Starego Doktora pisze Bogusław Śliwerski². Pedagogika Korczaka, zdaniem badacza, jest niezwykle rzadko spotykanym typem liberalnej rodzimej refleksji na temat wychowania. Refleksji uwolnionej od przesadnego moralizmu, łączącej najprawdziwszy humanitaryzm z oryginalnym liryzmem i specyficznym humorem. Takim, który staje się powodem dziecięcej radości i emocjonalnych doświadczeń, wzruszającym i cennym, apelującym do dziecięcego rozsądku i inteligencji, wzbogacającym dziecięce widzenie świata.

„O świecie chichot wielki
To śmieją się kropelki
Kiedy słońca nabiorą w brzuszki
Zaniebieszczą się na płątku ostróżki
Przeturlają się w z jaśminu w rabaty
Zahuśtają na listku sałaty
Taka radość od nich bije przez liście
Że chichoczą
Chichoczą perliście
Że staczają się z łądyżek
Z listków
Do rozpuku
Do wyśmiechu
Do rozprysku”³

– napisze Joanna Kulmowa. Humor to najskuteczniejsze narzędzie wychowawcze. Wiedziała o tym Maria Konopnicka⁴, prekursorka nowego myślenia o dziecku i poetyckim dzieciństwie.

² B. Śliwerski: *Pedagogika Janusza Korczaka*, w: *Pedagogika*, red. tenże, Z. Kwieciński, Warszawa 2011, s. 335-345.

³ J. Kulmowa: *Chichot*, w: *tejtę: Kto?*, Poznań 1988, s. 23.

⁴ J. Cieślukowski: *Wiersze Marii Konopnickiej dla dzieci*, Wrocław 1963.

W twórczości Kulmowej humor kojarzyć się będzie z emocjami, wzruszeniem, melicznym zamysłem. Z odsłaniającym się za jego sprawą bytowaniem i jego osobliwą wzniosłością.

Między dziecięcą intuicją a dorosłym intelektem toczyć się będzie permanentna pedagogiczna gra⁵, w której ścierać się będą dwa światy. Ten dorosły – pragmatyczny, z racjami dorosłego systemu, z miejscami pewnymi, z odpowiedzialnością jako reprezentacją bycia i ten dziecięcy – bez zobowiązań, ujmujący otwartością, obecnością dziecięcych reguł, zdumiewający wyobraźnią postrzeganą jako wartość poetyckiego wyrazu. To ona jako ucieleśnienie sensualistycznego widzenia świata łączy twórczość Korczaka i Kulmowej.

Uczenie jako przedmiot pedagogiki żartobliwej wiązać się będzie z umiejętnością poetyckiego myślenia, z oddziaływaniem edukacyjnym i filozofią dialogu. „Jestem człowiekiem, którego niewypowiedzianie obchodzą sprawy wychowawcze”⁶ – mówił Korczak. W asystencji poetyckich słów i gestów rodzić się będzie „pedagogika żartobliwa” Joanny Kulmowej, która nadwrażliwość zmysłów i kulturowy horyzont dziecka przyjmować będzie jako źródło własnej pedagogicznej miary.

Korczakowski dyskurs i poetyka ostensywna Kulmowej

Najprostszy język mówiony zbliżony do formy bezpośredniego kontaktu nadawcy z odbiorcą, ze skrótami myśli, równoważnikami zdań, ekspresywami, ze specyficzną gramatyką dyskursu, stanie się konstytutywnym wyróżnikiem prozy Korczaka. W tym komunikacyjno-wartościującym językowym porządku świata połączą się kryteria estetyczne i etyczne. Etyka humanistyczna Kulmowej stanowić będzie rozwinięcie ludzkich możliwości do czynienia dobra. Jako źródło poetyckich emocji i ekspresji, służyć będzie pisarce za wzór w uprawianiu twórczości dla dzieci. O tym, że świat jest ofiarowany w mowie innego człowieka pisał Emanuel Levinas⁷, podporządkowując język funkcji wyrażania, wysławiania, które winno odwzorowywać się w człowieku. Tak, aby zacieśniała się granica oddzielająca słowo od rzeczywistości i zniknęła wszelka intencjonalność uprzedmiotowienia. Twórczość Janusza Korczaka, który jak Miron Białoszewski⁸ zbudował własny kod językowy, wyróżnia się na tle literatury polskiej. Bogactwo form literackich wywodzi się z autobiografizmu. Korczak uczyni go elementem kreacji zdarzeń,

⁵ Por. H. Floryńska: *Pedagogika jako filozofia stosowana w: Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel*, red. H. Kirchner, Warszawa 1997, s. 249-278.

⁶ Por. J. Olczak-Ronikier: *Korczak. Próba biografii*, Warszawa 2011, s. 93.

⁷ E. Levinas: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2012.

⁸ S. Barańczak: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Warszawa-Wrocław 1974; T. Sobolewski: *Człowiek Miron*, Kraków 2012.

postaci, gestów, figur i zachowań, wewnętrznych niepokojów i rachunków sumienia. Oryginalne środki stylistyczno-językowe, niezbanalizowana metafora, dbałość o intencjonalne aspekty słowa – to charakterystyczne cechy pisarstwa autora *Pedagogiki żartobliwej*. Emocjonalizm, semantyczna spójność, a przy tym liryzm, prostota przekazu, swoisty teatr dźwięków – stąd bierze się efekt poetyckiego wzruszenia, intelektualna ironia, metaforyzacja języka pełnego aluzji literackich, osobistych wyznań, sugestywnych obrazów. We wstępie do *Pedagogiki żartobliwej* Janusz Korczak napisze: „W Prawidłach życia zwróciłem się bezpośrednio do dzieci. Streszczając cykl wykładów w krótkiej broszurce, dałem nagłówek: *Prawo dziecka do szacunku*. Myśl przewodnia: dziecko jest równo nam wartościowym człowiekiem. W tych gadaninkach radiowych jeszcze jedna prośba: żartobliwie. (Jużci tłumik – ostrożnie z falami) Powiedział Witkiewicz: «W gruncie rzeczy im bliżej poznaje się chłopa, tym mniej się go widzi, tym mniej go jest». Powiedział Amiel: «Pozwólmy swobodnie rozwijać się życiu. Trzeba odrzucić na bok troski, niepokoje, pedanterię, stać się młodym, dziecinny, być wdzięcznym i ufnym». Bez pedanterii życzliwie i ufnie widzieć w dziecku człowieka. Nie ważyć lekce.”⁹

Człowiek jest przecież bytem, którego pojawienie się sprawia, że istnieje świat. Tak filozoficznie myśli Joanna Kulmowa, dla niej świat jest wielkim darem mowy, ofiarowanym w mowie innemu człowiekowi. Kulmowa przyjmuje zdania-propozycje jako sposób wypowiedzi, którego celem jest wpływanie na odbiorcę. Uprawiając przy tym konsekwentnie poetykę ostensywną, wskazuje na autobiograficzny charakter swojej twórczości. Wyrasta ona z „autobiograficznej modalności bytu”¹⁰ a jej wyrazem jest autodiegetyczna narracja¹¹, której Kulmowa używa konsekwentnie w całej swojej twórczości¹².

Kulmowa tak jak Korczak, poeta prozy, w różnych formach artystycznej ekspresji, w specyficznej romantycznej uczuciowości, w prostocie wyrazu, która wpisuje się synestezyjnie w całość jej poetyckich wizji, wskazuje na wagę edukacji dziecka. Autorka *Topografii myślenia* bierze więc na siebie obowiązek pełnienia roli wychowawcy estetycznego. Wzorem Korczaka dokonuje odwrócenia ustalonego porządku komunikacji między dorosłym a dzieckiem. Podwójny adres czytelniczy stanowić będzie wyróżnik twórczości i Korczaka, i Kulmowej.

⁹ J. Korczak: *Pedagogika żartobliwa*, Warszawa 1939, s. 5.

¹⁰ G. Gusdorf: *Warunki i ograniczenia autobiografii*, tłum. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

¹¹ P. Lejeune: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski, red. T. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001.

¹² U. Chęcińska: *Pisane dzieciństwo. Przyczynek do autobiografii Joanny Kulmowej*, „Polonistyka” 2013, nr 2.

Dziecięce akty wiary to przywilej pełnego dzieciństwa, w którym poznanie istnieje jako spontaniczne porozumienie podmiotu i przedmiotu. Stanie się ono poetyckim wstępem do dalszego życiorysu, budowanego z lirycznych wymiarów rzeczywistości.

Taki sposób ekspresji oddalać będzie utwory Korczaka i Kulmowej od tradycyjnej formy pisania dla dzieci. Korczakowskie prawdy Kulmowa przyjmuje jako własne. Zdaniem poetki, wyznawczyni Korczakowskiej zasady, że nie wolno zostawiać świata takim jaki jest, należy przeciwstawiać się wszelkiemu posiadaniu, wierzyć w żywioł piękna i posłannictwo sztuki, w jej wpływ na postrzeganie rzeczywistości. „Pedagog to powołanie. Jestem zwolenniczką pewnego arystokratyzmu duszy. To bardzo staroświeckie, ale nie wyobrażam sobie, żeby człowiek pozbawiony poczucia estetyki, wyobraźni i wrażliwości mógł uczyć innych”¹³ – mówi.

Wychowanie dla świata i psychagogiczna zdolność poetycka

Kulmowa, tak jak Korczak – poeta prozy, tworzy poezję trudną, dla szczęścia dziecka, a nie dla szczęścia dorosłych, którzy wciąż egoistycznie wychowują dziecko dla siebie, dla własnego pożytku, nie dla świata i poetyckiego ceremoniału¹⁴. Wzorem sofistów greckich¹⁵, dla których najważniejszą rzeczą na świecie jest wychowanie, kładzie szczególny nacisk na psychagogiczną właściwość poezji, na jej zdolność do kierowania duszami ludzkimi.

Zdaniem Joanny Kulmowej literatura i sztuka powinny wszechstronnie rozwijać dziecko, szanować jego indywidualność, nie narzucać reguł i zasad obecnych w świecie ludzi dorosłych. Wychowanie dla świata, które propaguje w swoich utworach, wymaga rezygnacji z dydaktycznych schematów, które mają być kwintesencją celów poznawczych i kształcących, stawianych zwykle wyżej od celów estetycznych¹⁶.

Wychowanie dla świata to według Kulmowej nabywanie umiejętności smakowania życia, doświadczania wolności osobistej, optymistycznego przeżywania urody rzeczywistości. Poznanie poetyckie jest przywracaniem światu harmonii, ładu istnienia, powrotem do natury, do dzieciństwa, które jest prawięciem po-

¹³ „Jestem epigonką siebie”. Z Joanną Kulmową rozmawia Urszula Chęcińska, „Polonistyka” 1993, nr 9.

¹⁴ Por. A. Baluch: *Czyta, nie czyta... (o dziecku literackim)*, Kraków 1998.

¹⁵ *Sofiści greccy*, wyb. i tłum. L. Staff, Warszawa 1920.

¹⁶ U. Chęcińska: *Edukacja kulturalna dziecka. Pajdologia poetycka Joanny Kulmowej in extenso*, w: *Children in the Postmodern World. Culture- Media- Social Inequality*, red. H. Krauze-Sikorska, M. Klichowski, A. Basińska, Poznań 2013, w druku.

eji. Z gotowości do zapisywania piękna, prawdy i mądrości rodzą się jej wiersze o niezwyklej prostocie i komunikatywności. Są zapowiedzią estetycznej postawy wobec rzeczywistości, która zdaniem poetki winna być przedmiotem dziecięcego „skutecznego zdziwienia”. „Wierność dziecku-człowiekowi” – to Korczakowskie przesłanie jako wartość etyczna pojawia się też w refleksjach Kulmowej na temat wychowania. Poprzez wychowanie estetyczne, które propagują w swojej twórczości Korczak i Kulmowa, możliwy staje się powrót do prapierwotnych doświadczeń zdziwienia i zachwytu oraz do twórczej wolności, które pokazują nam trwałą sens życia na ziemi. Wychowywać do twórczej wolności to powracać do pierwszego poetyckiego życia, które jest w każdym z nas i ma wartość źródła. Wychowywać do wolności może bowiem tylko ten, kto sam jest wolny. Tylko wolny wychowawca, jak twierdził Korczak, jest zdolny do afirmacji wolności wychowanka. Wspomniałomyślny wychowawca odsłania wychowankowi świat wartości i pokazuje jak należy urzeczywistniać wolność. „Albo życie dorosłych – na marginesie życia dziecięcego. Albo życie dzieci – na marginesie życia dorosłych. Kiedy nadejdzie owa szczerza chwila, gdy życie dorosłych i dzieci stanowić będzie równoważny tekst?”¹⁷ – pyta Stary Doktor w ustępie *Dorośli i my – dzieci*. Pytanie i odpowiedź jako kategorie egzystencjalnego wydarzenia, które rozgrywa się między dorosłym i dzieckiem – tak zbudowane zostały kolejne rozdziały *Pedagogiki żartobliwej*, która rodzi się z dialogicznej mentalności Korczaka, ze swoistej altrologii przynależnej filozoficznej refleksji nowego myślenia i nowego postrzegania świata.

Dla Kulmowej, tak jak dla Korczaka, los dziecka stojącego wobec dorosłych uogólnień bytu staje się metaforą drogi życiowej każdego człowieka. „My wychowujemy was, ale i wy nas wychowujecie”¹⁸ – ten najważniejszy dogmat autora *Kiedy znów będę mały* bliski jest poetce, która poprzez problem dziecka i wychowania unaocznia swoją filozofię życiową. Tak jak Korczak walcząc o równe prawa dla dziecka przyczynił się do równouprawnienia literatury dla dzieci, tak i Kulmowa wskazuje na doniosłą rolę sztuki pisarskiej dla dzieci, której stawia najwyższe wymagania.

Poetyka marzenia i pedagogika baśni

Marzenie jest programem życia poetki Joanny Kulmowej. Opisany językiem symboli świat marzeń¹⁹, który według niej stanowi o sensie ludzkiej egzystencji,

¹⁷ J. Korczak: *Pedagogika żartobliwa*, dz. cyt., s. 69.

¹⁸ Tenże: *Trzeba to rozumieć*, w: *Janusz Korczak w gettcie. Nowe źródła*, wstęp i red. A. Lewin, Warszawa 1992, s. 184.

¹⁹ B. Dymara: *Świat marzeń dziecka*, Kraków 1996.

nadaje jej twórczości właściwy wymiar²⁰. Cała jej literatura przeniknięta jest nutą liryzmu, muzykalnością, subtelnością uczuć, bogactwem spostrzeżeń psychologicznych, specyficznym poczuciem humoru. „Zabawa w Robinsona zamieniła się w marzenie o podróży, zabawa w zbójców w marzenie o przygodach. Znów nie wystarcza życie, więc marzenie jest ucieczką od niego. Brak materiału do myślenia, zjawia się jego forma poetycka. W marzenia spływają uczucia, które nie znajdują ujścia. Marzenie jest programem życia. Gdybyśmy je umieli odczytywać, wiedzielibyśmy, że marzenia się spełniają”²¹ – pisze Stary Doktor. Michał Głowiński uważa, że Korczak był znakomitym pisarzem, a istota jego pisarstwa wyraża się w tym, że dyskurs wychowawczy stał się dyskursem literackim²². Tak jak to ma miejsce w *Pedagogice żartobliwej*, którą dopełnia pedagogika baśni²³, znacząca dla procesów uczenia się i rozwoju, tworzenia się biografii, tożsamości ludzkich, relacji społecznych, różnego rodzaju wspólnot i więzi. A oto wiersz Kulmowej:

„Ja nie lubię chodzić do szkoły
choć nic nie ma we mnie z lenia
Ja nie lubię chodzić do szkoły
Bo w tornistrze się nie mieszczą marzenia.
W szkole jest wielki porządek.
Nikt nie trzyma pod ławką marzeń.
Muszę zostawiać je w domu
Pod stołem
Albo w jakiejś szparze.
A one przez to rosną.
Odbywają samotne podróże.
I kiedy wracam ze szkoły
Za dalekie są
I na mnie za duże”²⁴.

Marzenie o odnowieniu świata poprzez moc zachwytu, które według poetki stanowi o sensie ludzkiej egzystencji, jest następstwem jej filozofii życiowej. Im

²⁰ Por. G. Bachelard: *Poetyka marzenia*, tłum., oprac. i posł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.

²¹ J. Korczak: *Jak kochać dziecko*, red., posł. i kalendarium W. Theiss, Warszawa 2003, s.111.

²² M. Głowiński: *Literackość jako działanie pedagogiczne*, w: *Janusz Korczak życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej, Warszawa 12-15 października 1978*, red. H. Kirchner, A. Lewin, S. Wołoszyn, Warszawa 1982, s. 224.

²³ J. Ługowska: *Baśń w twórczości Korczaka*, w: *Janusz Korczak. Pisarz...*, dz. cyt., s. 133-149.

²⁴ J. Kulmowa: *Marzenia*, w: *tejtje: Śpiew lasu*, Warszawa 1968, s. 4.

głębiej w świat marzeń, tym bliżej ładu, rytmu i harmonii. Dziecięcy sensualizm pozwala dostrzec ambiwalencję piękna i brzydoty, ukonkretnić doznania zmysłowe dostrzec do lirycznych stanów rzeczywistości.

„Bo raz jest tak, raz inaczej
Jedno na drugie się zmienia
A ja mam wszędzie i zawsze
Swój Kącik Zadowolenia”²⁵.

Tak śpiewa tytułowa bohaterka powieści *Wio, Leokadio!*, zaliczonej do Kanonu Książek dla Dzieci i Młodzieży. Podobnie jak historia o królu Maciusiu jest opowieścią o Januszu Korczaku, o jego poszukiwaniach filozoficznych i pedagogicznych, tak historia o szkapie Leokadii jest opowieścią o samej Kulmowej, która „bez rzetelnego rodowodu nie mieści się w żadnej rubryce”²⁶.

Tragizm romantyczny a jednocześnie olbrzymia siła poetyckiego wyrazu, potęga wyobraźni, wiary w człowieka wypełniają przestrzeń jednej z najbardziej wartościowych sztuk Kulmowej poświęconej Januszowi Korczakowi. W didaskaliach do *Wielkiego małego króla* czytamy: „rzecz dzieje się wszędzie i zawsze tam, gdzie możliwa jest przemoc”²⁷. To utwór pouczający i gorzki. Moralitet o głębokim ewangelicznym przesłaniu. Doktor, który marzenie uczynił programem życia, ukazany w nim został jako kolekcjoner zmyślonych motyli: „Ciułam motyle dla moich dzieci”²⁸. Motyl symbolizujący dążenie do światła, życie, kojarzący się z ulotnym pięknem, delikatnością i wrażliwością pojawiać się będzie wielokrotnie w twórczości Kulmowej. Od „formalistycznego motyla”, zapisanego w „referecie brzożowym” z pierwszego tomiku poetyckiego o znamienym tytule *Fatum na zakręcie*, po „motyla skazanego” i „niefruwaka piechotnego” z *Bajek skrzydlatych*, których przesłanie bliskie jest Korczakowskiemu „programowi życia”.

„Czemu Ty mnie Panie do lotu zniewalasz
czemu żyć zwyczajnym t u i t e r a z
nie pozwalasz
czemu każesz słowem uściślić

²⁵ J. Kulmowa: *Wio, Leokadio!*, Warszawa 1965, s. 167.

²⁶ Por. U. Chęcińska: *Gdy poeta jest pełen radości*, „Guliwer” 1994, nr 4; *Leokadia to ja!* Z Joanną Kulmową rozmawia Jarosław Mikołajewski, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 11.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

wszystko j u t r o wszystko w c z o r a j moich
myśli”²⁹

– zapyta Kulmowa w tomiku pt. *Czemu?*. Niebezpiecznie łatwo przyzwyczajają się człowiek do wojny, okrucieństwa, gwałtu. Głębokie i przejmujące jest doświadczenie samotności, upokorzenia. Poetka, jak król Maciuś³⁰, przekonuje, że można żyć w przyjaźni. Prawdziwa mądrość to prostota, skromność, życzliwość i odpowiedzialność. „Jak dzieci będą dobre, to się nie będą zabijać i dorośli od tego zmądrzeją”³¹ – napisze w *Wielkim Małym Królu*.

Pamięci Janusza Korczaka, z którego pedagogicznymi myślami będzie się utożsamiać, Kulmowa poświęci także wiersz *Wycieczka*, zamieszczony w cyklu *Tryptyk oświęcimski*³², a będący protestem przeciwko wojnie i przemocy.

„Spalona wycieczka
Maluchy w krótkich porteczkach
Co zaśpiewamy
Kostki w pobielonym dole?
Piosenkę o dzieciociele?
A może El mole Rachmim
El mole?”³³

Eskapizm literacki i prawo do edukacji kulturalnej

O tym, że to dziecko spełni główną rolę w duchowym odrodzeniu człowieka, pisał Korczak. Dramatyzm i trauma wojennych doświadczeń, które stały się udziałem dzieci, to także wyraz tęsknoty Starego Doktora za „absolutną pewnością dzieciństwa”³⁴, którą za Baudelairem podziwiał Sartre. Cała twórczość Korczaka jest świadectwem jedności słowa i czynu, konsekwentnej drogi życiowej, zaangażowania i odpowiedzialności. Korczak, „rzeźbiarz duszy dziecięcej”, nazywał dzieci „książętami uczuć”, dzieciństwo traktował z powagą i szacunkiem.

²⁹ J. Kulmowa: *Czemu?*, w: tejsze: *Czemu?*, Warszawa 2004, s. 5.

³⁰ Por. G. Leszczyński: „Król Maciuś...” *Janusza Korczaka – spór narratorów, metafora, mit*, „Polonistyka” 1983, nr 5.

³¹ J. Kulmowa: *Wielki Mały Król*, rękopis, s. 1.

³² J. Kulmowa: *Tryptyk oświęcimski*, „Kultura” 1965, nr 19.

³³ Tamże.

³⁴ J. P. Sartre, C. Baudelaire: *Próba psychoanalizy egzystencjalnej*, w: *Czym jest literatura. Wybór szkiców krytycznoliterackich*, tłum. J. Lalewicz, wstęp T. M. Jaroszewski, Warszawa 1968.

Przestrzegaj także, że ten, kto kocha tylko książki, a nie kocha ludzi, nie może być pedagogiem.

Świat ponowoczesności, w którym nie działają stare struktury i zasady, a społeczeństwo, jak pisze Zygmunt Bauman³⁵, jest w stanie płynności i permanentnego obłężenia, potrzebuje dzisiaj jak nigdy dotąd Korczakowskiej refleksji wynikającej z twórczych zachowań człowieka, z poetyckiego jasnosłyszenia, aktywności ludzkiego ducha, z fascynacji „dojrzałością dzieciństwa”, pozwalającą na swobodę manipulowania językiem, wyobraźnią i emocjami.

„Powiadacie:

- Nuży nas obcowanie z dziećmi.

Macie słuszość.

Mówicie:

- Bo musimy się zniżyć do ich pojęć.

Zniżyć, pochylać, naginać, kurczyć.

Mylicie się.

Nie to nas męczy. Ale że musimy się wspinać do ich uczuć.

Wspinać, wyciągać, na płacach stawać, sięgać.

Żeby nie urazić³⁶

- napisze Korczak we wstępie *Do dorosłego Czytelnika* w tomie *Kiedy znów będę mały*.

Poetyckie lektury wczesnego i późnego dzieciństwa funkcjonują dzisiaj na różnych poziomach i w różnych rejestrach. Poprzez tekst poetycki czytelnik obcuje z poetyckim porządkiem emocjonalnym, z sugestywną poetycką intencjonalnością, która oddaje wszystkie aspekty autobiograficzne i dyskursywne związane z konwencją wczesnego i późnego dzieciństwa. Dzięki poezji zyskują one dodatkowy walor i ucieleśnienie w postaci pełnych, poruszających cytatów i rizomatycznych obrazów, które wzmacniają potencjał wolnościowy odbiorcy. Wymaga ona, zdaniem Joanny Kulmowej, kolejnych nowych odkryć, zbiorowego działania i ucieleśnienia w praktyce, respektowania praw dziecka³⁷ do eskapizmu literackiego i do edukacji kulturalnej na najwyższym poziomie.

³⁵ Z. Bauman: *Spoleczeństwo w stanie obłężenia*, tłum. J. Margański, Warszawa 2006.

³⁶ J. Korczak: *Kiedy znów będę mały*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991, s. 7.

³⁷ B. Smolińska-Theiss: *Korczakowska idea praw dziecka*, „Pedagogika Społeczna” 2010, nr 3-4.

Tyle tytułem wstępu o pedagogice żartobliwej zamkniętej w kunsztownej formie gadaninki Starego Doktora. Gadaninki, nazwa gatunku wywodzi się z mowy dziecięcej, jako swoistej poetyckiej sztuki, którą uprawiał Korczak używając jak już było wspomniane języka najprostszego, mówionego, „gorącego”, zbliżonego do formy bezpośredniego kontaktu dziecka i dorosłego. Niedopowiedziane i domyślne, odpowiedzialne i odpowiadane, wszystko to jest imperatywem mowy i darowaniem świata. Jak pisze Joanna Kulmowa w *Topografii myślenia*: „choćby wyrzucali mnie ze wszystkich istniejących światów, ja mam nieistniejący świat, który mnie zbudował, w którym umościłam siebie”³⁸. W tej asystencji gadaninek wprost z „dziecięcych światów” dopełnia się byt³⁹. Bo świat jest jaki jest... zaprowadza pierwszą otwartość objawienia.

Chciałabym jeszcze na zakończenie... ale dajmy spokój. Nagłówek *Pedagogika żartobliwa*. To zobowiązuje. Mogłabym zakończyć tę wypowiedź słowami samego Janusza Korczaka, którego pedagogika żartobliwa jest, podkreślmy to raz jeszcze, rzadko spotykanym typem liberalnej rodzimej refleksji na temat wychowania. Po *Pedagoge żartobliwej* powstanie już tylko *Pamiętnik*, w którym znajdzie się poruszający fragment *Dwie trumny ze Smoczej i Śliskiej*, opublikowany przez nieocenioną Hannę Kirchner⁴⁰ w czasopiśmie „Odra” w 1995 roku. *Pamiętnik*, tak jak radio, zmieni ciężar gatunkowy człowieka... Ale to już inna, niemająca nic wspólnego z pedagogiką żartobliwą opowieść.

³⁸ J. Kulmowa: *Topografia myślenia*, Warszawa 2001, s. 140. Por. U. Chęcińska: *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulmowej*, Szczecin 2006.

³⁹ Por. B. Skarga: *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Kraków 2007.

⁴⁰ Por. *Janusz Korczak. Pisarz...*, dz. cyt.

Bibliografia:

- Bachelard Gaston: *Poetyka marzenia*, tłum., oprac. i posł. L. Brogowski, Gdańsk 1998;
- Baluch Alicja: *Czyta, nie czyta... (o dziecku literackim)*, Kraków 1998;
- Barańczak Stanisław: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Warszawa-Wrocław 1974;
- Bauman Zygmunt: *Spółczesność w stanie obłąkania*, tłum. J. Margański, Warszawa 2006;
- Chęcińska Urszula: *Gdy poeta jest pełen radości*, „Guliwer” 1993, nr 1;
- *Pisane dzieciństwo. Przyczynek do autobiografii Joanny Kulmowej*, „Polonistyka” 2013, nr 2;
 - *Poetka i paidia. O muzie dziecięcej Joanny Kulmowej*, Szczecin 2006;
- Cieślakowski Jerzy: *Wiersze Marii Konopnickiej dla dzieci*, Wrocław 1963;
- Dymara Bronisława: *Świat marzeń dziecka*, Kraków 1996;
- Gusdorf Georges: *Warunki i ograniczenia autobiografii*, tłum. J. Barczyński, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1;
- Korczak Janusz: *Jak kochać dziecko*, red., posł. i kalendarium W. Theiss, Warszawa 2003;
- *Kiedy znów będę mały*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991;
 - *Pedagogika żartobliwa*, Warszawa 1939;
 - *Prawidła życia. Pedagogika dla młodzieży i dorosłych*, Warszawa 2012;
- Kulmowa Joanna: *Czemu?*, Warszawa 2004;
- *Kto?*, Poznań 1988;
 - *Śpiew lasu*, Warszawa 1968;
 - *Topografia myślenia*, Warszawa 2001;
 - *Tryptyk oświęcimski*, „Kultura” 1965;
 - *Wielki Mały Król*, rękopis;
 - *Wio, Leokadio!*, Warszawa 1965;
- Lejeune Philippe: *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski, red. T. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001;
- Leszczyński Grzegorz: „*Król Maciuś...*” Janusza Korczaka – *spór narratorów, metafora, mit*, „Polonistyka” 1983, nr 5;
- Levinas Emmanuel: *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 2012;
- Olczak-Ronikier Joanna: *Korczak. Próba biografii*, Warszawa 2011;
- Skarga Barbara: *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*, Kraków 2007;
- Smolińska-Theiss Barbara: *Korczakowska idea praw dziecka*, „Pedagogika Społeczna” 2010, nr 3-4;
- Sobolewski Tadeusz, *Człowiek Miron*, Kraków 2012;

Children in the Postmodern World. Culture- Media- Social Inequality, red. H.Krauze-Sikorska, M. Klichowski, A. Basińska, Poznań 2013 [w druku];

Czym jest literatura. Wybór szkiców krytycznoliterackich, tłum. J. Lalewicz, wstęp T. M. Jaroszewski, Warszawa 1968;

Janusz Korczak. Pisarz – wychowawca – myśliciel, red. H. Kirchner, Warszawa 1997;

Janusz Korczak w getcie. Nowe źródła, wstęp i red. A. Lewin, Warszawa 1992;

Janusz Korczak. Życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej. Warszawa 12-15 października 1978 r., red. H. Kirchner, A. Lewin, S. Wołoszyn, Warszawa 1982;

„Jestem epigonką siebie”. *Z Joanną Kulmową rozmawia Urszula Chęcińska*, „Polonistyka” 1993, nr 9;

Leokadia to ja! Z Joanną Kulmową rozmawia Jarosław Mikołajewski, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 11;

Pedagogika, red. Z. Kwieciński, B. Śliwerski, Warszawa 2011;

Sofiści greccy, wybór i tłum. L. Staff, Warszawa 1920.

Król Maciuś Pierwszy w towarzystwie innych bohaterów literatury dla dzieci

Prezentacja jakiegokolwiek postaci wiąże się zawsze z porównaniem jej do postaci do niej podobnych albo niepodobnych. I tak postać bohatera literackiego najlepiej uwyraźnia się w towarzystwie innych z kręgu literatury np. „osobnej”.

Dokonany przeze mnie wybór sylwetek literackich bierze pod uwagę wiek i płeć odbiorcy, co wiąże się z oczekiwaniami natury mentalnej i emocjonalnej. Chłopcy lubią utwory w których na plan pierwszy wysuwają się zdarzenia będące próbami sprawności lub niebezpieczne przygody. Dlatego król Maciuś Pierwszy jest dobrze widoczny pośród zróżnicowanych osobowości – Pinokia, Emila, Małego Księcia oraz Piotrusia Pana. Każdy z nich posiada odmienną wiązkę cech osobowościowych. Pinokio to kombinator i uciekinier, Emil – pilny obserwator i działacz, Mały Książę to czuły nadwrażliwiec, Piotruś Pan – demon a Maciuś – król Maciuś Pierwszy – to samotnik, pomimo, a może właśnie dlatego, że jest władcą. Prezentacji tych bohaterów dokonamy na podstawie tekstów literackich – *Pinokia* Collodiego, *Emila i detektywów* Kästnera, *Małego Księcia* Saint Exupéry'ego, *Przygód Piotrusia Pana* oraz *Piotrusia Pana i Wendy* Barriego, a także *Króla Maciusia Pierwszego* Korczaka.

I tak Pinokio to drewniany chłopczyk bez serca, który ucieka od tatusia a na dodatek sprzedaje elementarz, aby zdobyć pieniądze i znaleźć się w Krainie Zabawek. Fałszywi przyjaciele wyprowadzają go w pole, dopiero Dobra Wróżka (chrzestna matka) pozwala, a raczej dopomaga mu pozbierać się i znaleźć drogę do własnego wnętrza (por. obraz przebywania w brzuchu wieloryba), poznać siebie i wrócić do taty oraz do szkoły. Staje się tak ponieważ Pinokio zyskuje moc miłości, która sprawia, że nie tylko on ulega przemianie, ale nawet wnętrze jego domu przybiera nowy i uśmiechnięty wygląd.

Emil – główny bohater powieści przygodowej o kryminalnym charakterze – uczestniczy w zdarzeniach prowadzących do ujęcia złoczyńcy, który ukradł mu pieniądze przeznaczone dla babci. Odwaga i determinacja chłopca działającego wspólnie z rówieśnikami daje szczęśliwe, czy raczej satysfakcjonujące czytelnici-

ków rozwiązanie. Na zakończenie tych emocjonujących zdarzeń policjant mówi do Emila: „Bank wyznaczył przed czternastoma dniami nagrodę dla tego, kto złapie złodzieja. A ponieważ ty złapałeś go więc ty dostaniesz nagrodę. Pan komisarz policji kryminalnej pozdrawia cię i cieszy się, że w ten sposób zostaje nagrodzona twoja dzielność”¹.

Mały Książę to właściciel planety i opiekun nadąsanej róży. Chociaż próbuje wyrwać się z jej szponów, czy raczej kolców, w końcu rozumie, gdzie jego miejsce – obok nieporadnej, choć złośliwej istoty: „Nie powinienem nigdy od niej uciec... Kwiaty mają w sobie tyle sprzeczności...”² – zwierza się przyjacielowi.

Piotruś Pan to demon – sam diabeł – jak ocenił go pan Darling. Kusi i prowadzi dzieci do Nibylandii, miejsca zagubionych chłopców, gdzie mogą się bawić w Indian i piratów, ale bez mam, które musieli porzucić. To o nim „mówiono, że mieszka z wrózkami [...] [i] że kiedy dzieci umierają odprowadza on je przez pewną część drogi, żeby się nie bały”³.

Na tym zróżnicowanym tle pojawia się sylwetka Maciusia – władcy – króla Maciusia Pierwszego, na którego barki złożono zbyt wielki ciężar – przejścia rządów w państwie. Próba pajdokratycznego zawładnięcia światem się nie udaje (pośród niby niewinnych dzieci też znaleźli się zdrajcy). Maciuś musi abdykować jak Napoleon i wieść samotny żywot na bezludnej wyspie: w ostatnią noc po wyroku „Maciuś udawał że śpi, a o czym myślał i co czuł tej nocy, jego było tajemnicą”⁴.

Zaprezentowani tu bohaterowie książek dla dzieci – arcydzieł literatury światowej – wprawdzie różnią się wyglądem i charakterem, razem jednak tworzą pełnię, obraz chłopca w wieku wczesnoszkolnym, w którym tkwi suma przedstawionych możliwości. Ta suma daje szansę wyborcu czytelnikowi, który nie musi się utożsamiać z wybraną postacią, wystarczy, że poczuje się choć trochę kimś innym, kimś kim dotąd nigdy nie był. Przedstawiony przeze mnie wybór stanowi modelową całość, którą potwierdza koncepcja Carol S. Pearson obecna w jej książce *Nasz wewnętrzny bohater*⁵. Dzieło to będzie stanowić podstawę metodologiczną dla badawczych wniosków wspierających tezę dotyczącą literatury dla dzieci, w której pojawiają się ciekawe, oryginalne, znaczące zdarzenia i postaci.

¹ E. Kästner: *Emil i detektywi*, tłum. L. Gradstein, Warszawa 1980, s. 134.

² A. Saint-Exupéry: *Mały książę*, tłum. J. Szwykowski, Warszawa 1991, s. 29.

³ J. M. Barrie: *Piotruś Pan. Opowiadanie o Piotrusiu i Wendy*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1982, s. 11.

⁴ J. Korczak: *Król Maciuś Pierwszy*, Wrocław 1996, s. 234.

⁵ C. S. Pearson: *Nasz wewnętrzny bohater, czyli sześć archetypów według których żyjemy*, tłum. G. Brelik, W. Grabarczyk, Poznań 1995.

Teza badawcza w odniesieniu do wybranych utworów i dziecięcych odbiorców wpisanych w te teksty brzmi: utwory literatury dla dzieci pozwalają czytelnikom w jakimś stopniu poznać siebie oraz odkryć, że w sylwetkach bohaterów kryją się niektóre rysy ich własnych charakterów. Formuła ta zbliża się do Rimbaudowskiego hasła - „Ja to ktoś inny”. Jest ono na pewno trudne dla dzieci, ale w istocie chodzi o to, aby dziecko nie przyklejało się do jednej, wybranej przez siebie lub narzuconej mu przez dorosłego pośrednika lektury, postaci literackiej (z którą – jak to się często mówi – utożsamia się na zawsze). Powinno umieć w swoim doświadczeniu literackim czerpać wzorce z wielu znanych mu bohaterów książek, wydobywać pewne rysy ich charakteru i w ten sposób tworzyć zmienne, migotliwe całości. A więc przypatrywać się sobie w lekturze, szukać siebie w poszczególnych lustrach ukrytych w sztuce słowa.

Wybrane utwory ukazują też galerię gatunków – od baśni literackiej począwszy, poprzez powieść przygodową, opowieść poetycką i opowieść psychodeliczną do parabolicznej baśni o Maciusiu, w której obrazy od samego początku objawiają podwójne dno znaczeń. Te zróżnicowane formy epickie wpływają na małego odbiorcę, tworząc tło, atmosferę dla przedstawionych zdarzeń i bohaterów: chwilami zabawną, a chwilami straszną w *Pinokiu*; trzymającą w napięciu w *Emilu...*; smutną w *Małym Księżciu*; niesamowitą, wywołującą dreszcze przerażenia w *Piotrusiu Panie*; tragiczną, bo nie dającą szans głównemu bohaterowi, małemu królowi, w utworze Korczaka *Król Maciuś Pierwszy*.

Wracając do idei Pearson warto przypomnieć, że autorka w swojej książce pokazała podstawowe scenariusze życia, które można dopasować do sylwetek bohaterów literatury dziecięcej. Każda z zaprezentowanych przez nią archetypowych postaci zawiera charakterystyczny sposób postrzegania świata i poruszania się w nim (chodzi tu o nie do końca uświadomione światoodczucie). W uporządkowanym przez Pearson szeregu od Niewinnego, poprzez Sierotę, Męczennika, Wędrowca, Wojownika po Maga widać kierunek rozwojowy – od cierpienia, poprzez samookreślenie i walkę do ofiary, miłości i związanej z nią mocy (niezależnie bowiem od tego, w jakim stadium danego archetypu się człowiek znajduje, uczy się zawsze czegoś nowego, co potem owocuje w życiu i pomaga mu się rozwijać).

„Niewinny żyje – jak pisze Pearson – w raju, w nieprzerwanym stanie łaski”⁶. Dlatego nie jest on archetypem bohatera, bo wszystko wokół niego jest gotowe i nie ma powodu do wyznaczania sobie celów, do obaw, czy też do starania się

⁶ Tamże, s. 34.

o coś. Niewinnym się jest we wczesnym dzieciństwie, w okresie romantycznej miłości i w czasie mistycznego zjednoczenia z Absolutem. Bez żadnych zasług Niewinny jest obdarzony wszystkim, co jest mu potrzebne do szczęścia. Dlatego żadna z postaci literackich wybranych dla dziesięciolatków nie pasuje do sylwetki Niewinnego (proces dopasowywania się do bohatera obejmie tylko pięć książek wskazanych wyżej i pięć modeli bohatera wewnętrznego według Pearson).

Sierota staje w obliczu faktycznego upadku. Wędrowiec rozpoczyna swoje zadanie od wyjścia z domu i doświadczenia bycia w drodze bez domowego zaplecza. Wojownik uczy się walki w obronie własnej i dla zmiany świata zgodnie z własnym wyobrażeniem. Męczennik angażuje się i poświęca dla innych. Mag wykorzystuje moce którymi włada dla uporządkowania rzeczywistości.

Sierota to Maciuś, syn zmarłego króla, po którym przejął królestwo we władanie. Nedorosły i nieporadny chłopiec przyjmuje ciężar na swoje barki i próbuje mu sprostać (zwołuje dziecięcą sejm, składa propozycje ustaw z uwzględnieniem dziecięcych potrzeb). Sierota jako wewnętrzny bohater odczuwa ból i cierpienie, a w razie niepowodzenia smuci się i płacze, poszukuje pomocy bo rozumie swoją niesamodzielność. Głównym zadaniem Sieroty jest przejście od życia w raj do trudnej rzeczywistości, w której pojawia się niedostatek, cierpienie i opuszczenie, w końcu śmierć, a przede wszystkim poczucie osamotnienia, braku pomocy. Archetyp Sieroty jest pierwszym krokiem do wewnętrznego rozwoju – pięcia się w górę. Dlatego król Maciuś Pierwszy (wewnętrzny Sierota) nie mógł osiągnąć zwycięstwa, bo przed nim piętrzyły się dalsze stopnie „bohaterstwa” – Męczennik, Wędrowiec, Wojownik i Mag.

Męczennik – Mały Książę, wierzy, że cierpienie jest jego posłannictwem i przyniesie mu wybawienie. Jego zadanie to opieka nad innymi (rózą i lisem), a największą obawę wzbudza w nim własny egoizm. Wszystko czego się podejmuje robi dla dobra innych. Pearson w typologii wewnętrznego bohatera o Męczenniku pisze, że wierzy on w to, że cierpienie przyniesie mu wybawienie, dlatego opanowuje sztukę dawania siebie potrzebującym⁷. Najwyraźniej widać to w relacjach z różą, której opiekunem pozostaje, pomimo uciążliwości tego zadania.

Wędrowcem jest drewniaczek o imieniu Pinokio, który z racji swojej roślinnej natury nie ma serca. Rośnie bez uczuć, dlatego też bez skrupułów sprzedaje elementarz i opuszcza ojca – ucieka do Krainy Zabawek. Oszukany przez lisa i kota, wykołowany przez dyrektora cyrku – krok po kroku – uczy się wreszcie właściwej drogi. W końcu powraca do domu i do ojca. Wędrowiec według Pearson to nie-

⁷ Tamże, s. 135.

koniecznie ktoś, kto zmierza do ostatecznego celu, to raczej osoba, której sprawia radość każda zmiana, każde odkrycie czegoś nowego, bez względu na poniesione konsekwencje. Wędrowiec postrzega życie jako wielką przygodę⁸. Decyduje się na wyruszenie na samodzielną wędrowkę z powodu zniewolenia i krzywd doznanych przez ciemność, ostatecznie okazuje się jednak, że ciemność jest dla Wędrowcy Wybawcą. Dzięki niemu znajduje motywację do wzrastania.

Emil z powieści Kästnera to Wojownik. Postawiony w trudnej sytuacji, zamiast rozpaczć z powodu, że ukradziono mu pieniądze przeznaczone dla babci, organizuje grupę chłopaków, wraz z którymi łapie złodzieja i odbiera mu swą własność. Archetyp Wojownika realizuje potrzebę zwycięstwa. Wojownik nie odchodzi w obliczu zła, zawsze próbuje się z nim zmierzyć. Czuje, że żyje, kiedy podejmuje rywalizację (czasem z samym sobą). W ten sposób poznaje siebie.

Magiem jest Piotruś Pan, który pokonuje kapitana Haka. Jako przewodnik (psychopompos) odprowadza duszyczki zmarłych dzieci przez część drogi, żeby się nie bały. Zbiera zagubionych chłopców i proponuje im pyszną zabawę w Nibylandii. Sam ciągle jest dzieckiem, nie chce dorosnąć. Stale ma mleczne zęby i odkryty jest liśćmi i żywicą. Ta jego niedojrzałość dodaje mu sił i zapału. Mag nie ucieka przed jungowskim Cieniem, ani z nim nie walczy. On asymiluje zło jako część siebie i bierze za nie odpowiedzialność. Nie walczy też z negatywnymi uczuciami, akceptuje je jako nieuchronną, a zarazem wzbogacającą część doświadczenia życiowego. Mag przede wszystkim chce się uczyć radości. Jednak do roli archetypowego maga trzeba dorosnąć, nie każdy w swoim rozwoju osiąga ten poziom.

W utworach Korczaka droga od Sieroty do Maga to droga od postaci niedorośłego króla do małego Kajtusia Czarodzieja, który ucząc się czarów najpierw popełnia błędy, a w końcu rozumie, że można ich używać tylko do dobrych rzeczy.

Król Maciuś to wzór dla dziesięcioletka, który rozpoznaje w sobie chęć i siłę do objęcia władzy (nieważne jak kończy się ta królewska przygoda).

Mały Książę to wzór marzyciela, który umie wczuć się w sytuację innych.

Pinokio to wzór urwisa, który woli się bawić niż uczyć i kombinuje (ważne, że w końcu trafia na właściwą drogę).

Emil to wzór spryciarza, który potrafi wybrnąć z kłopotów.

Piotruś Pan to wzór zawadiaki, który oblepiony liśćmi i żywicą ma zawsze mleczne zęby.

Przedstawieni tu bohaterowie mogą też zaprezentować się inaczej – w językowych formułach i w ujęciu ikonycznym zaczerpniętym z ilustracji. I tak:

⁸ Tamże, s. 197.

Ja tu rządzę!	–	Król Maciuś Pierwszy (władca)
Oj, boli, boli	–	Mały Książę (marzyciel)
Ala ma kota	–	Pinokio (uczeń)
Money, money	–	Emil (detektyw)
Kukuryku!	–	Piotruś Pan (demon)

Do tych językowych charakterystyk można, a nawet trzeba, dołączyć prezentacje ikoniczne zaczerpnięte z ilustracji. Przypatrując się portretom postaci warto zauważyć ich symboliczne rekwizyty: koronę, różę, książkę (elementarz), koperkę (z pieniędzmi) i flet. Rekwizyty te wskazują istotne cechy bohatera, związane z jego działaniami – panowaniem, opiekowaniem się, uczeniem się, strzeżeniem skarbu, muzykowaniem.

Każdy czytelnik, zwłaszcza w wieku szkolnym, który próbuje odnaleźć własny wizerunek, może, a nawet powinien sięgnąć do wyrazistych sylwetek bohaterów literackich. Raz jeszcze powtórzę na czym polega metoda nie tyle identyfikacji literackiej, co przybliżenia. Pełne utożsamienie z wybraną postacią jest prawie niemożliwe, ale przede wszystkim szkodliwe, bo zakleszczające. Lepiej jest, wybierając pojedyncze rysy, z grupy bohaterów stworzyć własną składankę, osobistą i niepowtarzalną. Wtedy fraza „ja to ktoś inny” okazuje się bardziej realna, czytelna, bo mały odbiorca raz czuje się zbuntowanym uciekinierem, raz nieudacznikiem lub sierotą, najczęściej zaś trochę tym i tym. I tak być powinno, gdyż czytelnik literatury dla dzieci poznaje ją w ramach wielkiej zabawy, może więc zmieniać i mieszać maski wielokrotnie, dopasowując je do okoliczności i nastroju. Wówczas formuła interpretacyjna brzmi: „jestem tym, kim chcę być!” (albo „jestem kim jestem, ale mogę się zmienić”).

Bibliografia:

- Barrie James Matthew: *Piotruś Pan. Opowieść o Piotrusiu i Wendy*, tłum. M. Słomczyński, Warszawa 1982;
- Kästner Erich: *Emil i detektywi*, tłum. L. Gradstein, Warszawa 1980;
- Korczak Janusz: *Król Maciuś Pierwszy*, Wrocław 1996;
- Pearson Carol S.: *Nasz wewnętrzny bohater, czyli sześć archetypów według których żyjemy*, tłum. G. Brelik, W. Grabarczyk, Poznań 1995;
- Saint-Exupéry Antoine: *Mały książę*, tłum. J. Szwykowski, Warszawa 1991.

Andrij Mokłycia

***Senat szaleńców* Janusza Korczaka w ukraińskiej interpretacji**

23 listopada 2012 roku w Łuckim Rejonowym Domu Kultury odbyła się premiera dramatu Janusza Korczaka *Senat szaleńców*. Spektakl przygotowało Studio Teatralne „Harmyder” w ramach Roku Janusza Korczaka, przy wsparciu Konsulatu Generalnego Rzeczypospolitej Polskiej w Łucku.

Można powiedzieć bez przesady, że ukraiński widz odkrył dla siebie Janusza Korczaka – myśliciela, humanistę, lekarza i pedagoga. Świadczą o tym liczne pozytywne opinie widzów, którzy zobaczyli premierę spektaklu. Jakie są przyczyny sukcesu tego przedstawienia? To pytanie wymaga szczegółowej refleksji.

Lektura oryginalnego tekstu *Senatu szaleńców* doprowadza do wniosku, że potencjalny reżyser spektaklu ma przed sobą trudne zadanie. Dramat Janusza Korczaka to złożony utwór intelektualno-filozoficzny, pozbawiony ściśle określonej fabuły (dla przeciętnego odbiorcy fabuła jest czymś w rodzaju drogowskazu: tekst łatwiej zrozumieć i zinterpretować, jeśli bez wysiłku można uchwycić szereg występujących w określonej kolejności wydarzeń). W *Senacie szaleńców* dominuje dynamika słów, a nie wydarzeń. Oznacza to, że odbiorca ma do czynienia z utworem, którego się przede wszystkim słucha, a dopiero potem ogląda.

Korczak, jak wiadomo, pracował nad tekstem *Senatu szaleńców* wiele lat, ale nie ukończył go całkowicie. Ta niedokończoność jest jednak mało odczuwalna, można ją interpretować jako chwyt kompozycyjny – otwarty finał dramatu (co zostało podkreślone w przedstawieniu scenicznym „Harmydera”).

Zapowiedziany gatunek spektaklu – dramat filozoficzny – daje dość rozmyte wyobrażenie na temat jego cech stylistycznych i kompozycyjnych. Tym bardziej, że w pewnym sensie o każdym utworze artystycznym da się powiedzieć, iż w jakimś stopniu jest filozoficzny. Co więc widzimy u Korczaka? Autor zgłębia przyczyny oraz skutki konfliktu człowieka ze światem i z własnym życiem, analizuje czasowe i przestrzenne ramy ludzkiego bycia. Są to składniki filozofii egzystencjalnej, która w znacznym stopniu określiła parametry literatury pięknej I połowy XX wieku.

Jeszcze jedną charakterystyczną cechą dramatu, na którą trzeba zwrócić uwagę, są elementy absurdu. Repliki bohaterów często wykraczają poza ramy rozsądku, nie są motywowane przez sytuację (zaznaczmy, że akcja dzieje się w szpitalu dla obłąkanych), w niektórych wypowiedziach naruszony zostaje związek przyczynowo-skutkowy, zachowania postaci chwilami są całkowicie nonsensowne. Przy czym podkreślić należy, że nie chodzi tu tylko o sceniczną imitację obłąkania, lecz o całościową absurdystyczną interpretację świata, w *Senacie szaleńców* odnaleźć można motywy i środki artystyczne charakterystyczne dla teatru absurdu połowy XX wieku, na przykład Simona Becketta czy Eugéne'a Ionesco. Również płaszczyzna ideowo-filozoficzna dramatu ma dużo wspólnego z koncepcjami późniejszej literatury absurdu. Interesujące w tym kontekście jest, że w literaturze polskiej motywy absurdystyczne są w ogóle dość wczesne. Da się je znaleźć nie tylko u Korczaka, lecz i u innych przedstawicieli dwudziestolecia międzywojennego – Stanisława Ignacego Witkiewicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Witolda Gombrowicza. Wyróżnić można dwa kierunki rozwoju takiej percepcji rzeczywistości: groteskowo-satyryczny, który postrzega świat przez pryzmat drwiny, farsy, karykatury i błazenady (Gałczyński, Witkiewicz) oraz groteskowo-intelektualny, w którym zdeformowane odbicie rzeczywistości odzwierciedla skomplikowaną teorię bytu oraz zmagania człowieka ze światem (Gombrowicz, Korczak).

Realizacja sceniczna *Senatu szaleńców* wymagała rzecz jasna adaptacji językowej, przekładu dzieła na język ukraiński, którego dokonał Kost' Moskalec. Ukraińskojęzyczna wersja dramatu zawiera sporo zapożyczeń strukturalnych (kalek) z języka polskiego. Są to pojedyncze wyrazy: фотель (pol. fotel, ukr. крісло), сукенка (pol. sukienka, ukr. сукня), кельнер (pol. kelner, ukr. офіціант), дармовий (pol. darmowy, ukr. безкоштовний), усталити (pol. ustalić, ukr. встановити, визначити), упосліджений (pol. upośledzony, ukr. розумово відсталий), схрон (pol. schron, ukr. сховок) oraz związki frazeologiczne: прошу панства, пся крев, зійшли на пси itp. Większości z tych wyrażen używa się w regionalnej odmianie języka ukraińskiego, dzięki czemu odbiór tekstu nie jest utrudniony, a zapożyczenia strukturalne dodają swoistego kolorytu, który kojarzy się z kulturą zachodnią (także zachodnioukraińską).

Reżyseria

Autorską interpretację dramatu zaproponowała widzom reżyser spektaklu, kierownik teatru „Harmyder” Rusłana Porycka. Ponieważ tekst *Senatu szaleńców* jest obszerny, adaptacja sceniczna wymagała przede wszystkim jego skró-

cenia. Kryterium wyboru scen i monologów przyjętym przez reżysera była ich aktualność z punktu widzenia współczesnego widza. Oprócz tego należało dokonać modyfikacji strukturalno-kompozycyjnych związanych z technicznymi możliwościami teatru (ograniczona liczba aktorów). I tak w Harmyderowskiej wersji spektaklu nie ma Giełdara, Żubra, Starego i Stenografa. Poszczególne repliki i monologi tych bohaterów, ważne ze względu na koncepcję sztuki, głoszą inne osoby dramatu (treściowa wielowarstwowość oryginalnego tekstu oraz jego afabularność pozwoliła na takie modyfikacje). Na przykład bajkę o poszukiwaniu Boga, którą w tekście oryginalnym opowiada Stary, w spektaklu przedstawia Smutny Brat. Zresztą to właśnie ten bohater realizuje jedną z podstawowych opozycji dramatu: boskie – ludzkie. Tego rodzaju zmiany są prawie nieodczuwalne, dokonane ostrożnie, z głębokim zrozumieniem struktury tekstu i autorskiej koncepcji Korczaka.

Spośród chwytów reżyserskich, które w znacznym stopniu konkretyzują percepcję dramatu, warto wymienić następujące:

1. Na scenie zbudowano podium, a jego powierzchnię pokryto warstwą piasku. Wszyscy aktorzy spektaklu mają z nim stały kontakt: przesypują, rozrzucają, piszą na nim słowa itd. Piasek pełni funkcję tablicy (u Korczaka Smutny Brat rysuje na tablicy różne symbole, w spektaklu zapisuje je na piasku) i kartek do głosowania (wybierając przewodniczącego posiedzenia, pacjenci piszą imiona kandydatów na piasku). Akcja dramatu rozwija się zatem wokół swoistej piaskownicy, centrum strukturalnego, które ma wyrazistą symboliczną treść. Po pierwsze jest to aluzja do miejsca zabaw dziecięcych. W ujęciu reżysera szaleńcy są bardzo podobni do dzieci, bezpośredni, prostolinijni, nieskrępowani przez społeczne reguły. Obserwując pozornie chaotyczną bieganię na scenie, odbiorca widzi postacie dzieci i charakterystyczne dla nich zachowania – zabawy, kłótnie, tłoczenie się, obejmowanie, emocje, słyszy po dziecinnemu wypowiedane słowa. Jednak poprzez zabawę w piaskownicy pacjenci wyrażają zupełnie niedziecięce myśli, tak zwani obłąkani prezentują opinie charakteryzujące się rozsądkiem i logiką. Zarówno Korczak, jak i reżyser spektaklu zastrzegają: dziecka (a także szaleńca) nie można traktować lekceważąco, pogardliwie, z piedestału dorosłości czy normalności. Autor jest przekonany, że dziecko ma w sobie iskrę Boga (o czym w tekście dramatu wspomina się niejednokrotnie), jest zatem bliżej Prawdy, niż przeciętny człowiek. Po drugie piasek symbolizuje czas: bohaterowie przedstawienia przesypują go podczas monologów, tworząc w ten sposób efekt piaskowego zegara; sypią go, gdy mówią o wieczności, przemijalności życia itp. Kategoria czasu jest bardzo ważna dla Korczaka – liczne refleksje na ten temat

zawarte są w tekście dramatu, zgodnie z zamysłem autora wyrazistym elementem scenograficznym jest chimeryczny zegar z mieczem zamiast wskazówki. Piasek pełniący funkcję strukturalnego centrum spektaklu organicznie uzupełnia koncepcję pisarza, jest to bardzo udany pomysł reżyserski.

2. Zgodnie z zamysłem Korczaka, połowę sceny zajmuje stylizowany globus, który wspólnie z chimerycznym zegarem określa kluczowe czasowo-przestrzenne parametry dramatu. W wersji reżyserskiej globus jest elementem dynamicznym: to niewielka stylizowana kula, którą pacjenci przekazują sobie nawzajem, bawią się nią i rzucają. Postacią, która trzyma globus najczęściej, jest Smutny Brat – *alter ego* Janusza Korczaka. To właśnie on czyta modlitwy, które mają moc jednoczenia pacjentów (tym samym ratuje ludzkość od bezdusności), w każdym usiłuje znaleźć cząstkę Boga. Humanistyczne podstawy dramatu są przejrzyste: mimo że świat jest obłąkany, autor lubi go i współczuje mu; jest **smutny**, nie rozczarowany, zły, czy zirytowany. Smutny Brat, podobnie jak Korczak, walczy z życiem, kocha życie i jednocześnie go nie rozumie. Reżyserski chwyt, niewielki globus trzymany dłońmi, ilustruje więc skomplikowane spektrum emocjonalne bohatera. Globus jako symbol życia przejmują po kolei każda z postaci spektaklu, ale zatrzymać go może tylko na chwilę. Jedynie Smutnemu Bratu starcza odwagi i siły, by walczyć z nim do końca.

3. Ciekawym pomysłem reżysera jest obraz Śpiącej Królowy, która w oryginalnym tekście znajduje się na peryferiach akcji, jest bierną ikoną. W spektaklu Śpiąca Królowa porusza się sama (u Korczaka noszą ją krasnoludki) jako jedyna postać płci żeńskiej (oprócz Barbary Schulz, która pojawia się epizodycznie na końcu przedstawienia). Żywiołem Królowy jest taniec, który, podobnie jak modlitwa Smutnego Brata, jednoczy pacjentów szpitala dla obłąkanych. Nawiązując do znanego motywu baśniowego, reżyser wprowadza scenę, w której każdy z pacjentów całuje Śpiącą Królową, usiłując obudzić ją ze snu. Po bezskutecznych próbach obłąkani obiecują zbudować dla niej pałac z diamentów, dopiero wtedy Królowa budzi się. Kolejny symbol czytelny w kontekście dramatu: współczesny świat jest pozbawiony duchowości i estetyki, piękno nie jest dla niego ideałem, kategorią artystyczną, lecz towarem. Efekt sztuczności potęguje taniec Śpiącej Królowy – jest to mechaniczny taniec marionetki, absolutnie nienaturalny, pozbawiony gracji i wdzięku.

4. Atmosferę spektaklu w znacznym stopniu buduje muzyka i wizualizacja. Tło przedstawienia jest dynamiczne: wideo, na którym ręka maluje rozmaite figury i sylwetki na piasku (sic!). Te obrazy są z jednej strony zgodne z treścią dramatu, a zarazem oryginalne i twórcze, z drugiej zaś nienatretne, miękkie, nie

zmuszają do poświęcenia im szczególnej uwagi. Perfekcyjna muzyka (zespoły „SAT” i „Arwo Piart”) całkowicie zanurza widza w świecie *Senatu szaleńców*: łagodna i liryczna w momentach filozoficznej zadumy, lecz w scenach szaleństwa, bieganiny, konfliktów jest gwałtowna, agresywna i kakofoniczna.

Percepcja spektaklu

„Bardzo się podobało!” – można było usłyszeć opinie po przedstawieniu. Powstaje pytanie: a co mianowicie? Przecież tekst dramatu jest skomplikowany, intelektualny, metaforyczny. Odbiór tekstu jest trudny ze względu na brak zrozumiałej i wyrazistej fabuły, złożone szeregi pojęciowe, elementy absurdu. Aktor Pawło Poryckij, odtwórca roli Smutnego Brata, wyznał, że była to najtrudniejsza rola w jego życiu. By zapamiętać ciągi słów i konstrukcji metaforycznych, które na pierwszy rzut oka nie składają się na spójny tekst, należało zbudować swoisty system skojarzeń. Oprócz tego sporo wysiłku włożył, by odczuć swego bohatera, zrozumieć go z pozycji człowieka, a nie tuby idei filozoficznych. Podobne trudności napotkał widz: niełatwo od razu przyswoić sobie cały usłyszany tekst, na to trzeba wiele więcej czasu, niż trwa przedstawienie. Świadomość, że akcja odbywa się w domu obłąkanych, w jakimś stopniu ułatwia odbiór. Jeśli pacjenci są obłąkani, to czy mogą zachowywać się rozumiale? Jednak ta iluzja szybko zanika. Tak, aktorzy imitują szaleństwo, wyolbrzymione, nieadekwatne emocje, ale świat poza szpitalem jest, jak się okazuje, bardziej obłąkany, równie absurdalny. Kluczowe słowa i koncepty oddają egzystencjalną filozofię Janusza Korczaka – to właśnie człowiek uczynił rzeczywistość miejscem obłąkanym, więc tylko człowiek może wyzwolić świat i samego siebie od szaleństwa.

Praktyka pokazuje, że przeciętny widz nie chce kontaktu z tego rodzaju tekstami artystycznymi, ponieważ zmuszają one do rozważań, nie dostarczają rozrywki, pozbawione są nieskomplikowanych emocji oraz wygodnych kategorii binarnych. Wszystko powinno być proste – śmiejemy się, jeśli jest śmiesznie, płaczemy, jeśli smutno. Po co nam jakaś symbolika, groteska, filozofia?

Widzów, którzy byli na premierze *Senatu szaleńców* oraz widzieli pozostałe spektakle (w sumie było ich cztery), trudno nazwać przeciętnymi. To przede wszystkim ludzie młodzi, studenci oraz inteligenci, którzy w teatrze poszukują oryginalnej autorsko-reżyserskiej interpretacji świata, nawet jeśli ten świat okazuje się domem obłąkanych. Teatr „Harmyder” zgromadził wokół siebie wielbicieli alternatywnej, nieszablonowej sztuki, stanowi kontrast dla teatru tradycyjnego, który obecnie opiera się na zasadach masowego melodramatyzmu. Oprócz *Senatu szaleńców* w repertuarze „Harmydera” są ambitne przedstawienia oparte

na utworach ukraińskich i europejskich pisarzy (spośród polskich: spektakle *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza oraz *Portret Mrożka*). Znakiem rozpoznawczym teatru jest różnorodność gatunków i nowatorskich, twórczych interpretacji. Sprawia to że „Harmyder”, który powstał na gruncie teatru studenckiego w 2003 roku i wykształcił sporo młodych, utalentowanych aktorów, jest pociągający dla bardziej wymagającego odbiorcy.

Ukraiński widz przyjął i zrozumiał *Senat szaleńców*. Sprzyjała temu mistrzowska reżyseria, wnikliwa, głęboka, perfekcyjna gra aktorów i oszczędne, ale świetnie wykonane dekoracje. W dynamicznym spektaklu odbiorca miał szansę rozpoznać obraz współczesnego społeczeństwa, cynicznego i pozbawionego duchowości, ze zdeformowaną hierarchią wartości. Obraz odrażający, ale nie antyutopijny. Janusz Korczak wierzy w człowieka i jego możliwości: człowiek może znaleźć Boga, człowiek może zrozumieć prawdziwą wartość życia. Reakcja widzów dowodzi, że współczesny odbiorca tęskni za teatrem, który nie opiera się na efektownej wizualizacji i bogatej scenografii (nierzadko tuszującej płytką i fałszywą grę aktorską), a na obcowaniu z niezwykłym autorem poprzez osobowość wnikliwego reżysera i prawdziwego aktora.

Indeks nazwisk

Znak * przy numerze strony oznacza, że dane nazwisko pojawia się wyłącznie w informacji bibliograficznej.

- Adamus-Ludwikowska Jolanta 22
Anouilh Jean 12
Anders Władysław 14
Anders Zbigniew 28*, 39*
Andersen Hans Christian 65, 66, 87,
91-92, 93-94, 96-97, 99*
Andriolli Michał Elwiro 86
Andrzejewski Waldemar 14, 21, 23
Arzamascewa Irina 45, 46*, 60*
Augé Marc 127, 129*
- Bachelard Gaston 161*, 166*
Bachtin Michaił 48, 49, 50, 51*, 55*,
56, 57, 58, 59*, 60*
Balbus Stanisław 48*, 60*
Baluch Alicja 149, 159*, 166*
Banasiak Bogdan 71*, 81*
Baranowska Małgorzata 102, 125, 126*
Barańczak Stanisław 157*, 166*
Barrie James Matthew 169, 170*, 174*
Bartnicka Józefa 139*
Basińska Anna 159*, 167*
- Baudelaire Charles 117*, 129*, 163
Bauman Zygmunt 93, 99*, 164, 166*
Beckett Simon 176
Benedyktowicz Zbigniew 28, 38*
Benjamin Walter 118
Berent Waclaw 68, 70*, 81*, 85*, 99*
Bettelheim Bruno 56, 63, 64, 65, 66,
79, 81*
Białek Józef Zbigniew 104*, 111* 149,
153*
Białoszewski Miron 157
Biały Beata 59*, 60*
Biedermann Johann 101*, 112*
Bielińska Emilia 87*, 99*
Bielinkow Arkadij 45
Bińczycka Jadwiga 132*, 144*
Bly Robert 149, 153*
Bobińska Helena 88
Bosmajian Hamida 53, 60*
Boucher François 90
Boznańska Olga 84
Brantlinger Patrick 56, 60*

Brelik Grażyna 149*, 153*, 170*, 174*
 Brogowski Leszek 161*, 166*
 Brooker Peter 114, 116
 Brzozowski Stanisław 68, 83, 91, 92,
 99*
 Burzyńska Anna 113*, 129*
 Bystroń Jan Stanisław 28, 29, 38*

 Certeau Michel, de 116
 Chełmoński Józef 90
 Chęcińska Urszula 10, 158*, 159*, 162*,
 165*, 166*
 Chrobak Małgorzata 12*, 16*, 26*, 53*
 Chymkowski Roman 127, 129*
 Cichy Elżbieta 18
 Ciechanowska Zofia 101*, 111*
 Cieslikowski Jerzy 156*, 166*
 Collodi Carlo (właśc. Carlo Lorenzi-
 ni) 45, 151, 169
 Czabanowska-Wróbel Anna 84*, 99*
 Czernow Anna Maria 34

 Ćwiek Edyta 21

 Danek Danuta 63*, 81*
 Daniel Carolyn 56*, 60*
 David Jacques-Louis 90
 Dawid Jan Władysław 85
 Dąbek-Wigrowa Teresa 65*, 81*
 Dąbrowski Mieczysław 27*, 39*
 Deleuze Gilles 71, 80, 81*
 Dewey John 85
 Drobner Stefan 21
 Dunin Janusz 23*, 84*, 99*

 Dybczak Aleksandra 21
 Dymara Bronisława 160*, 166*

 Eldredge John 148, 153*

 Falicka Krystyna 107*, 111*
 Falkowska Maria 147*, 153*
 Felenczak Włodzimierz 155
 Floryńska Halina 157*
 Freinet Celestyn 147, 152, 153*

 Gadacz Tadeusz 64, 81*
 Gałczyński Konstanty Ildefons 176
 Gazda Grzegorz 101*, 112*
 Gąsiorowska Natalia 135*, 144*
 Gennep Arnold, van 59*, 60*
 Gliński Antoni Józef 86
 Głowiński Michał 68*, 83*, 99*, 161
 Goethe Johann Wolfgang 101-103, 105,
 106, 108, 109, 110, 111*
 Gombrowicz Witold 176, 180
 Gomulicki Janusz Wiktor 93*, 99*
 Goreń Andrzej 48*, 60*
 Goreń Anna 48*, 60*
 Gotch Thomas 41, 43
 Grabarczyk Wiesława 149*, 153*, 170*,
 174*
 Gradstein Leonia 170*, 174*
 Grajewski Wincenty 158*, 166*
 Grimm Jacob 86, 87, 99*
 Grimm Wilhelm 86, 99*
 Grzegorzczak Justyna 148*, 153*
 Gusdorf Georges 158*, 166*
 Guze Joanna 117*, 129*

Hannerz Ulf 114*, 117, 129*
 Haponiuk Mirosław 114*, 130*
 Herodot 92
 Hertz Benedykt 88
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus
 86
 Hotchkiss Jane 56*, 60*
 Hübner Irena 101*, 112*

 Hłakowiczówna Kazimiera 87
 Ingarden Roman 113
 Ionesco Eugéne 176

 Jakubowska Wanda 20
 Jakubowski Jan Zygmunt 83*, 99*
 Janion Maria 27, 38*
 Januszewska Hanna 101*
 Jaroszewski Tadeusz M. 163*, 167*
 Jasiński Bruno 105
 Jastrzębowski Wojciech 88
 Jastrzębski
 Jaworek Marta 10
 Jaworski Roman 85
 Johnson Marietta 85
 Jung Carl Gustav 107
 Jurgielewiczowa Irena 29
 Juszcak Wiesław 84*, 99*

 Kapeliś Helena 87*
 Kapuściński Ryszard 92, 99*
 Karpowicz Stanisław 87, 99*
 Kasprowicz Jan 86, 88, 95, 96, 99*
 Kątny Marek 17, 18
 Kerschensteiner Georg 85

 Key Ellen 85, 99*
 Kipling John Lockwood 56
 Kipling Rudyard 56
 Kirchner Hanna 18*, 32*, 57*, 61*, 65*,
 67, 69*, 81*, 86*, 99*, 102*, 111*,
 113*, 115*, 126*, 129*, 130*, 131,
 135*, 139*, 141, 142*, 143, 144*,
 145*, 150*, 153*, 157*, 161*, 165,
 167*
 Klekot Ewa 114*, 129*
 Klichowski Michał 159*, 167*
 Kochanowski Jan 95
 Kołodziejski Paweł 21
 Komornicka Maria 85
 Komza Małgorzata 23*, 26*
 Konopnicka Maria 156
 Kopij Marta 68*, 69, 81*
 Kostrzewski Franciszek 90
 Kotarbiński Wilhelm 88
 Kowalska Małgorzata 157*, 166*
 Krasieński Zygmunt 95
 Kraszewski Józef Ignacy 86
 Krauze-Sikorska Hanna 159*, 167*
 Krleża Miroslav 12
 Krukowska Halina 103*, 112*
 Krzywicki Ludwik 68
 Krzyżanowski Julian 8
 Kubale Anna 84*, 99*
 Kuliczowska Krystyna 7, 87*, 99*
 Kulmowa Joanna 155-165, 166*
 Kurczab Henryk 22*, 26*
 Kurek Jalu (właśc. Franciszek Kurek)
 105
 Kuźma Jakub 21

Kwiatkowski Jerzy 104*, 111*
Kwieciński Zbigniew 156*, 167*
Kästner Erich 169, 170*, 173, 174*
Kåreland Lena 45, 60*

Lalewicz Janusz 163*, 167*
Leibfried Erwin 101*
Lenartowicz Teofil 146
Leopold Wanda 11*, 12*, 16*, 26*
Leszczyński Grzegorz 10, 30*, 31, 37*,
38*, 65*, 66, 76, 81*, 103, 111*,
112*, 126, 130*, 163*, 166*
Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław Le-
sman) 84, 86, 95
Levinas Emmanuel 157, 166*
Lévi-Strauss Claude 9, 63, 67, 68*, 69,
79, 81*
Lewin Aleksander 15*, 18*, 19*, 26*,
32*, 69*, 81*, 86*, 99*, 102*, 111*,
113*, 126*, 129*, 130*, 131*, 142*,
144*, 145*, 147*, 149, 150*, 153*,
160*, 161*, 167*
Lejeune Philippe 158*, 166*
Lichtenberg Andre 12
Lindgren Astrid 52
Lipszyc Jarosław 13*, 26*
Locke John 46
Lourie Richard 56*, 60*, 63*, 81*
Lubas-Bartoszyńska Regina 158*, 166*
Lundqvist Ulla 52*, 60*

Ławski Jarosław 103*, 112*
Łobuś Artur 21
Łotman Jurij 113, 114, 115, 130*

Ługowska Jolanta 10, 65, 67, 125, 140*,
161*

Maciejewska Irena 67, 115, 118, 138
Maeterlinck Maurice 87
Makowiecki Andrzej Zdzisław 65*, 81*
Makuszyński Kornel 87, 103
Malczewski Jacek 84
Margański Janusz 93*, 99*, 164*, 166*
Markowski Michał Paweł 113*, 114*,
129*, 130*
Mencwel Andrzej 83, 99*
Meriam Junius Lathrop 85
Meyerhold Wsiewołod 45
Michalak Marek 155
Michalski Krzysztof 77, 81*
Miciński Tadeusz 85, 103
Micke-Broniarek Ewa 84*, 99*
Mickiewicz Adam 88, 94, 102
Miłosz Czesław 117*, 129*
Miriam (właśc. Zenon Przesmycki) 83
Modrzejewski Filip 14*, 26*
Mortkowicz Jakub 13, 25, 68, 86, 88
Mortkowicz-Olczakowa Hanna 104*,
105*, 111*
Mortkowiczowa Jadwiga 88
Moskalec Kost' 176
Moszczeńska Iza 85*, 99*
Moynan Richard Thomas 23
Mrożek Sławomir 180

Nalaskowski Aleksander 12*, 26*, 57,
60*
Nałkowski Wacław 68

Nauka Bogdan 156
 Newerly Igor 16, 18, 67, 81*
 Nietzsche Fryderyk 68, 69, 70, 71, 76,
 77*, 81*, 85, 88, 91, 97, 99*, 103
 Nieuwerkerken Arent, van 89*, 99*
 Nikolajeva Maria 43, 60*
 Norwid Cyprian Kamil 83, 89, 93, 99*
 Nowak Krzysztof 20
 Nowakowski Ryszard 46*, 60*
 Nowakowski Włodzimierz 20
 Nycz Ryszard 114*, 130*

 Obrębski Józef 28, 39*
 Ochnio Monika 84*, 99*
 Oklejak Marianna 22
 Olczak-Ronikier Joanna 13*, 26*, 157*,
 166*
 Olesza Jurij 45, 46, 47*, 60*
 Olson Marilynn 56*, 60*
 Onichimowska Anna 49, 50
 Onimus Jean 107, 111*
 Orkan Władysław (właśc. Franciszek
 Ksawery Smaciarz) 88
 Orłowski Hubert 102*, 139*
 Ostrowska Barbara 49*, 60*
 Ostrowska Bronisława 86, 87, 88
 Ostrowska Karolina 113, 114*, 118,
 122, 128

 Paczoska Ewa 56*, 60*
 Papużyńska Joanna 57, 135
 Pasterski Janusz 28*, 39*
 Pearson Carol S. 149, 153*, 170, 171,
 172, 174*

 Pełka Artur 101*
 Perzyński Włodzimierz 87
 Peyron Pierre 90
 Podraza-Kwiatkowska Maria 68*, 81*
 Pomian Krzysztof 67*, 81*
 Pomorski Adam 109*, 111*
 Porycka Rusłana 176
 Poryckij Pawło 179
 Poznańska Ada 18
 Prorok Leszek 11*, 26*
 Prus Bolesław (właśc. Aleksander Gło-
 wacki) 84
 Pruszczyński Robert 27*, 39*
 Pruszkowski Witold 84
 Przybyszewski Stanisław 68, 103

 Rabelais François 57, 59
 Rembowski Jan 88
 Reymont Władysław Stanisław 88
 Rimbaud Arthur 171
 Rougement Denis, de 51
 Rousseau Jan Jakub 37, 56
 Russell Bertrand 52, 59
 Rybicka Elżbieta 114*, 116*

 Said Edward Wadie 56*, 60*
 Saint-Exupery Antoin 12, 169, 170*,
 174*
 Sartre Jean Paul 163
 Sauerland Karol 85*, 99*
 Schindler Norbert 49, 50, 52, 60*
 Schopenhauer Arthur 103
 Sempołowska Stefania 88, 135
 Sienkiewicz Henryk 24, 84

Siudak Jacek 22
 Skarga Barbara 165*, 166*
 Słomczyński Maciej 170*, 174*
 Słoński Edward 87
 Słowacki Juliusz 88, 94, 97, 98
 Smolińska-Theiss Barbara 164*, 166*
 Sobolewska Anna 59, 65*, 66, 67, 102,
 109, 110*, 111
 Sobolewski Tadeusz 157*, 166*
 Sochańska Bogusława 97*, 99*
 Sokrates 109
 Srokowski Jerzy 14, 21, 22, 23, 24
 Staff Leopold 86, 88, 94, 95, 159*, 167*
 Starobinski Jean 45
 Stepan Nancy 56, 60*
 Stomma Ludwik 28, 39*
 Strindberg August 87
 Synezjusz z Cyreny 95
 Szekspir William 98
 Sznajderman Monika 42, 51, 52*, 60*
 Szlązakowa Alicja 151, 153*
 Szturc Włodzimierz 102*, 103(*), 105*,
 107*, 110*, 111*
 Szwykowski Jan 170*, 174*
 Szcycówna Aniela 87*, 99*

 Śliwerski Bogusław 156, 167*

 Taborska Maria 139
 Tanalska Anna 113*, 130*
 Tarnowski Marceli 87*, 99*
 Tchorzewski Andrzej 152*, 153*
 Theiss Wiesław 161*, 166*
 Tittenbrun Jacek 149*, 153*

 Tokarska-Bakir Joanna 59*, 60*
 Tomkowski Jan 68*, 81*
 Trznadel Jacek 86*
 Trzynadlowski Jan 102*, 111*, 139*,
 144*
 Twain Mark 12
 Tylicka Barbara 103*, 112*
 Tyniec Krzysztof 20
 Tyszkowa Maria 49*, 61*

 Ungeheuer-Gołąb Alicja 10

 Velazquez Diego 23

 Wahl Jean 64
 Waksmund Ryszard 12*, 26*, 31*, 39*,
 46*, 61*
 Walas Teresa 68*, 81*
 Washburne Carlton 85
 Wilczyńska Stefania 13
 Wilde Oscar 87
 Wilk Katarzyna 21
 Willeford William 41, 42, 51*, 57, 61*
 Wincencjusz-Patyna Anita 22*, 23*, 26*
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 176
 Włodarczyk Barbara 18
 Wojtkiewicz Witold 84
 Wojnowska Bożena 132
 Wołoszyn Stefan 102*, 111*, 126*, 130*,
 131*, 135, 142*, 144*, 161*, 167*
 Wróblewska Violetta 9
 Wróblewski Maciej 29*, 39*
 Wullschläger Jackie 41*, 61*
 Wydrycka Anna 103*

Wyka Kazimierz 8
Wyrwas-Wiśniewska Monika 56*, 60*
Wysocka Ela 21

Zabawa Krystyna 105*, 111*
Zalewska Agata 65
Zdonkiewicz Ewa 84*, 99*

Zimand Roman 68*, 81*
Zitzman Jerzy 155
Znaniński Florian 28, 39*

Żeromski Stefan 12, 17
Żułowski Jerzy 103
Żurawska Zofia 88

Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich
00-335 Warszawa, ul. Konopczyńskiego 5/7, tel. 22 827 52 96
www.sbp.pl

Warszawa 2013. Wyd. I. Ark. wyd. 11,0. Ark. druk. 11,75
Łamanie: Studio Kałamarnica (<http://www.studiokalarnica.pl>)
Druk i oprawa: Drukarnia i Introligatornia OPRAWA Sp. z o.o.
ul. Dowborczyków 18, 90-019 Łódź, (42) 674-52-68

Literatura dla dzieci i młodzieży. Studia

Cele serii: ■ aktywizacja badań nad literaturą i książką dla młodych odbiorców, ■ promocja młodych badaczy przedmiotu, ■ upowszechnienie wiedzy z zakresu literatury dla dzieci i młodzieży w środowiskach bibliotekarzy, polonistów i studentów kierunków humanistycznych.

Studies in Children's and Young Adult Literature

This series aims to: ■ activate the research in children's and young adult literature, ■ promote young scholars of literature for young readers, ■ popularize the knowledge about the literature for young readers among librarians, professors of Polish literature, and students of humanities.

Seria wydawana przez **Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich** we współpracy z **Wydziałem Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego**.

Cena **32 zł**

ISBN 978-83-64203-10-7



9 788364 203107