

GRZEGORZ LESZCZYŃSKI  
MICHAŁ ZAJĄC

# KSIĄŻKA I MŁODY CZYTELNIK

ZBLIŻENIA \* ODDALENIA \* DIALOGI  
STUDIA I SZKICE



# **Książka i młody czytelnik:**

zbliżenia, oddalenia, dialogi.

Studia i szkice



Grzegorz Leszczyński  
Michał Zając

**Książka i młody czytelnik:**  
zblizenia, oddalenia, dialogi.  
Studia i szkice



Warszawa 2013

**Publikacja dofinansowana przez  
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego**

Projekt okładki  
Grzegorz HAMERA

Redakcja techniczna i korekta  
Marta LACH

© Copyright by Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich

ISBN 978-83-64203-09-1

CIP - Biblioteka Narodowa

Łeszczyński, Grzegorz  
Książka i młody czytelnik : zbliżenia, oddalenia,  
dialogi : studia i szkice / Grzegorz Łeszczyński,  
Michał Zajac. - Warszawa : Wydawnictwo  
Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2013

Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich  
00-335 Warszawa, ul. Konopczyńskiego 5/7,  
tel. 22 827 52 96, [www.sbp.pl](http://www.sbp.pl)  
Warszawa 2013. Wyd 1. Ark. wyd. 12,0. Ark. druk. 18,0  
Łamanie: Studio Składu Komputerowego „Funky Worky”  
[kontakt@funkyworky.pl](mailto:kontakt@funkyworky.pl)  
Druk i oprawa: Zakład Poligraficzny PRIMUM s.c.,  
Kozerki, ul. Marsa 20, 05-825 Grodzisk Mazowiecki

# Spis treści

<b>Wstęp</b> .....	7
<b>Literaturoznawcze szkiełko i oko - Grzegorz Leszczyński</b>	
Język dziecka a obszar kultury.....	13
O krytyce książki dziecięcej.....	21
Kanon- pojęcie i sprzeczności.....	37
Style lektury książki dziecięcej.....	51
Rycerz, błazen, szaleniec. Proza dla „trudnych czytelników” .....	89
Trickster artysta. Ponowoczesne gry archetypowe .....	121
<b>Bibliologiczne i bibliotekoznawcze szkiełko i oko - Michał Zajac</b>	
W stronę Biblioteki 2.0.....	157
Cenzura w bibliotece dla dzieci i młodzieży .....	183
Koncepcja Produktu Totalnego.....	193
Książka dla dzieci - jest lepiej! .....	207
Promocja książki dla dzieci w internecie - wybrane zjawiska .....	215
Książka czasu zmian.....	231
Książka obrazkowa: znana i nieznana.....	243
Książki-zabawki: długa historia i dzień dzisiejszy.....	251
Książki edukacyjne dla dzieci i młodzieży: wczoraj, dzisiaj i jutro .....	259
Książka dziecięca - w stronę konwergencji mediów.....	267
Przestarzały jak e-book? Nowoczesny jak t-book?.....	279
<b>Nota edytorska</b> .....	287

# Contents

<b>Introduction</b> .....	7
<b>The literary perspective - Grzegorz Leszczyński</b>	
Child's language vs culture .....	13
Reviewing books for children.....	21
The canon - an idea and inconsistencies.....	37
Books for children - reading styles .....	51
A knight, a jester, a madman Literature for "difficult readers" .....	89
A trickster artist Postmodern archetypical games .....	121
<b>The book and library science perspective - Michał Zając</b>	
Approaching library 2.0 .....	157
Censorship in a children and youth library .....	183
The concept of total product .....	193
Books for children - improving!.....	207
Promotion of books for children in the Internet .....	215
A book of the time of change.....	231
A picture book known and unknown.....	243
Novelty books a long history and current status .....	251
Educational books for children and youth: past, present, future.....	259
Books for children - the media convergence shift .....	267
As obsolete as an e-book? As modern as a t-book? .....	279
<b>Editorial note</b> .....	287

# Wstęp

Książka dla młodego czytelnika jest ewenementem kulturowym. W żadnej innej dziedzinie sztuki, może z wyjątkiem teatru i filmu, to, co można określić mianem opakowania, formy lub oprawy, nie jest tak silnie zespolone z tym, co stanowi o treści i zawartości. Gdy patrzymy na obraz, rama w jakiejś mierze może przyciągać naszą uwagę, wpływać modelująco na sposób percepcji, ale przecież nie rama decyduje o ocenie obrazu, o jego wpływie na odbiorcę, lecz samo płótno, jego kolorystyka, kompozycja, temat, dobór środków wyrazu artystycznego, wrażenie, jakie wywołuje, ewokowany nastrój itd. Rama towarzyszy obrazowi, ale nie stanowi o jego wymowie czy wartości. Podobnie w przypadku muzyki: fundamentalna dla odbioru koncertu jest sama muzyka, a nie miejsce, w którym koncert odbywa się, czy stroje, w jakie ubrani są muzycy. Można grać Chopina w parku w Żelazowej Woli czy Łazienkach, można w filharmonii albo w dworku Chopina w Dusznikach, ale to są wciąż te same scherza, wariacje, ballady i nokturny. Z dziecięcą percepcją sztuki może być inaczej: rama może być ważniejsza niż obraz, a miejsce, gdzie koncertuje pianista, może decydować o akceptacji muzyki lub jej odrzuceniu.

W książce adresowanej do dziecka bywa tak właśnie, że sama forma, sam zewnętrzny kształt staje się ważniejszy niż zawartość treściowa. Im bliżej zakładanemu odbiorcy do bieguna *dziecko*, tym bardziej znaczący w jego ocenie książki jest komponent edytorski: layout, „architektura” poszczególnych stron, kolorystyka i dynamizm grafiki, jej nastrój, zgodność z indywidualnymi przyzwyczajeniami i oczekiwaniami. Im bardziej oddalamy się od bieguna *dziecko*, a zbliżamy do bieguna *dorosły*, tym bardziej znaczący staje się sam tekst literacki, zaś książkowa forma podawcza, która słowny przekaz niesie, w pewnej mierze traci na znaczeniu. Dla małego dziecka literatura w ogóle nie istnieje: jest albo słowem mówionym lub czytanim, a więc wzbogaconym



o czyjaś intonację, czyjaś gest, czyjaś mimikę, albo pozasemantycznym znakiem plastycznym: w odbiorze dziecka, które nie umie czytać, litery i słowa układają się w szeregi graficznych elementów.

Tom artykułów, studiów i szkiców, który oddajemy do rąk Czytelników, przygotowaliśmy z myślą o konfrontacji dwóch perspektyw refleksji nad omawianymi zagadnieniami: perspektywy bibliologiczno-bibliotekoznawczej z jednej strony i perspektywy literaturoznawczej z drugiej. Nie jest to w pełni interdyscyplinarna refleksja nad książką adresowaną do bardzo niedorośłych i nie bardzo dorosłych, raczej próba konfrontacji metod interpretacyjnych, założeń metodologicznych, sposobów prowadzenia analizy. Bibliolog koncentruje swoją uwagę na książce, rynku księgarskim i bibliotece, jest w pewnym sensie socjologiem życia literackiego; literaturoznawca widzi przede wszystkim tekst, bliżej mu do kulturoznawstwa niż socjologii. Czy te dwie perspektywy znajdują miejsca wspólne? Czy ich konfrontacja może prowadzić do pełniejszej, całościowej refleksji, pozwalającej dostrzegać tekst, książkę i kulturę literacką młodego pokolenia jako koherentną całość? Humanści i biologowie analizujący *homo sapiens* znaleźli sposób na spojenie dwóch rozłącznych (by nie powiedzieć: przeciwstawnych) elementów ludzkiej istoty: duszy i ciała – tym punktem wspólnym jest nowoczesna psychologia (zwłaszcza psychologia behawioralna i psychodynamiczna), która widzi, jak choroba duszy prowadzi do choroby ciała i odwrotnie. Dzięki temu psycholog potrafi leczyć człowieka traktowanego jako swoiste universum. Mamy nadzieję, że i nasze spotkanie, którego owocem jest niniejsza książka, otworzy możliwości takiego właśnie całościowego mówienia o literackiej „duszy” i książkowym „ciele”. Chcielibyśmy wierzyć, że spotkanie to, które jest rezultatem naszych wieloletnich dyskusji nad statusem książki dla dzieci i książki dla młodzieży, nad ich specyfiką i społecznymi zadaniami, otworzy perspektywę badań interdyscyplinarnych, w których kultura literacka młodego pokolenia będzie analizowana wszechstronniej niż obecnie. Jest to o tyle ważne, że dla praktyków – bibliotekarzy, wydawców, nauczycieli, wychowawców – istotne są wnioski wynikające z całościowego, a nie fragmentarycznego traktowania zagadnień książki i czytelnictwa.

Na tom składają się teksty pisane przez nas w ciągu ostatnich lat. Pole naszych zainteresowań wyznacza tematyka bibliologiczno-bibliotekoznawcza i literaturoznawcza. Naszą ambicją było zawsze obserwowanie i analizowanie najnowszych, najbardziej rozwojowych zjawisk związanych ze współczesną literaturą, książką i biblioteką dla dzieci - z uwzględnieniem kontekstu historycznego i współczesnej kultury, jej tendencji rozwojowych, zmiennych postaw społeczeństwa w stosunku do literatury, książki i biblioteki. Czytelnik zapewne łatwo dostrzeże żywione przez nas przekonanie, że żyjemy w przełomowym dla książki czasie, nasz niepokój o przyszłość książki i biblioteki dziecięcej, dziecięcego czytania w ogóle. Próbujemy odpowiedzieć na różne pytania: Czy można połączyć e-booki z edycjami papierowymi? Jaka rysuje się przyszłość dla tych ostatnich? Czy stare, sprawdzone formaty odegrają jeszcze nowe role w dającej się przewidzieć przyszłości? Jak zmienia się książka współczesna? Jakie wyzwania stawia współczesny utwór literacki przed niedoświadczonym czytelnikiem?

Zamieszczone tu teksty są bardzo zróżnicowane tak w zakresie tematycznym, jak i stylistyce. Z jednej strony można tu odnaleźć dłuższe opracowania o charakterze bardziej ogólnym, naukowym, poświęcone analizie problemów złożonych, z drugiej zaś - krótsze, popularne teksty skoncentrowane na szczególnych fenomenach naszych czasów. Ideą przewodnią, która towarzyszyła nam przy układaniu tej swoistej szachownicy zagadnień, problemów, pytań, diagnoz i refleksji, było dążenie do objęcia analizowanych zjawisk wspólną refleksją bibliologiczno-literaturoznawczą - tak, by wnioski płynące z tego dialogu postaw i metod analizy mogły być wykorzystane w praktyce naukowej, dydaktycznej, krytycznej, nauczycielskiej i bibliotekarskiej.

Dla ułatwienia Czytelnikowi orientacji pod kolejnymi tekstami w kwadratowych nawiasach podajemy rok pierwodruku, a pełne adresy bibliograficzne znajdują się w nocie końcowej.

*Grzegorz Leszczyński*

*Michał Zajac*



Część I

# Literaturoznawcze szkiełko i oko

*Grzegorz Leszczyński*

---



# Język dziecka a obszar kultury

„Język – powtarza za Fryderykiem Schillerem wybitny współczesny filolog niemiecki Victor Klemperer – składa słowa i myśli za ciebie”<sup>1</sup>. Słowo nie ogranicza się do bezpośrednich odniesień do rzeczywistości zewnętrznej, nazywania jej, „fotograficznego odbijania” świata, przeciwnie: pozwala świat ten modelować na miarę przestrzeni psychicznej mówiącego. Za słowem kryje się interpretacja świata, sposób jego rozumienia, pojmowania, ale także kreacji. Język nazywa rzeczywistość obiektywną i realną, jednocześnie daje wyraz światu wewnętrznego, subiektywnego, przeżywanego przez podmiot, widzianego jego oczami; zawiera w sobie równoległe oba rodzaje treści: te zobiektywizowane, odnoszące się do zewnętrznie istniejącego porządku rzeczywistości, i te osobiste, jednostkowe, stanowiące o własnym, niepowtarzalnym „ja”.

Im więcej wiemy, tym więcej rozumiemy, widzimy, przeżywamy; można powiedzieć: żyjemy w sposób pełniejszy. Potwierdzają to nasze codzienne doświadczenia. Na wycieczce górskiej sięgamy po mapę, żeby nazwać obserwowane szczyty, doliny i przełęcz – choć ta wiedza ani nie upiększa panoramy, ani też jej nie szpeci. Kosztując nieznanego owoc chcielibyśmy poznać jego nazwę – choć przecież nazwa nie decyduje smaku. Kto nie umie odróżnić klonu od jaworu, widzi jedno drzewo, a nie dwa. Ktoś widzi, że w polu stoi koń; kto inny – że stoi bułany lub siwek albo kasztan. Ktoś widzi, że na szczycie kamienicy zamieszkały ptaki; ktoś inny – że zamieszkały pustułki. Czy wszyscy widzimy to samo?

Świat nie otworzyłby przed nami swego piękna i bogactwa, gdyśmy nie potrafili go nazywać. W Biblii jest symboliczna scena: „nazwał

---

<sup>1</sup> V. Klemperer, *LTI. Notatnik filologa*, przeł. M. Stroińska, Kraków 1992.

Adam imionami wszystkie zwierzęta i wszystko ptastwo powietrzne, i wszystkie bestie ziemne”. Adam poznawał świat. Język jest narzędziem, za pomocą którego poznajemy świat, ludzi, także samych siebie, za pomocą którego dociekamy prawdy; za pomocą języka zdobywamy umiejętność rozpoznawania wartości, rozróżniania obszarów aksjologicznych.

Problematyka wartościowania emocjonalnego w kształtowaniu językowego obrazu świata dziecka zajmuje miejsce szczególne. To właśnie język wartości pozwala określić miejsce człowieka w świecie, odróżnić obszary bliskie, które się akceptuje i których pożąda, od wrogich, niejasnych, wywołujących lęk bądź trwogę - takich których należy unikać. Wartościowanie, które dokonuje się za pomocą języka, decyduje o typie myślenia i wyobraźni, systemie wzorów i hierarchii wartości.

Dziecko żyje w świecie językowego żywiołu. Widać to w upodobaniu do prowadzenia zabaw i eksperymentów językowych, wyzyskiwania polisemii i homonimii, tworzeniu ciągów nowych znaczeń, świadomym naruszaniu reguł gramatycznych i logicznych. Nie przez przypadek do języka dziecka odwoływali się poeci doby dawnej i współczesności. Już Jan Kochanowski pisząc o zmarłej ukochanej córce wspominał o tej dziecięcej spontanicznej twórczości językowej: Urszulka biegła,

Nowe piosnki sobie tworząc, nie zamykając  
Ustek nigdy, ale cały dzień prześpiewując.

Awangardowe kierunki artystyczne początku XX wieku - z dadaizmem na czele - przejęły z dziecięcego języka tę fundamentalną zasadę naruszania porządku rzeczy, odchodzenia od gramatyki i ortografii, kwestionowania zasad logicznego myślenia. „Wytnij słowa z gazety, wrzuc je do kapelusza, wyciągnij na chybił trafił, a otrzymasz poemat da-da” - głosił prowokacyjnie Tzwietan Tzara. Jest to dosłownie zaba-

wa w reguły dziecięcości, w obalanie porządku i przekraczanie granic. Także twórczość artystyczna naszych czasów wiele zawdzięcza inspiracji regułami dziecięcej wyobraźni i dziecięcego języka. Jest to oczywistym dowodem żywotności języka dziecka.

Kultura nowożytna wyzyskała już niejednen obszar, by następnie unicestwić go. Tak było w przypadku folkloru ludowego: stał się on inspiracją twórców zwłaszcza przełomu wieków XVIII i XIX, z kolei przeszedł do lamusa dziejów, zniszczony - wraz z całym ludowym mikroświatem - przez narastającą systematycznie ekspansję kultury masowej i mediów. Trudno nie lękać się, iż ten sam proces charakteryzować będzie kulturę literacką i językową dzieci. Pewne symptomy tego zjawiska dają już o sobie znać.

Proces rozwoju cywilizacji technicznej prowadzi do daleko idącego osłabienia kontaktów dziecka z rodzicami, w szczególności z pracującą matką, a to z kolei owocuje rozluźnieniem więzi emocjonalnych i osłabieniem interakcji językowych. Dziecko zbyt mało rozmawia z matką, niewiele ma okazji, by werbalizować własne stany emocjonalne, kreować rzeczywistość poprzez język, oddziaływać na otoczenie własnymi słowami. Z drugiej strony samo pozbawione jest takiego oddziaływania. W efekcie nie doświadczają rzeczywistości językowej świata matki, wieloznaczności słów, modelującej roli kontekstu (sytuacja mówiącego, stan emocjonalny itd.). Mamy do czynienia z rozszerzającą się kulturą milczenia, w której słowo po prostu zamiera. Dziecko skazane jest na samotność egzystencjalną, izolację, poczucie zamknięcia, przepaści wobec świata.

Doznania te potęguje swoisty sposób istnienia świata słów w obszarze medialnym. Język funkcjonuje tu w rzeczywistości pozadialogowej: dziecko nie może podjąć rozmowy z osobami mówiącymi przez radio bądź w telewizji, zatem pozostaje milczące w przestrzeni dźwięków i obrazów. Człowiek ukształtowany w takiej rzeczywistości nie potrafi rozmawiać o własnych emocjach, odsłaniać przeżyć, kształtować świata, rozpoznawać elementarnych przestrzeni aksjologicznych. W ży-



wiole kultury medialnej słowo nie może być narzędziem ani poznania, ani oddziaływania na rzeczywistość, a to z kolei skazuje dziecko na samotność w przeżywaniu, dzieleniu się sobą. W konsekwencji jako dorośli ludzie nie potrafimy werbalizować własnych przeżyć, emocji, uzewnętrzniać stanów psychicznych, zatracamy umiejętność porozumiewania się, odkrywania siebie, ale i rozpoznawania potrzeb psychicznych drugiego człowieka. Nie umiemy ani mówić, ani słuchać. Wychowujemy godnego nas następcę, naszego sukcesora: milczącego konsumenta.

Nowe jakości w języku dziecka pojawiły się wraz z upowszechnieniem komputerów. Język komputerów zaprogramowany jest w sposób procesualny: by poruszać się w polu operacyjnym, użytkownik komputera musi umieć nazywać obiekty, identyfikować je, werbalizować procesy, które wydają się oczywiste. Akty poznawcze (identyfikacja obiektów, ich zestawianie, porównywanie) oraz akty kreacji językowej (nazywanie obiektów) odnoszą się do rzeczywistości wirtualnej i pozapsychicznej. Użytkownik komputera zmuszony jest opanować swoiste umiejętności językowe, z kolei cała jego kompetencja związana z funkcjonowaniem społecznym słów okazuje się zbędna, bo nieprzystająca do wymogów nowoczesności.

Inwazja kultury obrazkowej przekształca postać języka, modelując i jego zastosowanie, i semantykę. Wpływa również na sam kształt obrazu, zawarte w nim treści, obszar znaczeń, określa horyzont oczekiwań odbiorcy i obszar rozumienia przekazu obrazkowego. Kultura obrazkowa niszczy język słów, ale jednocześnie narzuca specyficzny sposób interpretacji samej siebie: odbioru obrazu. W miejsce słowa nie otrzymujemy takiego środka przekazu, który oferowałby zróżnicowaną gamę form, byłby otwarty na obszar specyficznie ludzkich doznań i przeżyć. Inwazja współczesnej kultury obrazkowej zawęża pole możliwości rozumienia zróżnicowanych form przekazu treści obrazowych (symbol, alegoria, nastroj, refleksyjność, skrót myślowy, gra światła i cienia, plama barwna). Obraz przestaje pełnić funkcję przekąźni-

ka treści pozasłownych, przestaje być językiem równoległym względem intelektualno-pojęciowego. Obraz ukształtowany przez kulturę współczesną ograniczony do konwencji sytuacyjnej lub informacyjnej ma charakter algorytmu. Dla małego człowieka pogłębione, refleksyjne treści niesione przez ikonografię stają się po prostu niedostępne. Dziecko nie rozumie ani słów, ani obrazów. Otrzymujemy taki efekt końcowy procesu wychowania kulturowego, jaki trwale i systematycznie kształtujemy. Jeśli dziecko karmić jedynie papką, nie będzie potrafiło samodzielnie przeżuwać, gdyż wysiłek z tym związany będzie postrzegało jako zbędny. Jeśli kształtujemy gusty muzyczne wyłącznie poprzez kontakt z jednym rodzajem muzyki i określonym instrumentarium, dziecko nie będzie potrafiło rozumieć innych odmian. Podobnie z obrazem czy słowem. Obraz niesiony przez cywilizację techniczną to graficzna reprezentacja działań - tym doskonalsza, im bardziej skrótowa, czyli pozbawiona „fasady”, „nadwyżek” estetycznych i intelektualnych. Tak ukształtowanym wytrychem niepodobna otworzyć przestrzeni wielkiej sztuki i zrozumieć jej humanistycznego przesłania.

Jak w obszarze obrazu, tak w obszarze słowa panuje daleko idące uproszczenie i trywializacja treści. Wystarczy przyjrzeć się masowym wydaniom książek dla dzieci proponującym uproszczone wersje arcydzieł literackich. Nie ma tu żadnych ograniczeń, nie ma praw do wyłączności autorstwa czy tytułu. Literatura dla dzieci stała się na całym świecie obszarem działań pozbawionych odpowiedzialności wydawców, którzy bazując na ludzkiej niewiedzy ciągną ogromne zyski z publikowania przeróbek, streszczeń, omówień, skrótów, adaptacji i erzaców. Zjawisko to nienowe: tak było już w wieku XVII i XVIII, gdy ukazała się - w roku publikacji dzieła oryginalnego - nielegalna, „dzika” przeróbka *Przypadków Robinsona Crusoe* Daniela Defoe. Wiek XX doprowadził do zmiany proporcji - trudniej w księgarniach o utwory oryginalne niż o ich przeróbki. W literaturze dla dzieci nie ma już tekstu kanonicznego, bowiem wszystko można w nieskończoność przera-

biać i w efektownym opakowaniu sprzedawać najzwyczajszą szmirę. Proceder ten ma charakter międzynarodowy - w przygotowany szablon edytorski „włacza się” kolejne wersje językowe. Na takich amatorskich przeróbkach wychowują się miliony dzieci na całym świecie.

Zasadą naczelną tego typu masowych produkcji książkowych jest eliminacja przestrzeni artystycznej. Nie otrzymujemy kolejnej literackiej wersji *Małej Syrenki* czy *Kota w butach*: jest to nieudolnie sklecona historyjka opowiedziana w przewidzianej przez wydawcę liczbie wersów. Proceder ten nigdzie nie jest prawnie ścigany. W efekcie dzieci przestają rozumieć literaturę, dzieła oparte na sztuce słowa są przed nimi zamknięte, ogranicza się przestrzeń życia duchowego, przestrzeń prawdy, piękna i dobra.

Nadrzędnym zadaniem naszych czasów jest w tym względzie przywrócenie miejsca kultury literackiej w życiu dzieci i młodzieży. Sprawą priorytetową staje się kształtowanie takiego klimatu społecznego, który będzie sprzyjał rozwojowi zainteresowań czytelnich. Społeczeństwa, w których każdego roku kupuje się setki tysięcy nowych samochodów, stać na kupno książek. Gdy spadała sprzedaż nowych aut w Polsce, politycy wieścili upadek gospodarki, a społeczeństwo dzięki mediom śledziło determinację rządu we wprowadzaniu działań stymulujących. Gdy spada czytelnictwo działania stymulujące podejmują na własną rękę bezimienni zapaleńcy. Jest to zjawisko nie tylko polskie. Samochody widocznie obchodzą wszystkich, książki - mało kogo. Brakuje społecznej świadomości dotyczącej roli książki w kształtowaniu wyposażenia psychicznego człowieka, w rozwoju jego duchowości, wrażliwości, psychicznej głębi.

Potrzebne są działania prowadzące do zmiany społecznych postaw, do rozwijania zainteresowań kulturą słowa. Bohaterowie popularnych seriali powinni pokazywać się z książką, czytanie musi być zwyczajną czynnością dnia, podróży, wypoczynku, książka powinna pojawiać się jako temat rozmów bohaterów. Nawet pobieżny przegląd popularnej oferty telewizyjnej - zarówno repertuaru stacji publicznych, jak i ko-

mercyjnych – wskazuje, iż jest to zjawisko bardzo rzadkie, w polskich serialach telewizyjnych książka w ogóle nie istnieje. Rozwój czytelnictwa jest ważnym zadaniem tak dla wspólnot lokalnych, jak i społeczności międzynarodowej.

W dziele literackim słowo funkcjonuje na szczególnych prawach: jest kreatorem rzeczywistości, nazywa świat, werbalizuje emocje, otwiera człowieka na doznania innych ludzi, pozwala zrozumieć samego siebie, myśleć w żywiole słowa. To dzieło literackie pokazuje sprawczą, kreatywną funkcję słowa – jak w baśniach, gdzie istnieje formuła magiczna: dobre życzenie, które się spełnia, i przekleństwo, z którego brzemieniem bohater musi się zmagać. Na dźwięk zaklęcia otwierają się podwoje Sezamu, poprzez słowa ojciec przekazuje synowi swoją wolę i zmusza go do porzucenia domu, słowami kusi zła czarownica Śnieżkę ukrytą w chacie krasnoludków. To właśnie w literaturze słowo brzmi w sposób pełny i czysty, ale tylko wtedy, gdy nie zostaje ograniczone do prezentacji zdarzeń fabularnych. W dziele literackim relacje znaczeniowe budowane są poprzez semantykę całego kontekstu, specyficznych relacji słów odniesionych do kontekstu, do całego dzieła.

Ważne zadanie w kształtowaniu kultury słowa mają rodziny, dotyczy to zwłaszcza rozwijania kontaktu słownego matki z dzieckiem. Już bardzo małe dziecko – nawet takie, które jeszcze nie rozumie sensu słów – jest wrażliwe na sam ich dźwięk, melodię, rytmikę i śpiewność. Nie przez przypadek najdawniejszymi zachowanymi utworami kierowanymi do dzieci są kołysanki, wyrażające intymny, serdeczny kontakt małego słuchacza z matką, opiekunką, babcią, niekiedy – jak w poezji Józefa Czechowicza – ojcem. Już wówczas kształtuje się tworzona przez język wspólnota, która w dojrzałej formie musi owocować umiejętnością wyrażania siebie, dociekania prawdy, kształtowania świata, rozumienia drugiego człowieka.

Nie grozi nam zanik języka, ten bowiem jest podstawowym narzędziem komunikacji, najbardziej naturalnym, oczywistym i precyzyjnym. Grozi nam samotność w przestrzeni milczenia. Grozi nam to,

że nie będziemy potrafili porozumieć się; choćbyśmy mówili wszystkimi „językami ludzi i aniołów” – nie będziemy umieli werbalizować emocji, dzielić się sobą. Uczymy dzieci nazywać procesy biologiczne, rozróżniać części zdania i części mowy, ale nie uczymy przyjmować postawy biblijnego Adama nazywającego świat. Wychowujemy barbarzyńcę, bo pustka językowa bardzo szybko wypełnia się zwulgaryzowaną ekspresją, nacechowaną stylistycznie i dającą poczucie wspólnoty. Samotność bywa pokonywana w najbardziej trywialny sposób. Także ta samotność, którą niesie język – ten, który ma „składać słowa i myśli za ciebie”. [2002]

# O krytyce książki dziecięcej

W tomie *Czyn i słowo* z 1905 roku Karol Irzykowski pisał o krytyce literackiej odwołując się do następującej opowieści:

Pewien zaiste godny Nagrody Nobla dowcipniś rzucił myśl, że należałoby wynaleźć maszynkę do palenia papierosów, aby – skoro już papierosy muszą być wypalone – ludzie sobie przynajmniej płuc nie psuli. W dziedzinie literatury ideał ten jest omal że spełniony. Społeczeństwo nie jest względem swej literatury tak cyniczne, jak jeden z moich znajomych, który powiada: »Nie dość, że kupuję książki, mam je czytać jeszcze?«. Ono całkiem spokojnie książek ani nie kupuje, ani nie czyta, a skoro już koniecznie ogromna masa bibuły ma być przetrawiona, to jest na to specjalna maszynka – krytyka. Ona jest literackim podniebieniem i żołądkiem<sup>1</sup>.

Przyjrzyjmy się owemu „podniebieniu i żołądkowi”. Twórczości literackiej dla młodych odbiorców towarzyszą zawsze wezwania aksjologiczne – i one właśnie eksponują obywatelskie powinności krytyka i narzucają mu konieczność przyjmowania jakiejś roli w edukacji narodowej. Jego wypowiedzi obejmują trzy obiegi: specjalistyczny, gdy krytyk zwraca się do znawców przedmiotu, popularyzatorski, kiedy jego wypowiedź skierowana jest do niefachowców, i dydaktyczny, gdy poprzez swój głos stara się uformować postawy czytelnicze i nadawcze (pisarze, graficy, tłumacze, wydawcy). W każdym z tych obszarów podejmuje krytyk różnorodne działania: jedne z nich prowadzą do analizy i interpretacji książki, inne – do formułowania pod adresem nadawców, odbiorców lub pośredników różnego rodzaju apeli: o czytanie lub zaprzestanie czytania książki, o jej udostępnianie w księgozbio-

---

<sup>1</sup> K. Irzykowski, *Czyn i słowo*, Kraków 1980, s. 613.

rach bibliotecznych bądź zniechęcanie czytelników do wypożyczeń, o rozwijanie jakiegoś profilu wydawnictw książkowych lub rezygnację z pewnego typu przedsięwzięć edytorskich. Za każdym razem krytyk staje wobec dylematów aksjologicznych, wobec własnych i narzuconych przez czas koncepcji światopoglądowych, wreszcie – wobec wartości estetycznych. Zarówno akceptacja utworu, jak i jego odrzucenie lub potępienie jest wynikiem dotarcia do szczególnych wartości estetycznych (tekstu, ikonografii, strony edytorskiej) możliwych do przyjęcia przez odbiorcę, a następnie wartości moralnych, wychowawczych, poznawczych.

Jeżeli powyższe uwagi można uznać za podstawy działalności krytyka, to trudno oprzeć się wrażeniu, że w ogromnej większości wypowiedzi krytyczne sytuują się albo na marginesach, albo wręcz poza obszarami refleksji zasadniczej, czyli estetycznej. Kiedy przegląda się artykuły nawet wybitnych krytyków na przestrzeni ostatniego stulecia, niepodobna oprzeć się wrażeniu jakiejś przeogromnej groteski, mieszania pojęć, kryteriów, zasad. Trudno oczekiwać, by krytycy wypowiadali się głosem jednolitym. Wielość i różnorodność głosów bywa przecież zaletą, o ile są one poparte rzeczywistą analizą ocenianego dzieła, dokonaną z perspektywy czy to socjologicznej, gdy utwór traktowany jest jako zjawisko społeczne funkcjonujące w danym miejscu i czasie, czy to estetycznej, kiedy krytyk posługuje się metodą heurezy przy założeniu, że analizowany utwór (książka) daje się interpretować na dwu płaszczyznach: powierzchniowej i głębokiej. Istnieć jednak musi jakiś stały rdzeń, punkt odniesienia, jakiś fundament wartości niezmiennych i trwałych.

## I. Krytyka pedagogiczna

Tymczasem stałą w krytyce literatury dla dzieci i młodzieży jest jedynie refleksja pedagogiczna, przy czym rzeczywista wiedza psychologiczna krytyków – o ile wolno o niej sądzić na podstawie ich

wypowiedzi – opiera się z jednej strony na ich intuicji, z drugiej – na powszechnie uznanych, uproszczonych i zabarwionych wartościująco schematach edukacyjnych. W roku 1904 Stanisław Karpowicz pisał na przykład:

Nie mamy potrzeby ani prawa rozbudzać fantazji sztucznie, za pomocą jaskrawych, drażniących umysły obrazów, gdzie nadzwyczajne wypadki i okrucieństwa, straszne przełomy w życiu wytrącają czytelnika z równowagi duchowej, odrywają go od zwykłych, a koniecznych uczuć i myśli i pogrążają w stan gorączkowej kontemplacji, przeczulenia nerwowego, a niekiedy halucynacji<sup>2</sup>.

W sukurs Karpowiczowi idzie Szycówna, która formułuje wniosek, że Konopnicka tym głównie różni się od Jachowicza, iż „prostych swych obrazków nie psuje morałami, lecz pozwala dzieciom samym wyprowadzić z nich wnioski”<sup>3</sup>.

Wypowiedzi Karpowicza i Szycówny są przykładem krytyki pedagogicznej, która chciałaby w dziele literackim widzieć instrument formowania postaw, poglądów czytelnika oraz kształtowania jego wiedzy o świecie empirycznym. Wynikiem zastosowanej metody pedagogicznej jest opisywanie twórczości dla młodego pokolenia w całkowitej izolacji od koncepcji estetycznych i sporów literackich okresu, od umysłowych prądów epoki, od tego, co zwykle określa się mianem „literatury dla dorosłych”. Stąd i zaściankowość tej krytyki, jej znikoma rola w życiu literackim. Postulaty przez nią formułowane są nacechowane błędem pedagogicznym, omijają wartości estetyczne, intelektualne, duchowe, związek literatury dziecięcej ze sporami estetycznymi, z głównym nurtem współczesnej refleksji literaturoznawczej.

Krytyka literatury dla dzieci i młodzieży uległa naciskom ideologicznym chyba znacznie bardziej niż krytyka literatury „dorosłej”. Niekiedy powiązania ideologiczne ujawniają się z całą mocą, kiedy in-

---

<sup>2</sup> S. Karpowicz, A. Szycówna, *Nasza literatura dla młodzieży*, Warszawa 1904, s. 23.

<sup>3</sup> Tamże, s. 96.



dziej bywają skrywane. Najbardziej wyrafinowanym tego przykładem są prace z lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, stanowiące wdzięczny, a wciąż dziewiczy teren rozważań i analiz.

Pisząc o młodzieży – głosił Grzegorz Lasota w pamiętnym wystąpieniu – powinniśmy baczyć, by nie odrywać jej od społeczeństwa dorosłych, by traktować ją w całości organizmu społecznego. (...) Pisząc o młodzieży pamiętajmy (...) o tym, że przewodzi jej, prowadzi ją do walki i wychowuje według wskazań partii – Związek Młodzieży Polskiej i kierowane przez ZMP harcerstwo. Nie można pisać o życiu młodzieży w naszym ustroju, pomijając rolę organizacji ZMP-owskiej, nie rozumiejąc, że ZMP stanowi czołowy oddział pracującej i uczącej się młodzieży<sup>4</sup>.

Lasocie wtóruje jeszcze w 1990 roku Leszek Żuliński, konstatując z zadowoleniem:

Etos pracy jako miara wartości człowieka, źródło szacunku wobec dobra społecznego, element zbiorowej integracji i kolektywizacji czynu, altruizm aktywności życiowej, centralny element socjalistycznej aksjologii – to problematyka (...) często spotykana we współczesnych książkach dla dzieci i młodzieży.

Wydaje się to autorowi:

„działaniem przemyślanym oraz w pełni konsekwentnym, zakorzenionym w ideologii właściwej dla naszego ustroju i założeń społeczno-światopoglądowych<sup>5</sup>.

Nawet pobieżny przegląd zawartości roczników „Nowych Książek” do roku 1990 nasuwa wniosek, że perspektywa ideologicznej interpretacji i oceny tekstu była nieodzownym składnikiem refleksji interpretacyjnej.

<sup>4</sup> G. Lasota, *O sytuacji w literaturze dla młodzieży*. „Twórczość” 1951 nr 8, s. 23.

<sup>5</sup> L. Żuliński, *Krytyk w składzie z porcelanq*, Warszawa 1990, s. 24, 27.

W dalszych latach wiele się zmieniło pod tym względem, jednak perspektywa ideologiczna w ocenie książki dziecięcej powraca, zdaje się być trwałym elementem pedagogicznej oceny dzieła. Dowodem dyskusja wokół cyklu Joanne Rawling o przygodach Harry'ego Pottera – książce, której zarzucano szerzenie okultyzmu, czarnej magii i atak na wartości chrześcijańskie, z drugiej strony wskazywano właśnie na konsekwentną obronę tych wartości<sup>6</sup>.

Przyczyna długotrwałości i powszechności tych ocen zdaje się tkwić w przeświadczeniu, że książka, którą kieruje się do młodego czytelnika, oddziałuje na niego wychowawczo, zatem kształtuje również jego światopogląd. Tyle, że czym innym jest „tuba propagandowa”, czym innym dzieło literackie.

Znamienny w krytyce książek adresowanych do młodych odbiorców jest powoływanie się na autorytet dzieci. Jest to oczywisty chwyt erystyczny: krytyk przywołując dowolnie wybrany, jednostkowy przykład porzuca, że zasięgnął wiedzy „u źródła”, czyli posiadał ją od samego dziecka. Jeśli dziecko mówi, że książka jest „be”, to znaczy, że jest zła i że tego typu książek wydawać nie należy. Równie powszechne jest powoływanie się na rzekomo znane sobie postawy młodego pokolenia – krytyk odwołuje się jednak nie do badań, danych statystycznych czy analiz socjologicznych, lecz do bliżej nieokreślonej oczywistości. Przykład z Lasoty:

Przepajanie naszej twórczości dla młodzieży romantyzmem bu-  
downictwa i ukazywanie w naszych dziełach typowych bohaterów  
epoki – stanowi podstawowe zagadnienie literatury dla dzieci i mło-  
dzieży. Młodzież domaga się takich książek<sup>7</sup>.

Skąd autor wie, czego młodzież się domaga – tego już nie wiadomo. Jest to oczywista retoryka – tu, w powyższym przykładzie, bardzo wy-  
razista z racji nacechowania ideologicznego, w innych wypowiedziach

---

<sup>6</sup> Por. na ten temat E. Paczoska, *Za co (nie) lubimy Harry'ego Pottera?* [w:] *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, red. J. Papuzińska, [w:] Warszawa 2002.

<sup>7</sup> G. Lasota, op. cit.

mniej rzucająca się w oczy. Zawsze jednak ujawnia charakterystyczną postawę krytyka: on wie, co jest dla dzieci lub dla młodzieży dobre, posiadał tę wiedzę i może w związku z tym pouczać i nadawców, i odbiorców. Ten znamieny motyw krąży jak widmo po wypowiedziach krytyków. „Młodzież chciałaby mieć o czym marzyć i, co ważniejsze, o co walczyć” – piszą „Nowe Książki” w 1979 roku. W dalszych latach ta frazeologia nieco przytępiła się, ale jeszcze w czasopiśmie „Guliver” słychać wezwania: „Dzieci chcą mieć książki mądre i piękne”; „Młodzieżowy czytelnik czeka z niecierpliwością na dalsze doniesienia o rodzinie Borejów”, „Seria cieszy się powodzeniem wśród dzieci w różnym wieku i o różnych zainteresowaniach” itd. Odwołanie do potrzeb czytelniczych młodych odbiorców i formułowanie myśli rzekomo w ich imieniu jest zabiegiem czysto erystycznym, nie popartym żadnym rekonesansem, żadnymi obiektywnymi ustaleniami. Bezpośrednie przytaczanie oceny dokonanej przez konkretne dziecko – na przykład: „O kurczę, ale to brzydkie – koniec cytatu. Tak zawołała sześciolatnia Gabrysia przejrzawszy posępny czarno-biały albumik” – jest jednym z wariantów manifestowania rzekomej znajomości gustów i potrzeb czytelniczych.

Nasze *podniebienie* i *żołądek* wypada więc określić jako dyletanckie. Krytyka pedagogiczna – jako jeden z wariantów krytyki literackiej – jest uprawniona i jej twórcza obecność mogłaby w sposób istotny wpłynąć na rozumienie psychologicznych determinacji odbioru dzieła, jego znaczenia dla kształtowania postaw i poglądów młodych czytelników – pod warunkiem jednak, że krytyka taka będzie się opierała na współczesnej wiedzy psychologicznej, nie zaś na utartych przekonaniach.

## II. Krytyka socjologiczna

Socjologiczna krytyka literatury dla dzieci i młodzieży jest bodaj najrzadszym kierunkiem refleksji. Tymczasem właśnie ona odpowia-

da na pytanie o warunki obiegu książki, system komunikacji literackiej, określa i analizuje socjologiczne determinanty odbioru książki. Dlatego takie zagadnienia, jak dziecięca publiczność literacka, jej rozwarstwienie i struktura, instytucje rozpowszechniania książki, warunki rynku czytelniczego znajdują się właściwie pozaanalizowanymi zjawiskami. Istotnym zadaniem krytyki jest określenie stopnia skonwencjonalizowania twórczości z adresem dziecięcym, która jest szczególnie podatna na stereotypy. Istnieje w świadomości europejskiej dzieło, które poddane ocenie estetycznej, pedagogicznej czy ideowej ujawnić by musiało brak jakichkolwiek wartości dla współczesnego czytelnika. Myślę o *Der Struwwelpeter* Hoffmanna – książka ta stanowi w istocie fenomen socjologiczny. Wydana przed niemal stu sześćdziesięcioma laty (1845) miała do roku 1939 aż 593 wydania! Postać jej bohatera – jak pisze Klaus Doderer – „już dawno opuściła książkę”<sup>8</sup>, jej wizerunek pojawia się w reklamach, na chusteczkach do nosa, zdobi papierki, w które zawijane są pomarańcze czy słodycze. Znane są jej liczne przeróbki: parareligijne (1947), polityczne, edukacyjne (w 1949 roku przerobiono ją na elementarz). Opis takiego fenomenu możliwy jest wyłącznie z perspektywy socjologicznej.

Na naszym gruncie krytykę tego typu uprawiała bodaj jedynie Halina Skrobiszewska, ujawniając mechanizmy życia literackiego, analizując funkcjonowanie instytucji rozpowszechniania i kontroli twórczości dla młodych odbiorców. Poza jej pracami refleksja krytyczna tego typu właściwie nie istnieje.

### III. Krytyka estetyczna

Krytyk podejmujący analizę książki kierowanej do młodego czytelnika postrzega utwór jako dzieło literacko-edytorskie i umieszcza je w ciągu własnych doświadczeń lekturowych. Poszukuje więc w dziele

---

<sup>8</sup> K. Doderer, *Klassische Kinder- und Jugendbücher*, Berlin 1969.

istotnych treści humanistycznych i finezji artystycznej, oczekuje, iż tekst będzie się charakteryzował tzw. minimum innowacyjnym. Jego odczytanie z oczywistych względów będzie się różniło od percepcji dziecka. Każdy krytyk ma tego świadomość; Edward Balcerzan określił ją jako konieczność przyjmowania „cudzej perspektywy” odbioru dzieła<sup>9</sup>. By tę „cudzą” perspektywę pokonać, krytyk stosuje kilka podstawowych chwytów:

1. Ujawnia „dorosłość” odbioru książki poprzez skrajne manifestowanie subiektywizmu refleksji. Pozoruje w ten sposób, że on jest jej zasadniczym, właściwym adresatem książki dziecięcej („Uff! Niełatwa to lektura, a jednak pociągająca”; „Przeczytałam tę książkę z wypiekami na twarzy”; „Nabrałam sił, aby zmierzyć się z nowym wydaniem książki”).

2. Ukrywa „dorosłość” odbioru książki, pozorując, że jego perspektywa odczytania jest perspektywą pewnego szerszego ogółu dziecięcej lub młodzieżowej publiczności czytającej; znamienne jest tu wprowadzenie formy gramatycznej drugiej osoby liczby mnogiej – jako *pluralis non maiestatis*: monarszą formę „my z Bożej łaski król” zastępuje krytycznoliteracka forma „my krytyk”, poprzez którą autor neutralizuje dystans do dziecięcej publiczności czytającej („Czego **nas** uczy ta książka? Co jest ważne? Bez wątplenia przyjaźń”; „O Afryce przeważnie **wiemy** niewiele. Oczywiście, **pamiętamy**, i to jeszcze z elementarza, wiersz o Murzynku Bambo, który w Afryce mieszka, **znamy** kilka encyklopedycznych wiadomości z geografii, kilka dat historii, kiedyś **poznaliśmy** także fascynującą przygodę Stasia i Nel”).

Podstawowym zadaniem krytyka jest udzielenie odpowiedzi na pytanie o takie wartości estetyczne książki, które są możliwe do percepcji przez hipotetycznego dziecięcego odbiorcę; o miejsce książki wśród propozycji lekturowych dla młodego wieku. Innymi słowy: krytyk ocenia i analizuje wartości artystyczne, ich hierarchię i sposoby aktualizacji w dziele, konwencji, tradycji. Posługuje się metodami analitycz-

<sup>9</sup> E. Balcerzan, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 54.

no-interpretacyjnymi wypracowanymi na gruncie nauki o literaturze i nauki o książce, jako pomocnicze traktując ustalenia współczesnej wiedzy psychologicznej i koncepcje pedagogiczne.

Odpowiedź na postawione wyżej pytanie pozornie wydaje się prosta. Każdy bowiem przeszedł przez jakieś lekturowe doświadczenia dzieciństwa, choćby miały się one ograniczać do procesu edukacji szkolnej. Wystarczy więc wziąć książkę kierowaną do dziecka, porównać ją z lekturami własnej młodości – i daje to podstawy do formułowania wypowiedzi opiniotwórczych. Z tego właśnie powodu pojawia się wiele wypowiedzi dyletanckich, artykułów pisanych przez osoby niezorientowane w materii współczesnej książki przeznaczonej dla młodego wieku.

Zasadniczym grzechem krytyki książki dziecięcej jest hołdowanie przeświadczeniu, iż książka ta żyje w pewnym społecznym i kulturowym getcie, podobnie jak i cała sztuka dziecięca; właśnie hołdowanie tej tezie spycha książkę dziecięcą w obszar getta, wokół którego rozciąga się społeczna próżnia. Teza o „osobności” literatury dziecięcej, określonej mianem „czwartej”, sformułowana przez Jerzego Cieślukowskiego<sup>10</sup> i dość powszechnie stosowana w badaniach literackich i refleksji krytycznej, daje nader wygodny argument, pozwalający zapominać o tym, że książka dla dziecka i dla młodego czytelnika rozwija się w żywiole kultury, który obejmuje bardzo różne obszary: współczesną sztukę ikonograficzną z jej eksperymentem formy i kolorystyki, z jej skrótem myślowym i symbolem, współczesną literaturę z jej eksperymentem w zakresie przemian narracyjnych, poszukiwaniem form wyrazu, przekształceniami języka, kryzysem świadomości. Krytyka książki dziecięcej nie potrafi przerzucić pomostów między książką dla dziecka i kulturą współczesną, sama więc przejmuje na siebie winę za to, że książka dziecięca pozostaje zasadniczo poza obszarem społecznych zainteresowań i dyskusji. Dyskusje takie wywołane są incydentalnie, przy okazji wypowiedzi postaci cieszących się społecznym

<sup>10</sup> J. Cieślukowski, *Literatura osobna*, Warszawa 1985.

autorytetem (np. artykuł Czesława Miłosza o powieści Tomka Tryzny *Panna Nikt*<sup>11</sup>) lub edycji tytułów, wokół których nagromadziły się społeczne emocje. Znamienne, że *Harry Potter* Joanne Rowling taką dyskusję wywołał, powieści Roalda Dahla przeszły niezauważone. Dyskusję wywołali jednak nie krytycy literaccy, lecz środowiska społeczne zaniepokojone ideologiczną wymową książki. Bez wątpienia wybitne i ponad wszelką wątpliwość znacznie bardziej dyskusyjne powieści Dahla takiej dyskusji nie wywołały, bo krytyka literacka, dostrzegająca przecież ich walory i ich dyskusyjność, nie potrafiła wzbudzić zainteresowań mediów.

Tymczasem dyskusja nad kształtem książki dziecięcej powinna być stałym elementem życia społecznego – tak jak dzieje się to w wielu krajach europejskich, szczególnie w krajach skandynawskich. Żeby mogło do tego dojść, musielibyśmy dysponować grupą krytyków gotowych do podjęcia najtrudniejszych wyzwań, zdolnych wejść aktywnie do redakcji gazet codziennych, zabierać głos w audycjach radiowych i telewizyjnych, inicjować dyskusje.

## IV. Projekt krytyki paistycznej

Proponowany termin został utworzony od greckiego słowa „pais” (dziecko). Najkrócej ujmując, chodziłoby o czytanie tekstu „jako dziecko”, o ideę dziecięcego odczytywania utworu, barwę dziecięcej lektury. Krytyka paistyczna mogłaby być metodologicznym odpowiednikiem krytyki feministycznej. Jak ta ostatnia proponuje odczytywanie dzieł literackich z perspektywy kobiecej, tak ta pierwsza – z perspektywy dziecięcej. Nie neguje ona ani sensów cząstkowych utworu, ani ogólnych, przeciwnie: właśnie wydobywa je poprzez wyeksponowanie dziecięcej barwy przeżyć, ujęć świata, wrażliwości. Chodzi tu o „hory-

---

<sup>11</sup> Cz. Miłosz, *O Marysi, co straciła siebie*. „Gazeta o Książkach”, dodatek „Gazety Wyborczej” 7 IX 1994.

zont odbioru” (określenie Michała Głowińskiego) czy „horyzont oczekiwania i doświadczeń” (wg terminologii Hans Robert Jaussa Stanley Fish). Tego typu dociekania, podobnie przecież jak refleksja feministyczna, były podejmowane w literaturoznawstwie i właściwie nie jest niczym nowym – chodzi raczej o wyeksponowanie ich specyfiki, cech specyficznych, różnicujących w stosunku do innych ujęć.

**1. Dziecięcość jest przede wszystkim rodzajem doświadczenia,** ku któremu sięga pisarz tworząc swe dzieło. Zadaniem krytyka jest ujawnienie tych inspiracji.

Nie jest to perspektywa obca refleksji literaturoznawczej. Już Julian Ochorowicz w „szkicu psychologicznym” *Liryczna twórczość poetów* (pierwotna wersja 1877 r., wielokrotnie zmieniana) wskazuje na właściwą poetom i leżącą u podstaw ich twórczości skłonność czy raczej zdolność, którą określa mianem „współczucia psychologicznego” (dzisiejsza psychologia tę zdolność określiłaby mianem empatii). Zdolność ta jest umiejętnością „odczuwania różnorodnych stanów duchowych, bez którego nie byłoby prawdy w osobach i przejściach moralnych [...]”. Jest ona rozszerzaniem doświadczenia własnego, jest drogą do serc innych, jest więc dla poety skarbem nieocenionym i niezbędnym<sup>12</sup>. „Współczucie psychologiczne”, odnotowywane przez Ochorowicza nie tylko u poetów, również w twórczości prozatorskiej i dramatycznej, polega – jak tłumaczy Ochorowicz – na sięganiu do pokładów własnych doświadczeń wyprowadzonych z wieku dziecięcego, do pierwszych emocji, przeżyć i doświadczeń, które stają się kluczem poznania samego siebie i każdego człowieka, tworzą matrycę, wedle której twórca oddaje przeżycia swych bohaterów. Tłumacząc tę prawidłowość sięga Ochorowicz do przykładu *Zbójców* Schillera:

Przez jaką cudowną władzę powieściopisarz, który nie był zbrodniarzem, który nawet nigdy nie widział spełniającej się zbrodni, umie

---

<sup>12</sup> J. Ochorowicz, *Liryczna twórczość poetów. Szkic psychologiczny*, Warszawa [brw], s. 15.



jednak malować ją z tak uderzającą prawdą?... Wszystko to tłumaczy nam psychologiczne współczucie: powieściopisarz lub dramaturg nie doświadczył nigdy uczuć idącego na śmierć zbrodniarza, ale czuł żal i obawę, wstyd i niepokój, gdy nieraz, dzieckiem jeszcze będąc, obciążony grzechem jakimś dziecinny, stawał przed ojcem karzącym i gniewnym... Nie był złodziejem – ale czuł jak mu serce silniej uderzało, gdy chciał komuś figla wypłatać. Nie był matką, której dziecię umiera z głodu, ale czuł boleść i smutek, gdy najmilsze jego dzieło sponiewierał zjadliwy krytyk...<sup>13</sup>.

Refleksję nad tymi problemami podejmował Ochorowicz już wcześniej<sup>14</sup>. W omawianej rozprawie zwraca uwagę na trwałość dziecięcych inspiracji w twórczości niektórych pisarzy:

Są [...] organizacje poetyckie, na które wiek mało wpływu wywiera – młodzieńczy, dziecinny niemal nastrój towarzyszy im aż do grobu. Autor *Damy Kameliowej* miał powiedzieć o autorze *Trzech muszkieterów*: „Mój ojciec jst wielkim dzieckiem, które miałem, kiedy byłem bardzo maleńki”. A jeśli Aleksander Dumas był i pozostał dzieckiem, to Wiktor Hugo był i pozostał zawsze młodzieńcem<sup>15</sup>.

Sięgając do przykładów Goethego, Mickiewicza, Słowackiego, Odyńca, Byrona, Waltera Scotta, współczesne prace Lewesa<sup>16</sup> i Smile-sa<sup>17</sup>, dochodzi Ochorowicz do wniosku, iż konstytutywne znaczenie w twórczości literackiej mają postaci rodziców pisarza, którzy kształtują nie tylko „serca i umysły”, ale przede wszystkim typ pisarskiej wyobraźni i wrażliwości. Znajduje to swą egzemplifikację w obszarze lektur czy raczej doświadczeń przedczytelniczych: opowieści babek, matek i piastunek (jak w przypadku Waltera Scotta czy Słowackiego) kształtują wrażliwość religijną i mistyczną, rozum, „silną drażliwość”

---

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> J. Ochorowicz, *O metodzie badań psychologicznych*, Warszawa 1869.

<sup>15</sup> J. Ochorowicz, *Liryczna twórczość poetów*, op. cit., s. 76.

<sup>16</sup> G.H. Lewes, *Dzieje żywota i utworów Goethego*, przekł. A. Nowosielski, Petersburg 1860.

<sup>17</sup> S. Smiles, *O charakterze*, przekł. W. Przyborowski, Warszawa 1873.

charakteru twórczego. „Matki wielkich poetów są to zwykle kobiety o wyższym umyśle, bujnej fantazji i nadmiernie tkliwym sercu” – konkluduje autor<sup>18</sup> i dodaje: „wyjątkowe wrażenia dzieciństwa, które na całą przyszłość wpływ swój wywierają, pochodzą [...] od matek”<sup>19</sup>.

Oczywiście, mamy tu do czynienia z bardzo wczesnymi dociekaniami nad psychologią twórczości, znamienne jednak, że dociekania te już u swych źródeł wskazują na fundamentalne znaczenie doświadczeń dzieciństwa, które jest wiecznym kręgiem odwoławczy. Poprzez bowiem odniesienia do dzieciństwa pisarz, zdaniem Ochorowicza, jest w stanie wejść w przeżycia swych bohaterów, oddać je, więcej: „panowie poeci wyzyskują wrażenia dzieciństwa – sztucznie wywołują w sobie smutek, aby nas rozrzewnić”<sup>20</sup>.

Ochorowicz wydobywa w postawie twórców moment „sztuczności”, a więc swoistej pozy literackiej. Z innej perspektywy o tym samym pisze kilka epok później Julian Przyboś:

Jeśli wszystko z czasem zszarzeje i stanie się pospolite, dostępne zwyczajnemu poznaniu, jeśli nie pobudza już swoją tajemniczością fantazji odłóż artysto pędzel i pióro. Bierz się do innego zawodu, sztuka cię opuściła. Sztuka – a może zgromadzone w grotach pamięci czy podświadomości skarby, którymi obdarzyło cię dzieciństwo?<sup>21</sup>.

Wnioski formułowane w obu wypowiedziach są odmienne, jednak warto zwrócić uwagę na zbieżność samej perspektywy refleksyjnej: tak Ochorowicz, jak i Przyboś, który zapewne wypowiedzi Ochorowicza nie znał, zwracają uwagę na to, że sztuka funduje się na „skarbach dzieciństwa”, tworzą one dla niej naturalną glebę. Modernistyczne utożsamienie poety i dziecka bazuje na tych samych podstawach intelektual-

---

<sup>18</sup> J. Ochorowicz, *Liryczna twórczość poetów*, op. cit., s. 23.

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> Tamże.

<sup>21</sup> J. Przyboś, *Uwaga! sztuka dziecka [w:] Sens poetycki*, t. I, Kraków 1967, s. 276.

nych, na tej samej refleksji. U Ochorowicza poeci „wyzyskują wrażenia dzieciństwa”, u modernistów – stają się dziećmi. Jest to kontynuacja tej samej myśli, tego samego spojrzenia. Psychologia Freuda wskaże w dzieciństwie obszary nieprzezwycięzonych lęków i kompleksów; dowiedzie, że każda twórczość jest formą sublimacji, a artysta sięga do cierpień dzieciństwa. Ale przecież i Ochorowicz wskazywał na obszar cierpień, gdy pisał poetyckiej empatii!

Przykład tego samego typu refleksji niesie znana rozprawa Stanisława Barańczaka *Język dziecka w poezji Mirona Białoszewskiego*<sup>22</sup>, gdzie zastosowanie perspektywy paistycznej ujawnia „dziecięce” eksperymenty językowe wyzyskane przez poetę, świadomą kreację podmiotu mówiącego poprzez zakorzenienie w mechanizmach dziecięcego myślenia.

**2. Dziecięcość jest z kolei kategorią odbiorczą, stylem lektury, sposobem czytania utworu** opartym na ujmowaniu człowieka jako bytu dynamicznego, zmierzającego ku nowym stopniom i postaciom rozwoju, ale i przeciwnie: powrót do dzieciństwa staje się szansą odzyskania utraconych wartości. Na takim przekonaniu oparta jest konstrukcja *Małego Księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego, z tej postawy wynika oparta na franciszkańskich inspiracjach *Księga ubogich* Jana Kasprowicza i poetycka twórczość ks. Jana Twardowskiego. Lektura tych dzieł jest zaproszeniem do odnajdywania w sobie „momentu dziecięcego”, pierwotnej dziecięcej wrażliwości na piękno i bogactwo świata, prawdy moralnej, która lokuje się w świętym (bezgrzesznym) czasie dzieciństwa.

Zadaniem krytyka jest odnalezienie tego momentu we wszystkich omawianych utworach, w tekstach i wyposażeniu edytorskim. Krytyk ma odpowiedzieć na pytanie, jaka antropologiczna wizja dziecka **jako człowieka** wpisana jest w utwór. Wyższym i ważniejszym poziomem rozlicznych nauk moralnych jest bowiem wizja dzieciństwa i obraz człowieka. Nie chodzi o fetyszyzowanie dziecięcości, lecz o upomnie-

<sup>22</sup> S. Barańczak, *Język dziecka w poezji Mirona Białoszewskiego* [w:] *Poezja i dziecko*, Poznań 1977.

nie się o nią jako o element refleksji humanistycznej – literaturoznawczej, księgoznawczej, także pedagogicznej i psychologicznej (o ile wychodzi poza krąg czysto instrumentalnych analiz).

Krytyk wyzwala się w ten sposób z kompleksu krótkich majtek, kompleksu wiecznej infantylności prowadzonych przez siebie dociekań, kompleksu Gawroche’a i Kozety.

Przykład takiej krytyki daje Anna Kamińska w artykule poświęconym *Muminkom* Tove Jansson. Jest to lekcja czytania książki dziecięcej, lekcja jej lektury – daleka od infantylności, mędrkowania i formułowania ekspertyz, głęboka i skłaniająca do refleksji. Lekcja, w której uwidacznia się perspektywa dziecka jako człowieka zamieszkującego wieczną przestrzeń ludzkiego „ja”:

Problem poznania jest głównym problemem dzieciństwa. Poznając świat poznajemy siebie. Lęk ciemności, lęk samotności, lęk ciszy. Lęki te nie są głupie. W istocie są to mądre lęki, ponieważ objawiają nam nas samych. Objawiają nam naszą tożsamość. Poprzez lęki poznajemy i obiektywizujemy siebie. [...] Życie w ogóle wymaga heroizmu. Jedni czują się w nim zagubieni i samotni. Inni tęsknią do samotności i ciszy. Jedni są przestraszeni i nieśmiali do tego stopnia, że stają się niewidzialni. Innych zaś, tak jak samego Muminka, dręczy zawsze niesyte miłości serce. Jedni przesypiają spokojnie zimę. Inni zaś nie wiadomo dlaczego budzą się w środku zimy, aby poznać lęk samotności i tajemnicze istoty wychodzące na śnieg, aby zobaczyć samą budzącą groźbę tajemniczą Bukę, której dotknięcie jest śmiertelne. Jedni beztrząsco przeskakują z gałęzi na gałąź, z chwili na chwilę, zapominając od razu wszystko. Inni widzą po raz pierwszy śmierć, cierpią i zadają pytania.

Aby żyć życiem codziennym, potrzebne jest prawdziwe bohaterstwo. Bohaterem życia codziennego jest humor.

Dlatego właśnie książki dla dzieci są czasem bardziej heroiczne niż książki dla dorosłych, bo zdobywają się na humor wobec świata<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> A. Kamińska, *Traktat o historii Muminków*. „Twórczość” 1971 nr 3.

**3. Dziecięcość jest wreszcie kategorią podmiotową, odnosi się do młodego człowieka, który przeżywa i przenosi swe emocje czytelnicze na inne obszary:** własną ekspresję słowną czy zabawową, własne próby artystyczne, ale także na własny świat przeżyć. Krytyka paistyczna odpowiada - już z perspektywy psychologicznej - na pytanie o obszar tych przesunięć, ich zakres i możliwości, o inspirującą rolę utworu, zwłaszcza o emocje czytelnicze. Jest to więc pytanie de facto o możliwości recepcji utworu, jego znaczenie psychologiczne, siłę oddziaływania, sposób podejmowania dialogu z odbiorcą.

Tu jest miejsce na refleksję tyczącą się sposobów dotarcia z książką do czytelnika dziecięcego i młodzieżowego, zachęcenia go do lektury, więcej: strategii sposobów pisania, ilustrowania i wydawania książki. Książka nie jest przecież celem sama w sobie, podobnie jak biblioteka służy człowiekowi. Jakość tej służby staje się przedmiotem dociekań krytyka.

\* \* \*

Kryzys książki i czytelnictwa, który dopełnia się na naszych oczach, ma swoje rozliczne przyczyny. Jedną z nich jest brak społecznego zainteresowania sprawami książki, brak społecznej świadomości związanej ze znaczeniem lektury dla duchowego rozwoju młodego człowieka, kształtowania jego wyobraźni, wrażliwości estetycznej i moralnej, jego świata myśli, przestrzeni jego człowieczeństwa. Na krytyce literackiej spoczywa ciężar formowania tej społecznej świadomości, oddziaływania na nią, zainteresowania szerszych kręgów społecznych literaturą i sztuką dziecięcą. Jest to ta sama powinność i ten sam imperatyw moralny, który - w innym już zakresie - realizują szeregi bezimiennych bibliotekarzy i nauczycieli, bez których książka nigdy nie zbłądziłaby pod dziecięce strzechy.

Aż do kresu ludzkiej kultury pozostaniemy sługami słowa, które było na jej początku. [1994]

# Kanon – pojęcie i sprzeczności

Jan Karłowicz, autor *Poradnika dla osób wybierających książki dla dzieci* (1881), charakteryzując *Przesady w wychowaniu*, „studium pedagogiczne” Walerii Marrené-Morzkowskiej, wskazywał na znaczenie poradników literackiego wychowania domowego:

Autorka mogła dać przegląd jeśli nie wszystkich, to przynajmniej większej części książek dziecinnych, tak oryginalnych, jak i tłumaczonych, i dostarczyć w ten sposób wskazówek, o co się starać, a czego należy unikać<sup>1</sup>.

Realizacją formułowanych w publicystyce postulatów były kolejne przedsięwzięcia inspirowane dziełem Karłowicza. Istniejące w drugiej połowie wieku XIX przewodniki, opracowania i bibliografie adnotowane książek dziecięcych Dygasiński oceniał negatywnie; we wstępie do własnego, autorskiego katalogu lektur zalecanych młodemu wiekowi pisał: „Rodzice i opiekunowie są częstokroć pozbawieni wszelkich wskazówek, gdy chodzi o wybór pożytecznej książki, zastosowanej do wieku dzieci”<sup>2</sup>. Dygasiński był doświadczonym pedagogiem i pisarzem, zaangażowanym we wszystko, co związane było z dzieckiem i sferą jego lektur. Negatywną ocenę Dygasińskiego zyskuje szereg utworów, w szczególności fantastyka.

*Kopciuszek*[...] dobry jest jako temat do baletu, opery i komedii; ale **nie kwalifikuje się jako powieść dla wieku dziecięcego**. Tego

---

<sup>1</sup> „Gazeta Polska” 1881 nr 214. Cyt. za: H. Sienkiewicz, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. 52: *Wiadomości bieżące*, cz. 2, Warszawa 1950, s. 215.

<sup>2</sup> A. Dygasiński, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1884, s. 3.

rodzaju opowieści są resztkami zamierzczej przeszłości, grubszych obyczajów i mniej delikatnego poczucia moralnego. Zemsta, chytrość i kłamstwo są tu jeszcze bardzo popłatne i cenione<sup>3</sup>.

Podobną ocenę formułuje Dygasiński pod adresem *Przygód Guliwera*:

Słaby rozum dziecka, [...] nie pojmując tendencji autora, ponosi szwank konieczny"<sup>4</sup>.

Kryteria oceny książki szybko się jednak zmieniają – dwanaście lat później sam Dygasiński ogłosił tom znakomitych *Cudownych bajek* (1896), inicjujących – wraz z *Krasnoludkami... Konopnickiej* – nowe już, modernistyczne tendencje w literaturze. W ciągu zaledwie dwunastu lat przeszedł Dygasiński na pozycje całkowicie odmienne od werbalizowanych w *Katalogu... pouczeń dla rodziców*.

W tym samym czasie, gdy Dygasiński ogłasza *Cudowne bajki*, ukazuje się drukiem kolejny adnotowany spis książek zalecanych do dziecięcej lektury, mianowicie *Katalog rozumowany książek dla dzieci i młodzieży* (1895). Jego autor preferuje takie utwory, w których „zamiast nieprawdopodobieństw mamy [...] przygody zupełnie prawdziwe, ludzi rzeczywistych, a więc dobrych i złych”<sup>5</sup>. Zastrzeżenia budzi wciąż jeszcze *Czerwony Kapturek* ze względu na brak spójności tekstu i nielogiczność fabuły; zresztą w ogóle baśnie Grimmów jako lektura w rękach dziecka oceniane są negatywnie:

Cel każdej z powiastek jest wprawdzie moralny, występki, zbrodnie ukarane, każda cnota otrzymuje nieraz hojną aż do zbytku zapłatę.

---

<sup>3</sup> A. Dygasiński, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, op. cit., s. 29; [podkreślenie moje – G.L.]. Tego typu pozycji pojawiło się w latach osiemdziesiątych więcej, np. J. Karłowicza *Poradnik dla osób wybierających książki dla dzieci*, Wilno 1881, Wł. Nowickiego *Co dać dziecku na gwiazdkę?*, Warszawa 1886.

<sup>4</sup> A. Dygasiński, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, Warszawa 1884, s. 26.

<sup>5</sup> *Katalog rozumowany książek dla dzieci i młodzieży* wydany z zapomogi Kasy Pomocy dla Osób Pracujących na Polu Naukowym imienia D-ra Józefa Mianowskiego, Warszawa 1895, pozycja 64.

Tylko środki, które do osiągnięcia tego celu wiodą, niekiedy rozmiągają się z moralnością, dają wyobrazenie o występkach, o których dzieci wcale wiedzieć nie powinny<sup>6</sup>.

Negatywną ocenę tekstów wzmacnia dodatkowo „pierwiastek erotyczny, silnie uwydatniony w niektórych baśniach”<sup>7</sup>. Wciąż zasadniczym punktem odniesienia oceny dzieł są tkwiące w nich implicite treści wychowawcze lub poznawcze. Z tego względu liczne pochwały kieruje się pod adresem prozy historycznej. Jeszcze Dygasiński pisał:

Nie same tylko przygody i podróże należy dawać młodzieży w rękę; nie same tylko książki odnoszące się do zjawisk przyrodniczych kształcą i rozwijają człowieka. Poza tym wszystkim istnieje jeszcze świat ludzki, do którego wprowadza nas historia. Ale historia jest nauką trudną, wymagającą przygotowania. Otóż przygotowania tego rodzaju zasiewają w duszy młodzieńca książki, opracowane dla dzieci w sposób biograficzny, [...] spizowym rylcem niejako zapisują się w duszy młodzieńca i zmuszają go do wytwarzania sobie wcześniej gruntu dla przyjęcia dobroczynnych ideałów, które ludzkość w pochodzie swym wypielegnowała<sup>8</sup>.

Ukształtowaną w XIX w. formę przeznaczonych do użytku domowego i edukacji szkolnej adnotowanych bibliografii utworów zalecanych do bibliotek dziecięcych powielano jeszcze przez trzy pierwsze dziesięciolecia XX w. W roku 1922 ukazuje się *Katalog podstawowy*

---

<sup>6</sup> Tamże, pozycja 16.

<sup>7</sup> Ten negatywny stosunek pozytywistycznej krytyki do baśni i fantastyczności wynikał z wielu uwarunkowań, m.in. z przeświadczenia, bazującego na filozofii Comte’a, że baśniowość przynależy wcześniejszej, mianowicie teologicznej fazie rozwoju ludzkości. Zaznajamianie dziecka z baśniami przeczyło więc nie tylko zdrowemu podejściu do życia, przede wszystkim stało w opozycji wobec racjonalizmu, ale dodatkowo niejako zawracało rozwój ludzkości ku fazie pierwotnej. Adolf Dygasiński pokazuje, jak z nieprawości i niemoralności, a więc pierwiastków, na których - zdaniem ówczesnej publicystyki - opiera się baśń, wywodzą się współczesne poglądy i postawy moralne: „kradzież dała początek szanowaniu własności; okrucieństwo - litości; pycha i duma - skromności itd” (A. Dygasiński, *Przykład genezy obowiązku. „Wędrowiec” 1884 nr 2*, s. 15. Cyt. za: S. Jedynak, *Etyka polska w latach 1863-1918*, op. cit., s. 42).

<sup>8</sup> A. Dygasiński, *Krytyczny katalog książek dla dzieci i młodzieży*, op. cit., s. 45-46.



książek dla bibliotek powszechnych<sup>9</sup> Grzegorzewskiej i Ostromeńskiej, w 1927 r. opracowany przez Jadwigę Filipkowską-Szemplińską i Marię Gutry *Katalog biblioteki wzorcowej dla dzieci i młodzieży*<sup>10</sup>, ze wstępem Heleny Radlińskiej. Wszystkie przywołane opracowania miały charakter autorski, skażone były błędem subiektywizmu. Z dążeń do zobiektywizowania ocen i kryteriów doboru dzieł wyniknęła nowa inicjatywa wydawnicza: w roku 1929 ogłoszono *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych*, imponujące rozmiarami i poziomem merytorycznym dzieło przygotowane przez specjalnie w tym celu powołaną komisję<sup>11</sup>, na jej czele stał Podsekretarz Stanu w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Komisja oceniła 1015 pozycji, spośród których do użytku bibliotecznego zakwalifikowała niewiele ponad połowę (675 tytułów). Tryb prac i kryteria oceny książek szczegółowo omawiała instrukcja, opracowana przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego i przeznaczona „dla recenzentów książek szkolnych i środków naukowych oraz książek popularno-naukowych do bibliotek szkolnych”. Zgodnie z instrukcją „recenzenci powinni dokonywać oceny według zasad wyłuszczonej w § 2 rozporządzenia Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego z dnia 21 lutego 1927 r. w sprawie oceny książek szkolnych i środków naukowych (Dz. Urz. Min.W.R.iO.P. Nr 4 z r. 1927 poz. 53)”. Następnie Instrukcja przywołuje stosowne ustępy tego rozporządzenia:

Książki szkolne i środki naukowe są oceniane pod względem naukowym, dydaktycznym, wychowawczym, higienicznym i estetycznym po zbadaniu:

- a) czy stoją na poziomie wiedzy współczesnej;
- b) jaką przedstawiają wartość dydaktyczną;

---

<sup>9</sup> M. Grzegorzewska, J. Ostromeńska, *Katalog podstawowy książek dla bibliotek powszechnych*, Warszawa 1922.

<sup>10</sup> J. Filipkowska-Szemplińska, M. Gutry, *Katalog biblioteki wzorcowej dla dzieci i młodzieży*, przedmowa H. Radlińskiej, Warszawa 1927.

<sup>11</sup> Skład osobowy komisji został podany do publicznej wiadomości w „Bibliografii Pedagogicznej” r. 1923, zes. 4 oraz 1927 zes. 1.

- c) czy i w jakim stopniu uwzględniają postulaty wychowawcze;
- d) czy są napisane poprawnie pod względem językowym i stylistycznym;
- e) czy barwa papieru, układ, wymiar, rodzaj druku itp. odpowiadają zasadniczym wymogom higieny;
- f) czy pod względem zewnętrznym czynią zadość wymogom estetycznym<sup>12</sup>.

Dodać warto, że instrukcja określała procedurę oceny wszystkich bieżąco wydawanych książek dla młodego wieku: były one mianowicie czytane przez powołanych recenzentów, a oceny przesyłane do wiadomości autorów książek i wydawców. Szczegółowość dyrektyw i sposób funkcjonowania rozbudowanego systemu ocen książek (system ten nie miał nic wspólnego z cenzurą, oceniano bowiem książki po ich ogłoszeniu, a noty recenzentów miały charakter pomocniczy w pracy bibliotekarzy) dowodzi wielkiej troski rządu II Rzeczypospolitej o biblioteki.

Powołana z inicjatywy rządowej komisja oceniająca musiała, oczywiście, dostosować własny regulamin pracy do zaleceń ministerialnych. Warto przywołać te ustępy regulaminu prac komisji, które pozwolą oświetlić genezę ukształtowanego wówczas kanonu.

### § 3. Ocena pod względem wychowawczym:

- g) Tendencje moralne, narodowe (państwowe), społeczne, naukowe i inne.
- h) Czy książka nie zawiera rzeczy sprzecznych z uznaniami zasadami i ideałami wychowawczymi?
- i) Czy książka jest przystosowana do wieku młodocianego (pod względem treści, formy, pojęć, motywów uczuciowych), a w szczególności czy jest interesująco, żywo (z humorem) napisana?

---

<sup>12</sup> Instrukcja opatrzona sygnaturą II-26106 w posiadaniu autora książki.

j) Czy nie zawiera niedopuszczalnych błędów naukowych?

#### § 4. Ocena pod względem literackim:

- a) Czy książka jest napisana poprawnie, względnie pięknie, pod względem językowym i literackim? (konstrukcja i forma).  
Ogólna wartość artystyczna książki.
- b) O ile książka jest tłumaczeniem lub przeróbką, należy w miarę możliwości określić jej stosunek do oryginału (czy oryginał nie został zniekształcony).

#### § 5. Ocena pod względem formy zewnętrznej:

- a) Wygląd estetyczny książki, ilustracje (Uwaga: ilustracje oceniać należy także pod względem przystosowania do wieku czytelników).
- b) Staranność korekty.

#### § 6. Ocena pod względem higienicznym:

Czy książka odpowiada wymaganiom higieny czytania?

#### § 7. Ocena pod względem trwałości.

§ 8. Czy referent miał sposobność zauważyć stosunek młodzieży do książki?<sup>13</sup>.

Tak określone kryteria zastosowano przy ocenie książek wg schematu: K (konieczna), P (pożądana), D (dozwolona); książki nie zalecane (przydatność oceniona negatywnie) pominięto. Pozycje określone jako K (konieczne) stworzyły listę kanoniczną. Obejmuje ona literaturę piękną, a także tytuły popularyzujące wiedzę, „książki etyczne i religijne”, czasopisma (lista kanoniczna – w dalszej części książki).

Wśród pozycji ocenionych jako „K” (konieczne) brakuje wielu utworów, m.in. baśni Perraulta, Grimmów i Andersena, nie ma nazwisk Buyno-Arctowej, Jachowicza, Porazińskiej, Rogoszówny, Kosak-Szczuckiej, Ostrowskiej, Alcott, Gomulickiego, Twaina, Urbanow-

---

<sup>13</sup> *Spis książek poleconych do bibliotek szkolnych przez Komisję Oceny Książek do Czytania dla Młodzieży Szkolnej przy Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego w latach od 1923 do 1928 włącznie*, Warszawa 1929, s. 8-9.

skiej, Verne'a; ich książki umieszcza się zazwyczaj poza kanoniczną czołówką, pośród rzeczy „polecanych” lub zaledwie „dozwolonych”, niekiedy wśród książek wyłączonych z grupy beletrystycznej (np. *Ban-kructwo małego Dżeka* Korczaka zakwalifikowano jako „książkę o treści naukowej”, dział: „społeczne”, ocena: D – „dozwolone”).

Komentując dokonane ustalenia Komisja stwierdza:

Jeżeli [...] ktoś z osób starszych, przeglądający spis niniejszy, zdziwi się, że ulubione jego niegdyś książki otrzymały ocenę zaledwie dozwoloną, niech zechce zauważyć, że Komisja przykładła do książek wymagania dyktowane obecnym poziomem artystycznym naszej powieści dla młodzieży oraz obecnymi potrzebami młodzieży szkolnej. Tak np. wiele powieści przedstawiających barwnie naszą martyrologię w latach niewoli, dziś straciło na aktualności i zachodzi nawet wielkie pytanie, czy należy polecać je młodzieży. Podobnie zwracała Komisja uwagę na konieczność rewizji przedwojennych opisów kraju w kierunku uwzględnienia stanu obecnego. Tak więc Komisja stała na stanowisku, że biblioteka dla młodzieży winna odpowiadać aktualnym tej młodzieży potrzebom. Ale właśnie dlatego spis niniejszy musi być nie tylko uzupełniany, ale rewidowany pod kątem widzenia tych potrzeb młodzieży. Spis ten tedy nie tylko nie stanowi nietykalnego kanonu, ale będzie chętnie rewidowany w miarę jak życie przynosić nam będzie nowe kryteria czy problemy<sup>14</sup>.

W przeciwieństwie do twórców dziewiętnastowiecznych kanonów Komisja miała świadomość, że jej ustalenia to zaledwie propozycja, punkt wyjścia dalszej refleksji; stąd „apel do wszystkich czytelników, szczególnie zaś do nauczycielstwa, by porównywali oceny, które otrzymały książki w Komisji, z przydatnością książek w praktyce szkolnej i z ich poczytnością wśród młodzieży”<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 11-12.

<sup>15</sup> Tamże, s. 12.

Twórcy kanonu starali się połączyć dwa kryteria, w jakimś sensie wzajemnie się wykluczające: kryterium pożytku wychowawczego i kryterium poczytności. Sprawa pierwsza jest im bliższa: wykazu książek zalecanych do bibliotek nie otwierają utwory literackie, lecz *etyczne i religijne*, następnie wymienia się *książki o treści naukowej* (wg działów: *humanistyczne, geograficzne i przyrodnicze, społeczne, różne*). Książka beletrystyczna sytuuje się na końcu. Dzięki takiemu ujęciu kanon lektur „koniecznych” dla grupy IV (13-15 lat) otwierają *Dzieje duszy, czyli żywot św. Teresy od Dzieciątka Jezus*. Zresztą wśród kryteriów, jakimi Komisja posługiwała się dokonując oceny książek, sprawy wychowawcze (§ 3) poprzedzają sprawy artystyczne (§ 4). Wybory czytelnicze zostały uznane nie za jeden z czynników zasadniczych dla całego kanonu, lecz za element weryfikujący. W dziewiętnastowiecznych *spisach książek* głos młodej publiczności czytającej w ogóle nie był brany pod uwagę.

Z kolejnym przedsięwzięciem, u źródeł którego leżało pytanie o fundamenty lekturowe młodego wieku, mieliśmy do czynienia u progu nowego stulecia, 80 lat po zawiązaniu się Komisji Oceniającej. W roku 2002 ogłoszono podjęcie prac nad *Kanonem Książek dla Dzieci i Młodzieży*. Przedsięwzięcie miało znacznie skromniejszy charakter. Nie mogło być próbą oceny całości produkcji książkowej ostatnich lat, podjęcie takiego zadania skazałoby organizatorów na nieuchronną klęskę; zadanie można określić następująco: wskazanie książek takich, które powinny znaleźć się w każdej bibliotece, w każdym doświadczeniu lekturowym młodego pokolenia.

Kanon objął 50 tytułów. Składał się z dwóch części: pierwszą z nich wyłoniono na drodze plebiscytu ogłoszonego w mediach (25 pozycji książkowych), część drugą ustaliło powołane przez organizatora (Polską Izbę Książki) ósmioosobowe gremium<sup>16</sup>. Tytuły „ekspertów” objęły 20 książek polskojęzycznych i 5 pozycji nie przełożonych na język polski.

---

<sup>16</sup> W skład jego weszli: Irena Bolek - miesięcznik „Nowe Książki”, krytyk literacki; Maria Czerwik - tłumacz, krytyk literacki, prezes Polskiej Sekcji International Bard on Books for Young People; Maria Kulik - bibliotekarka, krytyk literacki; Grzegorz Leszczyński - Uniwersytet Warszawski, hi-

Już w samym założeniu kryje się pytanie o istotę kanonu, pytanie o to, jakie są kryteria oceny książki, co składa się na ową kanoniczną „ziemię obiecaną”, ku której powinno zmierzać współczesne pokolenie młodych czytelników. Nie podobna pogodzić sprzecznych racji krytyków literackich z opartym na liberalnej wizji społeczeństwa głosem ludu, któremu – w przeciwieństwie do dawnych kanonów – przyznano status w istocie współdecydujący. Spór o to, kto ma głos w kwestii kanonu rozstrzygający, jest w samej swej istocie sporem o status i sens współczesności, o status dzisiejszego społeczeństwa. Upraszczając sprawę można by powiedzieć tak: społeczeństwo dokonuje jakichś wyborów w księgarniach bibliotekach, a kanon jest usankcjonowaniem i podaniem do publicznej wiadomości tych wyborów – jest więc listą rankingową autorów i tytułów. Można, oczywiście, obrażać się na rzeczywistość i załamywać ręce nad obecnością w kanonie *Harrego Pottera* albo PRL-owskiego cyklu Zbigniewa Nienackiego. Dotykamy tu samej istoty demokracji, która wszak – jak powiadał Platon – jest deformacją, mianowicie oddaje rządy w ręce większości, czyli głupców, bo w każdym społeczeństwie głupcy stanowią większość, mędrcy pozostają w mniejszości, w konsekwencji wiodą życie na marginesie społeczeństwa. Ta większość dąży do naprawiania świata: niech w nim będzie więcej dóbr kultury, bardziej dostępnych, niech dzieci czytają to, co myśmy czytali, bo czasy są złe i obyczaje upadają, niech rozszerza się przestrzeń wolności, z której i my korzystamy oddając głos na kandydatów do kanonu, jakby była to forma głosowania właściwa instytucjom demokratycznego państwa, w którym nieczytająca część społeczeństwa (90%) ma takie same prawa decyzyjne jak czytająca mniejszość (10%).

Druga opcja mówi o kształtowaniu człowieka. Wolność społeczeństwa zastępuje wolnością wewnętrzną każdego, odwołującą się nie do

---

storki i krytyk literatury; Grażyna Lewandowicz – Biblioteka Narodowa, krytyk literacki; Elżbieta Matyja – Polskie Radio, popularyzator książki i czytelnictwa; Joanna Olech – grafik, prozaik, krytyk literacki; Michał Zajac – Uniwersytet Warszawski, historyk i krytyk książki dziecięcej.

tw. „praw człowieka”, lecz do obowiązków, z odpowiedzialnością na czele; dobra kultury służą nie zabawianiu gawiedzi, lecz kształtowaniu serc i umysłów. Za Różewiczem nazywa kulturę współczesną „wieżą Babel”, wielkim śmietnikiem estetycznym i etycznym. Ze wszystkich słabości demokracji za najważniejszą uznaje „demokratyzację kultury” rozumianą jako przeniknięcie do sfery wyborów artystycznych tych kryteriów ocen, które właściwe są większości, czyli niewykształconym rzeszom, dla nich system głębszych znaków jest niedostępny, więc odrzucany. Ta opcja, określm ją mianem intelektualnej, za kanon uznaje znaki kultury, a nie znaki wyborów, sferę prawdy, piękna i dobra, a więc wartości w najgłębszym tego słowa znaczeniu tradycyjnych, czyli sprawdzonych w wielu wiekach rozwoju i trwania kultury.

Pytanie o to, czy kanon funduje się na wyborach demokratycznych, jest efektem referendum, plebiscytem popularności, co byłoby właściwe kulturze naszych czasów, czy też przeciwnie: wynikiem refleksji krytycznej i intelektualnej rzeczoznawców, nie zostało rozstrzygnięte. Próba łączenia wykluczających się kryteriów okazała się wyjściem praktycznym, ale jedynie zaostrzyła istniejące wątpliwości. Oceny krytyki zwykle rozchodzą się z ocenami i czytelników, i samych twórców (wystarczy przywołać przykład arcydzieł literatury narodowej, z *Beniowskim* Słowackiego na czele). Demos i elity to zbiory rozłączne. Krytyka książki dziecięcej często ocenia wysoko te pozycje, które satysfakcjonują dorosłego odbiorcę, np. poprzez bogate podteksty, niedostępne dla dziecka, grę literacką, zabawy intertekstualne, refleksję filozoficzną itd. Ostatnie lata przynoszą wiele przykładów książek obsypanych nagrodami, obcych jednak świadomości czytelnicej (*Rok smoka* Joanny Rudniańskiej, *Z powrotem, czyli Fatalne skutki niewłaściwych lektur* Zbigniewa Batki, *Zosia pleciona* Zdzisława Domolewskiego). Z drugiej jednak strony sami czytelnicy dziecięcy są szczególnie podatni na manipulacje ze strony dorosłych, stąd oceny bywają mało miarodajne. Gdyby kierować się gustem samych dzieci w ocenie ich lektur, nastąpiłaby oczywista rehabilitacja popolitości, a kultura

wysoka zostałaaby skazana na niechybną banicję. Już dziś widać z całą ostrością, że czytanie pewnych książek raczej utrudnia dostęp do kultury wysokiej niż go ułatwia, podobnie jak dzieje się to w wypadku obcowania z niektórymi formami kultury masowej. Wszystko to prawda, jednak pomijanie głosu czytelników skazuje książkę na istnienie w społecznej próżni.

Dychotomii tej nie da się ominąć. W efekcie lista kanoniczna, opracowana u źródeł nowego stulecia, rozpada się na dwie niespójne części. Jedna z nich realizuje model księgi spod strzech, niekiedy popolitej, niekiedy wybitnej, zawsze otoczonej społecznym kultem, druga - model książki elitarnej; jedna wyrasta z przeświadczenia, że kanoniczne jest to, co powszechnie znane, co więc poniekąd przesądza o czytelniczej i literackiej tożsamości pokoleniowej, druga opiera się na przeświadczeniu, zgodnie z którym kanon to biblioteka bardziej postulowana niż rzeczywista. Są to sprzeczności nierozwiązywalne tym bardziej, że w głosach zarówno czytelników, jak i ekspertów daje się zauważyć wiele przypadkowości.

Jest rzeczą oczywistą, że analogiczny plebiscyt przeprowadzony wśród czytelników nawet dwa - trzy lata później lub wcześniej przyniósłby inne rozstrzygnięcia. Być może, już w 2006 roku nie *Harry Potter* byłby ulubieńcem czytelników, lecz - za sprawą efektownej ekranizacji pierwszego tomu *Kronik Narnijskich* - cykl C.S. Lewisa. Ale też mechanizm prac grona eksperckiego był ściśle związany z wynikami plebiscytu. Na liście książek eksperckich *Lew, Czarownica i stara szafa* znalazła się dlatego, że inaczej zabrakłoby jej w kanonie: w głosowaniu czytelniczym książka przepadła. Nie jest też tajemnicą, że jeden z pisarzy zmobilizował lokalną społeczność do masowego oddawania głosów na jego tytuł, w efekcie mało brakowało, by zupełnie nieznaną książkę zupełnie nieznanego autora trafiła do kanonicznego Parnasu. Skądinąd sam zestaw nazwisk ekspertów, w jakimś sensie arbitralny, przesądził o charakterze i zawartości „eksperskiej” części kanonu. Wy-



mienienie choćby jednej osoby spowodowałoby zapewne inny przebieg dyskusji i odmienne decyzje.

O ile w przypadku głosowania narażeni jesteśmy na zgubne słabości współczesnego społeczeństwa masowego i rządzących nim demokratycznych struktur, o tyle w przypadku elit opiniotwórczych – na oceny jednostkowe, indywidualne predyspozycje i przyzwyczajenia estetyczne, doświadczenia lekturowe, kompetencje literaturoznawcze, biblioznawcze, psychologiczne.

Podsumowując powyższe refleksje można sformułować następujące stałe kryteria oceny pozycji książkowych dla młodego wieku:

#### A. Z perspektywy społecznej:

1. Kanon to polska i obca klasyka literacka powszechnie znana i odbierana przez czytelników jako lekturowo żywa<sup>17</sup>, przystępna dla współczesnego odbiorcy, zgodna z jego oczekiwaniami i przyzwyczajeniami estetycznymi (*Ania z Zielonego Wzgórza*).
2. Kanon to te książki współczesne, które w ostatnim czasie stały się bestsellerami czytelniczymi, zatem które tworzą obszar czytelniczych mód i snobizmów (*Harry Potter*).
3. Kanon to pozycje znane pokoleniu rodziców i zapamiętane jako te, które niegdyś wywoływały żywe reakcje czytelnicze (*Nienacki*)<sup>18</sup>.

#### B. Z perspektywy eksperckiej:

4. Kanon to klasyczne pozycje czytelnicze, niezależnie od tego, czy obecne w polskiej świadomości literackiej, czy też nie (klasyczną

---

<sup>17</sup> W kanonie nie znalazły się *Krasnoludki* Konopnickiej, zapewne właśnie z tego powodu, że jest to lektura odbierana jako „przestarzała”, zbyt trudna, w efekcie w odbiorze czytelniczym – martwa.

<sup>18</sup> Graniczy z cudem fakt, że w wyborach czytelniczych nie znaleźli się *Cztery pancerni i pies* Przymanowskiego, powieść jawnie zniekształcająca historię, napisana na zlecenie KC PZPR jako instrument indoktrynacji młodego pokolenia. Fakt nieobecności *Pancernych* – mimo ciągłej, powtarzalnej na przestrzeni ostatniego dziesięciolecia emisji serialu telewizyjnego zrealizowanego na motywach powieści – świadczyć może o rozwoju świadomości społecznej.

pozycją nieobecną jest *Piękna o złotych włosach* Mme d'Aulnoy; tytuł wchodzi do tomu *Baśnie świata*<sup>19</sup>).

5. Kanon to pozycje strictly współczesne, decydujące o tożsamości współczesnego pokolenia.
6. Kanon to utwory, które zyskały uznanie gremiów eksperckich (np. wyrażające się poprzez prestiżowe nagrody literackie).
7. Kanon to utwory, które, napisane i wydane w formie książki dziecięcej, niosą ważne treści dla odbiorcy dorosłego (*Bromba*).
8. Kanon to nie teksty, lecz książki – stąd wskazania na ilustratorów, w przypadku literatury obcej – tłumaczy.

Czym różni się kanon powstały w latach dwudziestych ubiegłego stulecia od tego, który ukształtował się w roku 2002? Wydaje się, że dwie spośród różnic mają charakter konstytutywny. Po pierwsze, przed 80 laty głos czytelników miał charakter doradczy i jedynie wspomagał dokonaną przez „nauczycielstwo” weryfikację decyzji eksperckich; współcześnie głos czytelników ma charakter stanowiący, a eksperci dokonują wyborów ingerując we wskazania, jakie daje *populos*. Po drugie, na decyzjach Komisji (lata 20. ub. wieku) oceniającej zasoby biblioteczne ważyły względy przede wszystkim pedagogiczne; typujący pozycje kanoniczne eksperci, zgodnie z panującą dziś niechęcią do dydaktycznej funkcji dzieła literackiego, wysoko oceniali utwory reprezentujące nurt „antypedagogiczny” (Dahl, Whybrow).

Ukształtowany w roku 2002 w wyniku wyborów czytelnicznych i decyzji eksperckich kanon jest przypadkowy w stopniu nieporównywalnym z żadnymi z wymienionych na wstępie opracowań: tamte były przede wszystkim dziełami autorskimi, a więc opierały się na subiektywnych decyzjach samego twórcy; *Spis książek...* z 1929 r. został przygotowany przez wieloosobową komisję, która dokonała oceny ponad 1000 pozycji dostępnych na rynku w ciągu minionych pięciu lat.

---

<sup>19</sup> *Baśnie świata*, ilustr. J. Wilkoń, oprac. graficzne G. Lange, Warszawa 2006.

Ale nie tylko ta przypadkowość wywołuje zaniepokojenie, znacznie ważniejsze jest to, że w przeciwieństwie do twórców poprzednich opracowań sami - jako społeczeństwo, jako nauczyciele i bibliotekarze, jako środowiska opiniotwórcze - nie wiemy, co to jest kanon, nie dokonaliśmy próby sformułowania odpowiedzi na pytanie o kryteria oceny książki dziecięcej. Trudno kształtować dobór lektur na jakimkolwiek poziomie - edukacji szkolnej, wychowawczych i estetycznych decyzji domowych, doboru księgozbiorów bibliotecznych - bez choćby wstępnego rozpoznania zagadnienia, i to na wielu obszarach: estetycznym, literackim, edytorskim, edukacyjnym, wychowawczym. W efekcie pośrednicy między dzieckiem i książką - zwłaszcza ci, którzy swoimi decyzjami muszą kształtować doświadczenia lekturowe młodego pokolenia - nie mają tego instrumentu, którym dysponować mogli ich poprzednicy. Do końca lat międzywojennych nieocenioną wskazówką był *Spis książek...*, w okresie PRL-u w procesach decyzyjnych wyłączała bibliotekarzy i nauczycieli administracja pedagogiczna. Od piętnastu lat nauczyciel i bibliotekarz zmuszony jest podejmować samodzielne decyzje bez jasno określonych punktów orientacyjnych, bez drogowskazów pozwalających poruszać się pośród dziesiątków tysięcy pozycji literackich.

Rozeznanie w rzeczywistości literackiej i wydawniczej pozostaje więc sprawą indywidualną, jest rezultatem wyborów, doświadczeń i preferencji czytelniczych odbiorców, zwłaszcza zaś pośredników, których rola jest odwrotnie proporcjonalna do wieku dziecka. Odwrotnie proporcjonalna do wieku pozostaje więc również odpowiedzialność za kształtowanie literackich doświadczeń, preferencji, w ogóle stosunku do książki. I nikt nie jest dziś w stanie z pośrednika odpowiedzialności tej zdjąć, nawet bowiem podpowiedź w postaci gotowych list kanonicznych - rzecz, zdawałoby się, dość oczywista w przygotowaniu - wykracza poza możliwości pracy i działalności środowisk za edukację czytelniczą odpowiedzialnych. [2007]

# Style lektury książki dziecięcej

## I. Wspomaganie rozwoju czytelnika

W zakończeniu *Chatki Puchatka* mały Krzysiek pyta:

- Powiedz, Puchatku, co najbardziej lubisz robić na świecie?
- Co lubię robić najbardziej? – powtórzył Puchatek, a potem musiał zatrzymać się i trochę pomyśleć. [...] – Najbardziej ze wszystkiego na świecie lubię, kiedy razem z Prosiaczkiem idziemy do ciebie, a ty mówisz: «Czy to nie pora na małe Conieco?», a ja mówię: «Owszem, nie mam nic przeciwko małemu Coniecu, a ty Prosiaczku?». I żeby to był Mruczankowy Dzień, i żeby ptaszki śpiewały. A co ty lubisz najbardziej na świecie?
- I ja też lubię – odparł Krzysiek. – Ale co lubię robić najbardziej – to Nic.
- A jak to się robi? – spytał Puchatek po dłuższym namyśle.
- Więc to jest tak: kiedy się idzie, żeby to robić, a właśnie akurat pytają mnie: «Co będziesz teraz robił, Krzysiu?», odpowiadam: «Ach, nic...», i wtedy idę i to właśnie robię<sup>1</sup>.

Nic-nie-robienie należy nie tylko do przywilejów topoiicznego dzieciństwa, jest jednym z wyznaczników ludzkiego szczęścia: Hezjod w eposie *Prace i dni* zapewniał, że w mitycznym „złotym wieku” ludzie żyli „...niby bogowie, nie będąc nigdy w potrzebie, pracy ni trudów nie znając”<sup>2</sup>. Platon twierdził, że za panowania Kronosa ludzie „owoców mieli pod dostatkiem z drzew i z wielu innych roślin; one nie rosły z pracy rolników, tylko ziemia je wydawała sama z siebie”<sup>3</sup>. Podobnie u Teokryta:

---

<sup>1</sup> A.A. Milne, *Kubuś Puchatek. Chatka Puchatka*, przeł. I. Tuwim, Warszawa 2005, s. 313.

<sup>2</sup> Hezjod, *Prace i dni*, przeł. W. Steffen, Wrocław 1952, BN II 71, s. 10.

<sup>3</sup> Platon, *Sofista i Polityk*, przeł. W. Witwicki, Warszawa 1956, s. 133.

Wszystko tam żyznym latem tchnęło i jesienią,  
U stóp mieliśmy gruszki, po bokach stos cały  
Zsypanych jabłek; w sadach znowu ciężkie brzemię  
Śliwek wszystkie gałęzie chyliło na ziemię<sup>4</sup>.

Wedle Horacego na Wyspach Szczęśliwych „rola daje plon corocznie, choć pług jej nie rusza, bez obcinania rośnie winorośli pęd”<sup>5</sup>. Gdy Eneasz przybył na Pola Elizejskie, przed jego oczami roztaczał się widok dusz szczęśliwych pogrążonych w błogiej beczczynności:

Tu jedni się ćwiczą  
Na wyścielanych murawą boiskach,  
Drudzy na płowym się pisaku zmagają  
W zapasach, inni zaś wiodą korowód  
I przytupują, i śpiewają pieśni<sup>6</sup>.

Dzieciństwo, usytuowane w samym sercu śródziemnomorskiego wyobrażenia świętej, rajskiej przestrzeni i bezgrzesznego, złotego czasu, realizuje ten sam topos szczęścia utożsamionego z błogim lenistwem. Można powiedzieć, że w dialogu, jaki toczy Krzys z Kubusiem Puchatkiem, obecne są obydwa wskazane wcześniej wyznaczniki raj: obżarstwo i lenistwo. Oba też znajdują ikoniczną reprezentację w słynnym obrazie *Kraina lenistwa* Petera Bruegela Starszego<sup>7</sup>. Płótno przedstawia co prawda w alegorycznej formie jeden z grzechów głównych, określane w średniowieczu mianem acedii, ale dla obżartuchów pogrążonych w błogim śnie jest zapewne namiastką ziemskiego raj. Breugelowski szlachcic, siedzący z otwartymi ustami pod dachem szopy, czeka, aż pieczony gołąb sam, niczym w polskim ludowym porzekadle, wpadnie mu „do gąbki”<sup>8</sup>, czemu trudno się dziwić, bo na obrazie kuli-

<sup>4</sup> Teokryt, *Idylle i epigramaty*, przeł. K. Kaszewski, Warszawa 1901, s. 137.

<sup>5</sup> Horacy, *XVI epoda*, przeł. T. Węcławski. Cyt. za: *Wielka literatura powszechna*, t. V cz. 1, red. S. Lam, oprac. J. Bromski, Warszawa 1932, s. 571.

<sup>6</sup> Wergiliusz, *Eneida*, przeł. i oprac. Z. Kubiak, Warszawa 1987, s. 202.

<sup>7</sup> Obraz powstał w 1567 r., przechowywany w Alte Pinakothek w Monachium.

<sup>8</sup> Górna część obrazu uległa uszkodzeniu, ów pieczony gołąb nie jest dziś widoczny.

narne specjały same wędrują po świecie. W świecie dziecka, podobnie jak w *Krainie lenistwa*, wszystko, co należy do spiżarni, co tworzy bezbrzeżne „misterium łakomstwa”<sup>9</sup>, wypełnia się samo, samo, niczym w magicznym rogu obfitości, pojawia się w kredensach, spiżarniach, labiryntach piwnic, w zamkowej lub domowej kuchni. Kubuś Puchatek nie przygotowuje przecież potraw, nie zabiega o nie, choć ze wszelkich sił ich pożąda; jedyną czynnością, jaką dla realizacji tych pragnień gotów wykonać, jest (skądinąd karkołomna) wspinaczka po pniu drzewa do miodu, z „pioseneczką-mruczaneczką” na ustach.

Nic-nie-robienie, o którym wspomina Krzyś, ma więc dwa zasadnicze atrybuty: łakomstwo i beczynność. Krzyś wyjaśnia Puchatkowi, co to znaczy „nic”:

– To znaczy po prostu chodzić sobie i przysłuchiwać się wszystkiemu, co można usłyszeć, i o nic się nie martwić.

– Aha – rzekł Puchatek.

Szli sobie powoli, myśląc o tym i o Owym, aż zaszedli do Zaczarowanego Miejsca [...] Kiedy tak sobie siedzieli razem, mieli przed sobą szeroko rozpostarty cały świat aż do miejsca, w którym stykał się z niebem<sup>10</sup>.

Spokojna wędrowka pozwala trwać na skraju ziemi i nieba, jest warunkiem koniecznym wzrastania. Mały Książę, zdumiony wynalazkiem pigulek zaspokajających pragnienie i pozwalających człowiekowi zaoszczędzić tygodniowo pięćdziesiąt trzy minuty czasu, mówi do siebie: „Gdybym miał pięćdziesiąt trzy minuty wolnego czasu [...] poszedłbym powolutku w kierunku studni”<sup>11</sup>. Droga do studni jest symbolicznym obrazem wędrowki do celu, zmierzania ku istocie życia, ku samemu jądro bytu. Tę drogę można przebywać jedynie niespiesznie, bez „tyranii chwili”<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> J. Papuzińska, *Misterium łakomstwa* [w:] tejsze, *Zatopione królestwo*, Łódź 2008.

<sup>10</sup> A.A. Milne, *Kubuś Puchatek. Chatka Puchatka*, op. cit., s. 313-314.

<sup>11</sup> A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, przeł. J. Szwykowski, Warszawa 1972, s. 67.

<sup>12</sup> Z. Bauman, *Konsumowanie życia*, przekł. M. Wyrwas-Wisniewska, Kraków 2009.

Mityczny raj dziecięcego „nic-nie-robienia” zamkniętego w murach Stumilowego Lasu należy do przeszłości. Można powiedzieć, że – paradoksalnie – spełniły się oczekiwania dziewiętnastowiecznych pedagogów, nieobce również dwudziestowiecznej refleksji wychowawczej, że w dzieciństwie należy skutecznie walczyć z plagą lenistwa. „Nic-nie-robienie” piętnowali pisarze: Jachowicz i Tańska-Hoffmanowa, Izdebska i Urbanowska, Konopnicka i Dygasiński, Prus i Sienkiewicz, Brzechwa i... I stało się, współczesne dzieciństwo, zgodnie z zawartą w *Momo* Michaela Endego wizją zawłaszczenia wolnego czasu przez złodziei, wypełnione jest niekończącym się szeregiem zajęć, szkołą i pozaszkolnymi kołami zainteresowań, nauką języków obcych i gry na skrzypcach, telewizją i komputerem... Młody człowiek, atakowany nieustająco i z różnych stron bodźcami pobudzającymi do aktywności i stymulującymi tę aktywność, stał się marionetką, nakreconą do granic wytrzymałości mechaniczną lalką. W różnego rodzaju formach „krząctwa”<sup>13</sup> pogrążony jest również dorosły – matka, ojciec, dalsi członkowie rodziny, którzy przez całą współczesność cywilizacyjną konstituowali naturalne psychiczne i intelektualne zaplecze, wzmacniające rozwój dziecka i nastolatka.

Dzisiejsze dziecko żyje w kulturze milczenia. Dorosli zamykają się przed dzieckiem; ale i dziecko czy nastolatek żyjąc w świecie „wyszcigu szczurów” i w wirtualnej rzeczywistości nie nawiązuje dostatecznie silnych więzi z rodzicami. W efekcie dziecko pozostaje samo ze wszystkimi problemami, z którymi nie ma czasu się oswoić, których nie może w „nic-nie-robieniu” zinterioryzować, a w pogłębionym dialogu międzypokoleniowym skonfrontować z przemyśleniami i spostrzeżeniami innych. Te nadwyreżone relacje międzyludzkie są źródłem dotkliwych cierpień każdego człowieka; w szczególnym stopniu odczuwać je musi dziecko czy nastolatek, „nieociosani” przez życie, pozbawieni doświadczeń i wyostrzonych przez czas mechanizmów obronnych, z racji naturalnych dla wieku wzrastania i dojrzewania procesów prze-

<sup>13</sup> J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 2006.

mian osobowościowych skoncentrowani na własnym ego i uzależnieni od relacji z najbliższymi. Freud dowodził, że:

Z trzech stron grozi nam cierpienie: od ciała wydanego rozkładowi i rozpadowi – ciała, które nie może wręcz obyć się bez bólu i lęku jako sygnałów ostrzegawczych, od świata zewnętrznego, który może srożyć się przeciwko nam z potężnymi, nieubłaganymi, niszczycielskimi siłami, i w końcu od naszych stosunków z innymi ludźmi. Cierpienia płynącego z tego źródła doznajemy zapewne jako bardziej dominującego niż każdego innego; jesteśmy skłonni postrzegać je jako w pewnym stopniu zbędny dodatek, chociaż losowo jest ono mniej nieodwracalne niż cierpienie pochodzące z innego źródła<sup>14</sup>.

Myśl Freuda rozwija Zygmunt Bauman wskazując na podstawowy lęk człowieka: lek przed byciem outsiderem:

Strach przed tym, że wypadniemy z błyskawicznie przyspieszającego pojazdu albo że zostaniemy z niego wyrzuceni, podczas gdy pozostali, bezpiecznie zapięci psami, będą mieli jeszcze przyjemną podróż. Lęk przed zostaniem z tyłu. Lęk przed wykluczeniem<sup>15</sup>.

Tego rodzaju lęk przewyciężało słowo, budujące wspólnoty i konstytuujące ludzką tożsamość: słowo otwierało na świat zewnętrzny i pozwalało rozeznac świat wewnętrzny. Milczenie, najbardziej charakterystyczny stygmat współczesnego dzieciństwa, prowadzi do niezrozumienia siebie i świata, nieumiejętności nazwania własnych stanów psychicznych i przeżyć, w konsekwencji niemożności wyrażenia ich, zatem również niezdolności słuchania i rozumienia drugiego człowieka. Rozmycie więzi społecznych i zanik poczucia przynależności do wspólnoty (rodzinnej, sąsiedzkiej, wyznaniowej, plemiennej

---

<sup>14</sup> Z. Freud, *Kultura jako źródło cierpienia*, przeł. R. Reszke [w:] *Dzieła*. t. VI: *Pisma społeczne*, Warszawa 1998, s. 174-175.

<sup>15</sup> Z. Bauman, *Płynny lęk*, przekł. J. Margański, Kraków 2008, s. 35.



czy narodowej, zdetronizowanych w czasach globalizacji) wzmaga niemożliwy do opanowania lęk przed samotnością, z którym młody człowiek – najpierw dziecko, potem nastolatek – musi sobie poradzić. Dzieci w powieści Aldousa Huxleya *Nowy Wspaniały Świat* miały być uodparniane na lęk przed śmiercią dzięki specjalnym szczepionkom; na lęk przed samotnością w rzeczywistym świecie jest szczepionka, której jednak – niczym przyjaciół w *Małym Księciu* – nie można kupić w sklepie: międzypokoleniowy dialog, którego sztuka na naszych oczach zanikła. W czasach nowoczesności związki międzyludzkie mają charakter przerażająco niestabilny i przejściowy, a najważniejsze enklawy, niegdyś dobrze chronione i izolowane – jak rodzina czy grupa rówieśnicza – przestały być bezpiecznym gruntem, domeną odpowiedzialności, azylem przed złem świata.

Perspektywę „odkupienia minionych nadziei” (określenie Theodora Adorna<sup>16</sup>) otwiera lektura. Niesie szansę zrozumienia świata i człowieka, oswojenia lęku, którego podstawowym źródłem jest poczucie odrzucenia, bezsensu, braku logiki, niezrozumienie, samotność. Sztuka zawsze pozwalała na kontemplowanie świata, zawsze – niezależnie od czasu, w którym powstawała, i kultury, która warunkowała jej kształt i charakter – była interpretacją świata i człowieka. Dlatego kontakt z nią miał charakter terapeutyczny, w sztuce przemawia bowiem nie tylko piękno, ono bowiem istnieje w wielkim natężeniu również poza nią, a obrazy eksponujące brzydotę (fizyczną czy moralną) miały i mają niekiedy większą moc oddziaływania na odbiorcę niż te, które podporządkowane są zasadom ładu i harmonii. Istotą sztuki, także książki dla najmłodszych i młodych odbiorców, jest prowadzenie wewnętrznego dialogu, budzenie wrażliwości i refleksyjności. Lektura, choć wymaga wysiłku, jest przecież – paradoksalnie – „nic-nie-robieniem”. Ale to nie są wakacje od myślenia, przeciwnie: to właśnie czas głębokiego skupienia, kiedy ścieżki życia zaczynają się prostować,

---

<sup>16</sup> T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przekł. i wst. K. Krzemieniowa, przy współpr. S. Krzemienia-Ojaka, Warszawa 1986.

a życie odsłania swój głęboko skrywany sens. Doświadczenia, radości i zawody, spełnione nadzieje i bolesne rozczarowania, rozdzierający ból i chwile olśnień – wszystko układa się w logiczne linie losu i przeznaczenia, wolności i konieczności. Bez tego rodzaju doświadczeń człowiek w tkaninie życia dostrzega a to wątek, a to osnowę – na przemian. Akt lekturowy prowadzi ku doświadczaniu sensu. I to jest zasadniczy walor książki, który lekturę czyni niezbędnym ogniwem rozwoju dziecka, wiecznie żywym źródłem jego *humanitas*.

## II. Dwoista orientacja lektury

Książkę można we współczesnej rzeczywistości kulturowej traktować jako nieartykułowaną, istniejącą poza słowem jako jednostkowa, indywidualna, podmiotowa odpowiedź odbiorcy<sup>17</sup> – wiedzę o świecie, życiu, człowieku, wiedzę, której zapisem jest nie książka, lecz sam czytelnik. Książka w akcie lektury niejako pisze się czytelnikiem. Dlatego oddziałuje bardziej obecnością niż wymową. Jonathan Culler omawiając poglądy Rolanda Barthesa twierdzi, że „*écriture*, czyli sposób pisania jest czymś, co autor przyjmuje: funkcją nadawaną językowi, zespołem konwencji instytucjonalnych, w ramach których może się odbywać czynność pisania. [...] **Czytanie polega właściwie na podejmowaniu lub tworzeniu odniesień. [...] Rozumienie języka tekstu polega na rozpoznaniu świata, do którego się odnosi. [...] Można by powiedzieć, że gatunek stanowi konwencjonalną funkcję języka, szczególny stosunek do świata, służący jako norma lub oczekiwanie, które rządzi spotkaniem czytelnika z tekstem**”<sup>18</sup>.

Spotkanie to prowadzi dziecięcego i nastoletniego czytelnika do autopoznania, które z kolei stanowi nieodzowny czynnik rozwoju

---

<sup>17</sup> Por. E. Czuplejewicz, *Dydaktyzm jako odpowiedź [w:] Poezja dla dzieci – mity i wartości*, red. B. Żurkowski, Warszawa 1986.

<sup>18</sup> J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, tłum. I. Sieradzki [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybór i wst. M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 151-152; [podkreślenie moje – G.L.].

osobowego i duchowego. Jedne utwory skierowane są niejako „do wewnątrz”, skoncentrowane na próbie oswojenia nie świata, lecz samego czytającego podmiotu, ułatwiają znalezienie własnych dróg i własnych powołań; tego typu utwory można określić mianem **noosfery typu introwertycznego**, a styl ich odbioru mianem **kontemplacyjnego**. Inne teksty zorientowane są bardziej ku światu zewnętrznemu, który oswajają i do tworzenia którego aktywizują; ich noosferę można określić jako **noosferę typu ekstrawertycznego**, a styl odbioru jako **aktywizujący**.

Różnice między obydwoma typami noosfery widać wyraźnie, gdy zestawimy utwory gatunkowo jednorodne, powstałe w tym samym czasie, reprezentujące jednak różne typy oddziaływania na czytelnika – np. *Opowieści z Narnii* Lewisa i *Władcę pierścieni* Tolkiena, dwa wielkie dzieła powstałe w obrębie Oxfordu, poniekąd w wyniku dyskusji i sporów, jakie toczyli ich autorzy. Historia Frodo Bagginsa to rozpisana na epizody opowieść o misji, jaką każdy ma do zrealizowania we własnym życiu, o zadaniu, które zostało bohaterowi powierzone, o indywidualnej odpowiedzialności każdego za bieg historii i wyniki walki sił dobra ze złem. Walka ta dokonuje się tak naprawdę nie tyle w zbrojnych starciach Drużyny Pierścienia z licznymi oddziałami orków, trolli, ze straszliwymi Uruk-Hai i różnymi innymi nikczemnymi, podłymi istotami, poddanymi sił Saurona, władcy Ciemności, ile we wnętrzu Froda, zaskoczonego i przerażonego misją, która przerastała jego siły: był przecież niepozornym niziołkiem, słabym, niedoświadczonym, zalęknionym i poddanym działaniu przeklętego pierścienia tak samo jak wszyscy inni bohaterowie opowieści. Uległby pokusie władzy, przecież zakładał pierścień wiele razy, wiele razy doświadczał jego magicznej mocy; od ostatecznego upadku chroniła go do pewnego czasu przyjaźń Sama. Ostatni etap wędrówki Froda to jednocześnie największa jego próba, z której nie wychodzi zwycięsko: gdy staje nad szczeliną Mordoru, jednym ruchem może unicestwić pierścień, jednak ponownie ulega pokusie, znowu – niepomny złych doświadczeń

- wkłada pierścień na palec, tym razem bez żadnej potrzeby, wolny od jakiegokolwiek imperatywu, podległy wyłącznie własnej słabości. Opowieść Tolkiena koncentruje się więc nie tyle na zaciężnych bitwach sił światła i ciemności, ile na indywidualnej misji, którą koniec końców Frodo musi zrealizować w całkowitej samotności, bez niczyjej pomocy, bez wsparcia przyjaciół, bez nadziei na zwycięstwo. Frodo dźwiga wielką odpowiedzialność, od wyników samotnego zmagania ułomnego, słabego bohatera z przeciwnościami, jakie los na jego drodze postawił, zależy przyszłość Śródziemia; zmagania te obejmują przede wszystkim sferę psychiczną niziołka, jego siłę woli i determinację, nie zaś jakiegokolwiek umiejętności, doświadczenie, sprawność fizyczną czy odporność - tych przymiotów bowiem Frodo nie ma. Opowieść Tolkiena to historia indywidualnej misji bohatera, historia jego posłannictwa i powołania. Wszystko, co przeżywa Drużyna Pierścienia, jest zaledwie uwerturą prawdziwego, wewnętrznego dramatu Froda Bagginsa; dramat ten dokonuje się na bliskim planie akcji, w samym centrum dziejów.

Lewis z kolei, choć podobnie jak Tolkien postrzega świat jako arenę walki dobra ze złem, choć podobnie wskazuje na indywidualne powołanie człowieka i jego misję w dziejach, choć zbieżny jest z Tolkienem, gdy egzystencję człowieka traktuje jako stojące przed nim zadanie, w istocie jednak kładzie nacisk nie na życie wewnętrzne postaci, nie na ich słabość, lecz przeciwnie: na siłę i zdolności kierowania grupą w prowadzeniu walki z siłami zła, na odwagę i odporność psychiczną, na działanie zespołowe, solidarne, w imię realizacji wspólnych celów. Istotą myśli Lewisa jest leżąca u podstaw chrześcijaństwa providencjalistyczna wizja świata podlegającego Bożej interwencji, interwencja ta jednak wymaga ludzkiego zaangażowania. Aslan, niczym Galilejczyk z *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego, przybywa, by ratować to, co stanęło na skraju nicości, by wspomóc tych, którzy czynem opowiadają się po stronie dobra i najwyższych wartości, koniec końców - by dopełniły się odwieczne proroctwa. Bohaterowie w opowieści Lewisa zorientowani są na świat, który mają zmieniać, w którym mają do odegrania

wodzowską, królewską rolę. Świat Tolkiena skupiony jest na człowieku, na próbach, które w samotności przechodzi, jego wątpliwościach i rozdarciu, których heroiczni, rycerscy bohaterowie Lewisa byli pozbawieni. Lektura Lewisa jest wezwaniem do „ruszania z posad bryły świata”, Tolkiena – do dźwigania brzemienia, jakie dane jest człowiekowi, najmniejszemu ze stworzeń, słabemu, obdarzonemu zadaniem, które go przerosło.

Tę dwoistość lektury ujawnia ze szczególną siłą porównanie scen upadku bohaterów: Frodo w ostatecznej chwili, gdy ważyły się losy światła i ciemności, został powalony przez własną słabość, bo gdy tylko zabrakło przyjaznej dłoni Sama, uległ pokusie Pierścienia Władzy. Do tryumfu sił dobra i unicestwienia mocy zła przyczynia się zatem wcale nie Frodo, lecz zło samo: koniec końców to przecież Golum, odgryzłszy niziołkowi palec z pierścieniem, runął w Szczelinę Zagłady. Tolkien nawiązuje więc do topiki romantycznej – zbrodnia sprowadza klęskę na tego, kto się jej dopuszcza, nie jest potrzebny sąd nad zdrajcami i łotrami, gdyż dzieło zniszczenia, które jest ich dziełem, obraca się przeciw nim. Inaczej u Lewisa: Edmund uległ Białej Czarownicy, dał się zwieść, jego wina polega na świadomym oddaniu się złu za cenę spełnienia błahych pragnień. Biała Czarownica kusi, Edmund pokusie ulega, ale – w przeciwieństwie do Froda – ma na kogo liczyć: świat, który zdradził, przybywa mu z pomocą, bo Aslan oddaje swoje życie na ołtarzu odkupienia win. Edmundowi pomaga więc to, co jest poza nim, co przynależy do rzeczywistości wobec człowieka zewnętrznej, do transcendencji; Frodo może liczyć tylko na siebie, nikt nie może pomóc mu w dźwiganiu brzemienia.

Tak oto poprzez kreacje bohaterów i rodzaj ich relacji ze światem, w akcie lektury zostają zaktywizowane opozycyjne modele odczytań: **introwertyczny**, skierowany na wnętrze przeżywającego podmiotu (zarówno bohatera, jak czytelnika), zamknięty w tym wnętrzu, i **ekstrawertyczny**, zorientowany na świat zewnętrzny. Lektura Tolkiena jest doświadczaniem własnej, podmiotowej słabości odbiorcy, jest zo-

rientowana na to, co wewnętrzne; lektura Lewisa przeciwnie: doświadczeniem podmiotowej, królewskiej siły i władzy, jest orientacją na to, co zewnętrzne. Obie opowieści przekształcają nieuporządkowany Chaos w uporządkowany Kosmos; pierwsza z nich tworzy mapę ludzkich słabości, maluje portret prawdziwego bohaterstwa, które krystalizuje się i dojrzeva w żmudnym pokonywaniu w większym stopniu siebie niż zewnętrznych przeciwności, w budzącym przerażenie spojrzeniu w twarz zła; druga tworzy mapę świata, daje portret bohatera, który nie we własnym wnętrzu, lecz w otoczeniu musi szukać zarówno źródeł zła, jak i wsparcia, i który daje światu wodzowski przykład heroizmu.

**Lekturowa kontemplacja** otwiera więc zabliznione rany czytelnika, odwołuje się do jego trudnych doświadczeń: samotności, odrzucenia, cierpienia, upadku; **lekturowy ekstrawertyzm** przeciwnie: wskazuje drogi, którymi podążać mają przez świat jego nieugięci zwycięzcy i bohaterowie, drogi zmian, drogi zwycięstw, przestrzenie walki. Kontemplacja skierowana jest zawsze do wewnątrz; ekstrawertyzm zorientowany jest na zewnątrz, jest z samej swej natury wodzowski, obliczony na postaci dominujące, obdarzone silną osobowością i zdolne do przewodzenia.

### III. Kontemplacyjna (introwertyczna) orientacja lektury

Kontemplacyjny styl odbioru narzucają takie klasyczne utwory jak *Muminki* Tove Jansson czy *Niekończąca się historia* Michaela Ende. W obydwu motywem przewodnim jest taka relacja bohatera ze światem zewnętrznym, która została oparta na analizie złożoności i skomplikowania stosunków między występującymi postaciami; zasadniczy wątek, a i motywy poboczne przerażają się w mikromodele systemów

filozoficznych, pozwalających w pewnej, choćby najmniejszej mierze rozumieć mechanizmy funkcjonowania człowieka i jego relacji z innymi, także mechanizmy solidarności i wyobcowania, które nie dają się zredukować do prostych wzorów logicznych, niczym biologia do teorii ewolucji albo prawa fizyczne do matematyki. Solidarność i wyobcowanie, o których traktują zarówno Tove Jansson i Michael Ende, jak i Keneth Grahame (*O czym szumią wierzyby*), Hans Christian Andersen (*Mała Syrena*), Janusz Korczak (*Król Maciuś...*, *Kajtuś Czarodziej*) czy Neil Gaiman (*Koralina*), odnoszą się do naturalnej dla każdego człowieka potrzeby zawierzenia drugiemu. Motywacje tego zawierzenia w prozie zorientowanej na lekturę kontemplacyjną mogą być i zwykle bywają całkowicie irracjonalne, sprowadzają się do zaufania drugiej osobie, wymagają więc dialogu, współobecności, trwania w płynnym żywiole czasu, przejścia prób wierności, lojalności, oddania, odpowiedzialności. Ta kontemplacyjna orientacja lektury daje czytelnikowi wgląd w strukturę międzyludzkich relacji; poznanie zaś, niezależnie od wniosków, które implikuje, prowadzi do zrozumienia, a to z kolei neutralizuje lęk i ożywia nadzieję na własne, podmiotowe uporządkowanie życia, znalezienie w nim punktów jasných, budzących nadzieję, i ciemnych, wzmagających niepokój, koniecznych do rozpoznania i ujarznienia. Nieocenione są terapeutyczne skutki takich lekturowych doświadczeń.

Tę drogę z rzadka obierali dawniejsi, dziewiętnastowieczni twórcy literatury dla młodych odbiorców, dla współczesności jest to zasadniczy nurt, dominujący nad wszystkimi pozostałymi<sup>19</sup> i to zarówno w odniesieniu do twórczości obcej, jak i rodzimej. *Zielony wędrowiec* Lilianny Bardijewskiej, poetycka metafora o wykluczeniu i inności, opowiada historię zielonego Stworka, który wyrusza w świat, by znaleźć zieloną

---

<sup>19</sup> Ryszard Waksmund wskazuje na charakterystyczny kierunek ewolucji: od literatury przeznaczonej dla dzieci, pisanej z pozycji pedagogicznych do literatury dziecięcej, przyjmującej dziecięcy punkt widzenia świata jako dominantę kompozycyjną i formalną (R. Waksmund, *Od literatury dla dzieci do literatury dziecięcej*, Wrocław 2000).

rzekę, taką, która, w przeciwieństwie do szarej rzeki, gdzie mieszkają szare postaci, pokaże mu jego własne, zielone odbicie. Wędrowka przez różne krainy staje się pretekstem do poznania relacji między postacią a otaczającym ją światem, wielorakich linii napięć, jakie powstają między jednostką i zbiorowością: mieszkańcy błękitnej krainy, widząc w Stworku Innego, odstępcę i herezjarchę, chcieli uczynić go błękitnym, by upodobnić do siebie i nadać cechy „normalności”; mieszkańcy krainy czerwieni uznali odmienność Stworka za znak królewskości i otoczyli należną monarsze chwałą itd. Opowiedziana przez Bardijewską przypowieść, dzięki uruchomieniu psychologicznych mechanizmów czytelniczej identyfikacji, zmusza odbiorcę do przyjrzenia się własnej inności, własnej odmienności, rozpoznania własnych relacji z otaczającym światem. Lektura prowadzi w końcu ku samoakceptacji, a w dalszej perspektywie - ku akceptacji Innego, z którym spotkanie jest nieuniknioną koniecznością życia<sup>20</sup>. Zdawałoby się trywialne spostrzeżenie bohatera *Zielonego wędrowca*, że kolory są względem siebie równe, że wszystkie mogą jednakowo trwać lub niknąć we mgle, jest w gruncie rzeczy metaforycznym obrazem pogodzenia ze sobą.

Opowieść odsłania jedną z naczelných reguł rządzących życiem, wskazywaną przez cytowanych wcześniej Freuda i Baumana: najgłębsze cierpienie wynika z odrzucenia, braku możliwości nawiązania twórczych kontaktów ze światem i dających radość głębokich, twórczych i inspirujących związków z innymi. Lektura czyni z nieuchronnie doświadczanego bólu rodzaj „błogiego cierpienia”, które - by posłużyć się określeniem Maxa Schelera - daje „zupełnie nowe źródło siły, płynącej z odsłaniającego się dopiero w miłości, poznaniu i czynie,

---

<sup>20</sup> Spotkanie z Innym (obcym, odszczepieńcem) to jeden z charakterystycznych motywów literatury dla młodzieży schyłku XX i początku XXI w. O odmienności na tle orientacji seksualnej pisała Krystyna Boglar w powieści *Kolacja na Titaniku* (1991), o odmienności spowodowanej narodowością i językiem - Grzegorz Gortat w powieści *Do pierwszej krwi* (2006) i Ewa Grętkiewicz w powieści *Szczekająca szczeka Saszy* (2005), o odmienności wywołanej kalectwem - Maria Ewa Letki w książce *Jutro znów pójdę w świat* (1979) i Magda Papuzińska w tomie *Wszystko jest możliwe* (2003).



szczęśliwie oglądanego, wyższego porządku rzeczy”<sup>21</sup>. Aby ten „wyższy porządek rzeczy” odnaleźć, aby wnikać w jego istotę, rozeznaczyć linie podziałów i napięć, które nieuchronnie prowadzą do poczucia obcości, aby wreszcie przeżyć olśnienie odkrycia podstawowych prawd, zamienić *malheur* (złą godzinę) na *bonheur* (dobrą godzinę), trzeba wraz z bohaterem odnaleźć szczęście, które go opuściło. To jest nieodzowna w literaturze dla najmłodszych odbiorców perspektywa nadziei, choćby było nią, jak w przypadku narratora *Małego Księcia*, oglądanie nieba pełnego gwiazd, na których, być może, mieszka ze swą różą chłopiec-samobójca.

Podobnie w opowieści Anny Onichimowskiej *Piecyk, czapeczka i budyń*, odwołującej się do motywów skandynawskich filozoficznej przypowieści o trudach porozumienia, o inności i pomostach, które czasem można, czasem trzeba, a zawsze warto wznosić. Podobnie jak Liliana Bardijewska, Anna Onichimowska opowiadając fantastyczną historię odwołuje się do wewnętrznego świata odbiorcy, do jego własnego doświadczenia, które nigdy do końca nie da się ani przeniknąć, ani zrjonalizować. Opisowi tego świata służy rozbudowany symboliczny obraz, w którym w rolach postaci-symboli występują: monstrualny Wielki Troll, żyjący na lodowej górze, i jego maleńki sąsiad Pufek, zamieszkujący podnóże góry. Początkowo nie wiedzieli o swoim istnieniu, nawet nie przeczuwali, że poza ich własną samotnią może rozciągać się cudza samotnia (dosłowna i metaforyczna); na drodze poznania, zbliżenia i przyjaźni, której każdy z nich pragnął, przeciężyć musieli wszelkie możliwe przeszkody - od niemal astronomicznej różnicy rozmiarów po rozbieżność oczekiwań i wyobrażeń o tym, co dla drugiego jest dobre i radosne, a co złe i niszczące podstawy bytu, co odbierane jako gest przyjaźni, a co jako manifestacja wrogości. Tytułowe trzy elementy: piecyk, czapeczka i budyń, to metonimie ciepła i radości, swoistej dziecięcej pełni, ku której każda z przedstawionych postaci na swój sposób dąży. Drogi, którymi każdy zmierza do

<sup>21</sup> M. Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie*, przeł. A. Węgrzecki, Warszawa 1994, s. 55.

szczęścia, są różne, ale wyznaczniki tego szczęścia, ujęte w najbardziej generalnych kategoriach, są zbieżne, przynależą do tej samej kategorii doznań i pragnień. Miniaturowa opowieść Anny Onichimowskiej, swoiste filozoficzne haiku prozą, mówi w gruncie rzeczy o drogach ludzkiego doświadczenia bliskości, na których samotność i odrzucenie gubią swój sens, stają się przygodą na drodze dobra. Sens kontemplacyjnej lektury polega na odbiorze palimpsestowym: na własne, podmiotowe doświadczenia czytelnika nakładają się za sprawą biografii bohatera doświadczenia nowe, które kształtują nowe widzenie świata i nowy stosunek do świata – takie widzenie i taki stosunek, które fundują się na przeświadczeniu odpowiedzialności za siebie i Innego oraz na świadomości dynamizmu relacji personalnych.

Podobnie jest w prozie inicjacyjnej – zarówno klasycznej (*Władca much* Goldinga, *Ten obcy* Jurgielewiczowej, *Jutro znów pójdę w świat* Letki, *Mio mój Mio* Lindgren), jak i bliższej współczesności (*W kole* Cormiera, *Gra w śmierć* Casty, *Szukając Alaski* Greena, *Dziesięć stron świata* Onichimowskiej), w parabolicznych powieściach fantastycznych (*W Nieparzyżu i gdzie indziej* Kamińskiej, *Wio Leokadio* Kulmowej). Jedne z tych utworów pozwalają wnikać w istotę relacji międzyludzkich, analizują skomplikowaną materię ich dynamizmu, mechanizm wykluczenia (Golding, Kulmowa, Casta) i solidarności (Green), inne podążają tropami ludzkich motywacji (Lindgren, Cormier, Green), jeszcze inne pozwalają na kontemplację współczesnego świata (Kamińska, Onichimowska). Można odnieść wrażenie, że nastoletni czytelnik wraca do tych samych odkryć, które stały się jego udziałem w młodszych latach, po wielokroć potwierdza je, jakby na wciąż nowo je odkrywał. Ale to nie jest przecież kwestia niedoskonałej ludzkiej pamięci, która – wbrew naszej woli lub w zgodzie z nią – wykreśla to, co minione. Przeciwnie: raz odkryte prawdy, raz zinterioryzowane zasady wymagają wciąż głębszego rozpoznania, uświadomienia, przemyślenia – to dlatego w utworach literackich kierowanych do czytelników w różnym wieku, także do dojrzałych odbiorców, znajdujemy pozor-

nie to samo. Ale to nie jest to samo, za każdym razem kontemplowane i przeżywane treści ludzkiej egzystencji nabierają odmiennych znaczeń, nowych sensów, a odniesione do czytelniczej biografii - niekiedy stają się boleśniejsze, dotkliwsze, innym razem przynoszą pełne radości olśnienie prawdą, radość prawdziwą i prawdziwy spokój.

Kontemplacyjny styl odbioru jest drogą ku wnętrzu siebie, drogą, na której czytelnik, jak pisał Merleau-Ponty, „spodziewa się odnaleźć jasność poprzez analizę, to znaczy, jeśli nie w najprostszych elementach, to przynajmniej w najbardziej podstawowych warunkach zakładanych przez kompleksowy wytwór, w przesłankach, z których wynika on jak wniosek, w jakimś źródle sensu”<sup>22</sup>. Tego rodzaju doświadczenie „odnalezienia jasności” nie podlega uniwersalizacji, pozostaje dla samego czytelnika enigmatyczne, zależne od podmiotowego doświadczenia, wrażliwości, od otaczającego świata, od momentu biografii. Lektura jest katalizatorem życia psychicznego, a życie to bywa rozmaite. Jak rozmaite są oczarowania, zachwyty, cierpienia i pragnienia, tak rozmaite są introwertyczne odczytania dzieł literackich. Wspólny mianownik tych odczytań jest koniec końców zawsze bardzo podobny: w świecie milczenia, w świecie ciszy i samotności lektura pozwala czytelnikowi - dziecku, nastolatkowi, człowiekowi dojrzałemu - przezwyciężyć (przywołajmy raz jeszcze Zygmunta Baumana) „lęk przed zostaniem z tyłu. Lęk przed wykluczeniem”<sup>23</sup>. Nie można rozwijać się ze świadomością wykluczenia, z krzyżem outsiderstwa. Samoakceptacja i akceptacja ze strony otoczenia są podstawowym warunkiem bycia „wewnątrz” i „na zewnątrz”, rozpoznawania własnej nadziei i własnej prawdy, własnego etosu i przeznaczonego sobie kształtu heroizmu, ale również budowania więzi z innym człowiekiem i przyjmowania odpowiedzialności za los zbiorowości. Koniec końców jest warunkiem odnajdywania odpowiedzi na pytania zasadnicze: „dla kogo jestem war-

---

<sup>22</sup> M. Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, R. Lis, I. Lorenc, Warszawa 1996, s. 45.

<sup>23</sup> Z. Bauman, *Płynny lęk*, op. cit.

tością?”, „po co żyję?”. Pozwolić młodemu człowiekowi osiągnąć pełnię to przede wszystkim ocalić w nim poczucie własnej wartości i świadomość sensu życia. W świecie samotnej ciszy i wulgarnego szyderstwa ład w doświadczenie drugiego człowieka i samego siebie może wprowadzić zorientowana kontemplacyjnie lektura, na różne sposoby wymuszająca refleksję nad problemami, o których dawno przestaliśmy z dziećmi rozmawiać: osamotnieniem, osaczeniem, sensem i porządkiem bytu. Zorientowana introwertycznie literatura musi dotykać musi tych problemów.

To takich problemów należy bez wątpienia śmierć. W przeciwieństwie do utworów o charakterze ekstrawertycznym, śmierć nie jest manifestacją heroizmu, przeciwnie: zdarza się, że paraliżuje i wywołuje lęk, niekiedy zyskuje znamiona błęgiego i łagodnego snu lub staje się momentem dynamizującym życie. W *Małym Księżciu Saint-Exupéry’ego* jest spełnieniem dziecięcych marzeń. Każdorazowo w tego typu utworach śmierć jest jedną z naczelných kategorii egzystencjalnych, problemem, z którym młody czytelnik musi sam się zmierzyć – lektura nie niesie ani łatwych pocieszeń, ani trywialnych nadziei na cudowne ozdrowienie niosące szansę dalszego, szczęśliwego życia. Michael Déon w poetyckiej opowieści *Tomek i nieskończoność* przedstawia historię umierającego chłopca, który w gorączkowych majaczeniach porzuca realny świat, by przenieść się na położoną pośrodku oceanu wyspę pełną ptaków, gadających małp, tygrysów, danieli... Jest wśród tych postaci tajemniczy fantom, Maurycy; chłopak zadaje mu to samo pytanie, na które nie potrafili odpowiedzieć rodzice: „Co to jest nieskończoność? Gdzie ona się kończy ta nieskończoność?”. Wobec tego pełnego dramatyzmu pytania chłopak pozostaje sam, zresztą i dziwaczny, nieco przerażający fantom też nie potrafi na to pytanie odpowiedzieć lub choćby uczynić dociekanie chłopca mniej bolesnym. Problem nieskończoności wyjaśnia w końcu śmierć, ukazana jako kobieta w bieli zabierająca chłopca w nieznaną przestrzeń wypełnioną muzyką. Lektura prowadzi czytelnika przez gąszcz

egzystencjalnych problemów, które sama wywołuje, stawia twarzą w twarz z pytaniami ontologicznymi, na które nie daje odpowiedzi. Obraz śmierci błogiej, uspokajającej, znajduje analogie w takich książkach dziecięcych jak *Oskar i Pani Róża* Erica Emmanuela Schmitta czy *W zwierciadle, niejasno* Josteina Gaardera, ujęciom tym towarzyszą obrazy o kontrapunktowej tonacji - *Zwierzoczekoupiór* Tadeusza Konwickiego czy *Bracia Lwie Serce* Astrid Lindgren. Niezależnie od aksjologicznego czy egzystencjalnego nacechowania zjawiska śmierci, w każdej z przywołanych opowieści kilku- czy kilkunastoletni bohater musi - wzorem Małego Księcia - samotnie stanąć wobec dramatu ludzkiej egzystencji nieuchronnie naznaczonej brzemieniem przemijania, stygmatem nicości. Nawet jeśli rodzice są przy umierającym fizycznie obecni, jak u Déona czy Schmitta, nie znajdują (nie potrafią znaleźć) pomostów między własną dorosłością i niedorosłością własnych dzieci, między własną otwartą perspektywą życia i dziecięcym doświadczeniem umierania. Lektura prowadzi więc hipotetycznego odbiorcę drogami ciemności, każe - poprzez uruchomienie mechanizmów projekcji i identyfikacji - zmagać się z demonami ciemności ukrytymi w samym przeżywającym podmiocie, z własnym czytelniczym lękiem przed tym, co niezrozumiałe, co przekracza próg światła, życia, trwania.

Antycypowała ten nurt *Alicja w krainie czarów* Carrolla. Całą wędrówkę dziewczynki przez magiczny świat można odczytać jako przemierzanie przestrzeni psychicznie niełaskawych dla małej Angielki, wychowanej w dobrej rodzinie, jako nieustanną konfrontację własnego ja z otaczającymi postaciami, które nie tylko wydają się absurdalne i upiorne („wyroki śmierci” królowej), ale przecież w istocie mają charakter opresyjny, osaczający. Alicja, poddana rygorom wiktoriańskiego wychowania, wciąż na nowo jest pouczana przez kogoś, karcona, instruowana. Wciąż na nowo - niczym Józio w późniejszej kilka dekad później *Ferdynand* Gombrowicza - czuje się poniżej swoich możliwości, zmuszona odgrywać role, do jakich przygotować ją miało wychowanie. Tu, w krainie rządzonej regułami sennego koszmaru, z którego

nie można się obudzić, opresja ma wyjątkowo dokuczliwy charakter: „Wszyscy mówią mi «Chodź! – pomyślała Alicja podróżując z wolna za nim [Gryfem]: – Nigdy dotąd tak mną nie pomiatano, nigdy!”<sup>24</sup>.

Dwudziestowieczną ikoniczną opowieścią reprezentującą nurt introwertyczny jest *Mały Książę* Saint-Exupéry’ego, lektura wyrazista, kontemplacyjna, skupiona na tych sferach, które stanowią o zasadniczych wymiarach ludzkiej kondycji. Gdy zestawić *Małego Księcia* z kierowanymi do dorosłej publiczności czytającej utworami zorientowanymi introwertycznie, wymagającymi lektury kontemplacyjnej, zwraca uwagę różnica między twórczością do młodych odbiorców adresowaną i tą, która nie mieści się w tak określonym kręgu odbiorczym. Przykładem scena śmierci tytułowego bohatera, łągodzona perspektywą nadziei na spotkanie: „Gdy popatrzysz nocą w niebo, wszystkie gwiazdy będą się śmiały do ciebie [...]. Twoje gwiazdy będą się śmiały”<sup>25</sup>. *Mały Książę* umiera pogodzony ze światem, poznał zło w czystej postaci, doświadczył boleśnie poczucia obcości, wygnania i outsiderstwa, tego rodzaju doświadczenia prowadzą go ku śmierci samobójczej, nie wywołują jednak odruchu nienawiści do świata i człowieka, nie prowadzą do przyjęcia postawy destrukcyjnej, niszczyтельской czy mściwej. W *Opowiadaniach kołymskich* Szalamowa doświadczenie krańcowego zła daje zupełnie inne rezultaty:

Nie mogłem, nie potrafiłem wycisnąć z mojego wysuszonego mózgu ani jednego zbędnego słowa. Nie mogłem zagłuszyć nienawiści. Nie spełniłem dobrze mojego zadanie nie dlatego, że zbyt wielka przepaść dzieliła Kołymę od wolności, nie dlatego, że mózg mi osłabł, zaniemógł, ale dlatego, że w tym miejscu, że w tym miejscu, gdzie normalnie w mózgu znajdują się przymiotniki określające najwyższe wzruszenia, u mnie nie było nic prócz nienawiści<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> L. Carroll, *Przygody Alicji w krainie czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972, s. 100.

<sup>25</sup> A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, przeł. J. Szwykowski, Warszawa 1972, s. 78.

<sup>26</sup> W. Szalamow, *Opowiadania kołymskie*, przeł. S. Wodnik, Warszawa 1987, s. 25.

Wątpliwy przywilej spotkania ze złem, którego nie można ani pojąć, ani usprawiedliwić, nie jest obcy utworom przeznaczonym dla dziecięcego odbiorcy, ale właśnie ze względu na kontemplacyjną orientację tekstów to napotkane, przerażające zło otwiera drogą nadziei - nie dlatego, że dobro jest zwycięskie, ale dlatego, że w procesie lektury przeżywanie zła dynamizuje dobro, perspektywa śmierci pozwala smakować życie i cieszyć się nim. Koniec końców *Mały Książę* to z perspektywy fabularnej przygnębiając historia dziecka, które nie potrafi znaleźć miejsca w otaczającym świecie, pośród ludzi-masek, ludzi-potworów, pozostaje mu więc śmierć z własnego wyboru. Lektura nie jest jednak lekcją ciemności, lecz wezwaniem do heroicznego zmagania z materią bytu, powolnego i upartego budowania własnego człowieczeństwa - choćby, jak tytułowy bohater Exupéry'ego - za cenę odrzucenia, samotności, obcości i wykluczenia. Tą samą drogą zmierzają bohaterowie *Buszującego w zbożu* Jerome'a Davida Salingera, *Władcy much* Williama Goldinga, *Zerwać paki, zabić dzieci* Kenzaburo Ōe, nawet *Harry'ego Pottera* J.K. Rowling: pozostawieni sami w świecie obcym im i wrogim, w świecie, w którym żadne rozwiązania nie są proste i żadne odpowiedzi zadowalające, młody człowiek musi zmagać się ze złem, które przerasta go i niszczy: z legendarnego Ikara pozostały mu marzenia o wolności decyzji i romantycznej, „promienistej” młodości (idea Tomasza Zana), o doskonałości moralnej, z doświadczeń - garść upokorzeń i wątpliwości. Ale właśnie te wątpliwości, klęski, upadki, ta bezgraniczna samotność i - jak w powieściach Kenzaburo Ōe czy Stefana Casty - upodlenie staje się zarzewiem buntu, niezgody na rzeczywistość, budują - niejako od podstaw, niejako a rebours - czytelniką wrażliwość antropologiczną<sup>27</sup>.

Nawet wówczas, gdy, jak w przypadku *Pippi Långstrump* Astrid Lindgren, jest to wrażliwość na miarę codzienności, prowadząca do za-

---

<sup>27</sup> D. Świerczyńska-Jelonek, *Poprowadzić w życie między ludzi. Kilka uwag na temat wrażliwości antropologicznej współczesnej literatury młodzieżowej* [w:] *Ocalone królestwo. Twórczość dla dzieci - perspektywy badawcze - problemy animacji*, red. [w:] D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zajac, Warszawa 2009.



korzenia w świecie, narzucenia mu własnego charakteru. Aby było to możliwe, Pippi musi być postacią skrajnie nietuzinkową, odznaczać się niepospolitymi właściwościami, wielką siłą ducha. W istocie Pippi to dziecięce wcielenie Nietzscheańskiej idei nadczłowieka. Jest marzycielką błądzącą myślami nie po innych światach, co skazywałoby ją na outsiderstwo, wykluczenie, lecz przeciwnie: właśnie po swoim świecie, swojej okolicy. Nie jest bowiem – w przeciwieństwie do Małego Księcia i Alicji – postacią „nie z tego świata”, myśli jej zaprzęta zwyczajna, powszednia rzeczywistość: Willa Śmiesznotka, stanowiąca przecież jej dom, daleki przyjaciele, otoczenie, szkoła... Wejście w świat fantazji niekoniecznie musi być objawem nieprzystosowania czy inności, może być wynikiem odwagi i inteligencji, warunkiem z jednej strony wyjścia poza siebie, z drugiej – ochrony własnego wnętrza. Projekcja w szerszym (nie psychoanalitycznym) sensie oznacza spontaniczne subiektywizowanie odbieranych sygnałów, czyli przekładanie ich na własny, wewnętrzny kod, co prowadzi do postrzegania świata wedle własnej, subiektywnej miary. Klasyczna, dziewiętnastowieczna literatura dla dzieci i młodzieży zorientowana była przede wszystkim na „odsubiektywizowanie” rzeczywistości dziecka, na wprowadzenie dziecka w kanony myślenia człowieka dorosłego; literatura pokorczakowska skupiona jest przede wszystkim na świecie dzieciństwa, cała rzeczywistość przedstawiona jest tą subiektywną perspektywą nasycona, ona stanowi nie tylko dominantę kompozycyjną, przede wszystkim punkt odniesienia narratora: jak niegdyś takim punktem był mentor lub rezoner, tak w utworach pokorczakowskich jest nim dziecięcy bohater.

Zorientowana introwertycznie lektura jest więc swoistym procesem czytelniczej autorerkonstrukcji tożsamościowej. Widać to szczególnie w takich utworach, które – jak w powieści *W kole* Roberta Cormiera – stawiają fundamentalne pytania dotyczące kwestii wydałoby się oczywistych: własnego bytu, własnej świadomości, własnej przeszłości, własnej tożsamości. Tą samą drogą co Cormier zmierza Marcin Szczygielski w powieści *Omega*, przedstawiającej dzieje chłop-



ca, który w wyniku wypadku samochodowego zapada w śpiączkę, a w gorączkowych majaczeniach, gdy to, co wspomniane jako zdarzenia rzeczywiste, i to, co wyobrażone, a także wszystkie zasłyszane w szpitalnej sali głosy, spostrzeżone cienie czy postaci nakładają się na siebie, tworząc splot tajemniczych węzłów, pełen zagadek, hipotez, domysłów, ale i dramatów. Nic tu nie jest w sposób oczywisty konkluzywne, nic do końca pewne. Nie jest nawet pewne, czy to chłopak jest w malignie, czy też jego matka, czy więc podróż, jaka się dokonuje, jest grą rozgorączkowanej wyobraźni, czy też może empirią. Jest to rzeczywistość utraty jakiegokolwiek wiążącego sensu, świat bolesnej nicości, której doświadczali nastoletni bohaterowie powstałej u schyłku XX w. prozy wspomnieniowej (*Dom, sen i gry dziecięce* Juliana Kornhausera) i fabularnej (*Panna Nikt* Tomka Tryzny), której musieli doświadczać, by rozpoznać w pustce życia - siebie samego. Młody czytelnik musi zamieszkać w tej nicości świata, w którym - jak głosił Nietzsche - „Bóg umarł”, by wziąć odpowiedzialność za siebie, a potem żyć na własny rachunek, nie udając, że ktoś rachunek ten zapłaci.

Nietzsche napisał w *Zaratuście*: „Pustynia rośnie - biada temu, kto kryje pustynie!”<sup>28</sup>. Lektura zorientowana introwertycznie jest rodzajem samotnej wędrówki po pustyni. Przywołajmy raz jeszcze *Małego Księcia*: „Gdybym miał pięćdziesiąt trzy minuty wolnego czasu [...] poszedłbym powolutku w kierunku studni”<sup>29</sup>. Po chwili, już u studziennej cembrowiny, dodaje: „Słuchaj, obudziliśmy studnię i ona śpiewa...”<sup>30</sup>.

*Mały Książę* nie jest autotematycznym zapisem lektury w takim stopniu jak *Niekończąca się historia* Michaela Ende. Tytułowy bohater ma w ręku zaledwie jedną książkę (jest nią „książka opisująca puszcę dziewiczą”<sup>31</sup>), jednak wszystkie jego doznania są swoistą lekturą *humanitas* - ale właśnie do dociekań hipotetycznego odbiorcy nad

---

<sup>28</sup> F. Nietzsche, *To rzekł Zaratuśtra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. S. Lisicka i Z. Jaskuła, postł. M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 387.

<sup>29</sup> A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, op. cit., s. 67.

<sup>30</sup> Tamże, s. 70.

<sup>31</sup> Tamże, s. 7.

podmiotową, własną *humanitas* prowadzi lektura zorientowanego in-trowertycznie utworu.

## IV. Aktywizująca (ekstrawertyczna) orientacja lektury

W przypadku lektury zorientowanej ekstrawertycznie, skierowanej więc nie ku życiu wewnętrznemu hipotetycznego odbiorcy, lecz ku światu, w którym za sprawą lektury zostają czytelnikowi powierzone zadania i do realizacji których w trakcie lektury zostaje na różne sposoby zobligowany, mamy do czynienia z takimi postaciami bohaterów, które pod wieloma względami przypominają romantycznych Ikarów, wzlatających ponad poziomy wytyczone przez społeczeństwo i kulturę, rewolucjonistów, wybiegających naprzód buntowników, średnio-wiecznych rycerzy, samotników zmuszonych do ciągłej walecznej, „biletowej” konfrontacji własnego *ja* z otaczającą rzeczywistością.

Aby do takiej czytelniczej konfrontacji mogło dojść, bohater, który jest przecież formą literackiego medium między rzeczywistością przedstawioną a hipotetycznym odbiorcą, musi znaleźć się w sytuacji obligującej do stawienia czoła niesprzyjającym okolicznościom, wrogim siłom i własnej słabości, musi odczuć nakaz lub imperatyw przywrócenia naruszonej harmonii między dobrem i złem. Zasadniczą rolą bohatera jest więc realizacja misji, która:

- 1) albo jest mu powierzona przez inne postaci: bezpośrednio (np. nakaz, czyjaś wola, czyjeś polecenie) bądź pośrednio (np. w *Dzieciach kapitana Granta* Verne'a w formie odnalezionego listu);
- 2) albo pojawia się jako konsekwencja zaistniałych okoliczności lub skutek podjętych wcześniej działań (np. w powieści Kästnera *Emil i detektywi* początkiem pasma niezwykłych czynów chłopca jest pogoń za złodziejem, który skradł mu w pociągu pieniądze).

dze powierzone przez matkę, podobnie w Sienkiewiczowskiej powieści *W pustyni i w puszczy*, gdzie uprowadzenie i zniewolenie stawia Stasia Tarkowskiego w sytuacji konieczności podjęcia heroicznym, rycerskich czynów: pokonania porywaczy, opieki nad dziewczynką i cywilizowania pogan);

- 3) albo zostaje przez bohatera przyjęta dobrowolnie, w całkowicie swobodnym, niezdeteminowanym okolicznościami odruchu moralnym (*Zatopione królestwo* Słońskiego, *Córka wodnicy* Ostrowskiej, *Chłopcy z Placu Broni* Molnara);
- 4) albo wynika z moralnej opresji, w której bohater się znalazł (zaśszczucie, prześladowanie, mobbing, wykorzystywanie seksualne).

Pierwsze trzy sytuacje charakteryzują literaturę dla dzieci i młodzieży od początków jej powstania po nasze czasy. Topos rycerski, który towarzyszy nawet baśniom, a odbija się echem już w kołysankach przeznaczonych dla najmłodszych dzieci (Czechowicz), odzwierciedla kulturowe wyobrażenie idealnego mężczyzny: pięknego (średnio-wieczna liryka dworska chwaliła urodę rycerzy), walecznego, gotowego bronić słabszych (kobiet, dzieci, starców), sławiącego po świecie imię swej wybranki, honorowego i, jak mawiano o Zawiszy Czarnym, „bez skazy”. Tego typu utwory kierowane do nastoletniej publiczności czytającej przynosi w wielkiej liczbie dziewiętnastowieczna powieść przygód: wszak Przyborowski, podążając tropem Sienkiewicza i przez samego Sienkiewicza zachęcany do pracy twórczej, wzorem mistrza „krzepił serca” pełnymi rozmachem obrazami heroicznym zwycięstw narodu, dając jednocześnie inspirujące wzory dzielności i odwagi w losach subiektów, chłopców stajennym, posłańców, zwyczajnym nastolatków, których można było spotkać na warszawskich ulicach. Podobny charakter mają już dwudziestowieczne *Dzieci Lwowa* Makuszyńskiego, *Białe róże* Zakrzewskiej, pisane „na gorąco” *Kamienie na szaniec* Kamińskiego czy mniej znane powieści, jak *Maciek Pierwszy król powietrza* Kazimierza Czyżkowskiego czy *Rycerz Złotego Serduszka* Marii Buyn-Arctowej. One wszystkie tym właśnie się charakteryzu-

ja, że są zorientowane na budzenie wewnętrznej odwagi do działania, jakkolwiek mogłoby ono mieć znamiona tragiczne i prowadzić do nieuchronnej klęski (*Król Maciuś...* Korczaka). Bohater, a wraz z nim czytelnik wykracza poza wartości ogólnie przyjęte i akceptowane, które mogłoby stanowić wygodne usprawiedliwienie dla postawy rezygnacji czy oportunisty, odkrywa to, co jest istotną nadzieją i istotną, nadrzędną wartością, której pozostaje wierny. Tak również komponowane są powieści fantasy, nawiązujące do średniowiecza nie tylko sztafżem i rekwizytornią, ale przede wszystkim sferą wartości, o których głośno były poematy heroiczne i legendy rycerskie.

Wykorzystywała te mechanizmy czytelnicze i te strategie pisarskie proza propagandowa czasów PRL-u - tytułowa postać powieści Marty Michalskiej *Hela będzie traktorzystką* jest przecież bohaterką pracy socjalistycznej, wedle strategii powieściowej takimi samymi bohaterami mieli być hipotetyczni odbiorcy powieści; czytelnicy *Zielonej rakiety* Rudnickiej mieli być strażnikami granic ludowego państwa; czytelnicy powieści Przymanowskiego *Cztery pancerni i pies* - współczesnymi rycerzami, których wzór nieśli tytułowi żołnierze podążający szlakiem Ludowego Wojska Polskiego u boku bratniej Armii Czerwonej (televizyjnej ekranizacji *Czterech pancernych...* Przymanowskiego towarzyszyły prowadzone w programie *Ekran z bratkiem* akcje wśród nastolatków, mające na celu promowanie eksponowanych w serialu postaw heroicznych - np. akcja „Niewidzialna ręka”, polegająca na anonimowym wykonywaniu pożytecznych działań na rzecz samotnych, starszych lub potrzebujących opieki osób).

Sytuacja, w której bohater podejmuje realizację jakiegoś zadania czy misji w wyniku psychicznej opresji, której źródło tkwi w patologii domu, szkoły i środowiska rówieśniczego - pojawia się stosunkowo późno, najpierw w utworach przeznaczonych dla dorosłych odbiorców (*Niepokoje wychowanka Törlessa* Musila, 1906, *Zmory* Zegadłowicza, 1935), bliżej naszych czasów w postaci prozy kierowanej do młodzieży (*Gra w śmierć* Stefana Casty) i dzieci (*Dzikus* Davida Almonda).

Pogarda ze strony nauczycieli, rodziców i rówieśników staje się doświadczeniem bardzo wielu młodych bohaterów współczesnej prozy kierowanej do dziecięcej i młodzieżowej publiczności czytającej, jest bodaj najbardziej typową sytuacją fabularną utworów poetyckich i prozatorskich, powieści obyczajowych, powieści fantasty, dramatów<sup>32</sup>, znakomicie charakteryzującą egzystencjalną kondycję młodego człowieka i dzisiejszego młodego pokolenia. Zjawiska te sygnalizowały utwory literackie, które zdobyły uznanie u źródeł XX w. (Burnett, Spyri, Alcott), zyskały na sile w powieściach, które nadawały ton literaturze 2. poł. XX w. (Pullmann, Dahl, Rowling) i konsekwentnie zdominowały literaturę pierwszego dziesięciolecia XXI w. (*Okruszek z Zaczarowanego Lasu* Lelonkiewicza, *Miłek z Czarnego Lasu* i *Czapka Holmesa* Pawłaka, *Karolina XL* Marty Fox, *Do pierwszej krwi* oraz *Szczury i wilki* Grzegorza Gortata). Stawianie bohatera w sytuacji opresji, która ma różny charakter i różne oblicza (wykluczenie, marginalizowanie, maltretowanie, niszczenie osobowości, molestowanie seksualne, przemoc fizyczna), jest z perspektywy młodego, dziecięcego lub nastoletniego czytelnika wezwaniem do wewnętrznego sprzeciwu, poszukiwania wewnętrznej wolności (*Władca much* Goldinga, *Zerwać pąki, zabić dzieci* Kenzaburo Ōe, *Czekoladowa wojna* Cormiera), rozpoznawania ścieżek buntu, w którym, niezależnie od finalnych rezultatów, realizuje się zasadniczy, humanistyczny wymiar ludzkiej kondycji. Krótko mówiąc – lektura niesie krzepiącą wiarę w sens i moralny wymiar niezgody na zdeprawowany świat dorosłych, w sens takiego pokoleniowego buntu, który dokonuje się w imię godności młodego, niekiedy jeszcze dziecięcego bohatera, w imię obrony wyższych wartości (*Magda.doc* Marty Fox).

Sensem tego rodzaju lektury, w której mamy do czynienia z noosferą typu ekstrawertycznego, jest orientacja na świat; poprzez akt lektury czytelnik rozpoznaje już nie własne wnętrze, lecz własną sytuację w świecie, rozpoznaje role, jakie w teatrze świata sam odgrywa,

---

<sup>32</sup> Zob. M. Karasińska, *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu* [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*. T. 2: *Świat w teatrze*, red. M. Karasińska i [w:] Poznań 2007.

a doświadczając przeżywania tych ról doświadcza jednocześnie swojego rodzaju heroizmu. Krok za krokiem przedziera się przez barierę upokorzeń, których niejako współ z bohaterem doznaje, przez zmore złudzeń, podejmuje heroiczne próby zmiany sytuacji, która przede wszystkim z perspektywy moralnej okazuje się trudna do zniesienia. Lektura zorientowana ekstrawertycznie wyzwala w czytelniku dążenie do realizacji przedsięwzięć paralelnych w stosunku do tych, które podejmują postaci czytanych utworów literackich. Kluczem interpretacyjnym jest tu zasada odkrywczosci: trzeba każdorazowo ujrzeć i zrozumieć własną sytuację wobec świata idei, by na nowo rozpoznać własną drogę życia i zakres własnych powinności.

Na tej drodze przez wieki towarzyszył dziecku jako odbiorcy literatury dorosły przewodnik: matka, niania czy piastunka, które śpiewały kołysanki, rodzice lub dziadkowie, którzy książki czytali i na ich temat prowadzili rozmowy z dziećmi. Oczywiście, wraz z rozwojem intelektualnym i emocjonalnym czytelnika rola przewodnika malała, jednak w klasycznej sytuacji, gdy o „szarej godzinie” zbierali się wszyscy „domowi”, by słuchać czytanej książki i o niej rozmawiać, pozostawała punktem odniesienia sytuacji lekturowej. Ostatecznie, zanim w dojrzałym wieku odbiorca pozostał całkowicie sam z czytanim tekstem, szkolny nauczyciel przejmował od rodziców zadanie rozmowy o lekturze i wynikających z niej sensach, także sensach o charakterze imperatywów. Taka kultura wspólnego czytania i wspólnych o czytaniu rozmów nie istniała w społecznej próżni: była częścią większej całości, elementem większego, bo panoramicznego obrazu: wspólne były spacer i posiłki, wspólne modlitwy, a wspólnoty rodzinne i przyjacielskie miały znacznie trwalszy niż obecnie charakter. Wraz z rozpadem tego rodzaju form integracji dziecko i nastolatek zostali sami – tym bardziej sami, że właściwa naszym czasom kultura milczenia i wiecznego rehotu<sup>33</sup> doprowadziła do rozbicia i ośmieszenia centrów, wokół których wspólnoty mogłyby się ogniskować.

<sup>33</sup> Por. J. Tomkowski, *Ciemne skrzydła Ikaru. O rozpacz*, Warszawa 2009.

Nieledwie nietzscheańskie „przewartościowanie wartości” w obliczu rozpadu trwałych struktur integracyjnych doprowadziło w sferze aksjologicznej do przewrotu kopernikańskiego: nie ma już planety, która byłaby ośrodkiem Wszechświata, uporządkowany Kosmos wartości przekształcił się w podlegający prawom entropii Chaos, teraz każdy musi wedle własnych doświadczeń i miarą własnej wrażliwości rozpoznawać drogi, ścieżki, punkty orientacyjne. Właśnie na tym polega rola książki we wspomaganiu rozwoju dziecka i nastolatka: w mroku gwiazd, by sparafrazować tytuł zbioru wierszy Tadeusza Micińskiego, wyznacza obszary światła i ciemności, wyznacza zadania, od realizacji których zależy jakość i sens życia. W świecie milczenia i rechotu, w świecie zorientowanym na sukces i przyjemność, w świecie samotności – taki przewodnik jest nie do przecenienia. I paradoksalnie: właśnie w naszych czasach, gdy książka zdaje się odchodzić z pierwszego miejsca zainteresowań i dóbr pożądaných, gdy zdaje się ustępować pola nowoczesnym środkom skutecznie angażującym uwagę i emocje młodego pokolenia, jej obecność jest szczególnie doniosła. Gdy bowiem na przełomie XIX i XX w. nastolatek nie czytał Przyborowskiego, zarówno inspirację podejmowania heroicznych, rycerskich działań, jak i podstawy hierarchii wartości otrzymywał poprzez „zmasowany atak” homogenicznych środowisk. Gdy na przełomie XX i XXI stulecia młody człowiek nie czyta, ani dom, ani szkoła, ani Kościół nie mają już tej mocy, by skutecznie go wzmocnić i trwale kształtować, ulegają bowiem, jak dowodzi lektura współczesnej prozy inicjacyjnej<sup>34</sup>, głębokiej erozji. W tej sytuacji przeżycie lekturowe nabiera nieporównanie większego znaczenia, niż miało przed wiekiem. Książka w oczach młodego pokolenia przestała być przedmiotem szczególnego pożądanía, a lektura – czynnością graniczącą z obcowaniem ze sferą sacrum, jednak jej rola w procesie wspomagania rozwoju uległa wzmocnieniu, bo treści przez nią niesione są niemożliwe do zastąpienia przez jakąkolwiek inną formę sztuki.

---

<sup>34</sup> Pisałem o tym w książce *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna netgeneracji*, Warszawa 2010, rozdz. *Pokolenie Nikt*.

Zorientowana ekstrawertycznie lektura narzuca hipotetycznemu odbiorcy rolę rycerza lub buntownika. Tego rodzaju implikacje nie byłyby możliwe, gdyby przedstawianemu bohaterowi brakowało elementarnego poczucia bezpieczeństwa - jest ono warunkiem wszelkiej aktywności i działalności, a jeśli poczucie to zostało zachwiane, prymarnym zadaniem postaci literackiej jest oswojenie świata, prowadzące w konsekwencji do wolności decyzji. Oswajanie świata przez bohatera prowadzi do realizacji jednej z naczelných terapeutycznych funkcji książki dziecięcej: osvajania świata przez zakładanego odbiorcę.

Widać to znakomicie w powieści Jacka Dukaja *Wroniec*, przedstawiającej dzieje małego Adasia, zmuszonego na przełomie lat 1981-1982 do poszukiwania własnych rodziców porwanych i uwięzionych przez Wrońca. Postrzegany przez małego chłopca świat stanu wojennego jest krańcowo obcy, niezrozumiały, niemożliwy do oswojenia. Wszystko, co do dziecka docieka: strzępy rozmów brodatych opozycjonistów, propaganda, uliczne demonstracje rozpęczone przez siły porządkowe, dynamizm zdarzeń stanu wojennego, aresztowania, niespodziewane aresztowania, postępująca szarość świata i życia - zostaje pomniejszone, ujęte w cudzysłów umowności. Narzędziem oswojenia świata jest dziecięcy język stosowany w narracji, umożliwiający daleko idącą tożsamość narratora i bohatera - ten ostatni przejmuje rolę bohatera prowadzącego: obcy dziecku milicjanci określani są jako „Milipanci”, budzący grozę ubecy jako „Bubeki”, godzina milicyjna staje się „Godziną Kruka” itd. Zresztą również to, co przyjazne a niezrozumiałe, podlega swoistej infantylizacji, np. opozycjoności to „Panowie Oporni”. Język przez całą wieczność ludzkiej kultury był narzędziem nie tylko opisu, również osvajania świata, w konsekwencji panowania nad nim. Z perspektywy dziecięcego języka ów opisany we *Wrońcu* przerażający świat zyskuje znamiona udziennionej groteski. Opisana rzeczywistość przepiękna jest okrucieństwem. Nieznane, niedostępne umysłowi dziecka-narratora i dziecka-bohatera są racje stron, ważne pozostaje jedynie właściwe topice baśniowej rozróżnienie biegunów piękna



i brzydoty – jak w klasycznej baśni piękno ewokuje skojarzenia z dobrem, brzydota bohaterów ze złem, podstępem, podłością, nikczemnością ich czynów.

Wóda płynęła strumieniami. Brykały w nich alkohochliki i pijafki, białe myszki i czarne robaczki. Milipanci w rozpiętych mundurach zanurzali głowy w strumieniach. Bubeli piły zaś ze szklanek musztardówek. Pośrodku kołysał się spocony Członek. Wóda opływała go zewsząd. Rozsupłał krawat, rozpiął koszulę. Bubelki i Milipanci przynosili mu Wódę w butelkach, szklankach, chochlach, hełmach, butach, flakonach, doniczkach, wazach i popielniczkach. Odchyłał głowę do tyłu i pił Wódę długimi haustami. Gruba szyja pracowała jak pompa.

Przeprowadzono przed jego oblicze Adasia i siostrzyczkę. Łypnął na nich przekrwionym ślepiem.

– Element! – zakwiczał. – Element!

Zamknął oczy. Beknął. Otworzył oczy<sup>35</sup>.

Świat, w którym dane jest małemu chłopcu podjąć przerastające jego siły zadanie, pozbawiony trwałych punktów oparcia, nie pozwala na jednoznaczny klasyfikację postaw ludzkich czy moralną orientację w czyichkolwiek wyborach. To zagubienie chłopca potęgują zmienne okoliczności i nietrwałe postawy: wujek okazuje się zdrajcą, donosicielem, człowiekiem „Bubeków”, a dawny komunistyczny działacz, Pan Beton, który powinien być człowiekiem złego, czarnego Kruka, podaje chłopcu przyjacielską dłoń. W tej sytuacji jedynie kategorie estetyczne pozwalają małemu Adasiowi nacechować świat wedle dwubiegunowej osi: oddzielić dobro od zła, światło od ciemności, kolory od wszechogarniającej szarzyzny. Siłę dają chłopcu również baśnie – zarówno te, które, niegdyś czytane w dziecięcym pokoju, przywracają zszarzałemu światu barwy, jak i te, które, podobnie jak w *Opowieści o Despero* Cate DiCamillo, niosą siłę wewnętrzną, dają poczucie pewności zwycięstwa, w ostatecznym rozrachunku nie pozwalają na chwile załamania, uła-

---

<sup>35</sup> J. Dukaj, *Wroniec*, Kraków 2009, s. 171.

twiają odnalezienie właściwej drogi, podsuwają wzory zachowań: ryccerskie, waleczne, tyrtejskie.

Adaś zamknął oczy.

– Zgubiłeś się w lesie – powiedział na głos. – Była noc. Wyły wilki. I sowy robiły hu-hu. Nic nie widzieli. Nie bój się, powiedział ksiązę. Pan leńniczy zdradził mi tajemnicę. Musisz iść zawsze tak: w prawo, potem w lewo, potem w prawo, potem w lewo, potem w prawo, potem w lewo...

Na dwudziestym drugim pietrze zobaczył Maszynistów-Szarzynistów.

To szare na ich twarzach – to nie były maski. Oni nie mieli twarzy. Ale inaczej niż Enesy. Maszyniści-Szarzyniści tak się napromieniowali Telewizją, że ich oblicza całe skakały jak miedzy złymi kanałami. Zaśnieżone, zygakowate, migoczące, widmowe, czarno-białe. Czasami, gdy bardzo szybko odwracali głowy, zamiast twarzy pojawiała się Mechanizacja Rolnictwa albo Pochód Pierwszomajowy albo Dziennik.

Maszyniści chodzili miedzy salami i gabinetami i ciągnęli druty od szarości do szarości.

Adaś opowiedział bajkę i nałożył czapeczkę.

Przemykał im pod nogami, a Maszyniści-Szarzyści go nie widzieli<sup>36</sup>.

Droga chłopca do Wronca, którego musiał pokonać, by wyzwolić rodziców, najeżona jest przeszkodami, przebrnięcie przez nią wymaga hartu ducha, przede wszystkim jednak głębokiej wiary w zwycięstwo, wewnętrznej siły, którą, tu, u Dukaja, dają chłopcu wyprowadzone z lektur baśni wzorce niepoddające się erozji i rozkładowi, odporne na niszczącą ludzkie wnętrze komunistyczną propagandę. Właśnie pierwszeństwo zwycięstwa moralnego, poprzedzającego ostateczny tryumf bohatera, jest bodaj najważniejszą, najbardziej wspomagającą rozwój wewnętrzny młodego czytelnika siłą każdej zorientowanej ekstrawertycznie lektury.

---

<sup>36</sup> Tamże, s. 212.

Ma więc hipotetyczny czytelnik zostać rycerzem. Zgodnie z kanonami średniowiecznymi ma bronić wartości najwyższych – także rodziców, jeśli takie są okoliczności jego życia, jak we *Wroncu* Dukaja. Dziecięcy czy nastoletni bohaterowie poszukujący rodziców, heroicznie wierzący w ich powrót z odległych miejsc czy dalekich wypraw, walczący o ich uwolnienie (rzeczywiste, fizyczne, bądź magiczne, a więc od złego czaru) to odwieczny motyw literacki, wykorzystywany na różne sposoby. W opowieści Andrzeja Maleszki *Magiczne drzewo. Czerwone krzesło* trójka rodzeństwa, niczym w słynnej *Serii niefortunnych zdarzeń* Lemony Snicketa, pokonuje złośliwego i podstępного kuglarza, zamienia wredną ciotkę w układną dziewczynkę, odbywa długą podróż, by w końcu odzyskać rodziców w takiej postaci, jaką mieli, zanim ulegli wpływowi magii. Ale prawdziwe zło ma u Andrzeja Maleszki nie tylko umowny charakter – jest ono dotykalne, niszczy wewnętrznie i podmywa podstawy funkcjonowania domu (w powieści Maleszki złem tym jest zagładająca w oczy bieda, podobnie jak w *Charlim i fabryce czekolady* Roalda Dahla). Temu złu też trzeba umieć się przeciwstawić i to z niemniejszym heroizmem, samozaparciem i odwagą, niż w przypadku klasycznych sytuacji fabularnych powieści przygodowo-awanturnych, które generują zachowania rycerskie.

Do tych wzorów i doświadczeń odwołują się powieści należące do powieści, w których młodzi bohaterowie zmagają się z domową lub rówieśniczą przemocą. Bohater Roberta Cormiera (*Czekoladowa wojna*) Jerry Renault, uczeń jednej z amerykańskich szkół średnich, umieścił w swojej szkolnej szafce plakat z napisem: „Czy mam odwagę poruszyć wszechświat?” – i każdego dnia musi samotnie stawić czoła szkolnej mafii, nie zniżając się do nierycerskich, niskich metod walki przez mafię stosowanych; poniżany jest bohater Ewy Grętkiewicz (*Szczekająca szczeka Saszy*), zastraszany bohater Romka Pawlaka (*Czapka Holmesa*). Za każdym razem lektura tak jest zaprogramowana, by budziła czytelniczą aktywność, by skupiała tę aktywność wokół wartości rycerskich, a jednocześnie rycerskość tę – podobnie jak poematy heroiczne – bu-

dziła z uspienia, wskazywała, że realizować się może w każdych okolicznościach i w każdym czasie.

W tym właśnie sensie lektura zorientowana ekstrawertycznie ma charakter heroiczny: jest czystym głosem upominającym się o czystą rycerskość, o heroizm walki w słusznej sprawie, o gotowość do życia aktywnego, do bycia w świecie, odpowiedzialności za niego.

Powtórzmy: dziecko w *Małym Księciu* czy *Alicji w krainie czarów* jest wyobcowane, z kolei dziecko jako podmiot czynności twórczych wierszy Tuwima i Brzechwy wyrzuca poza nawias normalności, a więc prowadzi do wyobcowania – człowieka dorosłego (*Okulary*, *Słoń Trąbalski*, *Żaba*). Zjawisko to występuje przede wszystkim w utworach o charakterze ludycznym: to tu, niczym w *Rozmowach króla Salomona z Marchołem*, ulega wydrwieniu „dorosła”, „uczona”, „książkowa”, pełna dumy i pychy mądrość, w rezultacie postaci reprezentujące postulowane przez świat dorosłych systemy wartości stają się bohaterami negatywnymi (*Koszmary Karolek* Francesci Simon). Konsekwentnie więc dziecięcy świat uzyskuje nie tylko prawo głosu, ale status prawdy, dostępnej jedynie wówczas, gdy – niejako a rebours w stosunku do słynnego listu św. Pawła – odrzuci się to, co dorosłe. Tego typu sensy niesie lektura cyklicznej historii o przygodach Mikołajka Sempé i Goscinniego czy rodziny Miziołków Joanny Olech. W każdej z nich nieuchronna konfrontacja światów dziecka i dorosłego prowadzi do tryumfu dzieciństwa, który wynika umiejętności myślenia nieschematycznego, z niewzruszonej skłonności do żartu, wzniosłej pewności siebie, która, skontrastowana z infantylną bufonadą dorosłych bohaterów, pozwala hipotetycznemu odbiorcy oddalić wewnętrzną lekkość, a przyjąć postawę mądrej, odpowiedzialnej pewności własnych racji i własnego instynktu moralnego.

Konfrontacja ta ma różne oblicza, zależnie od wieku i horyzontu doświadczeń odbiorcy. Z perspektywy dorosłego czytelnika może to być ożywczy impuls pozwalający na dystans do własnej rzeczywistości i własnej postawy. Jak pisała Joanna Papuzińska, „gloryfikacja dzieciń-

stwa [...] wyraża [...] rozczarowanie i niechęć wobec świata dorosłych, opanowanego przez gnuśny ład i spokój. Jest w niej także chęć zrzucenia z siebie gorsetu tradycji, przyzwyczajień, rozumu<sup>37</sup>. Z perspektywy odbiorcy dziecięcego konfrontacja ta ożywia nadzieje na odnalezienie własnej prawdy, na samorealizację; taka lekturowa droga zorientowana jest na aktywizowanie odbiorcy, na przekształcanie – by posłużyć się pojęciami Teilharda de Chardin<sup>38</sup> – moralności statycznej bohatera i czytelnika, skupionej na bezkonfliktowym trwaniu w wiecznym *praesens*, do moralności dynamicznej, realizującej się w działaniu, które objawia twórczą istotę ducha, zwróconej ku przyszłości, nielekającej się ani konfliktów, ani cierpienia.

Zorientowana ekstrawertycznie lektura dowodzi, że tylko człowiek dynamiczny może osiągnąć szczęście. Pisał o tym przywołany wyżej Teilhard de Chardin, ilustrując swe poglądy przypowieścią o wędrowce grupy ludzi, którzy o świcie wyruszyli w góry: jedni zrezygnowali już na samym początku, uznając wysiłek wędrowania za bezcelowy; inni zostali w drodze, pochłonięci pięknem ulotnych chwil i mijanych miejsc; jeszcze inni wytrwale zbliżali się do celu – właśnie oni byli naprawdę szczęśliwi. I przypowieść, i sposób obrazowania, i pochwała życia czynnego zbliża myśl Teilharda do Nietzscheańskiej idei aktywizmu i dionizyjskości. To, co łączy obu tak przecież różnych filozofów – moralistę i immoralistę, chrześcijanina i burzyciela chrześcijaństwa – znajduje swój wyraz w prostych opowieściach kierowanych do młodych, niedoświadczonych czytelników.

## V. Uwagi końcowe

Nie oznacza to, że bohater prozy zorientowanej aktywizująco musi być szczęśliwy, a bohater prozy zorientowanej kontemplacyjnie prze-

---

<sup>37</sup> J. Papuzińska, *Heroiczne i prometejskie postaci dziecięce [w:] Mit dzieciństwa w sztuce młodopolskiej*, red. J. Papuzińska, Warszawa 1992, s. 127.

<sup>38</sup> P. Teilhard de Chardin, *Wybór pism*, wybór M. Tazbir, przekł. W. Sukiennicka, M. Tazbir, Warszawa 1965, s. 86 i in.

ciwnie: pogrążony w wewnętrznych wątpliwościach, rozdarty i próżno szukający szczęścia. Obie drogi – kontemplacyjna i rycerska – wzajem się uzupełniają, mobilizując hipotetycznego odbiorcę i do duchowego wzbogacania własnego wnętrza, i do działania w świecie, wpływania na kształt codzienności i równowagę moralną. O tym wzajemnym dopełnianiu się różnych modeli człowieczeństwa pisali filozofowie od wieków – raz jeszcze przywołajmy Teilharda de Chardin:

Małgorzato, moja siostrzyczko! Kiedy ja, zafascynowany pozytywnymi siłami wszechświata, przebiegałem kontynenty, przepływałem morza, namiętnie obserwowałem barwy Ziemi, Ty, unieruchomiona w łóżku, spokojnie, w głębi swego wnętrza, najgorsze cienie świata przemieniałaś w światło. Powiedz, które z nas Stwórca uzna za to, co lepszą cząstkę obrało?<sup>39</sup>

Lektura wspomaga młodego czytelnika na różne sposoby, zarówno poprzez *orientację do wewnątrz* (lektura introwertyczna), jak i *orientację na zewnątrz* (lektura ekstrawertyczna). W świecie pozbawionym autorytetów, w świecie, gdzie obrzędy przejścia zostały wyrugowane, gdzie nie ma granic między nieodpowiedzialną młodością i odpowiedzialnym wiekiem dorosłym<sup>40</sup>, pisarz przyjmuje właściwą jedynie twórczości dla młodego wieku rolę mistrza. Eugeniusz Czaplejewicz<sup>41</sup> wystąpił swego czasu z tezą, że literatura dziecięca jest „resztką zatopionego królestwa” dawnej literatury dydaktycznej. Wydaje się, że właśnie w tym pełnieniu przez twórcę – niezależnie od jego woli, kompetencji i okoliczności, w jakich dzieło dociera do młodego odbiorcy – funkcji mistrza owo klasyczne dydaktyczne nacechowanie twórczości dla młodych odbiorców ustępuje miejsca nacechowaniu nowemu: proces lektury to proces dialogu, w którym następuje obustronna wymia-

---

<sup>39</sup> P. Teilhard de Chardin, *O szczęściu, cierpieniu, miłości*, przekł. M. Sukiennicka, M. Tazbir, Warszawa 1981.

<sup>40</sup> F. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, tłum. S. Kasprzysiak, Kraków 2006.

<sup>41</sup> E. Czaplejewicz, *Dydaktyzm jako odpowiedź [w:] Poezja dla dzieci. Mity i wartości*, red. B. Żurkowski, Warszawa 1986.

na wartości i obustronna konfrontacja postaw (*Kacperiada* Grzegorza Kasdepke).

Pisarz zatem jako mistrz przygotowuje czytelnika do zrozumienia i przyjęcia podmiotowej prawdy człowieka o sobie samym i o świecie. Niepodobna powiedzieć, czym jest ta prawda, odsłania się w indywidualnym ludzkim życiu, w indywidualnych decyzjach i jednostkowym losie. Wykracza poza doraźne wskazania i maksymy, objawia się w nieustannym pytaniu o człowieka i otaczającą go rzeczywistość. Lektura w świecie milczenia, w świecie pozbawionym pogłębionych interakcji międzypokoleniowych i wewnątrzpokoleniowych, jest drogą dojrzewania do tej nieuchwytniej prawdy, drogą dialogu, który umożliwiałby rozpoznanie własnego miejsca w świecie i własnych wobec świata zadań, wreszcie – uzyskanie dystansu wobec trudu własnego, choćby nawet małego istnienia. W świecie, w którym wartości witalne i hedonistyczne znalazły się na najwyższych szczeblach drabiny aksjologicznej, doznania lekturowe są niezastąpionym warunkiem przeorientowania życia z kierunku *mieć* w kierunku *być*. A to nie jest wspomaganie rozwoju dziecka, tylko warunek istnienia człowieka.

Realizacja tego zadania następuje za sprawą właściwych tylko sztuce form przekazu. Jedynie sztuka jest w stanie uczynić, jak dowodził Bruno Bettelheim<sup>42</sup>, przepęłniony cierpieniem świat dziecka znośnym, a jego życie – wzniosłym i pięknym. Waclaw Niżyński w końcowej partii pamiętnika notuje:

Moja mała córeczka śpiewa „A-a-a...”. Nie rozumiem znaczenia tych dźwięków, lecz czuję, co dziewczynka chce powiedzieć. Chce powiedzieć, że wszystko... jest nie grozą, lecz radością<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniu i wartościach baśni*, tłum. i wstęp D. Danek, Warszawa 1895.

<sup>43</sup> W. Niżyński, *Dziennik*, przeł. G. Wiśniewski, Warszawa 2000, s. 197.

Zarówno introwertyczna, jak ekstrawertyczna orientacja lektury umożliwia hipotetycznemu czytelnikowi rozumienie siebie i przekształcanie świata. Jeśli spełnia swe zadania, efektem lektury jest przekształcanie grozy w radość. [2012]





# Rycerz, błazen, szaleniec.

## Proza dla „trudnych czytelników”

Książki dla chłopców zasadniczo nie istnieją jako zjawisko edytorskie, w praktyce bibliologicznej i księgarskiej są trudne do wyodrębnienia na podstawie definiowalnych kryteriów, nie układają się – w przeciwieństwie do powieści dla dziewcząt – w cykle i serie wydawnicze, nie mają jednoznacznego adresu czytelniczego, kierowane są zwykle do odbiorców obu płci. Powieści dla dziewcząt goszczą w rękach chłopców jako lektury incydentalne (*Lustro pana Grymsa* Terakowskiej); te powieści, które zasadniczo kierowane są do środowiska czytających chłopców, stają się niejako automatycznie lekturami również dziewczęcymi, i to niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z konwencją kryminalno-przygodową bądź przygodową (w latach 60. i 70. cykle Nienackiego i Szklarskiego, w pierwszej dekadzie nowego stulecia Petka i Kosika), westernem (Wernic, Szczepańska), science fiction (*Wielka, większa i największa* Broszkiewicza, *Katastrofa* Kuczyńskiego, *Synteza* Wojtyzki, *Iluzyt* Zajdla) czy fantasy (*Harry Potter* Joanne Rowling, *Mroczne materie* Philipa Pullmana). Praktyka biblioteczna dowodzi, że z jednej strony mamy bardzo wyrazistą, łatwo rozpoznawalną grupę „książek dla dziewcząt”, z drugiej strony – bardzo różne gatunkowo, merytorycznie i edytorsko książki dla wszystkich; chłopcy jako ich czytelnicy są być może najbardziej znaczącą, wyrazistą grupą odbiorców, ale trudno pokusić się o wyznaczenie linii demarkacyjnej wyodrębniającej chłopców jako podzbiór publiczności funkcjonującej na prawach adresata hipotetycznego.

Książki dla chłopców istnieją jedynie jako pragmatyka odbioru, swoisty „styl odbioru” utworów literackich. Jeśli z tej perspektywy przeprowadzić umowną granicę między *literaturą dziewczęcą* i *literaturą chłopięcą*, to po obu stronach znajdują się utwory realizujące dialektyczną jedność przeciwieństw. Proces lektury jest zjawiskiem dynamicznym, co silnie akcentują współczesne kierunki badań literackich, negujących nieodróżniane, uniwersalistyczne odczytywanie utworu. Krytyka feministyczna wprowadziła czytelnicką perspektywę związaną z płcią („gender lektury”<sup>1</sup>), przy czym kategoria płci odnosi się z jednej strony do rzeczywistej, biologicznej sfery człowieka, z drugiej – do zespołu psychicznych właściwości (w pewnym sensie niezależnych od płci biologicznej) decydujących o sposobie rozumienia utworu<sup>2</sup>. Ewa Kraskowska traktuje krytykę feministyczną jako „nowy styl odbioru dzieła literackiego, nową szkołę interpretacji, dającą [...] szansę czytania i badania utworów «jako kobieta»”<sup>3</sup>. Krytyka feministyczna wypracowała takie narzędzia interpretacyjne, które pozwoliły uniezależnić akt odbioru od faktycznej płci danego odbiorcy: „Wierzę, że kobieta «jako kobieta» czytam inaczej niż mężczyzna – pisze Kraskowska w innej pracy. – Co gorsze – wierzę, że mężczyzna może czytać «jako kobieta»”<sup>4</sup>. Egzemplifikację tego modelu odbioru znajduje autorka w Miłoszowej lekturze tomu wierszy Anny Świrszczyńskiej *Jestem baba*<sup>5</sup>: „Czesław Miłosz z czasem nauczył się czytać jako kobieta” – pisze Kraskowska<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Por. m.in. N.K. Miller, *Arachnologie. Kobieta, tekst i krytyka*, przekł. K. Kłosińska i K. Kłosiński [w:] *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska i M.P. Markowski, Kraków 2006.

<sup>2</sup> Na poziomie lektury następuje dekonstrukcja biologicznej i kulturowej opozycji mężczyzna – kobieta, zastępuje ją „rozdanie” ról odbiorczych, niezależnych od biologicznej płci.

<sup>3</sup> E. Kraskowska, *Piorem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 9.

<sup>4</sup> E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta* [w:] *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska i M. Kochanowski, Białystok 2002, s. 15.

<sup>5</sup> Cz. Miłosz, *W stronę kobiet*. „Teksty Drugie” 1993 nr 4/5/6.

<sup>6</sup> E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta*, op. cit., s. 25.

Nie ulega wątpliwości, że można *per analogiam* mówić o procesach odbiorczych zachodzących w młodszym niż dojrzały wieku, a więc o „czytaniu jako chłopak” i „czytaniu jako dziewczyna”. Oba te sposoby czy style lektury są zależne od sytuacji, w jakich dochodzi do procesu czytania, i predyspozycji psychicznych odbiorcy, nie zaś od jego biologicznie rozumianej płci. Płeć czytelnika jest więc opcjonalną, zorientowaną kreacyjnie (sprawczo) pragmatyką odbioru, określa ją sposób dekodowania sensów, przebieg procesu projekcji i identyfikacji, zakres i charakter emocji lekturowych. Tego rodzaju właściwości, rozpatrywane dychotomicznie i kontrapunktowo, są zasadniczo zbieżne z performatywnymi rolami płciowymi, stereotypami przypisywanymi społeczno-kulturowym wyobrażeniom płci (widać to np. w obiegowym przekonaniu, że chłopcy wolą książki przygodowe, charakteryzujące się wysokim poziomem dynamiki fabuły, dziewczynki zaś książki wzruszające, poświęcone domowi, miłości i przyjaźni). Przyjęcie tego rodzaju rozróżnienia opartego na przekonaniu, że sposób odczytania utworu narzuca jego pragmatyka: konstrukcja podmiotu mówiącego, sposób kreacji świata przedstawionego, kreacja bohatera, język, pozwala na biegunową, dychotomiczną polaryzację utworów literackich stosownie do ich charakteru i narzucanych przezeń ról odbiorczych.

Utwór literacki narzuca „płciowe” odczytanie, czyli determinuje przyjęcie przez odbiorcę określonej strategii lektury, w ramach której to strategii czytelnik dokonuje pozaintelektualnego, intuicyjnego wyboru między sposobami reakcji na tekst właściwymi kulturowo rozumianej płci. Stosownie do wieku hipotetycznych adresatów zmieniają się strategie komunikacyjne, ewolucji podlega zatem również sam sposób realizacji *gender performativity*.

# I. Rycerz

Na pierwotnym, najniższym poziomie inicjacji literackiej<sup>7</sup> dominują kołysanki<sup>8</sup>, piosenki z założenia śpiewane *a capella*, kierowane do bardzo małych dzieci. Gatunek, silnie związany z sytuacją komunikacyjną, narzuca typowo *kobięcy* styl lektury – wyeksponowaniu ulega tu naturalna bliskość dziecka z jednej strony i matki, piastunki, opiekunki czy babki z drugiej. Ojciec jest zasadniczo w tym świecie wspólnoty dorosłego i dziecka nieobecny, po prostu nie przynależy on do wspólnoty na tych prawach, które wspólnotę te konstytuują: może po prostu fizycznie go nie być. może nie funkcjonować w zasięgu dziecięcego wzroku, zatem również w kręgu emocji. Ta sytuacja nieobecności ojca jedynie pogłębia związek matki (piastunki) i dziecka. Tak jest w kołysance Teofila Nowosielskiego:

Zaśnij, zaśnij moja duszko,  
Ty anielskie serduszko!  
Tatko drogi twój już w grobie,  
On u Boga – ja przy tobie!  
Zaśnij słodko moje dziecię!  
Matka kocha cię nad życie...<sup>9</sup>.

Poeta przywołuje nie kochającego ojca, lecz kochająca „nad życie” matkę, sięga więc, mimo swej biologicznej płci, do wzorów kultury narzucających „kobiecość” relacji dziecko – dorosły.

<sup>7</sup> J. Papuzińska, *Inicjacje literackie. Problemy pierwszych kontaktów dziecka z książką*, Warszawa 1982.

<sup>8</sup> Kołysanka aż do schyłku XVIII w. była obecna wyłącznie w kulturze ludowej, w muzyce artystycznej zagościła na stałe za sprawą Johanna Friedricha Reichardta (*Wiegenlieder für gute deutsche Mütter*, 1798). Chopin nadał kołysance misterną konstrukcję muzyczną, opartą na technice wariacyjnej (*Berceuse D-dur* opus 57). Popularność zyskały kołysanki z *Halki Moniuszki* i *Porgy and Bess* Gershwina. Do literatury wysokiej weszły w XIX w. (*Piosenka przy kołysce* Nowosielskiego, *Piosenka niani* Chrzęszczewskiej).

<sup>9</sup> T. Nowosielski, *Piosenka przy kołysce*. Wyd. cyt.: *Poezja dla dzieci. Antologia form i tematów*, wybór, układ i wstęp R. Waksmund, Wrocław 1987 s. 327.

Zresztą kołysanki, nawet niezależnie od wskazanych bezpośrednio czy domniemanych uczestników literackiego dialogu, zorientowane są na wartości charakterystyczne dla kobiecego, nie męskiego świata, z więc wartości związane z elementarnymi potrzebami emocjonalnymi zarówno dziecka, jak i dorosłego opiekuna, zakorzenione są w sensualistycznie i emocjonalnie pojmowanym topoiicznym domu – miejscu spokoju, miłości i swojskości, miejscu dojrzewającej nadziei szczęśliwego życia. Niezależnie od biologicznej płci autora i słuchacza kołysanki wyrastają z kobiecej emocjonalności, są matczyne, a nie ojcowskie. Przywołany wyżej przykład wiersza Nowosielskiego dowodzi, że poetycka przestrzeń emocji i wartości wiąże kołysankę ze światem kobiecym, z topiką matki, nie ojca. Dwa przykłady z Czechowicza:

Lulajże, lulajże, maleńki,  
otulą cię moje piosenki.  
Luli, luli,  
piosenka cię otuli.

Lulajże, lulajże, kochanie,  
utuli cię me kołysanie.  
Luli, luli,  
Kołyska cię utuli  
z cyklu *Kołysanki*

Uśnijże mi, uśnij  
bajka ci się przyśni:  
przyjadą zza morza  
junakowie pyszni.  
[...]  
Junacy, junacy  
wracajcie za morze,  
bo mi się syneček  
ze snu wybić może...

*Bajki*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup>Wyd. cyt.: *Antologia poezji dziecięcej*, wybór i oprac. J. Cieślowski, Wrocław 1980 BNI 233, s. 155-156.

W pierwszym z przywołanych przykładów podmiot czynności twórczych – kobieta pochylona nad kołyską dziecka – jest bardzo wyrazisty, typowy dla gatunku. Śpiewność wiersza, uzyskana przez rytmizację, nagromadzenie powtórzeń, paralelizmy składniowe, anafory, referencyjność i głębokie rymy, wydobywa kobiecie świat utworu: wszak w kulturze rozpowszechniony jest wizerunek kobiety śpiewającej *a capella* dziecku, mężczyźni – gdy wziąć pod uwagę obiegowe wyobrażenia i ujęcia topologiczne – śpiewają w przestrzeni pozadomowej: w czasie wymarszu wojska, w polu lub przy ognisku, jeśli w domu, to raczej przy stole, nie nad kołyską.

W drugim z przykładów, choć w dalszym ciągu mamy do czynienia z matką jako podmiotem czynności twórczych, wpisanym w tekst odbiorcą jest mały chłopiec – tego typu genderowe wskazania występują w kołysankach dość często (np. *Złoty jeź* Szelburg-Zarembiny). Nawiązuje tu Czechowicz do topiki baśniowej, wydobywa z niej motywy charakterystyczne dla chłopięcego świata: junacy, czyli młodzi, odważni mężczyźni, są dla chłopców odpowiednikami rycerzy, postaciami, z którymi łatwo się utożsamiają, rycerz uosabia bowiem pożądane cechy chłopięcej osobowości, stanowi wzór osobowy<sup>11</sup>. Do topiki baśniowej nawiązują również współczesne kołysanki – dowodzi to trwałości wywiedzionych z tego kręgu kulturowego inspiracji. Baśń jest tu traktowana jako wzorzec czy matryca życia szczęśliwego i spełnionego, wzorzec ról społecznych i osobowych, paradygmat szczęścia.

Śpij, królewno, nie płacz, nie,  
jedzie rycerz do ciebie.  
Na koniku brązowym,  
przeskakuje przez rowy.  
Jedzie do ciebie.  
Śpij, rycerzu, nie płacz, nie,  
czeka królewna na ciebie.  
W białą suknię ubrana,

---

<sup>11</sup> W latach 1956-1965 produkowano w Polsce motocykle o nazwie Junak; używano ich m.in. w Milicji Obywatelskiej. Mianem junaków określano w PRL członków Ochotniczych Hufców Pracy.

stoi w oknie od rana.  
Czeka na ciebie.  
Śpijcie, dzieci, nie płaczcie,  
bo się kiedyś spotkacie.  
Będzie wtedy piękny ślub,  
będzie miłość aż po grób,  
bo się spotkacie.

*Kołysanka babci*<sup>12</sup>

Joanna Papuzińska nawiązuje do tradycyjnej formuły baśni: królewicz „jedzie” do królowny, królewicza „czeka” na swojego królewicza, swojego wybranka. Otwiera się jasna perspektywa życia cichego i pogodnego. Błogostan, który wprowadza rytm kołysankowy, ma swoje odniesienie w błogostanie wywoływanym ubaśniowioną wizją spełnionej miłości. W podobny sposób wykorzystuje Papuzińska topikę baśniową w wierszowanej *Opowieści*:

Siedziała nasza mama na wieży  
i przybyło siedmiu rycerzy.  
Każdy się nadymał jak paw.  
Mieczami machali  
i wykrzykiwali:  
Obetniemy siedem głów!  
Odrąbiemy siedem łap!  
Wyrzelimy prosto w łeb: pif-paf!  
A kto smoka zabije,  
rzuci mu się na szyję  
królowna piękna, jak szczęśliwy traf!  
I wołała nasza mama, że nie!  
Ale oni tak się darli szalenie,  
tak wrzeszczeli na całe gardło,  
że w ogóle do nich nic nie dotarło.  
A wtedy, z dalekiego świata  
przyjechał nasz tata<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> J. Papuzińska, *Kołysała mama smoka*, Łódź 2008.

<sup>13</sup> J. Papuzińska, *Opowieść*, Poznań 2010.



Baśnie, w przeciwieństwie do kołysanek, wyrastają już nie z jednolitego obrazu adresata (usypiające w kołysce dziecko), lecz z dialektycznej jedności przeciwieństw, której amplituda rozszerza się wraz z wiekiem hipotetycznego adresata. Widać to wyraźnie u autorów tradycyjnych: Perraulta i Grimmów - baśnie ich łączą w sobie rozbieżne, niejako sprzeczne, usytuowane kontrapunktowo wzory osobowe i systemy wartości, odwołują się jednocześnie do wzorców rycerskich, zasadniczo dziewczęcym bohaterkom obcym (męstwo, dążenie do przewodzenia, podejmowanie działań na rzecz przywrócenia zachwianej równowagi aksjologicznej), jak i „domowych”, a więc kobiecych (koncentracja na „gnieździe”, wrażliwość na bezpośrednie doznania, czułość, subtelność w podejmowanych działaniach).

Ta dialektyczna jedność przeciwieństw uległa daleko idącej komplikacji od czasu, gdy w romantyzmie ukształtowała się baśń literacka, odchodząca od tradycyjnego języka archetypów i symboli. Baśń literacka w sposób performatywny różnicuje strategie lektury, sposoby czytania, determinuje lekturowe zachowania odbiorcy. Z jednej strony przynosi utwory „męskie”, oszczędne narracyjnie, pozbawione romantycznego wielosłownia, skoncentrowane czy to na dylematach właściwych „męskiej stronie człowieczeństwa” (*Kwiat paproci* Kraśzewskiego), czy na wzorcach i cnotach rycerskich (Leśmianowskie adaptacje baśni wschodnich, *Lolek Grenadier* Gawińskiego). Z drugiej strony bardzo silnie rozwija się proza baśniowa zorientowana na świat głębokich, niekiedy intymnych przeżyć, skoncentrowana na pejzażach wewnętrznych, drobiazgowej, często impresjonistycznej analizie zmiennych stanów psychicznych, relacji międzyludzkich wyrażających się w świecie emocji i wrażliwości (*Córka wodnicy* Ostrowskiej, baśnie Andersena, Hoffmanna, na początku XX w. Barrie’a). Znamienne, że właśnie ten typ lektur w dwudziestowiecznej praktyce baśniopisarskiej dominuje, powoli i systematycznie zawłaszczając inne obszary prozy. Wystarczy przywołać z literatury polskiej charakterystyczne przykłady utworów, w których topika rycerska ustępuje miej-

sca analizie przestrzeni życia psychicznego bohaterów: ich czyny nie dają – jak w klasycznych wzorcach gatunkowych – świadectwa umiejętności panowania nad światem, zdolności przywodzenia mu i „ruszania z posad bryły świata”, są nie tyle powodem chwały, ile źródłem rozterek, wątpliwości, dylematów, zmuszają do weryfikacji własnej postawy i stosunku do świata, własnych zobowiązań wobec innych (*O królewiczu La-fi-Czaniu...* Kazimiery Hłakowiczówny, *O księciu Gottfrydzie...* Haliny Górskiej, *W Nieparzyżu i gdzie indziej* Anny Kamińskiej, *Serce jak złoty gołąb* Joanny Kulmowej). Wszystkie przywołane utwory narzucają czytelnikowi odbiór „dziewczęcy”, zmuszają do koncentracji na życiu psychicznym bohatera, a nie na jego heroicznym czynach. Heroizm jest w nich jedynie sztafażem skrywającym głębsze treści życia psychicznego, swoistym kostiumem lub określoną przez historię bądź kulturę rolą (*Chcę być żołnierzem* Kulmowej).

Podobne zjawisko można odnotować na gruncie fantasy: z jednej strony mamy do czynienia ze zorientowanymi na „chłopięcy” odbiór realizacjami klasycznie rycerskimi, wywiedzionymi z tradycji eposu heroicznego i opowieści spod znaku science fiction (*Conan Barbarzyńca* Roberta E. Howarda, *Kroniki Narnii* Lewisa), z drugiej – z utworami, w których prezentacja „rycerskich” czynów i heroicznym dokonaniom bohaterów jest punktem wyjścia skupionej analizy psychologicznej, a narracja koncentruje się wokół życia psychicznego postaci, spektakularne zwycięstwa czy klęski są tymi szczególnymi momentami w biografii bohaterów, gdy następuje krystalizacja życia wewnętrznego (*Władca pierścieni* Tolkiena, *Niekończąca się historia* Endego, *Byłem szczurkiem* Pullmana, *Lustro pana Grymsa* i *Córka czarownic* Terakowskiej, *Opowieść o Despero* i *Cudowna podróż* Edwarda Tulana Kate DiCamillo).

Odrębną grupę utworów fantasy stanowią powieści Pratchetta i Sapkowskiego wprowadzające intertekstualną grę z czytelnikiem – oparte są na konwencji karnawału i zabawy, operują groteską, skrótem myślowym i metaforą. Odczytanie ich, w przeciwieństwie do utworów wprost odwołujących się do rezerwuaru symboli i archetypów, wyma-

ga nie tyle umiejętności poddawania się nastrojom, ile znajomości kodów kultury, umiejętności rozwiązywania problemów, myślenia abstrakcyjnego i kalkulowania – a są to te właściwości, które reprezentuje genderowo zorientowany „chłopięcy” styl czytania, nie zaś styl „dziewczęcy”, zorientowany bardziej emocjonalnie niż intelektualnie.

## II. Błazen

Zjawisko wyżej opisane nie ogranicza się do intertekstualnej, parodystyczno-ironicznej odmiany fantazy czy – szerzej – literatury. Utwory prozatorskie operujące komizmem zasadniczo oparte są na chłopięcej perspektywie oglądu, percepcji, rozumienia i oceniania świata. Nie tylko dlatego, że ich bohaterami są zazwyczaj chłopcy (dowodzą tego najpopularniejsze cykle: seria książek Sempé i Goscinnego o przygodach Mikołajka czy wielotomowa opowieść Franceski Simon o Koszmarnym Karolku): komizm tego rodzaju utworów oparty jest na błazenadzie kulturowo przypisywanej chłopcom, nie dziewczętom, na anarchistycznym chłopięcym humorze, w którym społeczne (szkolne, domowe, rodzinne, środowiskowe) role zostają odwrócone, a świat nabiera charakteru absurdałnej groteski. Ta karnawałowa warstwa utworów jest w istocie zaproszeniem do konfrontacji z prowokacyjnie odmienionymi wzorcami postaw i zachowań, które okazują się dwuznaczne, aktorskie, pozbawione głębszych punktów odniesienia, w efekcie – ukonkretnione, przedrzeźnione i wyśmiane.

Znamienne, że prym w tym karnawałowym korowodzie postaci wiedzie barwny szpaler ojców, nie matek. Może dlatego, że – jak w twórczości Makuszyńskiego – matki są w kulturze postaciami „nimbem otoczonymi”<sup>14</sup>, ojcowie przeciwnie – wiek XX i pierwsza dekada

---

<sup>14</sup> J. Kowalczykówna, *Nimbem otoczona. Wizerunek matki w „Pannie z mokrą głową” Kornela Makuszyńskiego* [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, red. J. Papuzińska i g. Leszczyński, t. II, Warszawa 2000.

XXI to przecież okres kryzysu ojców i ojcostwa<sup>15</sup>, co nie mogło pozostać bez echa w twórczości literackiej kierowanej do dzieci. Tak więc ojcowie ujawniają w swoich postawach cechy typowo chłopięce, co nie tyle jest oznaką infantylizmu, ile znamięm pozwalającym samemu chłopcu jako bohaterowi dostrzegać, że jego własny *pater familias* jest „dzieckiem podszyty”, jest dużym chłopcem – to swoisty *puer senex*, karykaturalna, karnawałowa realizacja średniowiecznego toposu mającego unaocznic nadprzyrodzoną mądrość Dzieciątka Jezus i świętych ukazywanych w najmłodszych latach życia<sup>16</sup>. Ojcowie mają więc typowo dziecięce reakcje emocjonalne – w opowieści Pawła Beręsewicza o rodzinie Ciumków „jak tata czegoś nie wie, to albo się złości albo wygłupia”<sup>17</sup>, w *Dynastii Miziołków* i w cyklu książek Sempé i Goscinnego o przygodach Mikołajka są po prostu dużymi chłopcami, bezradnymi wobec przeciwności losu i nieokiełznanej wyobraźni własnych synów, niezaradnymi, zagubionymi w detalach codzienności, zaskoczeni okolicznościami, które powinni byli przewidzieć. W *Kacperianie* Grzegorza Kasdepke ojciec daje się porwać instynktowi rywalizacji ze swoim rówieśnikiem o palmę pierwszeństwa w doprowadzeniu dziecka do przedszkola:

Z naprzeciwka nadchodzili rzeczywiście Sylwia z tatą. Nadchodzili to złe słowo – przodem leciał tata Sylwii, a Sylwia, trzymana przez niego za rękę, powiewała z tyłu niczym flaga, a jeśli już było bardzo późno, to – słowo daję – miałem wrażenie, że Sylwia łopocze na wietrze.

Od razu na ich widok przyśpieszaliśmy – ja, bo chciałem być pierwszy przed tatą Sylwii, a Kacper, bo chciał być pierwszy przed Sylwią. Najpierw zśliśmy szybko, a potem bardzo szybko, a potem zaczęliśmy truchtać [...], potem Kacper i Sylwia szli do Krasnali,

---

<sup>15</sup> *Historia ojców i ojcostwa*, red. J. Delumeau i D. Roche, przekł. J. Radożycki, M. Paloetti-Radożycka, Warszawa 1995.

<sup>16</sup> P. Nehring, *Topika wczesnych łacińskich żywotów świętych (od „Vita Antonii” do „Vita Augustini”)*, Toruń 1999, s. 45-46.

<sup>17</sup> P. Beręsewicz, *Spacer z Ciumkami*, Kraków 2009, s. 10.

a ja i tata Sylwii wychodziliśmy z przedszkola. Niby na siebie nie patrzyliśmy, ale zawsze rzucałem tacie Sylwii triumfalne spojrzenie, no, chyba że jemu udało się wygrać, wówczas to on rzucał i triumfalne spojrzenie; ja wtedy zaciskałem zęby, udawałem, że nie dostrzegam jego wzroku, a w myślach obiecywałem sobie, że najazutrz to tata Sylwii zostanie daleko w tyle, a ja będę pierwszy<sup>18</sup>.

Matki zasadniczo wolne są od infantylnizmu – o ile bowiem infantylnizm ojcowski powoduje, że ojciec staje się w jakimś sensie postacią równą synowi, o tyle właśnie pewnego rodzaju pryncypialność matek, ich powaga, mądrość, zaradność, zatroskanie o domowników, wszystkie te przypisywane przez kulturę cechy i właściwości dojrzałej matki skonstrastowane z niepoważną, nieodpowiedzialną i beztroską postawą synów – wydobywa komizm postaci i sytuacji. Ojciec reprezentuje skrzydło będące poniekąd zaprzeczeniem ujęć topoicznych: jest niepoważny i skłonny do błazeństw, matka przeciwnie: zachowuje dystans do rzeczywistości, narzuca zarówno prawa, jak i formy ich respektowania, ustala struktury, pilnuje realizacji przyjętych planów, przejmuje więc obowiązki, z których niedojrzali ojcowie wywiązać się nie potrafili (powieści Beręsewicza). Niemniej jednak i matki mają w sobie wiele cech właściwych wiekowi dziecięcemu, cech właściwych pospołu małemu chłopcu i małej dziewczynce. Przykład z Joanny Olech:

Są takie dni, kiedy wydaje mi się, że to mama ma dwanaście lat, a ja trzydzieści z hakiem. Jak gra z nami w „Czarnego Piotrusia”, to zagląda w karty i kantuje. Gotuje jak nieudolny dwunastolatek – to pewne! Placze w kinie. Gubi rękawiczki. Poza tym czyta ciągle od nowa *Chatkę Puchatka*<sup>19</sup>.

Relacje domowe w *Dynastii Miziołków* przypominają ujętą z karnawałowej perspektywy „walkę płci”, której obraz przejmujący i wielostronny dał w dramatach August Strinberg (u nas Gabriela Zapolska)

<sup>18</sup> Cyt. za: J. Papuzińska, *dziecięce spotkania z literaturą*, Warszawa 2007, s. 108.

<sup>19</sup> J. Olech, *Dynastia Miziołków*, Warszawa 2002, s. 2.

dowodząc, że kobieta dąży do zdominowania mężczyzny, całkowitego podporządkowania sobie, a następnie zniszczenia. Rodzinie Miziołków duch „walki płci” nie jest obcy, walka ta przybiera jednak kształt karnawału – śmiechu zrodzonego nie przez strach, lęk i agresję, lecz z czystego błżeństwa: obnażając własne słabości dorośli bohaterowie utworu uwikłani w „walkę płci” obracają się we własne przeciwieństwo: stają się źródłem siły i mocy młodego bohatera.

Przez chwilę my, mężczyźni, mieliśmy w domu liczącą przewagę nad Mamiszonem, który wbrew pozorom jest kobietą. Ta sytuacja była dla mamy nie do zniesienia, toteż po namyśle zrodziła jeszcze dwie dziewczynki i tym samym położyła kres męskiej dominacji w naszym domu<sup>20</sup>.

„Walka płci”, która toczy się nieustannie, nabiera cech karykaturalnych wówczas, gdy dochodzi do konfrontacji dwóch rzeczywistości: chłopięcej, pełnej nieobliczalnego szaleństwa, wolności, dążenia do realizacji typowo dziecięcych pragnień, i matczynej, zatroskanej, statecznej, wyrosłej z pieczy o dom i domowników, ich codzienne potrzeby, które matka potrafi przewidzieć i zapobiegliwie przeciwdziałać wszelkim kłopotom, jakie mogłyby stanąć na drodze spokoju domu, sytości domowników i obyczajności ich zachowania. To, co w myśli filozoficznej Jolanty Brach-Czajny określone zostało mianem „krząctwa”, którym kobieta wypełnia „szczeliny istnienia”<sup>21</sup>, w prozie dla młodszych nastolatków ukazane jest jako oręż, którym kobieta pragnie usidlić mężczyznę (chłopca), by stał się on intelektualnie i moralnie stateczny, odznaczał się szlachetną powściągliwością uczuć i dążeń, by – koniec końców – wyzbył się wszystkiego, co chłopięce, przybrała zaś to, co właściwe wiekowi dojrzałemu.

---

<sup>20</sup> J. Olech, *Dynastia Miziołków*, Warszawa 2002, s. 3.

<sup>21</sup> J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.

Mama postanowiła zbadać, czy dobrze się spakowałem. Wytrząsnęła całą zawartość plecaka na podłogę i wszystkie rzeczy podzieliła na dwie kupki: „potrzebne” i „niepotrzebne”. Do niepotrzebnych zaliczyła wytrych, gumki recepturki, okulary z plastikowym nosem, kapiszony, spławik i lusterko z gołą babką. Do potrzebnych dorzuciła wielką stertę różnego rodzaju śmiecia – pół tuzina majtek, patyczki do czyszczenia uszu, kalosze, proszki na chorobę morską, nożyczki do paznokci i podręcznik biologii. Nic nie szkodzi – jutro przed wyjściem na dworzec wepchnie się to pod łóżko!<sup>22</sup>.

Sceny, w których ojcowie ujawniają swą „chłopięcą twarz”, nie należą do rzadkości, do rzadkości należą natomiast sytuacje, w których tę swoją „chłopięcą twarz” eksponują, jak ma to miejsce u Pawła Beręsewicza, czy wręcz uznają za punkt centralny osobowości, jak u Grzegorza Kasdepke. Zwykle starannie skrywają przed otoczeniem to wszystko, co świadczyć by mogło o chłopięcości współczesnej lub dawnej, sprzed lat. Innymi słowy, *pater familias* chciałby, by jego własny syn traktował go jako osobę od zawsze dorosłą, dorosłą od dziecka, wolną od przywar wieku nastoletniego, gardzącą chłopięcymi rozrywkami, szczególnie negatywnie traktującą zawsze wszelkie przejawy nieodpowiedzialności i niesubordynacji, a także niewykonywania szkolnych obowiązków. Tego rodzaju przywary dostrzeżone przez nastoletniego syna w niegdysiejszej postawie nastoletniego ojca mogłyby bowiem w jakimś sensie mogłyby legitymizować współczesną postawę syna. W szczególnie niefortunnej sytuacji stawia ojca spotkanie z przyjaciółmi ze szkolnej ławy – wspomnienia, których świadkiem jest syn, powodują, że misternie budowany autorytet upada, bo pod dorosłą powagą kryją się niegdysiejsze szaleńcze swawole, dziś starannie tępione w działaniach i postawie własnego dziecka. Tak jest w opowiadaniu Sempé i Gosciniego *Przemile wspomnienia* – wizyta dawnego przyjaciela prowadzi do załamania misternie budowanej ojcowskiej autolegandy, proces wychowania okazuje się w tej sytuacji groteskową farsą, ojcowska rola –

---

<sup>22</sup> J. Olech, *Dynastia Miziołków*, Warszawa 2002, s. 71.

aktorstwem, a relacje domowe – teatrem. Wszystkiemu patronuje jednak dobrotliwy uśmiech narratora, dlatego w opisywanych sytuacjach domowych niepodobna dostrzec choćby cienia niebezpieczeństw: rozkładu domu czy erozji uczuć:

Mama przyniosła przystawki i zaczęliśmy jeść.

– To jak, Mikołaj – spytał pan Labière, a potem przełknął to, co miał w ustach, i mówił dalej – dobrze się uczysz?

Ponieważ zostałem zapytany, mogłem się odezwać:

– E tam – powiedziałem panu Labière.

– Bo twój tata to dopiero był model! Pamiętasz, stary?

Tata ledwo uchylił się od klepnięcia. Widać było, że niezbyt go to bawi, ale pan Labière żartował sobie dalej.

– A pamiętasz, jak wlałeś Ernestowi butelkę atramentu do kieszeni?

– Tata spojrzął na pana Labière, potem na mnie i powiedział:

– Butelkę atramentu? Ernestowi?... Nie, nie przypominam sobie.

– Ależ tak – krzyknął pan Labière – nawet zawieszono cię na cztery dni! Tak samo jak za ten numer z rysunkiem na tablicy. Pamiętasz?...

– Może plasterek szynki? – spytała mama.

– Co za numer z rysunkiem na tablicy? – spytałem taty.

Tata zaczął krzyczeć, uderzył ręką w stół i powiedział, że kazał mi być grzecznym przy kolacji i nie zadawać pytań.

– Numer z tablicą był taki, że twój tata rysował karykaturę wychowawczyni, a ona weszła do klasy, kiedy właśnie kończył rysunek! Postawiła mu za to trzy pały!

To było śmieszne, ale zorientowałem się, że lepiej nie śmiać się od razu. Powstrzymałem się, żeby pośmiać się później, jak będę w swoim pokoju, ale to nie było łatwe.

Mama przyniosła pieczeń i tata zaczął kroić.

– Osiem razy siedem równa się ile? – spytał mnie pan Labière.

Pięćdziesiąt sześć, proszę pana – odpowiedziałem (przerabialiśmy to w szkole, miałem szczęście!).

– Brawo! – wykrzyknął pan Labière. – Zdziwiasz mnie, bo twój ojciec z arytmetyki...



Tata krzyknął, ale dlatego, że zamiast w pieczeń, trafił nożem w palec. Zaczął sobie ssać palec, ale pan Labière, który naprawdę jest bardzo wesoły, strasznie się z niego śmiał. Mówił, że tata wciąż jest takim samym niezdarą jak dawniej, na przykład wtedy, kiedy była afera z piłką i oknem. [...]

Dzisiaj przyniosłem ze szkoły pałę i tata nic mi nie powiedział<sup>23</sup>.

Wobec tego rodzaju spotkań i doświadczeń matki bywają bardziej spokojne niż ojcowie, co potwierdza poczynione wcześniej spostrzeżenie o rozkładzie topoiicznego obrazu ojca, a trwałości topoiicznego portretu matki:

– Ach – mówiła mama – ileż wy macie przemiłych wspomnień!

– Daj spokój – powiedział tata niezadowolony – nieprędko się zobaczę z tym cholernym Leonem!<sup>24</sup>.

I trudno dziwić się tej powściągliwej postawie matki Mikołajka: wspomnienia matek jako bohaterów literackich, podobnie zresztą matek jako pisarek<sup>25</sup>, mają zupełnie odmienny charakter niż wspomnienia literackich ojców, są nasycone liryzmem, sensualistyczne i skoncentrowane na emocjach, nie zaś, jak w przypadku ojców, na aktywności, działaniu, dynamizmie.

Tak więc humor „szczenięcych lat” to humor zdecydowanie chłopięcy, nie dziewczęcy, rodzaj żartów, niepoważnych zachowań, figli, drwin uderzających w słabszych, w „innych”, w „kujonów” i „lizusów”, „maminsynków” i „beksy” – wszystko to wyraźnie dowodzi, że właśnie chłopięcość jako kategoria narracyjna (niezależna od biologicznej płci autora) jest dominantą kompozycyjną adresowanych do młodszych nastolatków utworów o charakterze karnawałowym.

---

<sup>23</sup> Sempè, Gosciny, *Nowe przygody Mikołajka*, przeł. B. Grzegorzewska, Kraków 2005, s. 47-49.

<sup>24</sup> Tamże, s. 49.

<sup>25</sup> M. Dąbrowska, *Uśmiech dzieciństwa*; dylogia Kadena-Bandrowskiego *Miasto mojej matki* i *W cieniu zapomnianej olszyny* pisane są wedle paradygmatu kobiecego, nie zaś męskiego – zawiązuje tu Kaden-Bandrowski do stylistyki Żeromskiego, podawanej w wielu rozprawach literaturoznawczych właśnie jako typ pisarstwa kobiecego.

Potwierdza tę obserwację utrzymana już w innej tonacji dwuczęściowa książka *Kiedy byłam mała* Anny Onichimowskiej i *Kiedy byłem mały* Grzegorza Kasdepke. Wspomnienia Anny Onichimowskiej skoncentrowane są wokół motywów właściwych kobiecej (dziewczęcej) perspektywie narracyjnej: narratorka Onichimowskiej przywołuje z pamięci detale związane z charakterystycznymi elementami ubioru przywoływanych ze wspomnień osób, opisuje emocje „dziewczęcej” przyjaźni, opartej na związku serc i dialogu dusz, pragnieniu wspólnego trwania, bycia ze sobą, bycia, a nie – jak w przypadku chłopców – podejmowania działań:

Moją pierwszą przyjaciółką od serca była Mirka. Chodziłyśmy do jednej klasy. Mirka miała ciemne włosy, zielone oczy i nosiła okulary. Jej tato dostał pracę za granicą i wyjechała na kilka lat do Brazylii. Tonęłam we łzach. Pisywałyśmy do siebie prawie codziennie bardzo długie listy<sup>26</sup>.

Odpowiednikiem „przyjaciółki od serca” są w prozie „chłopięcej” przyjaciele z podwórka – łączą ich zgodne ze stereotypem małego mężczyzny wojny, zmagania, rywalizacje, bójki i więzy „braterskiej”, sprawdzonej w czynach przyjaźni. Podwórkowe bandy, wałęsające się wokół samochodów traktowanych jeszcze niedawno jako oznaka nowoczesności i postępu, przy tajemnych wejściach do piwnic czy porzuconych bunkrów, na chodnikach otaczających domy, są naturalnym punktem odniesienia młodego chłopaka poszukującego akceptacji rówieśniczej.

Żadna porządna banda nie obejdzie się bez wrogów. Nasza też ich miała. Najgroźniejszymi byli chłopcy z sąsiedniego podwórka. Królował wśród nich legendarny Adam Hańko, którego bali się nawet dorośli. Niektórzy ludzie od najmłodszych lat wiedzą, kim zostaną w przyszłości, i Adam Hańko też to wiedział – zostanie słynny przestępcą.

---

<sup>26</sup> A. Onichimowska, *Kiedy byłam mała* [w:] A. Onichimowska, *Kiedy byłam mała*, G. Kasdepke, *Kiedy byłem mały*, Łódź 2009, s. 38.

Więc i marzenia są typowo chłopięce, typowo chłopięcy sposób spędzania czasu, chłopięce bitwy podwórzowych band, chłopięce przeżycia, radości, zwycięstwa i klęski. To jest bowiem chłopięcy świat – i nawet jeśli pojawiają się w nim łzy, są to łzy męskie i poważne, nie mają nic wspólnego z rzewnymi łzami dziewcząt lanymi za przyjaciółkami, co przepadły w zamorskich krajach. Te chłopięce łzy świadczyć mają nie o „babskiej” naturze chłopaka, ale o dzielności, harcie ducha, męstwie, są znamię prawdziwego małego mężczyzny, małego bohatera.

Bitwa polegała na rzucaniu w siebie kamieniami. Lubilem rzucać, ale nie lubilem, gdy we mnie rzucono. [...] Bitwy trwały raz krócej, raz dłużej, a kończyły się na trzy możliwe sposoby. Dwa pierwsze sposoby wskazywały od razu zwycięzcę.

Sposób pierwszy: ktoś z nas obrywa kamieniem, zaczyna ryczeć, a przeciwnik umyka, żeby nie spotkać się z rozłuszczonymi rodzajami – przeciwnik umyka, ale zwycięża.

Sposób drugi: któryś z przeciwników obrywa kamieniem, zaczyna ryczeć, a my umykamy – w poczuciu zwycięstwa.

Sposób trzeci pozostawiał bitwę nierozstrzygniętą: na podwórko wpadał doktor Jasiewicz, a wtedy umykamy i my, i przeciwnicy – czyli remis<sup>27</sup>.

Podobnie zresztą zabawy – mała Ania Onichimowska bawiła się, jak na dziewczynkę przystało, lalkami, mały Grześ Kasdepke znajdował radość w szaleńczej jeździe na sankach:

Czasami puszczane samopas sanki wykorzystywały chwile naszej nieuwagi i pędziły w dół, radosne i rozbrykane – ale taka chwila wolności kończyła się zwykle kraksą na jednym z wielu rosnących tu drzew. Starsze chłopaki, wśród nich i groźny Adam Hańko, startowali spod samej cerkwi; mknęli leżąc na sankach, z głowami w dół, prosto na wywijający się w lewo szpaler rosnących topól – jeśli brakowało im umiejętności lub szczęścia, rozbijali się na nieustępli-

---

<sup>27</sup> G. Kasdepke, *Kiedy byłem mały* [w:] A. Onichimowska, *Kiedy byłem mała*, G. Kasdepke, *Kiedy byłem mały*, Łódź 2009, s. 26-27.

wych, obojętnych pniach. Pamiętam jednego ze straceńców, który w coraz większej panice próbował zapanować nad kręcącymi się na oblodzonym zjeździe sankami; trzasnął o drzewo jak bezwładna lalka – patrzyliśmy jak oniemiała na plamę krwi wrzynającą się w biel śniegu i na odłamek kości, który przebił grubą nogawkę jego kombinezonu. Było to straszne, ale i fascynujące<sup>28</sup>.

Wspólna książka Grzegorza Kasdepke i Anny Onichimowskiej wydobywa kontrapunktowo przeciwstawne sposoby ujmowania rzeczywistości, unaocznia rozbieżności w sposobach ujmowania materii literackiej (język, postaci, wartości, emocje).

W niektórych utworach narracja obliczona jest na żonglowanie opozycyjnymi sposobami postrzegania świata, jak w twórczości Astrid Lindgren (*Pippi Långstrump*, *Ronja, córka zbójnika*, *Mio mój Mio*, *Bracia Lwie Serce*) czy Michaela Ende (*Momo*, *Niekończąca się historia*) – w takich wypadkach właśnie zmienny punkt widzenia narratora personalnego, właśnie oscylacja między różnymi obszarami doświadczeń i przeżyć hipotetycznego czytelnika, do których narracja odwołuje się, właśnie rozpięcie między sferą typowo chłopięcych i typowo dziewczęcych emocji nadają aktowi lektury bardzo specyficzny charakter – lektura jest wówczas wspólnotą przeciwieństw, spojeniem różnorodności, jest doświadczeniem jedności świata i jedności przeżyć: chłopiec odnajduje w sobie dziewczęcą wrażliwość, dziewczyna – chłopięce szaleństwo, bunt, odwagę i marzenia o „dążeniu do gwiazd”.

### III. Szaleniec

Na wyższym poziomie wiekowym, w przypadku starszych nastolatków, chłopięce czy nieledwie męskie lektury wiążą się już z kategoriami znacznie mniej jasnymi, z wartościami, które często stoją w opozycji

---

<sup>28</sup> G. Kasdepke, *Kiedy byłem mały* [w:] A. Onichimowska, *Kiedy byłem mała*, G. Kasdepke, *Kiedy byłem mały*, Łódź 2009, s. 48.

do wskazanych wyżej jako kulturowo przypisanych chłopcu od wieku przedszkolnego poczynając na starszym wieku szkolnym kończąc. Nie ulega wątpliwości, że fala brutalizmu, która przelewa się przez sceny teatru młodego widza<sup>29</sup>, przez film kierowany do nastoletniej widowni<sup>30</sup>, przemocy ujawniającej się w tekstach popularnych piosenek, nie może omijać książki, która stanowi przecież ogniwo kultury czasu, jest nie tylko tej kultury przejawem i świadectwem, ale jej nieodrodnym dzieckiem, stworzonym przez nią, ukształtowanym i podlegającym analogicznym przemianom, jakim cała rzeczywistość na przestrzeni czasu podlega.

U źródeł prozy dla starszych chłopców leży doświadczany przez naszą współczesność kryzys ojcostwa<sup>31</sup>, kryzys, który – jak wskazano wyżej – dawał o sobie znać już w lekturach kierowanych do dzieci i młodszych nastolatków. Balzak powiedział kiedyś: „Ucinając głowę Ludwikowi XIV Republika ucięła głowy wszystkim ojcom”. XX wiek dopełnił dzieła rewolucji i spowodował, że ojcostwo stało się wątpliwą wartością. Freud uczynił z ojca rywala matki, Nietzsche przypisał mu źródło dziecięcego i młodzieńczego lęku (literacką konkretyzacją tej idei jest *Dziecko salonu* Korczaka). *Pater familias* został w XX w. definitywnie uśmiercony. „W ciągu XX wieku pojęcie »nieudolności« konkretyzuje się i rozciąga na wszystkich ojców – piszą Françoise Hurstel i Geneviève Delaisi de Parseval. – [...] Kiedy mężczyzna staje się ojcem, przywdziewa płaszcz pełen dziur i ściąga na siebie podejrzenia, a ściślej mówiąc przyjmuje na siebie funkcję, która coraz bardziej tracić będzie na znaczeniu, niezależnie od osobistych zalet tego, kto ją sprawuje. Już w 1938 roku Lacan mówił o »społecznym schyłku obrazu ojca«<sup>32</sup>.

Siedemdziesiąt lat po słowach Lacana kryzys ten przeniknął sztukę, z którą młody człowiek ma do czynienia, którą w pewnym sensie

---

<sup>29</sup> Por. M. Karasińska, *Fotorealizm? Dozwolone od lat dziesięciu* [w:] *Dziecko i teatr w przestrzeni kultury*, t. 2: *Świat w teatrze*, red. M. Karasińska i [w:] Poznań 2007.

<sup>30</sup> Por. J. Nowakowski, *Współczesny film dla młodego widza wobec kulturowych i obyczajowych tabu* [w:] *Sztuka dla dziecka jako forma komunikacji społecznej*, t. 1, red. [w:] Poznań 2009, s. 161.

<sup>31</sup> Z. Melosik, *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*, Poznań 2002.

<sup>32</sup> F. Hurstel, G. Delaisi de Parseval, *Stale podejrzwany* [w:] *Historia ojców i ojcostwa*, op. cit., s. 382.

uważa za własną, z którą się pokoleniowo identyfikuje. Efektem tych przekształceń jest zachwiany obraz ojca, już nie - jak w utworach przeznaczonych dla młodszych czytelników - „podszytego chłopcem”, śmiesznego i poczciwego zarazem, lecz wyzbytego wszelkich ludzkich wartości, skarłałego moralnie i fizycznie, stanowiącego zaprzeczenie zakotwiczonych w kulturze obrazów topoiicznych. W powieści Grzegorza Gortata *Szczury i wilki* ojciec jest dosłownie pokraką - psychicznym i fizycznym degeneratem, alkoholikiem. Stracił nogi w wypadku tramwajowym, któremu uległ w chwili zamroczenia alkoholowego; syn-narrator mówi o nim pogardliwie: „Karzeł”. „Wiesz, kim jesteś? Kupą łajna. Jesteś gorszy od parchatego Żyda” - rzuca mu w twarz.

[Matka] musiała spuszczać mu powietrze z dętki. Eufemizm, który w przyływie dobrego humoru ukuł w pierwszych latach małżeństwa. Wyznawał filozofię: w trosce o zdrowie fizyczne i komfort psychiczny mężczyzna powinien rozładowywać napięcie seksualne, nie wolno dopuścić, by podniecenie się kumulowało, bo przejdzie w przewlekły stres. Trzeba spuścić powietrze z dętki – bełkotał. Nie dawał jej wyboru. Odkąd ucięło mu kulasy, było jeszcze gorzej. Zachowywał się niczym pies przy budzie, który nie może już uganiać się za sukami<sup>33</sup>.

Analogiczny portret ojca przynosi powieść inicjacyjna Wojciecha Kuczoka *Gnój*<sup>34</sup>, ukazująca piekło dzieciństwa i młodości, kaźń młodego chłopca bitego i poniżanego.

Trzeba was trzymać krótko za mordę, może by coś wyrosło, a tak, ech, szkoda gadać... Wart Pac pałaca. Jaki ojciec, taki syn. Banda gówniarzy. Kręcą się po osiedlach. Dzieci rodzą dzieci. Durne to takie. Ech, wychowałbym...<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> G. Gortat, *Szczury i wilki*, Warszawa 2009, s. 33-34.

<sup>34</sup> W. Kuczok, *Gnój (antybiografia)*, Warszawa 2003.

<sup>35</sup> Tamże, s. 70-73.

Towarzyszące rodzinnym awanturom hałasy nie ograniczają się do jakiegś wyraźnie określonej przestrzeni domu – obejmują stopniowo cały dom, wypełniają jego istotę, obracają w niwecz to, co z domem się wiąże: ciepło, bezpieczeństwo, miłość.

Kiedy się stało na korytarzu, słyhać było z pierwszego piętra monolog starego K., choć był to monolog apostroficzny, właściwie nawet dialog z matką, to znaczy oboje przeklinali się nawzajem w dwóch różnych mieszkaniach, jednakowoż czyniąc to z odpowiednim natężeniem, słyszeli się wzajemnie mimo oddzielającego sufitu względnie podłogi. A kiedy już usłyszeli strzęp przeciwnego sobie monologu, przerywając dla zaczerpnięcia oddechu własny, oburzali się i napędzali, i rozkręcali tym bardziej, tak że kiedy się stało na korytarzu (a stało się, a stałem, bo wyszedłem na schody, bo z lęku o to, by się nie stało coś na moich oczach, wychodziłem, stawałem na półpiętrze), kiedy się stało na półpiętrze, tę przedziwną rozmowę wykluczających się pozornie monologów można było słyszeć najlepiej, w pół drogi między wulgarnym już na dobre jazgotem matki z niewiele bardziej wyszukany bluzgiem ojca. [...] Czasem, nie nadążając słowami za potokiem nienawiści, matka tupać wściekle w podłogę, namierzywszy pierwę miejsce, w którym w danej chwili podłoga była sufitem dla starego K. [...] Tupać, kopać, a stary K., czując te tąpnięcia nad sobą, stawał na krześle i młotek do mięsa z siostry szufłady wyjąwszy, walił w sufit. [...] Słyszałem więc najlepiej, kiedy stałem na półpiętrze, kiedy się chciałem utwierdzić w ucieczce, kiedy się chciałem upewnić, że i tego wieczoru nie pozostaje mi nic innego, jak wędrówka po osiedlach...<sup>36</sup>.

Przejmujący obraz piekła, w które zamienia się rodzinny dom, dom niszczony krok po kroku, systematycznie, jakby pozbawiany był swych najbardziej fundamentalnych właściwości: miejsce poczucia bezpieczeństwa zajmuje sięgający samego dna niepokój. Nie jest już schronieniem przed światem, przeciwnie: świat zewnętrzny niesie azyl przed własnym domem. W przywołanej powieści Kuczoka kłótnie

<sup>36</sup> Tamże, s. 90-91.

między rodzicami nie ograniczają się do słów. Kończący powieść obraz nabiera cech groteskowych: dom zostaje zalany przez szambo i pochłonięty – niczym kopalnia w *Germinalu* Zoli – przez ziemię:

Załomotało. Zapadło. W siebie się wessało. W ziemię wkleśło. [...] Ze starego K. pozostała tylko głowa, tylko wyraz twarzy, którym się zegnał ze światem<sup>37</sup>.

Ta symboliczna scena zyskuje szersze znaczenia: jest jakby podsumowaniem dwudziestowiecznej drogi destrukcji, zniszczenia domu, całkowitej apokalipsy dzieciństwa. U jej źródeł leży kryzys związków rodzinnych, kryzys ojcostwa (w mniejszym stopniu macierzyństwa), którego powszechne i wstrząsające świadectwa przynosi proza przełomu tysiącleci. Młodzianka dziewczyna, bohaterka tomu *Byłem samotny i szczęśliwy* Pawła Huelle, opowiadała o „delirce” ojca; ten, usłyszawszy jej słowa, „zerwał się nagle z łóżka [...], złapał pierwsze pod ręką krzesło, uniósł je w górę ponad głowę, po czym roztrzaskał z hukiem o ścianę”<sup>38</sup>. W *Pannie Nikt* Tomka Tryzny ojciec-górnik, co i raz zaglądnący do kieliszka, wulgarny i prostacki, zwraca się do córki: „Podciąg spódnice i wystaw dupę, bo pachem po mordzie przejadę”<sup>39</sup>. Nie są rzadkie obrazy wykorzystywania seksualnego córki przez zdegenerowanego ojca lub ojczyma (*Dobranoc, słonko* Heidi Hassenmüller).

Erozja topoiicznego portretu ojca musiała doprowadzić do przewartościowań w sferze psychicznej nastoletniego bohatera literackiego. Przesunięciu uległy zwłaszcza literackie obrazy doświadczeń erotycznych nastolatka: to, co było przedmiotem pionierskiej analizy literackiej Sienkiewicza w *Rodzinie Połanieckich* – budzący się dyskretny, subtelny, niezrozumiały dla samej dziewczyny młodzieńczy erotyzm, staje się w powieści przełomu XX i XXI w. albo doświadczeniem krańcowo destrukcyjnym, traumą, którą bohater będzie musiał nosić przez

<sup>37</sup> Tamże, s. 207, 209.

<sup>38</sup> P. Huelle, *Byłem samotny i szczęśliwy*, Warszawa 2003, s. 84.

<sup>39</sup> T. Tryzna, *Panna Nikt. Tajemnicza powieść o dojrzwaniu*, Warszawa 1994, s. 281.



całe życie, brutalnym wtajemniczeniem, którego na zawsze pozostanie zakładnikiem, albo źródłem zabaw wolnych od zobowiązań i konsekwencji, formą niefrasobliwej i ekscytującej przyjemności.

Esemka miała czternaście lat i wyglądała na niewiele więcej. Trudno powiedzieć, kto pierwszy ją tak nazwał. Esemka, SM, Siostra Miłosierdzia. Ledwo skończyła trzynaście lat, zaczęła się puszczać. Imponowało jej, kiedy starsi panowie zabierali ją w kurs dobrymi samochodami, a po wszystkim odpalali parę złotych. Część zostawiała sobie, resztę odpalała matce. Matka nie miała stałej pracy, za to troje dzieciaków na głowie. Nikomu nie odmawiała, stąd Siostra Miłosierdzia. [...]

– Odstąpię ci moją kolejkę – zaproponował Marik.

– Warto, toówka. – Senior się zaśmiał. – Prawie.

Junior zajrzał do baraku.

– Towar stygnie. Jak nie, to spadaj, zaczynam drugie podejście.

Esemka leżała jak kłoda, z bluzką podciągniętą pod samą szyję. Głowę miała odwróconą. Heinrich nie widział dobrze jej twarzy. Chude nogi były rozrzucone pod nienaturalnym kątem, sztywno wyciągnięte ręce ginęły za głową, przykryte stertą worków. Płaskim jak decha brzuchem dziewczyny wstrząsały skurcze<sup>40</sup>.

Tego rodzaju poruszające obrazy mają swoje odpowiedniki w tekstach piosenek popularnych w środowiskach nastolatków. W piosence *Skinhead Grill* zespołu The Coiots!, jednego z reprezentantów polskiego punkrocka, piętnastoletnia dziewczyna próbuje dostosować się do męskiego środowiska punków i skinów: zmienia zachowanie („wracasz do domu pijana, Choć masz dopiero 15 lat”), wygląd („w króciutkich włosach będzie ci lepiej”), makijaż („musi być równo wycięta brew”). Stara się zaistnieć w tym stworzonym przez młodych mężczyzn dla młodych mężczyzn środowisku, zaistnieć w subkulturze, zyskać aprobatę i uznanie. Nie wie jednak, że kultura ta podszyta jest cynizmem, widocznym zresztą już w tytułowym określeniu: wprowadzenie wy-

---

<sup>40</sup> G. Gortat, *Szczury i wilki*, op. cit., s. 45.

razu *Grill* zamiast *Girl* to nie prosta zabawa językowa w stylu *nursery rhymes*, przeciwnie – pozorne przejęzyczenie czy gra słów powoduje znaczącą zmianę sfery semantycznej, przekształcenie pola znaczeniowego – gorąca dziewczyna staje się gorącym grillem, człowiek nabiera cech przedmiotu wykorzystywanego do przygotowywania posiłków i ich konsumpcji – konsumpcji, która ma w przywołanym kontekście oczywiste konotacje o charakterze erotycznym. Gorąca dziewczyna jest gorącym „przedmiotem”.

Ale jest jedno, o czym ty nie wiesz,  
Niech ten kawałek będzie przestrożą:  
Trzeba mieć siłę, trzeba mieć pięści,  
Tu nowe ciuchy ci nie pomogą.

Łatwo jest tutaj dziewictwo stracić,  
Ulica miejscem dla twardych girls,  
Skiny i punki, chorzy wariaci.  
Nie ma miłości, jest piwo i seks<sup>41</sup>.

Piwo i seks są tu znakami kultury błędnie określanej mianem nihilistycznej, to kultura podszyta buntem, niezgodą na zastany świat wartości materialnych i brutalnej polityki, pozbawiony perspektyw świat globalizacji, w którym zwyciężają wybrani, świat rozczarowań i goryczy. W tym świecie młody człowiek pozostaje sam, nie ma no kogo liczyć – ani na rodzinę, ani na szkołę, ani na Kościół, ani na tych, którzy decydują o losach kraju. Jest to już właściwie lejtmotyw piosenek rockowych, czego dowodzi tekst z roku 1994.

Nikt ci nie pomoże ręki nikt nie poda  
Nikt się nie uśmiechnie każdy w dupie ma  
Radź sobie sam nie odwracaj się za siebie  
Głowę noś wysoko wszak jesteś człowiekiem

---

<sup>41</sup> Piosenka z płyty *Punk, boks, sex*, 2009. Dostęp online w World Wide Web: <<http://www.forum.punkserwis.org/viewtopic.php?t=13219>> [data dostępu: 1.01.2011].

Watykan cię omamił kłamię ciebie ksiądz  
Rząd dawno już cię sprzedał i Lechu w pupie ma  
Łże radio którego słuchasz  
Telewizja którą oglądasz  
Nie czekaj więc na łaskę i walcz o swoje ja<sup>42</sup>.

Reakcją może być tylko nienawiść, tłumiona agresja, która prędzej czy później będzie musiała znaleźć ujście w aktach przemocy i destrukcji, załamanie wiary w ideały młodości. Jedyne, co młodemu człowiekowi świat ofiarowuje, to ograniczenia i zakazy, łamiące podstawowe ludzkie prawo: prawo do wolności:

Nienawidzę świata wszyscy mnie wkurwiają  
Kiedy chcę coś zrobić to mi zabraniają  
Chciałbym żyć jak człowiek ale mi nie dają  
Nienawidzę świata wszyscy mnie wkurwiają  
No! fjucezer  
Nooo!<sup>43</sup>.

Pod powierzchnią buntu kryje się rozczarowanie małością ideałów, tęsknota za prawdą o człowieku i rzeczywistości, w której żyje. Prawda ta, skrywana za zasłoną pozorów, przyjmowana niechętnie, jest – jak twierdzi Wojciech Siwak – naczelną kategorią polskiego rocka<sup>44</sup>. I właśnie ta prawda, przerażająca, brutalna prawda o zakłamanym świecie, w którym nie ma miejsca na ideały młodości, powoduje, zwątpienie nawet w wartości, które wiązały się z topoiicznym wyobrażeniem szczęścia. W świecie punckrocka nie ma mitu miłości czystej i wzniosłej, jest zmysłowa żądza, chuć w czystej postaci.

---

<sup>42</sup> Nauka o Gównie, *Jak wygląda dzisiaj mój kraj* (1994), *Radź sobie sam*. Dostęp online w World Wide Web: <<http://boulipun.webpark.pl/teksty/nog.htm>> [data dostępu: 1.01.2011].

<sup>43</sup> Brudne Dzieci Sida, *Love Kills* (2000), *No! fjucezer*. Dostęp online w World Wide Web: <[http://www.tekstowo.pl/piosenka,brudne\\_dzieci\\_sida,nol\\_fjucezer.html](http://www.tekstowo.pl/piosenka,brudne_dzieci_sida,nol_fjucezer.html)> [data dostępu: 1.01.2011].

<sup>44</sup> Wojciech Siwak, *Estetyka rocka*, Warszawa 1993, s. 66.

Kiedy patrzysz na mnie tak  
Twojej śliny czuje smak  
Żądza zmysłów ogarnia mnie  
Odejdź stąd i zostaw mnie.  
Nie prowokuj mnie<sup>45</sup>.

Nastolatka, określona w tytule piosenki zespołu Strajk mianem „Królowny”, nawiązującym do tradycyjnej topiki baśniowej, jest - jak na królownę przystało - niedoświadczona, naiwna, bezbronna wobec okrutnego i przewrotnego świata. Ale już nie zła czarownica czy Baba Jaga jest źródłem zagrożenia, lecz mająca źródła o łatwowierności uległość, brak doświadczenia, naiwne, dziecięce myślenie. Świat jest okrutny, a człowiek bezwzględny. Dziewczyna wsiada do samochodu z nowo poznanym chłopakiem, ale zamiast do domu zostaje wywieziona do lasu i brutalnie zgwałcona:

Dziewczyna przerażona chciała się ratować,  
Ale on już wcześniej zamki zablokował  
Wtedy ów mężczyzna zmienił się w potwora  
Została pobita i brutalnie zgwałcona<sup>46</sup>.

Zgodnie z zapowiedzią z pierwszych wersów, „nie była to historia lekka i miła”, przeciwnie, odarta z romantycznych odniesień, dramatycznie brutalna. Młody mężczyzna ukazany jest tu jako zwierzę, bezlitosne, cyniczne i podłe. Bliźniaczą historię opowiada Marta Fox w powieści *Karolina XL*:

---

<sup>45</sup> Piosenka *Nie prowokuj* zespołu On Yer Bike z płyty *Lustprinzip* (2009). Dostęp online w World Wide Web: <<http://peb.pl/albumy-rock-and-metal/820843-rapidshare-on-yer-bike-lustprinzip-2009-a.html>> [data dostępu: 1.01.2011].

<sup>46</sup> Piosenka *Królowna* zespołu Strajk z płyty *Dwie strony* (2009). Dostęp online w World Wide Web: <[http://kbbak74.wrzuta.pl/audio/0IP542Tz0TF/strajk\\_-\\_krolowna](http://kbbak74.wrzuta.pl/audio/0IP542Tz0TF/strajk_-_krolowna)> [data dostępu: 1.01.2011].

Moja inicjacja nie była siódmym niebem.

Nie było wanny pełnej piany, jak na filmach, nie było delikatności i rozkosznych jęków. Chris wbił się we mnie ostro, mocno, zasapał kilka razy i powiedział:

– Wyskakuj z auta i ubieraj się.

Tak bardzo się wstydziłam, że nie chciałam wyskoczyć. On wyszedł pierwszy, podniósł moje spodnie z trawy i rzucił na mnie. Podniosłam się powoli. Moje czarne majtki wisiały na dźwigni zmiany biegów. Kiedy je próbowałam założyć, zauważyłam, że fotel jest zaplamiony krwią. Tak mnie to przeraziło, że zaczęłam wycierać majtkami, byle tylko Chris nie zauważył.

– O, gównu, co za gównu, dlaczego mi nie powiedziałaś, ty idiotko – wrzasnął w tym samym czasie. – Ty kretynko, jak mogłaś mi to zrobić, nienawidzę pieprzonych dziewic – krzyczał. – W co ty mnie wpakowałaś? – biegał wokół samochodu. – Zafajdałaś mi samochód, ty idiotko skończona!<sup>47</sup>.

Tyle tylko, że w powieści nastoletnia dziewczyna znajduje wsparcie w mądrej, kochającej, dojrzałej emocjonalnie matce, natomiast Królowna z piosenki zespołu Strajk zostaje przez sąd skazana za... składanie fałszywych zeznań, gwałciciel zaś uchodzi sprawiedliwości. Dziewczyźnie nie pozostaje nic innego niż w desperacji wymierzyć sprawiedliwość na własną rękę. Gwałciciel ginie, ale przedstawiona opowieść stawia pytanie o siły rządzące światem i człowiekiem, pytanie o porządek wartości i wynik walki dobra ze złem, walki, w której – jak nakazywała baśniowa tradycja i zwyczajna ludzka tęsknota wyrażana w nieskończonych szeregach utworów literackich – dobro było zawsze zwycięskie. Minął czas zakochanego Romea, który dla swej ukochanej gotów był stanąć u drzwi śmierci. Nadszedł czas tryumfu przemocy i zła.

Cała ta historia rodzi pytanie,  
Czy ktoś pokonał diabła,  
Czy zwyciężył diabeł.

---

<sup>47</sup> M. Fox, *Karolina XL*, Łódź 2009, s. 66-67.

W piosenkach punkrockowych, źródłem erozji świata wartości jest podobnie zresztą jak w powieściach inicjacyjnych przełomu wieków XX i XX, starsze pokolenie, czyli pokolenie rodziców dzisiejszych nastolatków. Teksty piosenek ukazują nicość życiowych ideałów i wzorców osobowych, ujawniają już nie teatralizację ról, jak to miało miejsce w karnawałowej powieści adresowanej do młodszych nastolatków, lecz całkowity rozkład człowieczeństwa. Jak ojciec w przywołanej powieści Grzegorza Gortata był w oczach syna znienawidzonym, pogardzanym i żalonym karłem, tak matka jako bohaterka liryczna jednej z piosenek punkrockowych jest „brudna i zła”: marzy o pójściu na bal, o odgrywaniu baśniowej roli Kopciuszka wyprowadzonego przez królewicza z dna niedoli do zamkowych komnat, jest jednak więźniem swej fizjologii, swej ciąży, swej „polskiej” kobiecości.

Maską kremu, pudru, szminki  
przykrywa twarz  
wkłada bluzki, halki, szpilki  
brudna i zła  
chce wieczorem pić szampana  
chce iść na bal  
tańczyć do białego rana  
brudna i zła

kiedy rano spojrzy w oczy  
szarego dnia  
co w oparach fizjologii  
wyjrzy na świat?  
Nie subtelna nimfa słodka  
nie femme fatale  
lecz ciężarna matka polka  
brudna i zła!<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> *Brudny i zły*, piosenka zespołu Profanacja z płyty *Nie zdarza się* (2009). Dostęp online w World Wide Web: <<http://www.myspace.com/profanacja>> [data dostępu: 1.01.2011].

Trudno oprzeć się wrażeniu, że zarówno utwory literackie, jak teksty piosenek punkrockowych ujawniają tryumf ciemnej strony „męskiego” świata, świata przemocy, nihilizmu, świata opanowanego przez niepokromioną chęć panowania i niszczenia. Omawiane utwory prezentują ciężar, jakim świat staje się dla młodego człowieka, nie są przecież jego gloryfikacją, przeciwnie, piętnują go i potępiają, wyrażają ból, jaki niesie kontakt ze złem zrodzonym przez tych, którzy nadają kształt rzeczywistości i decydują o jej charakterze. Podobne treści znaleźć można we współczesnej prozie inicjacyjnej (*Czekoladowa wojna* Roberta Cormiera, *Prawda czy wyzwanie* Anniki Thor, *Przetrwać w Nowym Jorku* Jima Carrolla, *Niemy śmiech* Heidi Hassenmüller, *Co-rzaz mniej milczenia* Marty Fox, *Odłot na samo dno* Jany Frey).

Ten literacko-muzyczny dialog jest ważnym elementem współczesności. Książka, jeśli ma towarzyszyć młodemu pokoleniu i trwać pośród wielu różnych ofert, jakie otaczająca rzeczywistość młodemu człowiekowi dostarcza, musi mówić o tym, co jest przedmiotem niepokojów jego pokolenia, co jest komponentem jego doświadczeń, wyraża jego własną, podmiotową wizję świata, nie zaś wizję świata dorosłego nadawcy, ukształtowanego przez inne niż ma młode pokolenie doświadczenia. Kultura nastolatków w stopniu znacznie większym niż pozostała część kultury współczesnej jest wrażliwa na strategię skandalu, nowości i młodości, jest przede wszystkim kulturą aktualnego sezonu literackiego – wyrastając z młodzieńczego wieku nastolatek „porzuca to, co dziecięce”, szuka „dorosłych” lektur, a jego następcy łątwo oddają się nowym modom, poddają wpływom nowych subkultur, znajdują wyraz swoich problemów w utworach reprezentujących nieobecne wcześniej lub w inny sposób obecne i rozważane treści.

Stąd ogromny wymóg nowoczesności stawiany literaturze. Skoro „męski” świat ukazany w popkulturze młodego pokolenia jest mroczny i przygnębiający, skoro napiętnowany jest stygmatem szaleństwa i obłędu, skoro w taki sposób przedstawia ów męski świat inicjacyjne

kino (*Słoń*) i teatr (), takiego samego obrazu świata szukać będzie nastolatek w książce.

Łatwe pocieszenia, utopijne krajobrazy radosnych młodzieńczych doświadczeń i wzorce parenetyczne świętej, bezgrzesznej, niewinnej młodości skazują książkę na banicję. „Męski” świat starszych nastolatków jest brutalny i mroczny. Taka też jest literatura oparta na strategii „męskiego” dyskursu. [2012]





# Trickster artysta.

## Ponowoczesne gry archetypowe

### I. Odbiorca jako kolekcjoner wrażeń

Jak dowodzi Zygmunt Bauman, kultura naszych czasów trywializuje tradycję, ośmiesza ją i umniejsza, oferując w zamian nowoczesny „supermarket wartości”, w którym konsument dobiera towary wedle gustów, upodobań i potrzeb; ponieważ to, co nowoczesne, dynamiczniej kusi i daje poczucie bycia *trendy*, przeto odbiorca w pierwszym odruchu ulega temu, co daje gorącą, mocną rozrywkę. Dlatego, jak pisze Bauman, „kultura doby płynnej nowoczesności, w odróżnieniu od kultur znanych nam z opisów historyków i etnografów, nie czuje się już kulturą nabywania wiedzy i akumulacji doświadczeń. Wydaje się raczej kulturą niezaangażowania, nieciągłości i zapomnienia”<sup>1</sup>.

Dotyczy to w szczególności sposobu młodego pokolenia, z natury bardziej otwartego na to, co nowoczesne mniej na to, co tradycyjne. Są cztery zasadnicze czynniki, za sprawą których młode pokolenie odczytuje przekaz tradycji w sposób, który nie ma odpowiedników w minionych wiekach.

Czynnik pierwszy: procesy społeczne 2. poł. XX w. Minione stulecie zmusiło setki tysięcy ludzi do porzucenia miejsc bliskich i oswojonych, przestrzeni własnych, stwarzających podstawy tożsamości, warunki zakorzenienia. Repatriacje, migracja zarobkowa, przymusowe przesiedlenia, tułaczki wojenne, wędrówki „za chlebem” i w poszukiwaniu lepszych, godniejszych miejsc życia, porzucanie środowisk wiejskich

<sup>1</sup> Z. Bauman, *Kultura płynnej nowoczesności* [w:] *Bauman o popkulturze. Wypisy*, wybór M. Halawa i P. Wróbel, Warszawa 2008, s. 66.

i związane z „awansem społecznym” przeprowadzki do miast - wszystko to powodowało, że w stopniu niespotykanym wcześniej ogromne ludzkie masy znalazły się w sytuacji utraty tożsamości, braku poczucia *bycia u siebie*, związku z tradycją i kulturą, w sytuacji outsiderstwa. Nie sprzyjało to zakorzenieniu młodego pokolenia, skoro pokolenia starsze własne korzenie utraciło, zmuszone okolicznościami, warunkami życia, presją czasu. Niejednokrotnie utrata związków z przeszłością była ceną za awans, za bycie postrzeganym jako „postępowy”, „dzisiejszy”, w przeciwieństwie do „tradycjonalisty” czy „konserwatysty”, którym to określeniom nadawano negatywne konotacje.

Czynnik drugi: zerwanie poczucia ciągłości kulturowej. Zakorzenieniu współczesnych pokoleń, związaniu ich z tradycją nie sprzyjały okoliczności polityczne, prowadzona w wyrafinowany sposób, przybierająca pozory postępu rewolucja kulturalna, która przekształciła krajobrazy dawnych miast w „nowoczesne”, podszyte ideologią „równości” i „dekompozycji cech klasowych” wielkomiejskie sypialnie i blokowiska. Place i ulice zaprojektowane zostały w taki sposób, by na starych przestrzeniach miejskich powstawały zupełnie nowe, reprezentujące nowe, socjalistyczne perspektywy sztuki; architektura, podobnie jak muzyka, plastyka, literatura, teatr i film, były „tubą partii do mas”, a nie tubą tradycji do współczesności.

Rozczłonkowaniu i wielokształtności dziedzictwa kulturowego dwudziestowieczne totalitaryzmy usiłowały zaradzić na różne sposoby: poprzez wywieranie nacisku na integrację opartą na skupieniu uwagi społecznej na czujności wobec „wroga” (dla faszystów był nim Żyd, dla komunizmu - kułak i fabrykant, „posiadacz”), kształtowanie modelu człowieka przyszłości, zdolnego udźwignąć nowe zadania, jakie na jego barkach kładły nowe czasy, zamykaniu przeszłości w formy martwe i skamieniałe, takie które ujawniały jej niedostosowanie do wyzwań nowoczesności. Przekładało się to w bezpośredni sposób na zideologizowanie szkolnych programów nauczania przedmiotów hu-

manistycznych, w tym języka polskiego, plastyki, muzyki i historii, na wychowanie młodego pokolenia w taki sposób, by bardziej związać je z ideologią pierwszego w świecie państwa socjalistycznego, niż z dziedzictwem własnego kraju i narodu.

Na wojenne zniszczenia obiektów sztuki nakładały się działania władz komunistycznych, prowadzące do wyrugowania ze społecznej świadomości wielu arcydzieł kultury narodowej. Działania te dotknęły przede wszystkim literaturę. Ocalone z wojennej pożogi klasyczne powieści lat międzywojennych, zostały w latach 50. usunięte z zasobów bibliotecznych i zniszczone, a następnie objęte zakazem wznawiania. Działania te były tak skuteczne, że utwory te nigdy nie wróciły do dziecięcego czytelnika, choć przywrócono je do księgarni i bibliotek po r. 1989 - wznowienia trafiły bowiem w obszar społecznej pustki, w efekcie dziesiątki tytułów, już w wyniku gry rynkowej, znalazło się na maktaturze (*Dzieci Lwowa* Makuszyńskiego, *Bohaterski miś* Ostrowskiej, *Białe róże* Zakrzewskiej).

Czynnik trzeci: globalizacja. Związane ze współczesnymi procesami globalizacji przemiany w sztuce 2. połowy XX w. doprowadziły z kolei do masowego powielania obowiązujących „poprawnych” schematów, mających swoje odpowiedniki w różnych formach realizacji filmów, pisania, ilustrowania i wydawania książek, nawet przygotowywania inscenizacji teatralnych.

Czynnik czwarty: zmiana preferencji dziecięcego odbiorcy sztuki. Uwarunkowania kontaktu młodego człowieka ze sztuką uległy w ciągu stulecia tak daleko idącym przeobrażeniom, że łatwiej byłoby wskazać różnice dzielące współczesność i choćby nieodległą przeszłość, niż momenty wspólne.

Zmieniła się dostępność wszystkich dziedzin sztuki: książki, filmu, teatru, muzyki, do których młody człowiek może docierać zarówno bezpośrednio, jak i za pośrednictwem mediów. Powszechność dostęp-

ności prowadzi nieuchronnie ku spowszednieniu sztuki – kontakt ze sztuką nie jest już tak intensywnym przeżyciem, jak miało to miejsce wiek temu, nie ma charakteru odświętnego, nie jest wyczekiwane i pożądane. Literatura dostarcza wielu świadectw dowodzących, że sztuka była przez dziecko czy nastolatka traktowana jako sfera sacrum. Kornel Makuszyński wspomina już nawet nie zawodowy teatr, gdzie wizyta zawsze była głębokim, poruszającym przeżyciem, ale nawet teatr szkolny, w którym gimnazjaliści w domu jednego z kolegów odgrywali Słowackiego.

Takiej prawdy wzruszenia nigdy w życiu nie odczułem w teatrze. Dreszcz i groza przechodziły widzów (mama, siostra, lokaj i kucharka za drzwiami), kiedy car z wieki księciem gadali: „Gdzie się owa piękna Angielka podziała, lat szesnaście, niewinna, płocha, jak śnieg biała?...” Ha! Sędzia śledczy nie umie tak zmienić głosu w sztylet, torturując pytaniami zbrodniarza! Gdyby nie drobne zajście, car bowiem pobił za kulisami wielkiego księcia, łotr ten bowiem ukradł mu bokobrody, żywot tego teatru byłby pełen wieczystej chwały...<sup>2</sup>.

Marcel Proust rozpoczyna esej *O czytaniu* od wspomniania okoliczności, które towarzyszyły jego dziecięcej lekturze książek. Lektura ta odbywała się w całkowitej ciszy, skupieniu i samotności, zakłócaną dopiero nadejściem kucharki, która, nakrywając stół, zwiastowała powrót czasu wspólnej rodzinnej rozmowy; czas ten jednak nie trwał wiecznie, bo gdy kończył się posiłek, domownicy oddalali się do swoich pokojów, a chłopiec mógł wrócić do spokojnego, niespiesznego czytania.

Któż – jak nie ja – nie pamięta owych wakacyjnych lektur, które chciałoby się powierzyć kolejno następującym po sobie godzinom, na tyle spokojnym i niezmaconym, by zapewnić im gościnę. Raniem, wracając z parku, gdy wszyscy byli jeszcze na spacerze,

---

<sup>2</sup> K. Makuszyński, *Bezgrzeszne lata*, Warszawa 1984, s. 44.

wślizgiwałem się do jadalni, gdzie poza starą, stosunkowo mało rozmowną Felicją aż do odległej pory obiadu nikt nie wchodził i gdzie w samotnej lekturze za towarzystwo miałem jedynie malowane talerze zawieszane na ścianie, kalendarz, którego kartka obwieszająca dzień poprzedni została dopiero co zerwana, zegar z wahadłem i kominek, które mówiły wprawdzie, lecz nie oczekiwały żadnej odpowiedzi [...]. Od czasu do czasu słychać było odgłos pompy toczącej wodę, która zmuszała do podniesienia oczu i spoglądania na nią przez przymknięte okno<sup>3</sup>.

Medytacyjne, nieśpieszne zagłębianie się w świat literatury przynależy nie do naszych, lecz minionych czasów, jest archaicznym obrazem odległej przeszłości, utraconego obszaru doznań, do którego współczesnego odbiorcę wiodą z pozoru mało atrakcyjne, z rzadka przemierzane drogi. Proust miał chyba przecucie, że ta intensywność dziecięcego przeżywania kontaktu z książką (naówczas jedyną dziedziną sztuki powszechnie dostępną najmłodszym odbiorcom, którzy posiadli sztukę czytania) powoli zanika, że w dziecięca zachłanność lektury, niemożliwa do powtórzenia w wieku dojrzałym, przestaje harmonizować ze stopniowo zyskującą prawo kulturowego obywatelstwa nowoczesnością.

Książka, z którą mnie widzieliście przy kominku, w jadalni, w głębi fotela pokrytego dzierganym pokrowcem i podczas pięknych godzin popołudnia pod leszczyną i wśród głogów w parku, gdzie tchnienia bezkresnych pól, dobiegając z daleka, milcząco igrały wokół mnie, starając się mojemu powonieniu przekazać bezgłośnie zapach koniczyny lub groszku, które często przyciągały mój zmęczony wzrok, książka ta, której tytułu wasze oczy z dwudziestoletniego dystansu nie potrafiłyby odczytać, uciekając się do pomocy pamięci, której wzrok w tego typu sytuacjach jest najostrejszy, to *Kapitan Fracasse* Teofila Gauthier<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> M. Proust, *O czytaniu* [w:] M. Proust, *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp M.P. Markowski, przekł. M. Bieńczyk, J. Margański, M.P. Markowski, Kraków 2000, s. 75.

<sup>4</sup> Tamże, s. 89.

Dzisiejsze dzieci chyba nie będą miały szansy takiego Proustowskiego wspomnienia lektury czytanej pośrodku raj, w bezpiecznym zakątku, pięknej, sielankowej okolicy, sytości wrażeń - i rajskiej pełni, której książka staje się nieodzowną częścią. Współczesny młody odbiorca sztuki jest - by posłużyć się określeniem cytowanego już Zygmunta Baumana - „zbieraczem wrażeń”<sup>5</sup> uruchamiających silne emocje, ulotnych, krótkotrwałych, nakładających się na siebie i krzyżujących, tworzących feerię pokus i pożądliwości. Kultura, w której młody człowiek wzrasta, od najmłodszych lat przyzwyczaja go do nieustannej aktywności, ciągle go czymś zajmuje, wciąż na nowo angażuje jego uwagę i uczucia, dostarcza bodźców zróżnicowanych i otwiera sezamy pełne nieprzebranych skarbów: dziesiątki kanałów telewizyjnych, między którymi można bez końca poruszać się, gdy tylko zachłanność wrażeń jest w niedostatecznym stopniu zaspokojona; tysiące dostępnych na wideo filmów, które można zmieniać jak w kalejdoskopie, na chybił trafił, byle dostarczyć rozgrzanym zmysłom oczekiwanej potrawy; gry komputerowe, które angażują znacznie silniej niż jakakolwiek inna forma sztuki, bo pozwalają na dosłownie wejście w świat postaci, podejmowanie decyzji o ich losie i wpływanie na przebieg zdarzeń; komputer, który sam w sobie jest jak baśniowa góra magnetyczna, zbierająca wszystko, co tylko może do siebie przyciągnąć, i pozwalająca na bezkarne surfowanie po niebie, piekle i ziemi.

Z tej perspektywy oglądana sztuka i - szerzej - kultura czasów minionych, jak i sytuacja człowieka jako odbiorcy sztuki choćby sprzed kilkudziesięciu, ba! nawet i kilkunastu lat wydawać się musi w porównaniu ze współczesnością karykaturalnie monotonna, stateczna, jałowa i po prostu niewyobrażalnie nudna.

---

<sup>5</sup> Z. Bauman, *Społeczeństwo konsumpcyjne* [w:] *Bauman o popkulturze*, op. cit., s. 14.

## II. Karnawał

W tej sytuacji tradycja stała się wyprowadzonym ze sfery sacrum rezerwuarem motywów, traktowanym jako obszar gier i zabaw, swobodnych trawestacji kształtowanych w taki sposób, by odbiorca (na różnych poziomach doświadczeń i wiedzy) mógł nawiązać te rozpoznawać i uczestniczyć w prowadzonej grze. Kulturze współczesnej towarzyszy poczucie kryzysu, świadomość, że możliwości jej rozwoju uległy wyczerpaniu, stąd też dążenie do wyprowadzania zjawisk (np. motywów literackich czy filmowych, postaci, zdarzeń) z ich naturalnego, pierwotnego kontekstu, sytuowanie ich w nowym otoczeniu – nieuchronne są w tej sytuacji zniekształcenia: od satyry i karykatury do absurdalnej groteskowości. Ponieważ dzieła Joyce’a i Prousta, leżące u podstaw „nowoczesności”, ujawniły odległość dzieł sztuki i konwencji od tzw. prawdy obiektywnej czy zewnętrznej (do której człowiek po prostu nie ma dostępu), kategoria prawdy w sztuce uległa kompromitacji, sztuka ujawniła swą konwencjonalność i umowność. I właśnie ujawniając tę umowność, prowadząc grę z odbiorcą, żonglując motywami, skojarzeniami, cytacjami w zakresie obrazów filmowych, ilustracji, tekstu, nawet muzyki, wprowadzając eklektyzm form twórca może ujawnić nieograniczoną wolność artysty nie krępowanego żadnymi zasadami, a jednocześnie bezkarnie buszującego w bibliotece motywów, przekonanego, że nic już nowego powiedzieć się, narysować czy stworzyć nie da, można jedynie plądrować nieprzebrane archiwa przeszłości, na chybił trafił zestawiając zdarzenia, postaci, motywy, fakty historyczne z nieuwarunkowaną historycznie fantastyką.

Zabawa konwencjami, igranie archetypami i symbolami prowadzi do odwracania mocno osadzonych w sztuce tradycyjnej ról topicznych postaci. Potwory stają się personifikacjami dobra i wrażliwości (*Dobry potwór nie jest zły* Onichimowskiej), cmentarne duchy, zamiast przerażać, niosą zbłąkanemu dziecku opiekę, a młodzieńcowi przekazują najważ-



niejsze prawdy o istocie życia i moralności (*Księga cmentarna* Gaimana), postaci z tradycyjnych baśni stają się bohaterami żartobliwej lub ujętej w formie poważnej nowoczesnej opowieści - u Joanny Papuzińskiej diabeł Rokita mieszka już nie w starej wierzbie, lecz we współczesnym mieście, współczesnym „blokowisku” (*Rokis*), w *Kilku czarodziejskich historiach* Zbigniewa Brzozowskiego, *Bajkach Pana Bałagana* Jerzego Niemczuka czy *Z powrotem, czyli fatalnych skutkach lektur* Zbigniewa Batki postaci wywiedzione z tradycji wchodzą w bardzo swoistą, finezyjną grę literacką z postaciami obecnymi w przestrzeni nowego tekstu.

Antycypowała te tendencje zapomniana dziś powieść autotematyczna Bronisławy Ostrowskiej *Książka jutra, czyli tajemnica geniuszu drukarni* (1922); można je także odnaleźć w „przewrotnych” opowieściach Kornela Makuszyńskiego (*O tym, jak krawiec, imć pan Niteczka, został królem*, 1916) i Włodzimierza Perzyńskiego (*Gałganiarz i Patyczek, O szczupaku, który umiał tańczyć*, 1917). W latach 60. ubiegłego wieku tego rodzaju eksperymenty z tradycją wprowadzali Jerzy Broszkiewicz, Wiktor Woroszyński i Anna Kamińska. W powieści *Kluska, Kefir i Tutejszy* Broszkiewicz bohaterowie zostali obdarzeni świadomością swej własnej fikcyjności, świadomością, że każdy ich gest, każde zachowanie, że ich los i wszystko, czego doświadcza, jest nie tylko kontrolowane przez autora książki, ale wręcz przez jego wole determinowane. Podejmują więc szaleńcze dzieło polegające na ucieczce przed autorem, podejmowaniu działań niezgodnych z jego wolą. W powieści *Cyryl, gdzie jesteś?* Wiktora Woroszyńskiego narrator prowadzi równoległe wiele wątków, żądając od czytelnika specjalnych kompetencji w ich łączeniu, wystawia czytelnika na próbę, ujawniając fikcyjność powieści i wszelkich relacji między autorem i czytelnikiem (umożliwia np. to wprowadzenie zabawnego zbiegu, polegającego na przesunięciu czasu powieściowego niejako „na oczach” czytelnika). Anna Kamińska w powieści *W Nieparyżu i gdzie indziej* opisując wyprawę dwóch przyjaciół odwołuje się do motywu Don Kichota i Sancho Pansy i do historii Odyseusza przemierzającego świat i zdobywającego doświad-

czenia, które tu, w świecie powieściowym, tworzą materię, z której dopiero rodzi się twórczość artystyczna.

Wszystko to prowadzi do wniosku, że narastające poczucie kryzysu sztuki, objawiające się tym, że sztuka zwróciła się ku samej sobie, nie ominała, bo ominąć nie mógł twórczości kierowanej do młodych odbiorców, w której zakwestionowaniu stopniowo ulegały właściwości dotychczas dla niej konstytutywne.

Tradycyjna rola artysty musiała ulec całkowitemu zakwestionowaniu – była to przede wszystkim zaświadczona w dziesiątkach tysięcy realizacji rola nauczyciela (Jachowicz, Urbanowska), mędrca (Konopnicka, Sienkiewicz), mistrza (Korczak), przewodnika (Terakowska). Niezależnie od tego, czy rolę tę pełnił serio, czy z przymrużeniem oka, jak miało to miejsce w tradycji Lewisa i Milne’a, poza zasadnicze ramy przypisywanej mu roli nie wychodził. Współczesny twórca literatury, filmu, teatru zrzucił z ramion płaszcz mędrca, przywdział inny, właściwy kulturze – jak chciał Nietzsche – dionizyjskiej: płaszcz trickstera. Jest to rola, która zyskała pełną krystalizację wokoło połowy XX w., jednak pierwsze jej symptomy znaleźć można w dziewiętnastowiecznej przewrotnej bajce Słowackiego *O Janku, co psom szył buty*.

W Jugowskiej koncepcji archetypów trickster „jest istotą zarówno podludzką, jak nadludzką, bestialską i boską”<sup>6</sup>. Z figurą pierwotnego cienia łączy go zakorzenienie w dzikiej, nieskrępowanej i nieokiełznanej naturze. Cechy i właściwości trickstera Jung początkowo opisywał analizując postać diabła, obdarzonego, niczym w przejętej przez modernizm europejski koncepcji Dostojewskiego, siłą tworzenia i niszczenia zarazem, potem analogiczne właściwości znalazł Jung w niektórych bohaterach braci Grimm (Głupi Jaś) oraz w teatralnych kreacjach Pulcinelli<sup>7</sup> i klauna. Robert D. Pelton traktuje tricktera

---

<sup>6</sup> C.G. Jung, *On the Psychology of the Trickster-Figure*, Collected Works. Cyt. za: D. Sharp, *Leksykon pojęć I idei C.G. Junga*, przeł. J. Prokopiuk, Wrocław 1998, s. 161.

<sup>7</sup> Pulcinella, inaczej Poliszynel, to jedna z charakterystycznych postaci włoskiej commedii dell'arte i francuskiego teatru kukielkowego. Jest postacią karykaturalnie zdeformowaną (zwykle ma garb i duży brzuch), mówi charakterystycznym głosem, zwykle pełni funkcję służącego, ma wiedzę

jako „apoteozę ludzkiego rozsądku i jego ucieleśnienie w ironicznej boskiej formie”<sup>8</sup>. Wedle Andrzeja Wiercińskiego trickster to jungowska Antypersona, która na dziecięcym planie psychologicznym i artystycznym jest „przeciwieństwem ładu i socjalizacji Persony [...], a na planie mitycznym [występuje w charakterze] buntowników przeciw wyrokom bóstw”<sup>9</sup>. Trickster lubi łamać przyjęte pryncypia, zasady i reguły, odważnie, niemal do granic zaprzeczenia nadweręża prawa natury i kultury, wprowadza chaos, sieje niepokój, zmusza do aktywności.

Rola ta tradycyjnie przypisywana jest męskim bóstwom (Prometeusz), postaciom występującym w obrzędach (jako przykłady badacze przedmiotu wymieniają „błazeństwa” czarowników, mistrzów dzen i szamanów), teatralnym (klaun, wskazana wyżej Pulcinella) i historycznym (np. Pelton w szeregu tricksterów sytuuje Martina Heideggera za sprawą jego „salt lingwistycznych”<sup>10</sup>). W naszych czasach, choć nigdy bezpośrednio nie został przywołany, choć żaden z pisarzy nie wskazał go jako swego patrona, choć żaden nie nawiązał bezpośrednio lub pośrednio do jego tradycji i zakorzenienia w kulturze, patronuje wielu twórcom sztuki dziecięcej i bodaj najbardziej dynamicznemu kierunkowi rozwoju samej sztuki, literatury, teatru, filmu – kierunkowi zorientowanemu na kulturę karnawałową (określenie Michaiła Bachtina), humorystyczną i groteskową, bluźnierczą i rozpasaną, radosną i bachiczną. W kulturze średniowiecza i renesansu karnawał to czas, w którym panowały prawa określane mianem *mundus inversus*, czyli prawa świata na opak: postaci ze społecznych nizin – w błazen, żebrak albo „moczygęba” – na krótkie dni zabawy stawiali się króla-

---

o wszystkim, co tyczy się jego mocodawcy, wiele wie o sprawach skrywanych, tajemnych i wstydlivych, i chętnie z tej wiedzy korzysta.

<sup>8</sup> R.D. Pelton, *The Trickster In West Africa: A study of Mythic Irony and Sacred Delight*, Berkeley 1980, s. 283. Podaję za: J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2005, s. 97 i n.

<sup>9</sup> A. Wierciński, *Magia a religia. Szkice z antropologii religii*, Kraków 1997, s. 45-48. Podaję za: J. Sieradzan, op. cit., s. 97.

<sup>10</sup> R.D. Pleton, *The Trickster In West Africa*, op. cit.

mi, co wywoływało ogólną wesołość, ale też pozwalało zniwelować hierarchiczny układ społeczny; podobnie było w czasie saturnaliów, gdy niewolnicy świętowali na równi z panami na pamiątkę złotego wieku, kiedy ludzi nie dzieliły różnice majątku i urodzenia, bo wszyscy byli równoprawni.

Taki właśnie charakter ma tworzona przez tricksera sztuka dziecięca: zorientowana na zabawę, drwiąca z dorosłych, czyniąca dzieci, wcześniej traktowane jako obiekt poddawany zabiegom wychowania i „cywilizowania”, królami prawdy, życia i świata. Trickster nie uznaje autorytetów, obala nadęte świętości, zrzuca z pomników i ołtarzy wszystko, co było przedmiotem czci i kultu, drwi z tradycji. Śmieszy go to, co przez wieki uchodziło za obrzydliwe lub niestosowne – wystarczy przywołać takie pozycje książkowe, jak *O małym krecie, który chciał wiedzieć, kto mu narobił na głowę* Wernera Holzwartha i Wolfa Erlbrucha, *Kupa. Przyrodnicza wycieczka na stronę* Nicoli Davies i Neala Laytona, dwie książki Dana Höjera i Gunilli Kvarnström: *Wielka księga siusiaków* i *Wielka księga cipek*. Można, oczywiście, uznawać tego rodzaju publikacje, kierowane do dziecięcej publiczności czytającej, jako niestosowne, naganne czy wręcz niemoralne, nawet za społecznie czy wychowawczo szkodliwe, ale to kwestia ocen, a nie faktów. Trickster nie tworzy w gorszej kategorii wychowawczych, dydaktycznych, poznawczych, nie ograniczają go ani kwestie tzw. dobrego smaku, ani konwenanse, ani społeczne oczekiwania związane z książką dziecięcą; przeciwnie: właśnie te zasady, te normy stanowią dla niego obiekt drwiny, cel ośmieszającego ataku, przedmiot beztroskiej zabawy.

Widac to już znakomicie w dziewiętnastowiecznej zabawnej powiastce Słowackiego o Janku, co „czuł zawczasu Bożą wolę / Ze staremi suszył dzbanek?”. To właśnie mały chłopiec, psotny i niechętny do nauki, zyskuje w oczach poety nie tylko uznanie, ale wręcz podziw. Jest bohaterem pozytywnym powiastki, nieukiem, leniem, ma zadatki na pijaka.

Diabeł mieszał żółć w biedaku,  
Śniły mu się dziwy, figle;  
Zwyciężyła wilcza cnota.

Ale to właśnie Janek otrzymuje od losu nagrodę za swą postawę niezgodną z oczekiwaniami dorosłych.

W trzy dni został szambelanem,  
W sześć dni rządcą prowincyi,  
W dni dwanaście został panem<sup>11</sup>.

Bodaj właśnie pierwszy Słowacki przybrał postać trickstera jako autor wiersza co prawda nie kierowanego do dzieci, ale przecież – co znamienne – rychło znajdującego swoje miejsce właśnie w dziecięcym, nie dorosłym zestawie lektur, u boku Mickiewiczowskiej ballady *Powrót taty*<sup>12</sup>.

Tropem wytyczonym przez Słowackiego podążał Tadeusz Boy-Żeleński, gdy w *Słówkach* wykiął „strapioną ciotkę”, a w postaci Józia, „brzydkiego chłopca”, zawarł apoteozę „niegrzecności”, właściwą postaci „modernisty”. Postawa Boya ma w sobie tak wiele cech właściwych tricksterowi, że można Boya uznać za najpełniejszą realizację tego archetypu jako „podszytego dzieckiem” twórcy: kpina z autorytetów, łamanie przyjętych zasad dobrego tonu i obyczajności, skłonność do żartów (niekiedy niewybrednych) i śmiechu, dążenie do obalania przyjętego porządku, bunt przeciw panującym zasadom, w imię nowego porządku wartości i życia wolnego od zakłamania obyczajowego i pruderii, obłudy moralnej, rodzinnej i towarzyskiej. Niepokoi i fascynuje zarazem, nie dba o przestrzeganie konwenansów i zasad dobrego smaku, bo powszechnie przyjęte rewiduje, tworzy zaś własne, które narzuca odbiorcy<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> J. Słowacki, [O *Janku, co psom szył buty*]. Wyd. cyt.: *Antologia poezji dziecięcej*, wybór, oprac. i wst. J. Cieślukowski, BN I 233, Wrocław 1980, s. 21, 23.

<sup>12</sup> Por. K. Kuliczowska, *Ballada „Powrót taty” jako baśń dla dzieci*, „Odrodzenie” 1946, nr 19.

<sup>13</sup> Por. A.Z. Makowiecki, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Warszawa 1987.

Jeśli chodzi o tradycję, Boy kpi z Jachowicza, ujawnia konwencjonalność i sztuczność Jachowiczowskiego modelu powiastki, w której – niczym w *commedii dell'arte* – wszyscy odgrywają te same role: dzieci są niegrzeczne, krnąbrne, nieposłuszne, niedoświadczone i po prostu głupie, dorośli przeciwnie: reprezentują stateczną mądrość i dojrzałość, są niedościgłymi wzorami cnót i zalet. Boy odziera te dorosłe, pomnikowe postaci z kulturowej umowności, przydaje im cechy tak pospolite, jak głupota i zakłamanie, dziecięcym zaś postaciom odbiera słodycz naiwności, by ujawnić drzemiące w nich diabelskie siły i – raz jeszcze przywołajmy Słowackiego – „wilcze cnoty”. Za tą pozornie beztroską błazenadą i drwiną kryje się głębszy sens refleksyjny: dążenie do odkłamania świata, ujawnienia rzeczywistych, wolnych od pruderii mechanizmów, które decydują o jakości relacji międzyludzkich.

Ciotka była panną czystą,  
A Józio modernistą.  
(Modernista – znaczy chłopak,  
Co wszystko robi na opak;  
Każdego się głupstwa czepi,  
A zawsze chce wiedzieć lepiej.)  
[...]  
Ciotka prawi o Trzech psalmach.  
Józio o „tańczących palmach”;  
Ciotka mu o apostołach,  
On jej o spermatozoach;  
Ciotka uczy, kto był Gallus,  
On poprawia: „Ciociu, Phallus!”  
Ciotka znów z innego wątku  
Baje o świata początku,  
Józio się ząb za ząb kłóci,  
Że świat cały powstał z CHUCI.  
(Mruknie ciotka w pasji szewskiej:  
„Wciąż ten łajdak Przybyszewski!”).

Ciotka znów o ideałach –  
Józio: „Ciociu, co to wałach?”  
Taką ciotka ma subiekcję,  
Gdy rozpocznie z Józiem lekcję<sup>14</sup>.

To ta właśnie „strapiona” ciotka z Boyowych *Słówek*, „pełna gracji, zacna, słodka”, została wydrwiona przez Tuwima w wierszu *O Grzesiu kłamczuchu i jego cioci*. Grześ wbrew sugestii zawartej w tytule kłamczuchem nie jest, istota kłamstwa zawiera się bowiem w celowym wprowadzeniu słuchacza (odbiorcy) w błąd, tymczasem, jak pisał Tuwim w tomie *W oparach absurdu*, „dzieci bzdurzą i lubią być bzdurzone”. Otóż Grześ „bzdurzy”, opowiada zabawną historyjkę o wrzucaniu listu do skrzynki, historyjkę która nie ma żadnych walorów prawdopodobieństwa i jest krańcowo sprzeczna z dostępną nawet bardzo małemu dziecku wiedzą o rzeczywistości, co dodatkowo ujawnia uruchomiony w opowieści mechanizm „bzdurzenia”. Chłopiec zapewnia przecież, że „list był do wuja Leona”, że „znaczek był z Belwederem”, podczas gdy musiał zdawać sobie sprawę z tego, że gdyby ciotka rzeczywiście dawała list, musiałaby wiedzieć, do kogo był napisany i jaki znaczek został naklejony na kopercie. Okazuje się, że ciotka z wiersza Tuwima ma z Grzesiem kłopoty jakby rodem z Boyowych *Słówek*: Grześ „bzdurzy”, a ona nie potrafi tego „bzdurzenia” zaakceptować, zrozumieć istoty dziecięcej wyobraźni, nie dostrzega specyfiki dziecięcego świata, tkwi bowiem w świecie własnym, który uznaje za doskonały, choć przecież ani doskonały nie jest, ani na prawdzie się nie opiera. Któż przy zdrowych zmysłach zadaje dziecku pytanie: „Wrzuciłeś, Grzesiu, list do skrzynki, jak prosiłam?”, skoro żadnego listu dziecku nie dał. Ciotka jest więc zaprzeczeniem wszystkich cnót tradycyjnie przypisywanych dorosłym bohaterom w dydaktycznych wierszach kierowanych do dzieci: nie ma ani wiedzy, ani inteligencji, ani doświadczenia, ani wyczucia psychologicznego, ani rozsądku, ani mądrości. Jest zinfan-

---

<sup>14</sup> T. Żeleński-Boy, *Słówka*, Kraków 1962, s. 12.

tylizowanym, złagodzony przez humorystyczny dystans wcieleniem Dulskiej, pewnej siebie, pozbawionej zdolności rozpoznawania stanów emocjonalnych drugiego człowieka.

Tuwim okazuje się poetą „tricksterem podszytym”, wielkim apologetą dzieciństwa, kpiarzem i „słowiarzem”<sup>15</sup>, czego dowodzą: drwina z dorosłości, obalanie autorytetów (kilkadziesiąt lat przez słynnym manifestem Heinricha Kupfera *Antypsychiatria i antypedagogika*, 1950), zdeformowanie i wykpienie tradycji bajki i powiastki Jachowiczowskiej, gdzie dziecko zawsze błędziło, a dorosły zawsze wskazywał drogę godnego i cnotliwego życia. Ta sama postawa, która przecież cechowała również twórczość Brzechwy, widoczna jest w działaniach podmiotu czynności twórczych wiersza *Gabryś*, dekonstruującego, podobnie jak przywołany wcześniej, tradycję jachowiczowską, tworzonego w poetyce żartu, błazenady i karnawału:

Był raz głupi Gabryś. A wiecie, co robił?  
Kiedy konie żarły, on im owies drobił.  
Siemem wodę czerpał, ptaki uczył fruwać,  
Poszedł do kowala: kozy chciał podkuwać.  
czapką kwiat nakrywał, kiedy deszczyk rosił,  
Liczył dziury w płocie, drwa do lasu nosił.  
Zimą domek z lodu zbudował przed chatą,  
„Będę miał – powiada – mieszkanie na lato”.  
Gdy go słońce piekło, to na słońce dmuchał,  
A za topór chwycił, gdy go gryzła mucha.  
A tatusia pytał, czy mu księżyc kupi...  
Taki był ten Gabryś. A jaki? No głupi<sup>16</sup>.

Ta karnawałowa wizja świata na opak, właściwe „wielkiej zabawie” burzenie społecznych i kulturowych hierarchii, błazeństwo i żart, pozwalający na jawną drwinę z utartych schematów społecznych, pozwalają dostrzegać w twórczości Tuwima znakomitą, dojrzałą, reali-

<sup>15</sup> Określenie Tadeusza Peipera.

<sup>16</sup> J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1975, t. II, s. 464.



zając tricksterowego wzorca literackiego. Tę samą postawę reprezentują twórcy *nursery rhymes*, do których Tuwim chętnie nawiązywał (Edward Lear) i z których inspiracje czerpała jeszcze Danuta Wawiłow (*Wiersze dla grzecznych i niegrzecznych dzieci*). Właściwe Tuwimowi i Brzechwie skłonności do zabaw językowych, językowego eksperymentu przekraczającego ramy poprawności czy nawet nadające utworom zwartość logiczną kryteria sensowności, pojawiają się w poezji Wandy Chotomskiej, Ludwika Jerzego Kerna, Małgorzaty Strzałkowskiej i Marcina Brykczyńskiego, dowodząc tym samym trwałości tricksterowych paradygmatów estetycznych. Zresztą również w kierowanej do dorosłych odbiorców poezji Białoszewskiego widać wyraźnie, że przyjęcie postawy dziecka jako twórcy prowadzić może ku archetypowi trickstera.

Analogiczne zjawiska dają się zauważyć w prozie kierowanej do dziecięcych odbiorców, wystarczy przywołać takich autorów jak Sempé i Gosciny (cykl o przygodach Mikołajka), Francesca Simon (cykl opowieści o koszmarnym Karolku), Dav Pilkey (cykl książek o przygodach kapitana Majtasa), Lemony Snickett (*Seria niefortunnych zdarzeń*).

Trickster jest nie tylko burzycielem, także stwórcą nowego porządku, nowym prawodawcą, upomina się więc o głęboko ludzkie wartości, zazwyczaj skrywane i niedostrzegane. Wartością zasadniczą jest nowy ład, w którym nie ma już miejsca na hipokryzję, jest za to miejsce na bezinteresowny humor i na ujawnianie „drugiego dna” rzeczywistości. Widać to doskonale w twórczości Grzegorza Kasdepke: narrator *Kacperiady*, dorosły ojciec, któremu tradycja topoiczna i wierność klasycznym archetypom nakazywałaby zachowanie głębokiej powagi i wskazywanie własnym przykładem dróg, którymi potomek będzie mógł zmierzać bez obaw o naruszenie norm moralnych i zasad godziwego życia, otóż ten właśnie ojciec okazuje się... małym chłopcem, poddającym się tym samym co jego paroletni syn emocjom. Przykładem takiej właśnie zinfantyliлизованей postawy ojca jest rywalizacja z ojcem innego dziecka o pierwszeństwo w dotarciu do przedszkola.

Z naprzeciwka nadchodzili rzeczywiście Sylwia z tatą. Nadchodzili to złe słowo – przodem leciał tata Sylwii, a Sylwia, trzymana przez niego za rękę, powiewała z tyłu niczym flaga, a jeśli już było bardzo późno, to – słowo daję – miałem wrażenie, że Sylwia łopocze na wietrze.

Od razu na ich widok przyśpieszaliśmy – ja, bo chciałem być pierwszy przed tatą Sylwii, a Kacper, bo chciał być pierwszy przed Sylwią. Najpierw szliśmy szybko, a potem bardzo szybko, a potem zaczynaliśmy truchtać [...], potem Kacper i Sylwia szli do Krasnali, a ja i tata Sylwii wychodziliśmy z przedszkola. Niby na siebie nie patrzyliśmy, ale zawsze rzucałem tacie Sylwii triumfalne spojrzenie, no, chyba że jemu udało się wygrać, wówczas to on rzucał i triumfalne spojrzenie; ja wtedy zaciskałem zęby, udawałem, że nie dostrzegam jego wzroku, a w myślach obiecywałem sobie, że najazutrz to tata Sylwii zostanie daleko w tyle, a ja będę pierwszy<sup>17</sup>.

Komentując przytoczony wyżej ustęp Joanna Papuzińska zwraca uwagę, że „relacje osobowe w *Kacperiadzie* nie polegają na przeciwstawieniu dziecka dorosłemu, lecz właśnie na ich utożsamieniu”<sup>18</sup>. Utożsamienie to jest źródłem komizmu, ale jednocześnie – i tu archetyp trickstera ujawnia w pełni swe oblicze – pozwala na zniwelowanie przepaści pokoleniowych, nawiązanie twórczego, budującego dialogi nie poprzez słowa, a poprzez wspólne emocje towarzyszące codziennym rutynowym, na pozór monotonnym czynnościom.

Podobny zabieg stosują m.in. Joanna Olech w cyklu *Dynastia Miziołków* i Paweł Beręsewicz w opowieściach o rodzinie Ciumków. Każdorazowo mamy do czynienia z analogicznymi strategiami narracyjnymi: efekt komiczny powstaje poprzez skonfrontowanie dziecięcej i właściwej człowiekowi dorosłemu perspektywy postrzegania świata i przypisania człowiekowi dorosłemu cech dziecka. Jak dowodzi Robert Escarpit, „humor nie bazuje ani na dyletantyzmie jednej ze stron,

---

<sup>17</sup> Cyt. za: J. Papuzińska, *Dziecięce spotkania z literaturą*, Warszawa 2007, s. 108.

<sup>18</sup> Tamże.

ani też na żonglerce intelektualnej wtajemniczonych. Istotą humoru jest rola, jaką pełnią uczestnicy gry<sup>19</sup>.

Właśnie konwencja gry narzuca odbiorcy rolę, jaką ma pełnić jako uczestnik procesu dialogu w sztuce. Albo odbiorca przyjmuje tę rolę, akceptuje dziecięcy punkt widzenia, poddaje się atmosferze utworu, albo skazuje się na swoistą banicję poza nawias wspólnoty śmiechu i emocji. Artysta jako trickster występował już w sztuce dadaistycznej, w malarstwie prymitywistycznym i w satyrze, w komedii sowizdrzałskiej i kabarecie, pełne swe oblicze ujawnia we współczesnej sztuce dla dziecka. Podobnie jak dziecko jest poważny i niepoważny jednocześnie, beztrąsko bawi się konwencjami, przekracza granice prawdy i umowności, granice konwencji, żongluje motywami, postaciami, cytatami pochodzącymi z wydawałoby się nieprzystawalnych źródeł, jakby manifestacyjnie wyrażał nieskrępowaną wolność artysty.

### III. Chaos

Trickster daje odbiorcy sygnały, by niektórych motywów czy postaci nie traktował poważnie, przypomina mu, że cała sztuka jest fikcją, jedyne, czemu można przypisać kategorię prawdziwości, są odniesienia w obrębie sztuki. Ale dziecko tego rodzaju sygnałów intertekstualności może nie rozumieć, a odniesień do innych utworów - nie dostrzegać, gdyż wiele z nich obliczonych jest na odbiorcę dojrzałego, starszego, bardziej wyrobionego. Trickster bowiem nie zawsze liczy się z widzem lub czytelnikiem swojego utworu, odwołuje się, jakby ponad dziecięcą publicznością, do odbiorcy dojrzałego, który ma szersze doświadczenia lekturowe, filmowe, teatralne, potrafi rozpoznawać obecne w na poziomie powszechnej edukacji lub w kulturze popularnej obrazy i motywy muzyczne, bo po prostu więcej ze sztuką obcował, więcej zatem widzi i kojarzy.

---

<sup>19</sup> R. Escarpit, *L'humour*, Paris 1976, s. 126.

W *Serii niefortunnych zdarzeń* pierwszoplanowymi bohaterami są dzieci noszące nazwisko Baudelaire. Odniesienia do niespokojnego poety, patrona dziewiętnastowiecznej cyganerii są bardzo czytelne, ale zrozumiałe jedynie dla takiego czytelnika, który posiadał ponadprzeciętną wiedzę z zakresu historii literatury i kultury. Jak Baudelaire'owskie *Kwiaty zła* były poetycką wędrówką po *przedpieklu* ludzkiej egzystencji (pierwotny tytuł zbioru Baudelaire'a nosił taki właśnie tytuł: *Les Limbes*, czyli *Przedpiekle*), tak *Seria niefortunnych zdarzeń* o tym samym *przedpieklu* mówi, o kontakcie z „kwiatami zła”, o pełnych udręki dziecięcych wizjach brzydoty, wstrętu i przerażenia. Nic skończyć się tu dobrze nie powinno, bo taki jest charakter piekielnych zdarzeń, taki smak zła i grzechu.

Jeśli szukacie opowieści ze szczęśliwym zakończeniem, poczytajcie sobie lepiej coś innego. Ta książka nie tylko nie kończy się szczęśliwie, ale nawet szczęśliwie się nie zaczyna, a w środku też nie układa się wesoło. To dlatego, że niezbyt wiele szczęśliwych zdarzeń miało miejsce w życiu trójki młodych Baudelaire'ów. Wioletka, Klaus i Słoneczko byli dziećmi inteligentnymi, obdarzonymi wdziękiem, fantazją i przyjemnymi rysami twarzy, lecz mieli straszliwego pecha i wszystko, co ich spotykało, skażone było nieszczęściem, smutkiem i rozpaczą. Informuję was o tym z przykrością, ale taka jest prawda<sup>20</sup>.

Aluzje kulturowe, widoczne w podanym przekładzie poprzez odniesienie do życia francuskiego samotnika, niezrozumiałego w swoim czasie i odrzuconego przez współczesnych, i do jego *Kwiatów zła*, w mniejszym stopniu do *Paryskiego spleenu*, są dla młodego odbiorcy całkowicie nieprzystępne, niejasne, są komunikatem semantycznie i kulturowo przezroczystym. Nazwisko Baudelaire znaczy dla dziecka tyle samo co każde inne.

---

<sup>20</sup> L. Snicket, *Seria niefortunnych zdarzeń*. Księga pierwsza: *Przykry początek*, tłum. J. Kozak, Warszawa 2002, s. 7.

Znaczące jest imię matki rodzeństwa Baudelaire: Beatrycze. Znowu jesteśmy w centrum zabawy intertekstualnej. Imię to pierwotnie znaczyło ‘przynosząca szczęście’, co w kontekście dramatycznych wydarzeń, jakie pociągnęła za sobą groteskowa śmierć rodziców w pożarze, brzmi w najwyższym stopniu prowokacyjnie. Beatrycze była ukochaną Dantego, w jego *Piekle* – przewodniczką w drodze przez raj, symbolizuje boskie objawienie.

Tego rodzaju odniesień jest w cyklu Snicketta znacznie więcej – pojawia się tu m.in. pan Poe, postać, podobnie jak wszystkie inne, mroczna, znakomicie osadzona w klimacie opowieści niezwykłych. Nazwisko, przywodzące skojarzenia z autorem najsłynniejszych powieści grozy, nie jest przezroczyste semantycznie, choć w odbiorze hipotetycznego dziecka może takim się okazać. Postacią nieledwie wywiedziona z powieści Edgara Alana Poe (*Zagłada domu Usherów, Studnia i wahadło*) jest hrabia Olaf, którego biografia okazuje się równie mroczna i pełna tajemnic, jak biografia samego Edgara Alana. Hrabia Olaf to nikczemny łotr o wielu imionach i twarzach, działający podstępnie, podążający niczym cień za dziećmi, których majątek zamierza przejąć w cyniczny sposób, chwytając się podstępów, szantażu, gróźb, odwołujący się do ukrytych dziecięcych leków; członek trupy aktorskiej, równie mrocznej i niesamowitej jak on sam. Są jeszcze inne postaci przywołujące skojarzenia z ikonami kultury Zachodu (doktor Orwell, Colette). Dla hipotetycznego czytelnika czy widza filmowej adaptacji powieści Snicketta imiona tych bohaterów są nic niemówiącą składanką przypadkowych liter. Imię i nazwisko kolejnej postaci Snicketta – Esmeralda Szpetna – brzmi w odczuciu dziecka zabawnie i groteskowo. Młody, niedoświadczony, nieoczytany hipotetyczny odbiorca nie jest w stanie skojarzyć, że autor czyni tu aluzje do Esmeraldy, w której nieszczęśliwie zakochał się Quasimodo. Skądinąd u Snicketta występuje również Quasimodo, ale pod nazwiskiem... Hugo! Tak oto obok Esmeraldy i Quasimoda Snickett wprowadza do panteonu swych bohaterów autora *Katedry Najświętszej Marii Panny w Paryżu*.

Kulturowe aluzje splatają się ze sobą, tworząc istny labirynt skojarzeń, gmatwaninę nawiązań i odniesień. Śledzenie ich jest znakomitą zabawą dorosłego czytelnika lub widza, niewtajemniczony odbiorca dziecięcy skazany jest na wieczną tułaczkę po bezdrożach znaczeń. To istna literacka szarada, rebus intelektualny obliczony na „podwójny odbiór” utworu na różnych poziomach percepcji, zależnie od predyspozycji, wieku, doświadczeń, wiedzy i odczytania odbiorcy. Niektóre treści przekazywany są w sposób umożliwiający ich dekodowanie jedynie na wyższym poziomie wtajemniczenia, pozostają więc poza dziecięcym odbiorcą, są dla niego nie tylko niedostępne, nawet nie przeczualne. W Disneyowskim filmie opartym na motywach (przywołanej wyżej za sprawą intertekstualnych gier Snicketta) *Katedry Najświętszej Marii Panny w Paryżu*<sup>21</sup> Klaudiusz Frolo, posępny archidiacon znany z surowości obyczajów, prowadzi z pokracznym, kulawym, dzikim Quasimodo dialog będący swoistym ćwiczeniem słownikowym, w którym wbrew intencjom nauczyciela i ucznia ujawniają się ich charaktery. Frolo podaje kolejne litery alfabetu, Quasimodo odpowiada podając wywiedzione z języka archidiakona słowa zaczynające się od tych liter. Zwyczajna zabawa edukacyjna, oparta na popularnym w XIX w. schemacie abecedariusza, nieledwie szkolne ćwiczenie warsztatowe, nabiera nieoczekiwanych sensów:

Frolo: A?

Quasimodo: Abominacja

Frolo: B?

Quasimodo: Bezwstyd

Frolo: C?

Quasimodo: Celibat.

Frolo: D?

Quasimodo: Denuncjacja.

Frolo: E?

---

<sup>21</sup> *Dzwonnik z Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame)* - film animowany powstały w 1996 roku w wytwórni Walta Disneya, w reżyserii Gary'ego Trousdale'a i Kirka Wise'a.

Quasimodo: Ekskomunika.  
Frollo: Dobrze. F?  
Quasimodo: Festyn.  
Frollo: Co takiego???  
Quasimodo: Fanatyzm.  
Frollo: Chcesz iść na festyn!<sup>22</sup>

Komizm tego krótkiego dialogu jest całkowicie niedostępny dziecięcemu odbiorcy. Intelktualny dowcip obejmuje kilka nakładających się na siebie płaszczyzn. Płaszczyzna pierwsza to tzw. freudowska pomyłka, która w najbardziej nieoczekiwanych, krępujących, wywołujących zażenowanie sytuacjach wyjawia skrywane treści i pragnienia. Słyszac w słowach Quasimoda słowo „festyn”, przynależne językowi pospółstwa i odnoszące się do kultury karnawału, Frollo trafnie identyfikuje ukryte pragnienia podopiecznego - i wybucha śmiechem. Płaszczyzna druga to samo zestawienie ułożonych wedle porządku alfabety słów - wszystkie przywołane „poprawnie”, czyli zyskujące aprobatę Frolla, należą do grupy związanej ze sferą spraw o charakterze obyczajowym i moralnym, natomiast festyn odnosi się do kultury ludycznej, kultury śmiechu - stąd zaskoczenie i wybuch gniewu Frolla, a następnie błyskawiczna, inteligentna, cięta riposta Quasimoda: następuje przejście od obiektów zawodowych działań Frolla (denuncjacja, ekskomunika, celibat...) do oceny jego postawy (fanatyzm). Budzący grozę Frollo nie pojmuje żartu garbusa, więc jego odpowiedź przyjmuje z akceptacją, ale nie pojmuje jej również dziecięca widownia.

Podobnych sekwencji filmowych jest więcej. W filmie animowanym o przygodach Herkulesa, zrealizowanym w teże Walt Disney Animation Studios<sup>23</sup>, tytułowy bohater bawi się rzucaniem kamieni do fontanny przyozdobionej, zgodnie z ówczesną modą, posągami kobiety, wykonanym jednak niezbyt udatnie; gdy jeden z kamieni

---

<sup>22</sup> Cytowana scena dostępna online; [dostęp: 11.01.2011]. Dostęp w World Wide Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=xjxxMm4QvM4>>.

<sup>23</sup> *Herkules*, reż. John Musker, Ron Clements, 1997.

odtrąca posagowi ręce, Meg, widząc konsternację Herkulesa, pociesza go twierdząc, że bezręczny posąg „is verry good” – i w tym momencie przed oczami widzów pojawia się pełna subtelnego uroku Wenus z Milo<sup>24</sup>. I znowu, jak w przypadku *Katedry...*, jest to aluzja dostępna odbiorcy dorosłemu, dla którego przechowywany w Luwrze posąg stanowi oczywistą ikonę kultury antycznej.

Sekwencja rozwija się dalej w konwencji intertekstualnej gry, w której obrazom filmowym towarzyszą w postaci tła zaprogramowane skojarzenia dorosłego odbiorcy rozpoznającego w ukazywanych obiektach ikoniczne znaki kultury. Zauroczona Herkulesem Meg, pocieszywszy ukochanego, że pozbawiona rąk figura jest bardziej udana od wyposażonego w ręce posągu, cofa kroki i opiera się plecami o strzałę wystającą z napiętego łuku Amora – dorosły widz odczytuje alegoryczny sens sceny, dla dziecka jest to semantycznie pusta sekwencja. Wiele jest w *Herkulesie* także aluzji do filmów i musicali przeznaczonych wyłącznie dla dorosłych widzów (*Hair*, *The Sound of Music*, *West Side Story*, *My Fair Lady*, *Chicago*).

Intertekstualne odniesienia do lektur i filmów popularnych w czasach dzieciństwa współczesnych dorosłych pojawiają się w takich filmach jak *Shrek* Andrew Adamsona i Vicky Jenson (2001 i kontynuacje), *Ruchomy zamek Hauru* Hayao Miyazaki (2004), *Nieustraszeni bracia Grimm* Terry Gilliana (2005) czy *Labirynt fauna* Guillermo del Toro (2006). W filmowej adaptacji powieści Roalda Dahla *Charlie i fabryka czekolady*<sup>25</sup> w scenie, w której topika baśniowa przekształca się w grę z motywami charakterystycznymi dla konwencji science fiction, pojawia się sekwencja muzyczna z jednego z najśłynniejszych filmów fantastycznych w historii kina, *Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka.

Tego typu zjawiska nie omijają teatru młodego widza. Musical Stephena Sondheima w reżyserii Jamesa Lapine’a *Into the Woods* (*W lesie*),

---

<sup>24</sup> Scena dostępna online; [dostęp: 11.01.2011]. Dostęp w World Wide Web: <<http://www.youtube.com/watch?v=5kWa-bsW1IU&feature=related>>.

<sup>25</sup> *Charlie i fabryka czekolady* (*Charlie and the Chocolate Factory*), reż. Tim Burton, 2005.



wystawiany na Broadwayu od 1987 r., jest spektaklem inspirowanym słynnym dziełem Bettelheima *Cudowne i pożyteczne*. Widowisko zbudowane jest z motywów znanych z baśni braci Grimm (m.in. *Jaś i łydoga fasoli*, *Rozpuka*, *Kopciuszek*, *Czerwony kapturek*) interpretowanych w sposób symboliczny i semiotyczny, stanowi refleksję nad charakterem, sensem i wartością gestów, życzeń i znaków obecnych w tradycyjnych przekazach. Historyjki przenikają się wzajemnie, bohaterowie przechodzą pomiędzy nimi, porozumiewają ze sobą, wpływają na podejmowane decyzje, całość można porównać do rozsypanego domku z kart, który - zestawiony na nowo - tworzy nowe sensy poprzez grę z tradycyjnymi przekazami i uświęconymi przez tradycje interpretacjami baśniowych historii.

Analogie znaleźć można w polskiej twórczości teatralnej. Wystawiony w warszawskiej Lalce spektakl Michała Walczaka *Janosik. Naprawdę prawdziwa historia* (premiera w r. 2010)<sup>26</sup> jest dialogiem z tradycyjnymi odczytaniem mitu tytułowego herosa, dialogiem, w którym nie ma miejsc pewnych i uświęconych wiarą w przekaz pokoleń, przeciwnie: właśnie to, co wydawało się w podaniowych przekazach pewne i w kulturowych mitach kanoniczne, ulega weryfikacji za sprawą zastosowania optyki pokolenia wychowanego na grach komputerowych, *Shreku* i komiksach. Janosik Walczaka jest postacią niejednorodną, łączy różne odniesienia kultury, musi zmierzyć się z własną legendą, obecną w tej legendzie ikoną Chrystusa i... starzejącej się gwiazdy muzyki rockowej. Choć jest centralną postacią, pojawia się na scenie dość późno, jakby z legendy na scenę został przywołany; centralną zaś postacią jest Łowca, niegdysiejszy zbuntowany nastolatek, dziś konformista, wierny sługa dzierżących władzę nad „rządem dusz” margrabięgo i biskupa - cynicznie wyzyskujących ciemnych i ubogich, wyzutych z ludzkich odruchów; patrząc na ich czyny sam Pan Jezus postanawia zejść z krzyża. Spektakl jest dla młodego odbiorcy kulturą prowo-

---

<sup>26</sup> M. Walczak, *Janosik. Naprawdę prawdziwa historia*, reż. M. Kos, Teatr Lalka w Warszawie, premiera 25 marca 2010 r.

kacją, a jednocześnie przypowieścią o prawdziwym dobru, które kryć się może w najbardziej wykluczonych i pozornie krańcowo wyzutych z ludzkich odruchów (rozbójnicy), i zła, któremu na imię cynizm i hipokryzja; dla dojrzałych spektakl jest historią o traconych ideałach zbuntowanej młodoci. Roi się tu od intertekstualnych odniesień do kultury masowej (filmów, musicali), a wielkie mity kultury zostają wyolbrzymione do absurdalnej groteskowości, poddane próbie takiego odczytania, w którym mieszają się porządki, czasy, przestrzenie, kręgi kulturowe, w którym splatają się sacra i profana, tragizm i błazenada, patos i ironia. Z tego wielkiego tygla wyłaniają się bardzo różne porządki świata, zależnie od wieku hipotetycznego odbiorcy.

O ile teatr i film kierowany do dziecięcej widowni w naturalny sposób odwołują się do doświadczeń dorosłych opiekunów czy towarzyszy dzieci, o ile jeszcze książka dla dziecka od czasu do czasu bywa czytana dziecku przez dorosłych lub choćby przez nich przeglądana – np. w celu dokonania wyboru stosownego tytułu, o tyle inicjacyjna powieść dla młodzieży jest zasadniczo gatunkiem zamkniętym przed dorosłymi odbiorcami, którzy po prostu tego rodzaju lektur nie czytają. Tak więc odniesienia do tradycji, gry intertekstualne i zabawy motywami kultury mają tu bardzo swoiste sensy, nie może się bowiem twórca odwołać „ponad głowami” młodej publiczności czytelników, słuchaczy czy widzów do publiczności dorosłej. Przykład z powieści Grzegorza Gortata:

Matka już biegnie do łazienki. Ledwo zdążył zdjąć bluzę i buty, wraca z aseptycznym opatrunkiem i wodą utlenioną.

– Kto ci wargę rozciął? Pobili cię? [...]

Parada wcieleń: jeszcze przed chwilą Matka Teresa, a teraz oto skrzyżowanie Mesaliny i Lady Makbet. Napięcie jak na filmach Hitchcocka, w powietrzu pachnie prochem i inkwizycją. [...]

– Właśnie dzwonił twój trener – mówi i broda zaczyna jej drżeć. – Od końca wakacji ani razu się nie pokazałeś. Gdzie ty chodzisz? Co robisz po lekcjach? Żelazny repertuar. Pora na gwóźdź programu.

Nie pomylił się. – Dlaczego mi to robisz? To ja się tak staram, nawet prywatnego życia nie mam, a ty? Własną matkę okłamujesz?! Ręce sobie po łokcie urabiam! Opieram, ubieram, gotuję, wszystko dla dziecka, a ty mi się tak odpłacasz? [...]

Lady Makbet zniknęła bez śladu, na scenę wychynęła Madame Butterfly i jękliwa aria rozlewała się na całe mieszkanie. Zaszył się w pokoju, dla uspokojenia sumienia obłożył się podręcznikami. Zza zamkniętych drzwi długo jeszcze niosą się sceniczne szluchy i pochlipywania. Domowa litania żalów<sup>27</sup>.

Rejestr postaci i odniesień imponujący. Z form literackich i muzycznych: litania i aria. Z wielkich postaci dwudziestowiecznej kultury i życia społecznego Matka Teresa i Hitchcock. Do tego Mesalina, słynąca z rozpustnego życia trzecia żona Cezara. Dalej Lady Makbet i Madame Butterfly. Wszystko to w kilku zaledwie zdaniach, a jednak to ogromne skondensowanie postaci i odwołań nie daje efektu barokowej ozdobności, przeciwnie: w samym właśnie wyliczeniu, przypominającym koncepty barokowego wiersza, w samym nagromadzeniu odniesień ujawnia się dystans, z jakim narrator – przyjmujący punkt widzenia bohatera i stosujący dla wzmocnienia efektu mowę pozornie zależną – odnosi się do rzeczywistości, w której bohater żyje, oddaje stosunek młodego chłopaka do matki, jego poczucie bezsensu matczynych emocjonalnych manifestacji rozżalenia i teatralności gestów, zachowań, postawy. Właśnie w tym wyliczeniu, choćby żadna, dosłownie żadna z przywołanych postaci nie była odbiorcy znana, realizuje się autorska strategia narracyjna, polegająca na uzewnętrznieniu w języku narracji, a nie w opisie, stanów psychicznych i postawy bohatera. Narracyjny dystans do postaci gwałtownie maleje, a jednocześnie czytelnik, niejako „zarzucony” odniesieniami intertekstualnymi, doświadcza w trakcie lektury tego, czego doświadczył bohater: poczucia absurdu i teatralnej śmieszności. Wszystko już było, wszystko, co zdarzyć się może, zdarzyło się już wcześniej i teraz aktualizuje się

---

<sup>27</sup> G. Gortat, *Do pierwszej krwi*, Wrocław 2006, s. 28.

w jednostkowym ludzkim życiu – to jedno z przeświadczeń leżących u źródeł kryzysowej świadomości postmodernizmu. Nasza rzeczywistość, podobnie jak nasze życie, nie zmoże już nic nowego wnieść do doświadczeń człowieczeństwa. Podobnie jak kultura. Wszystko, co istnieje, utraciło możliwości rozwojowe, pozostaje powtarzanie tego, co przydarzyło się poprzednikom.

Seria *Niebaśnie*, opracowana koncepcyjnie przez Joannę Olech i Grażkę Lange, jest doskonałym przykładem tak zorientowanej lektury, przykładem typowo modernistycznej zabawy literackiej. W ramach serii ukazały się: *Czerwony Kapturek* Joanny Olech z ilustracjami Grażki Lange, *Jaś i Małgosia* Leszka K. Talko z ilustracjami Anny Niemirko i *Kopciuszek* Michała Rusinka, opracowany graficznie przez Małgorzatę Bienkowską. Każda z książek, niezależnie od prowokującej do intelektualnej aktywności oprawy graficznej, zawiera utwory będące w gruncie rzeczy literacką zabawą, w którą zostaje „wciągnięty”, czy też do której zostaje zaproszony mały czytelnik. Tytułowy *Czerwony Kapturek* z opowieści Joanny Olech ma problemy związane ze zbytnim posłuszeństwem wobec rodziców, zbytnią uległością („Bez szemrania zjadała szpinak i wątróbkę, nigdy nie dłużyła w nosie i nie taplała się w kałużach z błotka”<sup>28</sup>), która jest źródłem nieszczęścia: dziewczynka zostaje pożarta przez wilka, ale, w przeciwieństwie do klasycznych wersji motywu, nie zjawia się leśniczy ze zbawienną strzelbą w rękę. W *Jasiu i Małgosi* Leszka K. Talko dzieci nie zostają wyprowadzone do lasu, lecz... na casting do reklamy telewizyjnej, posłusznie reklamując ciasteczka mają zaspokoić ambicje własnej matki („Będziecie zarabiali dużo pieniędzy, nie tak jak Tatus”<sup>29</sup>). W *Kopciuszku* Michała Rusinka dziewczyna ubrana zgodnie z najnowszymi trendami mody (wygląda jak „wycięta z magazynów zagranicznych lub chilijsko-argentyńskich telenowel romantycznych”<sup>30</sup>), poznawszy bogatego biznesmena na dyskotece, ma nadzieję, wzorem

---

<sup>28</sup> J. Olech, *Czerwony Kapturek*, Warszawa 2005, s. [3].

<sup>29</sup> L.K. Talko, *Jaś i Małgosia*, Warszawa 2005, s. [5].

<sup>30</sup> M. Rusinek, *Kopciuszek*, Warszawa 2006, s. [21].

swego literackiego pierwowzoru, zostać rozpoznana za sprawą pozostawionego w willi markowego obuwia, przybywa do wybrańca z nadzieją na tryumf i szczęście, ale zastaje długą kolejkę dziewczyn z identycznymi butami w rękę; „księżę” wybiera pierwszą z brzegu dziewczynę, jest mu bowiem wszystko jedno, która zostanie „wybranką”.

Wymowa przywołanych utworów nie ma wiele wspólnego z sensem wersji tradycyjnych. *Czerwony Kapturek* wskazuje na zgubne skutki uległości wobec dorosłych, biernego i bezmyślnego wykonywania ich zaleceń i stosowania w praktyce rad godziwego postępowania, dowodzi rozwijania potrzeby buntu (symbolicznym jego obrazem jest obrzydliwa czapeczka w kolorze malinowym, nałożona dziewczynce na głowę). *Jaś i Małgosia* to pesymistyczna diagnoza współczesnej rodziny, podsumowana jednak budującym obrazem przemiany, jaka dokonała się w rodzicach po zniknięciu dzieci. Morał *Kopciuszka* zostaje wypowiedziany wprost: „Jeśli ktoś chce być jak każdy, zwykle jest jak nikt po prostu”<sup>31</sup>; nie ma to wiele wspólnego z moralistką dzieła bazowego, przeciwnie: sytuuje się właśnie poza tą moralistyką, destabilizuje ją, ujawnia iluzoryczność mądrości przekazywanej z pokolenia na pokolenie, nieprzystawalność tej mądrości do rzeczywistego świata.

Jak dowodzą przytoczone przykłady, współczesny twórca przybierający maskę trickstera czerpie pełnymi garściami z kultury współczesnej i wielkiego dziedzictwa historii – stają się one artystycznym tworzywem, budulcem nowej rzeczywistości artystycznej, nowych sensów sztuki. Twórcy sprzed stulecia (Jadwiga Warnkówna, Jadwiga Chrzęszczewska) „naśladowali” Andersena czy Grimmów i ogłaszały drukiem utwory, które stanowiły adaptacje tekstów oryginalnych, przystosowaną do potrzeb rynku czy polskiego odbiorcy. U schyłku wieku XX i na początku XXI ukazują się utwory już nie tyle „naśladowane” z mistrzów<sup>32</sup>, ile w najróżniejszy sposób łączące obecne u mi-

<sup>31</sup> Tamże, s. 32-33.

<sup>32</sup> Pomijam tu naganne, pirackie trawestacje oryginalnych baśni i wydawanie ich pod pozorem prezentacji tekstu kanonicznego – jest to zmorą zarówno polskiego, jak europejskiego i światowego rynku książki dziecięcej.

strzów motywy, postaci, cytacje – tworzenie utworu literackiego, teatralnego czy filmowego dla dzieci niemal narzuca dziś ekwilibrystykę kulturalną. Właśnie w 2. połowie XX (*Kilka czarodziejskich historii* Zbigniewa Brzozowskiego, *Bajki Pana Bałagana* Jerzego Niemczuka) i na początku XXI wieku (seria *Niebaśnie*, *Loteria* Olgi Tokarczuk) ukazują się książki, których rozumienie wymaga znajomości literackich odniesień czy filmy obliczone na takiego odbiorcę, który ma dobre rozeznanie w kulturze współczesnej i w tradycji. Powstaje w ten sposób nowa rzeczywistość kulturowa: pierwsza poznana wersja opowieści o Czerwonym Kapturku może być całkowicie przeinaczonym zapisem motywu topoiicznego, zaś tekst oryginalny, Grimmowski czy Perraultowski, może stać się – jak chciał tego Jacques Derrida – odpowiedzią na poznany wcześniej tekst. Dzieła literatury, film, spektakle teatralne zawsze układają się w ciąg doświadczeń, których kolejność związana jest z indywidualnym procesem inicjacji kulturowej. Porządek doświadczeń odbiorcy, jednostkowych i niepowtarzalnych, nie ma bowiem nic wspólnego z porządkiem historycznym. Nowość naszych czasów polega na tym, że właściwie wszystkie treści kultury tradycyjnej i współczesnej mogą być przez dziecięcego odbiorcę najpierw rozpoznawane jako element galaktyki niezrozumiałych i niedostępnych znaków, potem dopiero usytuowane w horyzoncie rozpoznania.

Może się więc zdarzyć, a zapewne zdarza się wielokrotnie, że odbiorca poznaje motyw Janosika ze spektaklu Michała Walczaka, motyw Czerwonego Kapturka z książki Joanny Olech i sylwetkę Wenus z Milo z filmu Walta Disneya. Jeśli zwrócić uwagę dodatkowo na tę okoliczność, że bardzo rozpowszechnione na polskim, europejskim i światowym rynku księgarskim pozorujące wersje kanoniczne wydania książkowe utworów klasycznych bardzo często prezentują historie opowiedziane w sposób daleko odbiegający od oryginału, przeinaczający przebieg wątku głównego, szczególnie rozwiązania akcji (zwykle poprzez eliminowanie kary, jaka spotyka bohaterów negatywnych), nadto jeśli zważyć, że bardzo wiele motywów baśniowych służy jako

scenariusz gier komputerowych (np. takie gry jak *Czerwony Kapturek*, *Brzydkie Kaczątka*, *Przygody Hansa Christiana Andersena*), wniosek wydaje się oczywisty: dzisiejszy młody człowiek żyje w świecie, w którym źródłowe, ikoniczne motywy kultury są przez niego rozpoznawane w bardzo wielu wersjach, w niekończącym się ciągu przekształceń, zabaw, gier, kombinacji, parafraz, przeinaczeń, zatem jako elementy wielkiego tygla kultury, swoistej wieży Babel, w której wszystko ze wszystkim miesza się i wchodzi w bezustanne, chaotyczne związki.

Tak więc nie tylko „słowo, obraz, gest”, jak chciał Jerzy Cieślowski<sup>33</sup>, tworzą naturalną drogę dziecka, a potem nastolatka do przestrzeni kultury, ale przede wszystkim nieuporządkowany ciąg motywów, pośród których – i to jest zjawisko niespotykane we wcześniejszych okresach – motywy oryginalne, przekazywane z pokolenia na pokolenie, są jedną z wielu propozycji opowiedzenia historii postaci, historii, która stanowi jedynie swoistą potencjalność narracyjną, swoisty koncept, wokół którego rozwija się nieskończony łańcuch konkretyzacji.

Trickster bowiem – ten ukryty za tekstem, przedstawieniem teatralnym, filmem, grą komputerową – nieustannie burzy ład, przekształca uporządkowany Kosmos sztuki w Chaos wielorakich form i wersji przekazu, tygiel, w którym w całkowitym nieładzie miesza się ze sobą wszystko, co przynależne najszerzej rozumianej kulturze.

## IV. Anarchia

Trickster nie jest jednak błaznem, w jego destrukcyjnej postawie ujawniają się charakterystyczne właściwości naszych czasów. Trickster żyje w przeświadczeniu, że dawne mądrości straciły na znaczeniu, a dawne cnoty, wynoszone przez filozofów i sławione w ludzkich postawach, okazały się niewystarczające w obliczu doświadczeń XX w. i przewartościowań w obrębie sfery aksjologicznej. Te przewartości-

---

<sup>33</sup> J. Cieślowski, *Słowo – obraz – gest, czyli o intersemiotycznej naturze tekstów dziecięcych* [w:] tegoż, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985.

wania trickster wydobywa, ujawnia, że przyobleczenie postawy dziecka pozwala z jednej strony na szczery, ożywczy śmiech, z drugiej – na zachowanie dystansu do świata. Musiało to doprowadzić do rozminięcia się adresata dorosłego i dziecięcego sztuki dla dziecka.

Oczywiście, twórczość artystyczną dla dziecka zawsze charakteryzowała dwoistość odbioru, ujawniająca się w dziełach najwybitniejszych: baśniach Andersena, *Małym Księciu* Saint-Exupéry’ego czy *Kubusiu Puchatku* Milne’a; zakładany adresat, zarówno dorosły, jak i dziecięcy, mieli jednak dostępne te same treści na różnym poziomie świadomości i refleksji. W sztuce współczesnej sytuacja jest odmienna: trickster apeluje do odbiorcy dorosłego, przekazuje treści, które adresowane są wyłącznie do niego i możliwe do rozpoznania wyłącznie na jego poziomie. Prowadzi to nieuchronnie do dwóch konsekwencji.

Z jednej strony w społeczeństwie przełomu wieków XX i XXI upowszechniła się sztuka tradycyjnie kierowana do dziecka, rozszerzył jej adres odbiorczy na publiczność dorosłą, zorientowaną na typ rozrywki ułatwionej, karnawałowej (syndrom filmu *Shrek*), publiczność, która w przyjęciu roli dziecka jako odbiorcy sztuki postrzega możliwość uczestniczenia w niezobowiązującej zabawie. Tego rodzaju dorosłych odbiorców sztuki Francesco M. Cataluccio postrzega jako dotkniętych niedojrzałością: „Nie ma już dorosłych, zniknęli jak przejściowe pory roku i świetliki nad polami. [...] Miejsce osób dojrzałych zajęły dziwnie krzepkie dzieci: kuriozalni pełnoletni, którzy nigdy nie dojrzeli i traktują życie jak świetną rozrywkę, jak parodię dziecięcych zabaw. [...] Dorosli nabrali ochoty na zachowanie młodości, na »młodzieńcze myślenie«, na postępowanie i ubieranie się jak młodzież. Za wzorzec osoby idealnej obrano dziecko”<sup>34</sup>. Tak postrzegany dorosły odbiorca sztuki jest znakomitym, idealnym widzem takich filmów jak przywołany już *Shrek* Andrew Adamsona i Vicky Jenson czy *Nieustraszeni bracia Grimm* Terry’ego Gilliam’a.

---

<sup>34</sup> F. M. Cataluccio, *Niedojrzałość. Choroba naszych czasów*, przeł. M. Kasprzyśiak, Kraków 2006, s. 7, 11.



Z drugiej strony sam trickster musi być „dzieckiem podszyty”, żeby trafić do tego rodzaju publiczności. Twórcy sztuki dla młodego odbiorcy od dawna wyrażali świadomość, że warunkiem pierwszym twórczości jest sięgnięcie do topiki dzieciństwa, swoisty regres kulturowy. Mit tak pojętej dziecięcości jako praźródła wszelkich działań artystycznych nieobcy był Młodej Polsce (tożsamość dziecka i poety, dziecka i twórcy pierwotnego), pojawia się w liryce jako swoisty. Przy-  
boś tak komentuje podszytą dzieckiem postawę poetycką:

Jeśli wszystko z czasem zszarzeje i stanie się pospolite, dostępne zwy-  
czajnemu poznaniu, jeśli nie pobudza już swoją tajemniczością fantazji  
– odłóż artysto pędzel i pióro. Bierz się do innego zawodu, sztuka cię  
opuściła. Sztuka – a może zgromadzone w grotach pamięci czy pod-  
świadomości skarby, którymi obdarzyło cię dzieciństwo?<sup>35</sup>.

Postawę tę reprezentował Julian Tuwim jako autor *Wiersza wyszy-  
dzającego dzieci*, utworu tyleż obrazoburczego, co prowokacyjnego i na  
wskroś karnawałowego, choć podszytego przerażeniem wynikłym  
z grozy istnienia.

Dzieci-wariaci, co wy robicie?  
Dzieci-szałeńcy, w co się bawicie?  
Dlaczego krążysz z głową zadartą,  
Trzyletni dziwie, jasny grubasku?  
Czemu powtarzasz z pasją upartą  
To dzikie słowo, zmyślane słowo:  
„Tere-bere, tere-bere!”  
Czemu obłądnie tarzasz się w piasku,  
Chudy pędraku z spiczastą głową,  
Niańce tłumacząc zaziemską mową,  
Że tego nie chcesz, a tamto chcesz?  
Ciemny wariacie, czego się drzesz?<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> J. Przyboś, *Uwaga! sztuka dziecka* [w:] tegoż, *Sens poetycki*, t. I, Kraków 1967, s. 276.

<sup>36</sup> J. Tuwim, *Wiersz wyszydzający dzieci*. Wyd. cyt.: J. Tuwim, *Wiersze zebrane*, Warszawa 1975, I, I, s. 365.

Trickster podąża więc drogą wielkiej tradycji kultury, drogą mającą swój początek w karnawałowej wizji świata czasów późnego średniowiecza i renesansu, w sowizdrzalskiej kulturze śmiechu małopolskich „klechów” i rybałów” XVII w., a także humoresek ludowych, manifestacyjnie opozycyjnych wobec „oficjalnej” kultury dworskiej i szlacheckiej, w tradycjach plebejskich, rybałtowskich i błazeńskich, w piśmiennictwie popularnym i jarmarcznym wieków późniejszych. Ukazując śmieszność spraw i tematów „świętych” czy na różne sposoby tabuizowanych uczy krytycyzmu: to, co odwrócone na opak, przedrzeźnione czy po prostu śmieszne, staje się mniej groźne, ale też mniej autorytatywne. Właśnie dlatego trickster musi – czy chce tego, czy nie chce – być antypedagogiczny, ośmieszać patos, niweczyć „wychowanie do wartości” i chwalić anarchię. Formułowane przezeń mądrości i sentencje – czy to w komentarzach narracyjnych, czy w formie wypowiedzi rezonerskich – z racji właściwej kulturze plebejskiej zasady sprowadzania obowiązujących ideałów do wymiarów materialnych i konkretnych mają (przynajmniej częściowo) wymiar prowokacji i ocierają się o groteskę. Błazenada i karnawalizacja nie może iść w parze z wiarą w nienaruszalność głoszonych w społeczeństwie zasad, niezależnie od tego, czy są to zasady estetyki i tzw. dobrego smaku, czy pryncypia moralne, czy jakiegokolwiek dogmaty, ideały, wzory bądź normy.

Trickster, jak dowodzi Eleazar Mielecinski, „łączy w sobie zarazem ideę uporządkowania społeczności i kosmosu oraz ich dezorganizację, stan nieporządku”<sup>37</sup>. Jest zmienny i nieprzewidywalny, „zarazem daje i odbiera, tworzy i niszczy, oszukuje i pada ofiarą oszustw” – pisze Monika Sznajderman, analizując postać trickstera w kulturach pierwotnych, w kulturze greckiej i europejskiego średniowiecza. I dodaje: „Kulturowa pamięć o nim jest wciąż żywa, powracając w formie obrazów metaforycznych i symbolicznych, na przykład wówczas, gdy mówi się – jakże często – o płatającym złośliwe figle losie. I może właśnie dlate-

<sup>37</sup> E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, tłum. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 233.

go we współczesnej metaforze, wypowiedzianej doświadczenie błazństwa, Pan Bóg - lub los - tak często przyjmują postać trickstera<sup>38</sup>.

Jeśli los jest tricksterem, jeśli jest nim Pan Bóg, a nawet diabeł, Tomcio Paluch i Głupi Jaś, boski Hermes i do bólu ludzki Chaplin - któż może zabronić twórcemu dla dzieci artyście grać tak doskonałą, tak sprawdzoną w kulturze, na poły boską, na poły demoniczną rolę demiurga i burzyciela? I czy jakakolwiek inna rola, którą twórca pełni wobec swych niedorośliwych odbiorców - rola szamana, mędrca, nauczyciela, mistrza, wychowawcy, klauna, błazna, zakompleksionego Mentora<sup>39</sup> lub pseudorówieśnika - może bardziej przystawać do szaleństwa czasów, w których odbiorcy ci wzrastają, i do ich szaleńszych umysłów? [2011]

---

<sup>38</sup> M. Sznajderman, *Błazen. Maski i metafory*, Gdańsk 2000, s. 26, 29.

<sup>39</sup> Pisałem o tym w pracy *Literatura i książka dziecięca. Słowo, obiegi, konteksty*, Warszawa 2003, tu rozdz.: *Powieść dla młodzieży u schyłku tysiąclecia. Kompleks mentora*.

Część II

**Bibliologiczne  
i bibliotekoznawcze  
szkiełko i oko**

*Michał Zając*

---



# W stronę Biblioteki 2.0<sup>1</sup>

*Książki dzieci dorośli*, autorstwa Paula Hazarda zawiera jedną z pierwszych prób pogłębionej refleksji na temat literatury dziecięcej. Książka ta została napisana w latach 20. ubiegłego stulecia i do dzisiaj jest polecana studentom wkraczającym na teren literatury dla najmłodszych. Autor prowadząc swe rozważania od najstarszych tekstów przeznaczanych dla niedorośli dociera w finale także do tematyki bibliotecznej. Z prawdziwym entuzjazmem prezentuje przeżywające właśnie rozkwit amerykańskie biblioteki publiczne dla dzieci. Zwiezdziwszy wyróżniające się placówki wygłasza ich żarliwą pochwałę: „Jest pewien wynalazek amerykański, który dobrze świadczy o wrażliwości tego narodu – to biblioteki przeznaczone specjalnie dla dzieci. Lepsze są niż salon, lepsze niż klub. (...) [dzieci] mogą krążyć to tu to tam, wyszukać sobie książkę w katalogu, zasiąść w wygodnym fotelu i zagłębić się w czytaniu; te sale to prawdziwy *home*”<sup>2</sup>.

Czytając refleksje Hazarda niemalże wiek później narzuca się pytanie o przyszłość bibliotekarstwa dziecięcego w dobie szybkiego narastania zasięgu internetu i innych mediów konkurencyjnych wobec książki, pytanie o kierunek dalszego rozwoju tego „amerykańskiego” wynalazku. Do refleksji prowokuje w szczególności nasilenie użytkowania internetu przez niedorośli. Wielu badaczy sygnalizuje bowiem, że korzystanie z Sieci nie tylko zajmuje czas, który mógłby zostać poświęcony na czytanie. Paradygmat komunikacyjny internetu

---

<sup>1</sup> Tekst poniższy został opublikowany po raz pierwszy w roku 2007. W ciągu ostatnich 6 lat zmiany w środowisku Internetu zdezaktualizowały część z podanych informacji (np. serwis Myspace prawie zaprzestał działania, pojawił się zaś – także w dziecięcej bibliotece 2.0 – Facebook). Upływ czasu nie podważył jednak zasadniczych założeń i konstatacji artykułu.

<sup>2</sup> P. Hazard, *Książki, dzieci dorośli*, Warszawa 1963, s. 80.

- opisywany czasami jako hipertekstowe kłaczce<sup>3</sup> - wydaje się zmieniać podstawową strategię korzystania z mediów: linearność. Na naszych oczach zmieniają się więc potrzeby i zwyczaje medialne potencjalnych użytkowników bibliotek dla niedorosłych. Jak pokazuje amerykańska badaczka Eliza T. Dresang pod wpływem, czy też w takt zmian dziecięcych modeli odbioru mediów ewoluują także nowoczesne formaty i formuły książek oferowanych niedoroślom. Autorka prezentuje nowe trendy w literaturze dziecięcej i edytorstwie książek w tomie o charakterystycznym tytule *Radykalna zmiana (Radical change)*<sup>4</sup>. Czytelnik pracy Dresang (bardzo zresztą interesującej i kontrowersyjnej), mający jakieś powiązania z bibliotekarstwem w naturalny sposób zaczyna się zastanawiać czy taka „radykalna zmiana” może wydarzyć się także w bibliotekach dziecięcych? A może już się wydarzyła?

Wizja, która zafascynowała P. Hazarda to obraz pewnie cały czas miły sercu każdego bibliotekarza: dzieci przychodzące do biblioteki, miejsca świątecznego, zasiadające za pulpitami, czytające w skupieniu i ciszy piękne i pożyteczne książki. Czy jednak taki obrazek miły jest ciągle sercu dzieci? Czy dla większości z nich nie jest kwintesencją rozpaczliwej nudy? „Kucia” przed klasówką?

Francuski autor budował swoje refleksje na podstawie doświadczeń zebranych w trakcie wizyty w kraju przodującym w dziecięcym bibliotekarstwie - USA. Wydaje się, że pomimo upływu czasu amerykańskie bibliotekarstwo cały czas dzierży palmę pierwszeństwa w budowaniu i wprowadzaniu nowych rozwiązań. Dla rozwoju europejskiego bibliotekarstwa amerykańska lekcja może być jeszcze cały czas przydatna. Tamtejsi teoretycy i praktycy - tacy jak na przykład Virginia A. Walter - silnie odczuwają i promują potrzebę silnych zmian w funkcjonowaniu placówek służących najmłodszym klientom. Napisana przez nią książka *Children and Libraries. Getting it right* jest diagnozą sytuacji

---

<sup>3</sup> K. Burnett, E.T. Dresang, *Rhizomorphic reading: the emergence of a new aesthetic in literature for youth*. *The Library Quarterly*, 1999, no. 4, s. 421-445.

<sup>4</sup> E.T. Dresang, *Radical Change, Book for Youth in a Digital Age*, New York 1999.

bibliotekarstwa dziecięcego na początku nowego tysiąclecia, z drugiej jednak strony wytycza w prawdziwie futurologicznym stylu nowe kierunki rozwoju<sup>5</sup>. V.A. Walter dostrzega dynamiczne zmiany profilu użytkowników niedorosłych i uznaje je za podstawowy wyznacznik postulowanego kształtu placówek dziecięcych<sup>6</sup>.

Kiedy dyskutuje się zmiany we współczesnym bibliotekarstwie nie można jednak przede wszystkim przeoczyć powstającej obecnie, jeszcze amorficznej i niedodefiniowanej, ale szybko zyskującej coraz większą popularność i szeroko dyskutowanej koncepcji **Biblioteki 2.0** (dalej w tekście używam również angielskich określeń „Library 2.0”, „L 2.0”). Obserwacja zagranicznego (zachodniego) piśmiennictwa profesjonalnego każe sądzić, że zjawisko to nadaje obecnie kierunek najbardziej awangardowej refleksji bibliotekarskiej.

Rozważanie niniejsze warto więc poświęcić próbie zbadania i zaprezentowania jak owe „dwuzerowe” tendencje (jak niekiedy się ten kierunek nazywa)<sup>7</sup> rozwojowe bibliotekarstwa zostały wcielone w życie przez praktykę wybranych placówek dziecięcych.

Wydaje się jednak także celowe, aby zapoznać polskiego czytelnika również z tłem, czy może raczej zapleczem, które te tendencje w dużej mierze stymuluje. Z tej przyczyny dłuższe fragmenty tekstu poprzedzające część „dziecięcą” będą poświęcone na wprowadzenie zjawiska Web 2.0 (Sieci 2.0) i będącej jej konsekwencją ogólnej idei **Biblioteki 2.0**. Przyjęcie takiego sposobu prezentacji wynika także z potrzeby przybliżenia zjawisk medialnych, popularnych przede wszystkim w młodym pokoleniu, które kształtują w coraz większej mierze jego model korzystania z mediów (Web 2.0).

---

<sup>5</sup> V.A. Walter, *Children and Libraries getting it right*, Chicago, 2001.

<sup>6</sup> Warto zwrócić uwagę na charakterystyczny tytuł artykułu opublikowanego przez tę autorkę: *Dawna i przyszła biblioteka. Dziesięć sposobów na stworzenie bibliotek, które sprostają potrzebom przyszłych dzieci*. V.A. Walter *The once and future library., ten ways to create libraries that will meet the needs of tomorrows children*, „School Library Journal”, nr 1, 2001, s. 48-53.

<sup>7</sup> Zob. forum „Biblioteka 2.0”. Dostępny w World Wide Web: <http://forum.biblioteka20.pl/index.php>, [dostęp: 5.05.2007], blog „Biblioteka 2.0”. Dostępny w World Wide Web: <http://blog.biblioteka20.pl/> [dostęp: 5.05.2007].



## Web 2.0

Koncept „2.0” wywodzi się z teorii opisującej zmiany w funkcjonowaniu internetu. Pierwotnie używano go w odniesieniu do zjawisk, które w szczególnym nasileniu dały się zaobserwować od początku nowego stulecia. Lata 90. XX w. – dla historii internetu – zamknęły się spektakularną klęską finansową różnorodnych przedsięwzięć związanych z Siecią (przede wszystkim opierających się na wierze w potencjał internetu jako kanału dystrybucji handlowej i reklamy) tzw. „dotcomów” (.com). Firmy tego rodzaju żywiłowo i entuzjastycznie tworzone przez całą dekadę i zyskujące wirtualną wartość liczoną w miliardach dolarów w marcu 2000 roku błyskawicznie straciły swoją pozycję na giełdach. Pojawiły się wówczas sceptyczne opinie co do nieograniczonych – jak się dotychczas wydawało – perspektyw Sieci www. Sześć lat później jeden z „proroków” nowych mediów Henry Jenkins pisze: „Informacja dla zainteresowanych – era dotcomów się skończyła. Z jej prochów narodziła się era Sieci społecznych i mobilnych mediów. Rozkwita blogosfera. Podcasting zdobywa coraz szersze rzesze zwolenników (...). W którąkolwiek stronę spojrzeć, ludzie biorą media we własne ręce – prowadzi dialog z mediami masowymi, tworzą własne zasoby Sieciowe, uczą się myśleć, pracować i przetwarzać kulturę na nowe sposoby”<sup>8</sup>. Cytat powyższy w skróconej, lapidarnej formie sygnalizuje najważniejsze zjawiska charakterystyczne dla nowej Sieci, nazywanej – zgodnie z tradycją numerowania generacji aplikacji komputerowych: „Web 2.0”. Swoistym manifestem i próbą zdefiniowania internetu nowej generacji był artykuł opublikowany przez Tima O’Reilly „What is Web 2.0”<sup>9</sup>. Temu właśnie autorowi (i jego koledze z firmy O’Reilly Media – Dale’owi Dougherty) przypisuje się zresztą stworzenie i spopularyzowanie tego pojęcia.

<sup>8</sup> H. Jenkins; *Kultura konwergencji. Zderzenia starych i nowych mediów*. Warszawa 2007.

<sup>9</sup> T. O’Reilly, *What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*. Dostępny w World Wide Web: <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html> [dostęp: 5.05.2007].

T. O'Reilly w swoim artykule dostrzega, że kryzys *dotcomów* z marca 2000 r. przetrwały te internetowe serwisy i technologie, które charakteryzowały się interaktywnością, dynamiką, które były otwarte na współtworzenia przez użytkowników, które zacierały granice pomiędzy nadawcą a odbiorcą. Nieprzypadkowo bowiem najbardziej charakterystycznym komponentem „Web 1.0” (czyli pierwszej generacji Sieci) była STRONA internetowa, czyli produkt, który stanowił w dużej mierze (wyjąwszy hipertekstowość) kontynuację Galaktyki Gutenberga. Strona internetowa była bowiem strukturą zamkniętą, w dużej mierze tekstową, mało dynamiczną, słabo przygotowaną na potencjalne zmiany, rozbudowę, podtrzymywanie spontanicznej komunikacji z innymi użytkownikami internetu.

Produkty i serwisy, które utrzymały swą pozycję bądź osiągnęły znaczące sukcesy po krachu *dotcomów* w roku 2000 są oparte na dialogu, elastyczności i multimedialności, współtworzeniu a jednocześnie współużytkowaniu zasobów internetu. Web 2.0 przede wszystkim miałyby być nastawiony na użytkowników, w co najmniej równej mierze co na nadawców.

Reprezentatywnym konceptem nowej Sieci - przeciwstawnym klasycznej „stronie” netu pierwszej generacji - byłyby więc **blog**. Wbrew często wyrażanym opiniom blogi są czymś więcej niż tylko internetowymi pamiętnikami, służącymi internetowemu ekshibicjonizmowi psychologicznemu. Twórca bloga za jego pomocą kontaktuje się ze światem, użytkuje dostępne zasoby Sieci, publikuje i prezentuje różnego typu produkty kulturalne. Pojawia się pojęcie „blogosfery” określające systemy blogów, powiązanych ze sobą charakterem, zakresem, tematem, ale także linkami internetowymi.

Bazy danych oferowane i udostępniane przez różne firmy w Sieci 1.0 są obecnie zastępowane w dużej mierze przez zestawy danych wstawiane do wspólnego użytku przez samych internautów - powstają w ten sposób tzw. serwisy społecznościowe (*social software*). Serwis **youtube** zawiera zebrane w ten sposób filmy wideo, **slideshare** udostęp-

nia prezentacje multimedialne, **flickr** - zdjęcia zgłoszone przez użytkowników, serwis **del.icio.us** umożliwia przechowywanie własnych *linków*, ale również przeszukiwanie i pobieranie łączy znalezionych i zapisanych przez innych użytkowników serwisu. Co najważniejsze użytkownicy tych serwisów nie tylko „składają” w Sieci swoje zbiory - wymieniają się nimi, budują wspólne kolekcje, tworzą Sieci znajomości czy przyjaźni opartych na wspólnych zainteresowaniach i pasjach. Struktura prezentowanych serwisów została tak zaprojektowana, aby stworzyć jak najbardziej dogodne warunki dla do-społecznej aktywności.

Najbardziej chyba znanym i najczęściej używanym serwisem 2.0 jest **Wikipedia**, internetowa encyklopedia, do której poszczególne hasła są zgłaszane, redagowane, ale także usuwane przez internautów. Praktyka pokazuje przy tym, że wszystkie serwisy tego rodzaju są tym doskonalsze i lepiej funkcjonujące im więcej osób z nich korzysta.

Używane w serwisach pierwszej generacji taksonomie; zamknięte listy haseł deskryptorowych zastąpione zostały w Web 2.0 przez **tagi**, określenia swobodnie dobrane przez użytkowników na opisanie przedmiotów zgłaszanych przez nich do serwisów treści. Właśnie tagi nadawane przez użytkowników youtube, del.icio.us, flickr pozwalają poruszać się pomiędzy zasobami tych serwisów i odnajdować odpowiednie zestawy informacji i dokumenty.

Zapisywane w „ulubionych” linki Sieć nowej generacji zamieniła na znacznie bardziej dynamiczne, a przede wszystkim interaktywne **RSS** (*Really Simple Syndication*), aplikacje łączące na żądanie nie z całą stroną internetową czy blogiem, ale z określoną jej (jego) częścią. Przeglądarki RSS samodzielnie i automatycznie odświeżają nagłówki informacji do których prowadzą, w takt zmian w źródłowym serwisie. Zastosowanie RSS umożliwia budowanie samodzielnie zestawionych, indywidualnych wortalii internetowych (*dashboards*), w skład których wchodzi wybrane, interesujące konkretnego internautę fragmenty wyselekcjonowane z innych stron, portali, blogów. Przygotowanie ta-

kiego wortalu umożliwia np. serwis *netvibes* (jak również „spersonalizowana strona” w Google).

„Web 2.0 to nie tylko zmiany w serwisach – zmieniają się też oczekiwania internautów, którzy coraz chętniej próbują wychodzić poza role biernych konsumentów newsów. Szukają alternatywnych źródeł informacji lub sami starają się je dostarczać. Publikują, komentują i wchodzi w interakcje z innymi użytkownikami Sieci. Podejmując decyzje, skłonni są raczej oprzeć się na zbiorowej opinii innych internautów niż zawodowych ekspertów”<sup>10</sup>. Istotnie, wydaje się, że najważniejszą, być może rewolucyjną zdobyczą technologii Web 2.0 jest zacieranie podziału na producentów i odbiorców kultury. Obserwatorowi zjawisk związanych z prezentowaną tendencją przychodzi do głowy koncept – być może lekkomyślny – Internetowego Buntu Mas 2.0. Do wizji takiej skłania rozmiar zainteresowanie internautów nowymi aplikacjami, ale przede wszystkim rewolucyjna zmiana kierunku przepływu treści kulturowych.

## Biblioteka 2.0

Zjawiska związane z Web 2.0 i ich możliwe konsekwencje dla bibliotek zostały bardzo szybko dostrzeżone przez zachodnie środowisko profesjonalne. Aplikacje i narzędzia internetowe Sieci 2.0 uznano za pożyteczne i możliwe do zaakceptowania w praktyce bibliotekarskiej. Wydaje się również, że na szybką recepcję koncepcji mogło wpłynąć także dostrzeżenie odpowiedniości społecznego i profesjonalnego kontekstu funkcjonowania Web 2.0 w stosunku do postulowanych już wcześniej kierunków rozwoju bibliotekarstwa (marketing!).

Jednak przede wszystkim nie można nie dostrzec, że aplikacje Web 2.0 to przecież wysiłki na polu typowo bibliotekarskim: zbierania, ma-

---

<sup>10</sup> Z. Domaszewicz, *Web 2.0 to rewolucja w internecie?* Dostępny w World Wide Web: <http://gospodarka.gazeta.pl/gospodarka/1,68367,3196659.html> [dostęp: 5.05.2007].

gazynowania, opracowania i udostępniania informacji. W efekcie powyższych konstatacji w stosunkowo szybkim tempie pojawiły się koncepty adaptowania rozwiązań ideologicznych i technologicznych Sieci drugiej generacji do praktyki bibliotekarstwa. Pojęcie „biblioteka 2.0” („library 2.0”) pojawiło się po raz pierwszy w Sieci w roku 2005 (a więc ledwo rok później niż „Web 2.0”). Jak wspomniano powyżej, do chwili obecnej nie powstały powszechnie zaakceptowane definicje opisujące czym miałyby być owa Biblioteka 2.0.

W pracach nad opisaniem, ale także chyba w jakiejś mierze nad wykreowaniem wizerunku postulowanej Biblioteki 2.0 dostrzec można dwie podstawowe tendencje. **Pierwsza z nich**, węższa, łączy perspektywy wykorzystania koncepcji Web 2.0 do bibliotekarstwa jedynie poprzez zastosowanie odpowiednich aplikacji czy też technologii www. Przykład takiego podejścia można odnaleźć w artykule Jacka M. Manessa. Biblioteka 2.0 jest tutaj definiowana jako „zastosowanie interaktywnych, współtworzonych oraz multimedialnych technologii Sieciowych do udostępniania w internecie bibliotecznych zasobów i usług”<sup>11</sup>.

Założenia teoretyczne Library 2.0 – wedle Manesa – obejmują cztery zasadnicze elementy:

**1. Biblioteka 2.0 jest skoncentrowana na użytkowniku** (placówka nie tylko uznaje postulaty i życzenia klientów, ale dopuszcza ich również – poprzez np. wikipedię, recenzje, propozycje rozszerzania kolekcji, współdziała w katalogowaniu do uczestnictwa w tworzeniu zasobu bibliotecznego. Funkcje i role „bibliotekarza” i „użytkownika” nie byłyby więc do końca domknięte!);

**2. Biblioteka 2.0 oferuje doświadczenie o charakterze multimedialnym** (kolekcja biblioteki 2.0 winna oferować użytkownikowi różnorodne materiały i usługi, łączyć ofertę różnych mediów);

---

<sup>11</sup> J.M. Maness, *Library 2.0 Theory: Web 2.0 and its implications for Libraries*. Dostępny w World Wide Web: <http://www.webology.ir/2006/v3n2/a25.html> [dostęp: 5.05.2007].

**3. Biblioteka 2.0 tworzy kapitał społeczny** (obecność biblioteki w Sieci łączyć się ma ze stosowaniem różnych form komunikacji - komunikatory, email, wikipedia etc.);

**4. Biblioteka 2.0 jest innowacyjna społecznie** (biblioteka 2.0 obserwuje zmiany społeczności, której służy, dostosowuje się do nich i zmienia się w ich takt).

Typowym przykładem „technologicznego” myślenia o bibliotece 2.0 jest zestaw porad „dla początkujących”:

„Jak zacząć organizować L 2.0?

- założyć internetowy blog;
- zorganizować w bibliotece komitet do spraw nowych technologii;
- nauczyć pracowników biblioteki korzystania z czytnika RSS;
- używać aplikacji 2.0, eksperymentować z nimi”<sup>12</sup>.

**Drugie podejście** do postulatów *library 2.0* prezentuje Michael E. Casey, „ojciec” tego terminu. „Sens Biblioteki 2.0 w całości odnosi się do służenia użytkownikom: utrzymywaniu zainteresowania tych, którzy już nas odwiedzają i aktywnego poszukiwania [przyciągania] tych, którzy obecnie znajdują się poza zasięgiem placówki. Biblioteka 2.0 polega na wykorzystywaniu tych idei i technologii, które pomagają placówkom współpracować z obydwoma powyższymi grupami klientów. Biblioteka 2.0 polega na uczestnictwie - wciąganiu użytkowników w tworzenie i ocenianie usług biblioteki. Zastosowaniu modelu L 2.0 pozwala bibliotekom na odpowiadanie na potrzeby rynku (...) Jest to filozofia szybkiej zmiany, elastycznej struktury organizacyjnej, nowych aplikacji 2.0 i uczestnictwa użytkowników, które to czynniki - połączone - stawiają bibliotekę w mocniejszej pozycji i gotowości do reagowania na potrzeby

---

<sup>12</sup> M. Stephens, *5 Suggestions for Upgrading to Library 2.0 (or Some Easy Steps to Get Started...Really)*. Dostępny w World Wide Web: [http://tametheweb.com/2005/11/5\\_suggestions\\_for\\_upgrading\\_to.html](http://tametheweb.com/2005/11/5_suggestions_for_upgrading_to.html) [fragmenty tekstu tłumaczone przez Agnieszkę Koszowską, zaczerpnięte z forum Biblioteka 2.0] [dostęp: 5.05.2007].

dużych grup społecznych<sup>13</sup>. Wedle Caseya technologia – jakkolwiek nie jest niezbędna w realizacji konceptu *library 2.0* – może być wielce pomocna w tworzeniu odpowiedniego – skierowanego na klienta – otoczenia.

Podstawowym postulatem Biblioteki 2.0 byłoby dążenie do zrealizowania potencjalnych korzyści płynących dla placówek z konsekwencji tzw. „prawa długiego ogona” (*long tail*). Koncepcja *Long Tail* określa pewną statystyczną prawidłowość polegającą na tym, że w danej kategorii rynku sumaryczna wartość rynków niszowych jest większa od dominującego rynku masowego<sup>14</sup>. Dla biblioteki oznacza to wiarę w możliwość „uruchomienia” znaczącej części księgozbioru.

W stworzonej przez bibliotekarzy *Wikipedii* bibliotekoznawstwa i informacji naukowej pojawia się definicja, w której komponent technologiczny nie pojawia się wcale: „Biblioteka 2.0 stanowi zmianę sposobu świadczenia użytkownikom usług przez biblioteki. Koncept ten przewiduje zastosowanie nowych narzędzi (zarówno wirtualnych jak i realnych), bardziej interaktywnych, nastawionych na uczestnictwo użytkowników i obliczonych na zaspokojenie potrzeb społecznych. Idea Biblioteki 2.0 wspiera dwustronne kontakty i współpracę pomiędzy bibliotekarzami a użytkownikami. Realizacja konceptu Biblioteka 2.0 wymaga uczestnictwa użytkowników w utrzymaniu i rozwoju usług bibliotecznych<sup>15</sup>”.

Podstawowa idea dla koncepcji L 2.0 to transformacja usług bibliotecznych poprzez ich zindywidualizowanie, uczynienie bardziej interaktywnymi oraz opartymi na zasobach Sieciowych typu Web 2.0<sup>16</sup>.

Próbując podsumować powyższy przegląd opinii stwierdzić można wspólną grupę cech biblioteki 2.0 pojawiającą się wśród różnorodnych definicji, które zapełniają bibliotekarskie fora, blogi i strony

---

<sup>13</sup> M.E. Casey, blog LibraryCrunch. Dostępny w World Wide Web: <http://www.librarycrunch.com/> [dostęp: 5.05.2007].

<sup>14</sup> B. Jaskowska, *Jak to z tym długim ogonem bibliotek jest?* Blog Biblioteka 2.0, wpis z 27.04.2007. Dostępny w World Wide Web: <http://blog.biblioteka20.pl/> [dostęp: 5.05.2007].

<sup>15</sup> Dostępny w World Wide Web: [http://liswiki.org/wiki/Library\\_2.0](http://liswiki.org/wiki/Library_2.0) [dostęp: 5.05.2007].

<sup>16</sup> R. Litwin, *Library Juice Concentrate*, 2006, s. 72.

www: uczestnictwo (klientów w tworzeniu usług i kolekcji), współpraca (biblioteki i jej klientów), zastosowanie aplikacji Web 2.0, centralne umieszczenie klienta i jego potrzeb w hierarchii działań bibliotecznych, innowacyjność i otwartość.

Zaznaczyć należy również istnienie żywego nurtu sceptycznego wobec idei L 2.0: twierdzi się, że powtarzane są tutaj w nowym opakowaniu znane od dawna idee (np. związane z marketingiem bibliotecznym).

## Użytkownicy bibliotek dziecięcych

Jeżeli zdecydować się na podążanie za postulatami idei Biblioteki 2.0 rozważania na temat najnowszych trendów rozwojowych placówek dla niedorośli rozpocząć należy od określenia profilu użytkowników. To oni przecież mają wyznaczać kształty funkcjonowania placówek a jednocześnie współpracować przy ich tworzeniu! W oczywisty sposób rysują się tutaj dwie zasadnicze grupy – osoby niedorośle i opiekunowie. Dla odnalezienia takiego konceptu nie należy zresztą odwoływać się do idei 2.0, jest on dostrzegalny w znanych wytycznych opublikowanych przez IFLA.

W ostatnich latach koncept radykalnego poszerzenia tradycyjnej grupy użytkowników bibliotek dziecięcych znajduje coraz więcej zwolenników. Rzeczniką prowadzenia działań w bibliotece skierowanych do niemowląt („babies” – dzieci poniżej wieku przedszkolnego) jest Jane Marino<sup>17</sup>. Opublikowała dotychczas dwie poświęcone prezentacji ideologii oraz szczegółów realizacyjnych pracy z najmłodszymi użytkownikami w bibliotekach (dzieli programy na te dla dzieci chodzących i nie chodzących). Zaznaczyć warto w tym miejscu istnienie bardziej jeszcze radykalnych trendów, które wspierają koncept, aby matki w ciąży spędzały czas w bibliotekach dla najmłodszych. Wydaje

---

<sup>17</sup> J. Marino, *Babies in the library!*, Scarecrow, 2003 oraz Jane Marino, *Mother Goose time: programs for babies and their caregivers*, H.W. Wilson, 1992. Na podstawie recenzji: „School Library Journal”, 2003, s. 179.



się jednak, że myślą przewodnią jest tu raczej praca z matką, niż z nie-narodzonym jeszcze kandydatem na czytelnika<sup>18</sup>.

Ze względu na coraz częstsze przypadki dziadków zastępujących zajętych pracą (lub zaniedbujących dzieci z innych przyczyn) rodziców biblioteki amerykańskie stworzyły specjalne potrzeby wychodzące naprzeciw potrzebującym pomocy starszym ludziom, weszły we współpracę z istniejącymi grupami wsparcia dla takich dziadków<sup>19</sup>. Kluczem do sukcesu miałyby być działania oferujące programy interesujące dla obu pokoleń.

Typowym przykładem realizacji w bibliotece trendów zrównania płci są koncepty włączania ojców do działań „alfabetyzacyjnych” prowadzonych przez biblioteki. Przykładem może być szwedzki program, finansowany przez państwo, gdzie ojcowie otrzymują zwrot kosztów za to, że w trakcie godzin pracy udają się do biblioteki, aby tam wysłuchać wykładu na temat czytania z dzieckiem, otrzymać listę polecanych tytułów do wspólnego czytania i książkę dla siebie<sup>20</sup>.

## Netgeneracja, czyli nowi użytkownicy bibliotek dziecięcych

Szczególnie ważne tło dla prezentacji realizacji konceptu bibliotek dziecięcych 2.0 będzie stanowiła charakterystyka głównej, docelowej grupy użytkowników: osób od 6 do 13 roku życia. Współczesne placówki stoją bowiem przed prawdziwym wyzwaniem jakim jest obsługa klientów tej generacji. Już pod koniec XX stulecia na jej określenie stworzono określenie „netgeneracja”. Tworzyłyby ją osoby urodzone

---

<sup>18</sup> Informacja na podstawie spotkania z delegacją bibliotekarzy szwedzkich w Bibliotece Miasta Stołecznego Warszawa, rok 2004.

<sup>19</sup> L. Waycie, *Group for grandparents raising grandchildren*, „Children and Libraries”, Spring 2006, s. 16-17.

<sup>20</sup> T. Stenstrom, *Keen-to-read Dads Get Keen-to-read*, „Scandinavian Public Library Quarterly” vol. 37, no. 1, s. 6.

po roku 1977, dorastające już z myszką od komputera w jednej i pilotem w drugiej dłoni. Netgeneracja porusza się więc bardzo sprawnie we wszystkich typach komunikatów medialnych, potrafi również przekodować przekazy jednych mediów na inne, jest prawdziwie multimedialna<sup>21</sup>. Surfuje po internecie, słucha, ogląda, czyta, chociaż niekoniecznie książki.

Dzieci i młodzi ludzie żyjący na przełomie tysiącleci w coraz mniejszym stopniu są przyzwyczajeni do linearnego odbioru przekazów medialnych. Ich doświadczenia kreuje internetowy hipertekst, pozwalający kierować sposobem i kierunkami zapoznawania się z treścią, łamiący charakterystyczną dla druku ciągłość przekazu, ale także pilot od wielokanałowej telewizji czy manetka od radio odbierającego setki kanałów. Młodzi ludzie potrafią przy tym sprawnie regulować przepływem informacji: przeglądając gazetę, kontrolują kilkanaście kanałów telewizji wracając bezbłędnie w odpowiednim czasie do odpowiedniego przekazu. Tego rodzaju model odbioru mediów skutkuje koniecznością szybkiego podejmowania decyzji. W skrótowy i lapidarny sposób postawę młodych odbiorców mediów prezentuje zamieszczona przez H. Jenkinsa. fotografia: „Masz 3 sekundy, żeby zrobić na mnie wrażenie [zainteresować mnie]!”. Spogląda z niej zadziornie jedenasto- dwunastoletni chłopak z pilotem w dłoni<sup>22</sup>. Nieprzypadkowo więc część z badaczy pisze także o generacji „fast-forward”, odwołując się do trybu szybkiego przewijania taśmy w wideo, pozwalający na pogląd przyspieszonego obrazu. Netgeneracja stanowi więc oczywiste wyzwanie dla bibliotekarza należącego do wcześniejszej generacji, przyzwyczajonego do recepcji innych mediów i w innym tempie, zaskoczony „mozaikowym” odbiorem medialnym. Wydaje się, że w dalszym cią-

---

<sup>21</sup> D. Clark: *Hyperread: Children's Literature, CD-Roms, and the New Literacy*. „The Lion and Unicorn” 30/2006, s. 337-359. O istnieniu pokolenia multimedialnego jeszcze w czasach pre- komputerowych pisali również: Rolf Zitzlsperger, *Nowe media i książka - opozycja czy uzupełnienie?* [w:] *Dziecko, książka, biblioteka*. Warszawa 1993, s. 68-71. M. Zając, *Biblioteki a nowe media*. „Guliver” 2000, nr 2, s. 79-81 [sprawozdanie z wyników duńskich badań użytkowania mediów przez niedorośli].

<sup>22</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji...* op. cit., s. 66.

gu idea konwergencji mediów - bo o tym zjawisku właśnie mówimy - nie została jeszcze w pełni rozpoznana i przyswojona. Koncept ten, co niezwykle istotne, obala długo funkcjonującą obawę przed upadkiem druku „...nie mówimy tu o rewolucji cyfrowej, która przewidywała, że stare media zostaną zastąpione nowymi. Teraz mówimy o konwergencji mediów, gdzie stare i nowe media wchodzą w coraz bardziej skomplikowane interakcje”<sup>23</sup>.

Podane powyżej wyznaczniki modelu wykorzystywania komunikatów medialnych przez młodych ludzi każą powrócić do pytania zawartego na wstępie niniejszych rozważań. Jakie powinna być biblioteka dla netgeneracji? Co Biblioteka 2.0 miałaby im do zaoferowania? A może właśnie pytanie powinno być także postawione właśnie w duchu 2.0: co netgeneracja ma do zaoferowania bibliotece?

Warto jednak w tym miejscu zapytać się także o okoliczności sprzyjające i ograniczenia w realizacji idei dziecięcej biblioteki „partycypacyjnej”.

Z pewnością wspomniane wyżej stosunkowo wysokie kompetencje informatyczne, zainteresowania (może nawet często fascynacja) internetem i jego aplikacjami, przyzwyczajenie do nielinearnego odbioru mediów, multimedialności będą w bezdyskusyjny sposób wspomagały istnienie dziecięcej biblioteki 2.0. Ważnym wkładem może być nowy, stosunek do kultury, przyzwyczajenie do aktywności w kontaktach z mediami, uczestnictwa: dopisywania komentarzy na blogach i forach, wpisywania *tagów*, dzielenia się zrobionymi przez siebie filmami, fotografiami, nauczone w serwisie Amazon.com pisanie recenzji i opinii. Jest przy tym również oczywiste, że im starsi użytkownicy, tym większa może być oferta biblioteki zaczerpnięta z katalogu Web 2.0, bardziej znaczący może także być wkład samego klienta.

Pierwsze problemy jakie natychmiast pojawiają się w polu widzenia kiedy rozważać perspektywę L 2.0 dla niedorosłych to te związane z ograniczeniami natury psychologiczno-rozwojowej. Jest oczywiste,

---

<sup>23</sup> Tamże, s. VII.

że możliwości współkreowania zasobów bibliotecznych (np. katalogów, czy pewnych zasobów wikipedii) będą poza zasięgiem najmłodszych użytkowników placówek. Brak umiejętności pisania i czytania odetnie ich także od innych opcji (pisanie recenzji, rekomendacja tytułów do nabycia etc.). Do pewnego stopnia kontakt dzieci młodszych z biblioteką będzie miał jednak zawsze charakter jednokierunkowy. W przypadku niektórych aplikacji Web 2.0 (jak na przykład kanały RSS) można łatwo zauważyć, że nie wiążą się z potrzebami dziecka – przynajmniej tego najmłodszego.

Na głębszym, a jednocześnie bardziej chyba interesującym poziomie rozważań pojawia się ciekawy dylemat sygnalizowany w innym nieco kontekście przez Thomasa Van der Walta. Pisze on: „Biblioteki są instytucjami finansowanymi przez społeczeństwo i ma ono w efekcie pełne prawo respektowania swoich żądań. Jeżeli dorosły użytkownik biblioteki ma prawo domagać się zakupu do biblioteki bestsellerów, to jednak tego samego rodzaju przywilej nie może być przyznany dziecku. W odróżnieniu od dorosłych, którzy są doświadczonymi czytelnikami, podejmującymi swoje decyzje, dzieci nie zawsze są świadome pełnej oferty biblioteki. Pozostawić im wolny wybór – zawsze wtedy zdecydują się wypożyczyć książkę aktualnie promowaną przez media i opartą na oglądanej wczoraj w TV kreskówce”<sup>24</sup>. Konstatacja taka uderza właściwie w samo sedno idei 2.0: zakłada bowiem ograniczanie wolności użytkownika, stanięcie „ponad” nim, odrzucenie partnerstwa i współpracy. T. Van der Walt w delikatny i ostrożny sposób dociera w swojej wypowiedzi do niesłychanie drażliwego zagadnienia cenzury w bibliotece dziecięcej, przypomina o najważniejszych dylematach profesji. Wydaje się, że nie sprawdzi się w tym kontekście idea „geniuszu tłumu” (zakładająca, że zbilansowany wynik działań gigantycznej liczby osób będzie zawsze pozytywny), promowana przez założenia Web 2.0.

---

<sup>24</sup> T. Van de Walt, *Librarianship [w:] International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. Peter Hunt, London 2004, s. 820.

## Biblioteka dla dzieci 2.0 w praktyce

W dalszej części opracowania zostaną przedstawione wybrane, najbardziej charakterystyczne próby wcielania w życie założeń biblioteki 2.0 w wydaniu dziecięcym. W pierwszej kolejności zaprezentowana zostanie swoista biblioteka wzorcowa, systemowo wcielająca koncept „dwuzerowy” w życie. W następnych partiach tekstu omówione będą celniejsze zastosowania w bibliotekarstwie dziecięcym poszczególnych typowych technologii Web 2.0, czy też specyficznych konceptów Library 2.0.

### **Kankakee Library: modelowy przykład realizacji założeń Library 2.0 dla dzieci;**

Biblioteka Kankakee Library jest placówką wymienianą na forach i blogach jako wzorcowy przykład wprowadzania w życie założeń 2.0. Jej strona internetowa to prawdziwe centrum informacyjno-rozrywkowe, gdzie każda grupa klientów może odnaleźć wątki dla siebie przeznaczone. Oprócz podstawowych informacji, dostęp do katalogu online biblioteka szczerze czerpie z zasobów serwisów Web 2.0: użytkownicy mają do dyspozycji katalog proponowanych do zaabonowania kanałów RSS, dostęp do możliwości oglądania i uzupełniania zdjęć z kolekcji bibliotecznej na Flickr, zaabonować otrzymywanie seryjnych *podcastów* (komunikatów dźwiękowych) i *vodcastów* (komunikatów wideo) dokumentujących działania, placówki. Dyrektorzy biblioteki i osoby odpowiedzialne za poszczególne działy prowadzą swoje *blogi*, dzieląc się z klientami swoimi refleksjami na temat bieżących spraw bibliotecznych, ale także tych ważnych dla całej społeczności.

Na stronie znajduje się specjalna zakładka dla użytkowników dziecięcych. Można tu odnaleźć informacje na temat imprez i zajęć przeznaczonych dla tej grupy. Podkreślenie wymagają tutaj 3 szczególne

elementy kojarzące się właśnie z filozofią Biblioteki 2.0. **Pierwszym** z nich jest specjalny serwis internetowy, którego zadaniem jest pomoc w odrabianiu lekcji. Internauci otrzymują dostęp do listy stron internetowych, które związane są z poszczególnymi przedmiotami szkolnymi. **Drugi** z elementów 2.0 to specjalny dziecięcy katalog online, jakkolwiek zauważyć należy, że pomimo posadowionych ilustracji nie jest on najbardziej przyjazny dla dzieci<sup>25</sup>. **Trzecim**, istotnym z rozważanego punktu widzenia komponentem, jest zakładka strony dziecięcej przeznaczona dla odbiorców dorosłych – nauczycieli szkolnych i także związana jest z pracami domowymi. Nauczyciele mają możliwość przesłania do biblioteki tematów zapowiedzianych zadań, tak aby pracownicy mogli w wyznaczonym specjalnie miejscu przygotować dla uczniów odpowiednie materiały.

Znacznie bardziej rozbudowana jest internetowa oferta biblioteki przeznaczona dla nastolatków. O ile w przypadku części dziecięcej była to tylko zakładka, tutaj młodzi użytkownicy z Kankakee otrzymują dostęp do efektownej strony, odwołującej się do lubianej przez nich estetyki. Prowadzony są tutaj dwa **blogi** (jeden zawierający opowieści nastoletniego chłopca klienta biblioteki, drugi prezentujący najnowsze zakupione książki), oferowane są **podcasty** z nagraniami imprez bibliotecznych dla nastolatków (spotkania z ciekawymi ludźmi, ale także audycje na temat historii kina czy kolei, etc.). Strona dla nastolatków posiada także *link* do konta w serwisie **Flickr**, gdzie zamieszczono zdjęcia z imprez. Niezwykle charakterystyczną inicjatywą dla konceptu Biblioteki 2.0 jest założony przez placówkę TAB – *Teen Advisory Board* (**Młodzieżowy Komitet Doradczy**). Nastolatki biorące udział w jego posiedzeniach mogą czynnie wpływać na działania biblioteki wypowiadać się na temat jej działań, składać swoje postulaty. Biblioteka zachęca także młodych użytkowników do bezpośredniego kontaktu w czasie rzeczywistym za pomocą licznych komunikatorów (tzw. **IM**

---

<sup>25</sup> Jest to końcówka większego katalogu (bibliotek całego hrabstwa), nieprzygotowywanego w opisywanej bibliotece.

- Instant Messaging), podane są także numery telefonów do bibliotekarzy. Informacja towarzysząca ikonom komunikatorów zachęca młodych ludzi do pytania o dostępność książek, ale także przesyłania zestawów ulubionych tytułów, wniosków dotyczących nowych nabytków do kolekcji, pożądaných, ciekawych inicjatyw bibliotecznych.

Obie struktury (TAB i IM) we wzorcowy sposób realizują proponowaną przez założenia Library 2.0 koncepcję działalności opartej na współpracy i współuczestnictwie w różnych płaszczyznach i formach aktywności biblioteki.

Nie wszystkie komponenty serwisów internetowych Kankakee Public Library są najdoskonalsze, niemniej biblioteka jako całość zdecydowanie zasłużyła na sławę najlepszej realizacji idei 2.0 i na takiż znaczek, zamieszczony przy swojej nazwie na głównej stronie internetowej<sup>26</sup>. Dumna deklaracja „dwuzerowości” prezentowanej biblioteki pozwala dostrzec jeszcze jeden - być może istotny - aspekt tego konceptu. Można zastanawiać się, czy *Library 2.0* jest nie czymś więcej niż tylko pomysłem na funkcjonowanie, ewentualnie filozofią zarządzanie biblioteką. Obserwowanie entuzjazmu z jakim bibliotekarze - w sposób uprawniony lub nie - stosują tę nazwę, żarliwie uczestniczą w dyskusjach dotyczących tego pomysłu prowadzonych na forach i blogach każe zastanawiać się, że może koncept ten uosabia ich marzenia o awangardowej, nowoczesnej, silnej, poważanej (bo związanej z najbardziej „gorącym” zjawiskiem najbardziej „gorącej” technologii) bibliotece? W tym kontekście omawiany trend rozwojowy bibliotek - nie tylko dziecięcych - należałoby uznać za swojego rodzaju ideologię, sztandar pod który ściągają bibliotekarze z nadzieją na lepszą przyszłość dla swoich placówek.

---

<sup>26</sup> Strona internetowa Kankakee Public Library. Dostępny w World Wide Web: <http://www.lions-online.org/index.html> [dostęp: 5.05.2007].

## Wybrane realizacje idei Biblioteki 2.0 i użytkowania jej narzędzi stosowane w bibliotekarstwie dziecięcym

W dalszej części przedstawione zostaną najciekawsze rozwiązania odwołujące się do poszczególnych komponentów, pomysłów czy aplikacji uznawanych za reprezentatywne dla bibliotekarstwa 2.0.

### ➤ *Tagi*

Biblioteka Ann Arbor Public Library umożliwia użytkownikom (dorosłym i dzieciom) na zastosowanie w pisanych przez nich (i publikowanych na stronach biblioteki recenzjach) tzw. **tagów**. Jak już powyżej wspomniano tagi są jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk Web 2.0. – swobodnie dobierane przez czytelnika pojęcia opisują dany dokument. Wyniki takich działań użytkowników można przedstawić w postaci *klikalnej* tzw. **tag cloud** (chmury tagów) złożonej z wybranych przez internautów słów. Wielkość liter danego słowa odzwierciedla popularność opisywanego przezeń dokumentu. Kliknięcie w pojedynczy napis łączy za pomocą hipertekstu z opisami odpowiednich dokumentów. W przypadku biblioteki jest to efektywny sposób prezentowania najpopularniejszych tematów i najchętniej czytanych książek. Dla czytelnika dziecięcego wyróżniające się wielkością tagi stanowią sygnał rekomendacji przez rówieśnika (jak wiadomo najbardziej wiarygodnej w tej grupie wiekowej). Analiza chmury 500 najpopularniejszych tagów, zaprezentowanej na stronie biblioteki, pozwala szybko dostrzec, że dzieci wyjątkowo często i chętnie posługują się tym narzędziem informacyjno-wyszukiwawczym: najpopularniejsze są pojęcia odnoszące się do lubianych w tej grupie gatunków takich jak: *manga, anime, fantasy*<sup>27</sup>. Pisząc o bibliotece Ann Arbor warto także

---

<sup>27</sup> Strona internetowa Ann Arbor Public Library. Dostępny w World Wide Web: <http://www.aadl.org/sopac/tagcloud> [dostęp: 5.05.2007].



zwrócić uwagę na szeroką i szczegółowo sprofilowaną ofertę usług dla niedorosłych. Placówka planuje (i promuje na stronie) swoje działania skierowane do: niemowląt, dwulatków, przedszkolaków, dzieci, nastolatków<sup>28</sup>.

➤ *Katalog dziecięcy 2.0*

Badania prowadzone przez V.A. Walters pokazują, że choć dzieci stosunkowo szybko uczą się korzystać z komputera, to użytkowanie „dorosłego” katalogu typu OPAC nastrocza im bardzo poważne problemy. Najważniejsze i najczęściej spotykane to przede wszystkim błędy i literówki, paraliżujące większość prób, naiwne i w efekcie nieskuteczne strategie wyszukiwawcze (brak umiejętności zastosowania algebry Boole’a). W efekcie duża część dzieci mając do dyspozycji klasyczny, „dorosły” OPAC dokonuje wśród półek poszukiwań manualnych, przeglądając okładki. Warty wspomnienia mankamentem klasycznego katalogu *on-line* jest jego mała atrakcyjność wizualna (jest „nudny”)<sup>29</sup>. Biblioteka Tulsa Library zamontowała na swojej stronie wzorcowy katalog przyjazny dzieciom, odpowiedni do ich potrzeb i możliwości. Mały klient może wybrać przeprowadzanie poszukiwania za pomocą klawiatury (tekstowe) lub myszki (rozpoznawanie ikon). W pierwszym przypadku na ekranie wyświetlany jest pasek, na którym nazwiska autora, słowo kluczowe („temat”) lub tytuł mogą być wygodnie wstawione. Jednocześnie poniżej znajduje się najprostszy sposób sformułowana instrukcja wyszukiwania za pomocą operatorów Boole’a. W przypadku wyboru trybu ikonycznego, wygodniejszego dla najmłodszych użytkowników komputera, użytkownik klika w wybrane, klarownie oznaczone ikony ułożone w rozwijające się zestawy. Wybór określonego tytułu odbywa się na samym końcu procedury – również za pomocą kliknięcia. Bardzo sensownym pomysłem – odpowiadającym na

---

<sup>28</sup> Strona internetowa Ann Arbor Public Library. Dostępny w World Wide Web: <http://www.aadl.org/services/byage> [dostęp: 5.05.2007].

<sup>29</sup> V.A. Walter, *Children and Libraries...* op. cit., s. 79.

dziecięcą predylekcję do czytania serii było umieszczenie dodatkowo w katalogu również i tego klucza przeszukiwania (serie wydawnicze)<sup>30</sup>.

➤ *Strona internetowa dla nastolatków*

Narzędziem, które może być ocenione jako część konceptu 2.0 jest także odpowiednio zaprojektowana biblioteczna strona internetowa. „Odpowiednio” w tym kontekście oznaczałoby: poruszającą te tematy i dziedziny, które interesują młodych ludzi, mówiącą nieformalnym, nienapuszonym językiem. Odwiedziny strony Orlando Public Library przywołuje jednak na myśl refleksje T. Van der Walta. Biblioteka OPL nie ma oto żadnych wątpliwości - dzieci mają zawsze rację - jako atrakcje placówki wymienia się na stronie te wszystkie media, które mają tylko te zaletę, że są popularne (czasopisma „Girl”, „Sports Illustrated”, płytę CD Britney Spears, etc.). Teksty zamieszczone na stronie bliskie są slangowi - np. nagłówek „*what stuff does library have?*” („jaki towar biblioteka oferuje?”)<sup>31</sup>.

Bardzo charakterystycznym dla idei 2.0 tytułem jednej z zakładek wita zaś nastolatków strona Denver Public Library: *get involved!* („przyłącz się!”). Kliknięcie pozwala użytkownikowi dotrzeć do strony, gdzie istotnie zawarto bardzo szeroką ofertę „włączenia się”: liczne fora, dedykowane tematom ważnym dla tej grupy wiekowej, blogi, ofert woltariatu, koła zainteresowań, możliwość napisania recenzji etc.<sup>32</sup>.

➤ *RSS*

Kanały RSS służące w dużej mierze do abonowania serwisów informacyjnych mogą w pierwszej chwili wydawać się narzędziem mało użytecznym dla biblioteki dziecięcej 2.0. Wymagają jednak pewnej wiedzy i doświadczenia w operowaniu komputerem, umiejętności obsługi specjalnego czytnika. Wydaje się, jednak że starsze dzieci i nastolatki mogą się jednak posługiwać RSS. Aplikacja ta znajduje wówczas

<sup>30</sup> Strona internetowa Tulsa Public Library. Dostępny w World Wide Web: <http://opac.tulsalibrary.org:90/kids/> [dostęp: 5.05.2007].

<sup>31</sup> Strona internetowa Orlando Public Library. Dostępny w World Wide Web: [http://www.ocls.info/Children/KidsConnect/library\\_stuff.asp](http://www.ocls.info/Children/KidsConnect/library_stuff.asp) [dostęp: 5.05.2007].

<sup>32</sup> Strona internetowa Denver Public Library. Dostępny w World Wide Web: <http://teens.denverlibrary.org/involved/index.html> [dostęp: 5.05.2007].

interesujące zastosowania. Biblioteka publiczna dla dzieci Hennepin County Public Library publikuje na swojej stronie zestawienia tematyczne polecanych tytułów książek (jedno z najbardziej użytecznych narzędzi bibliotekarstwa dziecięcego!). Do każdego z nich dołączony jest kanał RSS (wraz z łatwym do zrozumienia instruktażem jego zastosowania). Użytkownik strony, który zdecyduje się na „zaabonowanie” tego zestawienia po kliknięciu charakterystycznej ikonki będzie **automatycznie** otrzymywał na swój czytnik informacje o dodanych do zestawienia tytułach. W ten sposób młody człowiek jest na bieżąco informowany o nowościach bibliotecznych z interesującej go dziedziny. Warto przy tym zwrócić uwagę na tak charakterystyczną dla idei Web 2.0 indywidualizację przekazu<sup>33</sup>. Zaprezentowany przykład pokazuje strategię wykorzystania RSS na rzecz niedorośłego odbiorcy. Aplikacja ta (jednak relatywnie skomplikowana w użyciu) może być także wykorzystywana w działaniach bibliotek dziecięcych skierowanych do nauczycieli czy rodziców. Niektóre biblioteki świadome zresztą potencjalnych trudności najmłodszych z obsługą RSS, zamieszczają na swoich stronach specjalne poradniki (Denver Library)<sup>34</sup>.

### ➤ *Podcasty*

Podstawową aplikacją internetową 2.0 dla bibliotekarstwa dziecięcego są *podcasty*.

„*Podcasting, podcast to forma internetowej publikacji dźwiękowej, najczęściej w postaci regularnych odcinków, z zastosowaniem technologii RSS do plików dźwiękowych*”<sup>35</sup>. Prowadzenie tej usługi najbliższe chyba jest prowadzeniu radio. Wiele bibliotek chętnie stosuje tę formę: jest prosta, tania i skuteczna. Przykładowo biblioteka publiczna

---

<sup>33</sup> Strona internetowa Hennepin County Public Library. Dostępny w World Wide Web: <http://www.hclib.org/kid/frame.cfm?frame=GoodReads> [dostęp: 5.05.2007]. Zamieszczony link kieruje do listy książek dla lubianych przez wielbicieli Harry Pottera.

<sup>34</sup> Strona internetowa Denver Public Library. Dostępny w World Wide Web: <http://www.ocls.info/Programs/podcastAndRSS.asp?bhcp=1> [dostęp: 5.05.2007].

<sup>35</sup> Wikipedia. Dostępny w World Wide Web: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Podcasting> [dostęp: 5.05.2007].

w Denver zbudowała rodzaj blogu, do którego wstawiane są, czytane przez bibliotekarzy na głos, fragmenty książek. Użytkownicy mogą zaabonować kolejne prezentacje za pomocą RSS; będą informowani o każdej nowej „audycji”, będą mogli od razu jej wysłuchać. W ten sposób biblioteka z jednej strony dostarcza dzieciom rozrywki, z drugiej zaś promuje poszczególne tytuły (na stronie podcastu zamieszczone są reprodukcje okładek i krótkie teksty promocyjne). Cheshire Public Library za pomocą podcastów zorganizowała i prowadzi prawdziwy biuletyn młodych twórców: pisarzy, aktorów.

➤ *Myspace*

*Myspace* to jedna z najpopularniejszych Sieci społecznościowych odwiedzanych przez młodych ludzi, umieszczających tam swoje wizytówki w postaci tzw. profili. Każdy z użytkowników *myspace* publikuje dane o sobie; swoich hobby, ulubionej muzyce, filmach, może także rozpocząć pisanie bloga (stanowiącego jeden z integralnych komponentów profilu). Właściciele poszczególnych wizytówek mogą przeszukiwać zasoby *Myspace*'a w poszukiwaniu pokrewnych dusz, a w dalszej kolejności komunikować się z napotkanymi osobami. Ogromna popularność tego (i podobnych) serwisów spowodowała, że swoje profile zaczęły zakładać także organizacje, szczególnie te, którym zależy na utrzymaniu kontaktu z nastolatkami. Należą do nich właśnie biblioteki. W niektórych przypadkach są to bardzo proste i niewyafinowane (w porównaniu z tymi przygotowywanymi przez młodzież) profile. Tak można ocenić stronę Penticton Public Library<sup>36</sup>. Znacznie bardziej efektowny profil wykreowała biblioteka Niagara Falls Public Library<sup>37</sup>. Profile tego rodzaju nie stanowią zwykle szczególnie istotnej nowej wartości pod względem informacyjnym, ich istnienie pokazuje jednak młodym internautom, że placówka jest tam, gdzie oni, że jest nowoczesna, że wychodzi do młodych ludzi.

---

<sup>36</sup> Myspace. Dostępny w World Wide Web: [www.myspace.com/pentictonpubliclibrary](http://www.myspace.com/pentictonpubliclibrary) [dostęp: 5.05.2007].

<sup>37</sup> Myspace. Dostępny w World Wide Web: <http://www.myspace.com/nfpl> [dostęp: 5.05.2007].

### ➤ *Youtube, Flickr*

Serwisy Sieciowe tego rodzaju pozwalają na magazynowanie swoich, ale również przeglądanie cudzych filmów (zdjęć). Biblioteki dla niedorosłych zakładają w nich swoje konta z jednej strony z przyczyn podobnych jak opisane powyżej w kontekście myspace (wejście na podobną orbitę zainteresowań medialnych co użytkownicy), ale także po to by skutecznie i efektywnie przechowywać i publikować swoje kolekcje obrazów dokumentujących i promujących działalność placówek. Denver Public Library starała się zdyskontować szeroka popularność serwisu *youtube* organizując na swoim koncie konkurs na filmy nakręcone przez nastolatki a związane z programem letniego czytania organizowanego przez bibliotekę<sup>38</sup>.

### ➤ *Wikipedie*

Kreowane przez użytkowników internetowe encyklopedie mogą również stanowić interesujący element działania biblioteki 2.0. Przykład może tu stanowić bibliotekarska Sieć społecznościowa *Library goddesses* („boginie biblioteczne”), gdzie budowane są wikipedie dotyczące poszczególnych tematów związanych z książką dla najmłodszych<sup>39</sup>.

Na zakończenie przeglądu rozwiązań budujących bibliotekę dziecięcą 2.0 warto zacytować wypowiedź Joshuy F. Neffa, jednego z amerykańskich bibliotekarzy, opublikowaną w dyskusji na forum poświęconym omawianej tematyce: „Właśnie przygotowuję się do zmiany struktury strony internetowej dla dzieci w naszej bibliotece publicznej. Mam nadzieję wstawić tam jak najwięcej elementów o charakterze 2.0. Jedną z podstawowych rzeczy jest najprostsza: serwisy, do których będzie można dołączyć kanały RSS i które dadzą możliwość komentowania. Nie wiem co prawda czy dzieci (nasza strona kierowana jest do sześć- jedenastolatków) czy dzieci coś są w stanie zrobić z RSS, ale

<sup>38</sup> Youtube. Dostępny w World Wide Web: <http://www.youtube.com/watch?v=5AppClzJD84> [dostęp: 5.05.2007].

<sup>39</sup> Library Goddesses. Dostępny w World Wide Web: <http://librarygoddesses-join.blogspot.com/> [dostęp: 5.05.2007].

wiele z treści naszych serwisów może zostać zaabonowana przez szkoły, centra opieki i inne biblioteki. I myślę, że dzieciaki na pewno będą chciały komentować teksty ze strony internetowej, będą chciały za jej pomocą wdawać się w dyskusje z innymi, co uważam w takich komentarzach jest najważniejsze. Inny ważny koncept to zebranie i opublikowanie na naszej stronie rzeczy napisanych przez dzieci i pozwolenie innym na ich komentowanie. Do tej pory, na [starej] stronie, pozwalaliśmy dzieciakom tylko pisać recenzje. Nowa strona do poziomu 2.0 ma umożliwić komentowanie recenzji innych użytkowników. Na razie nie jest tego wiele co moglibyśmy na tej planowanej stronie zamieścić, ale zobaczymy jak się sprawy rozwiną<sup>40</sup>.

## Kiedy biblioteki 2.0 dla dzieci w Polsce?

Prezentacje amerykańskich trendów musi nieuchronnie zakończyć pytanie o perspektywy wprowadzania koncepcji 2.0 do polskiego bibliotekarstwa dziecięcego. Można udzielić na takie pytanie dwóch odpowiedzi. Pierwsza brzmiałaby pesymistycznie - nie zbudowaliśmy dotychczas nawet znaczącej grupy bibliotek publicznych dla dzieci typu 1.0, tzn. takich, które miałyby swoje własne strony internetowe, z katalogiem *on-line*, jakimikolwiek informatycznymi atrakcjami dla dzieci. Trudno więc dyskutować poważniej o możliwościach szybkiego zaszczepienia rozwiązań wyższej generacji. Dość opornie również przebijają się w świadomości części polskiego środowiska idee biblioteki nastawionej bardziej na realizowanie życzeń użytkowników niż własnego planu.

Druga możliwa odpowiedź - optymistyczna - daje się wyprowadzić z lektury stosunkowo niedawnych badań opinii publicznej - w roku 2005 ponad 50% badanych Polaków odpowiadało, że powszechny do-

---

<sup>40</sup> Dostępny w World Wide Web: <http://library20.ning.com/forum/topic/show?id=515108%3ATopic%3A17745> [dostęp: 5.05.2007].

stęp do internetu w naszym kraju nie nastąpi **nigdy** (ok. 24%) lub nie wcześniej jak za 20 lat (kolejne 29,4%)<sup>41</sup>. Dwa lata później, w roku 2007 45 % gospodarstw domowych w Polsce jest podłączonych do internetu<sup>42</sup>, a 96% uczniów deklaruje jego użytkowanie<sup>43</sup>. Polscy bibliotekarze niezwykle szybko uzupełniają wykształcenie fachowe, absorbują nowe trendy, w tym także nabywają kompetencje informatyczne, same biblioteki wzbogacają swój stan posiadania w dziedzinie sprzętu. Podejmowane są już również próby zbudowania polskiego katalogu (nakładki na MAKa) przeznaczonego do użytkowania dla najmłodszych. Lektura zapowiedzi producenta każe wierzyć, że będzie to prawdziwy katalog 2.0<sup>44</sup>. Biorąc więc pod uwagę tę drugą grupę przesłanek można chyba próbować zdobyć się na optymizm co do perspektyw polskiej, dziecięcej L 2.0. [2007]

---

<sup>41</sup> Sonda IDG. Dostępny w World Wide Web: <http://www.idg.pl/sonda/387.html> [dostęp: 5.05.2007].

<sup>42</sup> Dostęp do internetu w Polsce. Dostępny w World Wide Web: <http://www.egospodarka.pl/21021,Dostep-do-internetu-w-Polsce,1,39,1.html> [dostęp: 5.05.2007].

<sup>43</sup> *Wykorzystanie nowych mediów przez młodzież w Polsce*. Dostępny w World Wide Web: [http://www.interklasa.pl/portal/index/dokumenty/interklasa/mediapro\\_final.pdf?page=info&action=sowdoc&oid=322096](http://www.interklasa.pl/portal/index/dokumenty/interklasa/mediapro_final.pdf?page=info&action=sowdoc&oid=322096) [dostęp: 5.05.2007] oraz *Jak polska młodzież korzysta z nowych mediów*. Dostępny w World Wide Web: [http://interklasa.netpr.pl/notatka\\_65142.html](http://interklasa.netpr.pl/notatka_65142.html) [dostęp: 5.05.2007].

<sup>44</sup> E. Szczęsny, *Nowości w systemie prolib m21 dzieciopac*. Dostępny w World Wide Web: <http://www.ebib.info/2006/81/a.php?prolib> [dostęp: 5.05.2007].

# Cenzura w bibliotece dla dzieci i młodzieży

Używanie określenia „cenzura” w stosunku do działań realizowanych w bibliotece nie jest właściwie uprawnione. Wedle *Słownika języka polskiego* pojęcie to określa «urzędową kontrolę publikacji, widowisk teatralnych, audycji radiowych itp., oceniającą je pod względem politycznym lub obyczajowym». Kiedy jednak podejmuje się dyskusje na temat ograniczania dostępu do materiałów bibliotecznych (książek, czasopism, zasobów digitalnych etc.) to słowo „cenzura” natychmiast przychodzi do głowy, choć oczywiście nie ma tutaj mowy o żadnych działaniach o charakterze „urzędowym”.

Cenzura w bibliotekach dla dorosłych nie budzi właściwie w krajach Europy i Ameryki Północnej szczególnych dyskusji. Przyjmuje się zasadę, wedle której istnieją treści zakazane przez przepisy prawa karnego (np. pornografia dziecięca, propaganda treści nazistowskich, tzw. kłamstwo oświęcimskie) i takie dokumenty z oczywistych względów nie mogą pojawiać się TAKŻE w bibliotekach. Wszystkie pozostałe dokumenty, przeznaczone dla osób dorosłych mogą być udostępniane. „Dorosłość” rozumiana jest przy tym jako stan mentalny i prawny w którym osoba ma prawo do samodzielnego decydowania o wyborze własnych lektur (czy szerzej: repertuaru medialnego).

Sytuacja dziecka jest zupełnie inna. W kulturze euroamerykańskiej znajduje akceptację fakt, że dzieci nie są uprawnione do samowolnego wyboru własnych lektur czy filmów. Widowym znakiem takiego przekonania są chociażby ustalone kryteria dopuszczalności do sal kinowych, uwidaczniane w informacji, że oglądanie określonego filmu dozwolone jest dla „osób dorosłych”, „od 18 lat” czy „pod opieką



rodziców” (oznaczenie „PG” – „Parents Guidance”). Czytając znany esej Neila Postmana można sądzić, że istnienie sfer tabu, ograniczenie dostępu dzieci do pewnych treści jest nawet swoistym wyznacznikiem społecznego istnienia stanu społecznego „dzieciństwa”<sup>1</sup>.

Za Markiem I. Westem warto także dostrzec, że „...większość dyskusji na temat związków pomiędzy cenzurą a literaturą dziecięcą koncentruje się na [działalności] bibliotek”<sup>2</sup>. Rzeczywiście: w przypadku bibliotekarstwa anglosaskiego problematyka ograniczania dostępu do materiałów w bibliotekach dziecięcych jest bardzo żywo dyskutowana. Na dobrą sprawę w każdym analizowanym podręczniku dla przyszłych bibliotekarzy z działów dla nie dorosłych można znaleźć czy to rozdział czy to dłuższy passus temu zagadnieniu poświęcony. Za przykład niech posłuży chociażby często wznawiana książka Jane. G. Gardner *Children’s Library Services Handbook*, zawierająca rozdział *Censorship*<sup>3</sup>. Podobny rozdział znajdujemy w znacznie nowszej publikacji autorstwa czołowej amerykańskiej specjalistki w dziedzinie bibliotekarstwa dziecięcego Virginii A. Walter<sup>4</sup>.

W niektórych tekstach tego rodzaju ostrożniej stosuje się daleko idące pojęcie „cenzura”: chętniej mówi się o „książkach zakazanych” („banned books”) lub „książkach napotykalających przeszkody” („challenged books”). Zjawisko ograniczania dostępu w bibliotekach do książek jest bacznie obserwowane przez American Library Association, które regularnie publikuje listy książek najczęściej zakazywanych w bibliotekach w USA. Przeglądając te listy z łatwością dostrzeżemy, że większość z wymienionych tam tytułów to książki przeznaczone dla nie dorosłych odbiorców dzieci i młodzieży. Pojawiają się tutaj tak współcześni, żyjący autorzy (J.K Rowling, Judy Blume, Phillip Pullman) jak i autorzy, których powszechnie uznaje się za klasyków: Mark

---

<sup>1</sup> N. Postman, *Disappearance of Childhood*, New York 1982.

<sup>2</sup> M.I. West, *Censorship* [w:] *International Companion to Children’s Literature*, vol 2, ed. Peter Hunt, Routledge, 2004, s. 680.

<sup>3</sup> J. G. Gardner, *Children’s Library Services Handbook*, Phoenix, 1990, s. 47-51.

<sup>4</sup> V. A. Walter, *Children & Libraries. Getting it right*. Chicago, 2001, s. 25-29.

Twain, Harper Lee, Robert Cormier czy J.D. Sallinger)<sup>5</sup>. Statystyki zaprezentowane przez American Library Association – ALA pokazują, że książki były przy tym najczęściej zakazywane ze względu na: obecność scen erotycznych, scen przemocy, wulgarny język, „nieodpowiedniość dla grupy wiekowej” („unsuited to age group”) <sup>6</sup>. Warto zwrócić uwagę na te kategorie – w jakiejś mierze „mapują” one sfery tabu tak jak widzą je bibliotekarze. Interpretację dyskutowanej statystyki utrudnia, niestety, czwarta z wymienionych kategorii: mogą się tutaj kryć tak trzy pierwsze przyczyny cenzurowania, ale także wiele innych (np. powody religijne, rasizm, wątki homoseksualne etc.).

Pomimo powyższych działań stowarzyszeń bibliotekarskich publicystyka popularna dość często informuje o akcjach amerykańskich rodziców domagających się od bibliotek szkolnych czy publicznych wycofania „dyskusyjnych” książek z bibliotek czy programów szkolnych. Jednym z ostatnich przykładów takich działań może być rozprawa sądowa w hrabstwie Knox, gdzie jedna z matek uczennic zażądała wyłączenia w listy lektur obowiązkowych powieść młodzieżową *Szukając Alaski* Johna Greena, uznając książkę za „pornograficzną” i demoralizującą <sup>7</sup>.

Na zakończenie wątku „amerykańskiego” warto wspomnieć o wynikach sondażu przeprowadzonego wśród tamtejszych rodziców. Jeden z portali internetowych dedykowanych wychowaniu pytał swoich użytkowników komu przyznawaliby prawo do cenzurowania lektur dzieci. Większość (53%) respondentów uważała, że to właśnie sami rodzice są uprawnieni do takich działań, kolejna – wedle liczebności – grupa (39%) sądziła, że w ogóle nie należy utrudniać dostępu dzieciom do książek, po 2% respondentów oddawało taką władzę w ręce biblio-

---

<sup>5</sup> Dostępny w World Wide Web: [http://www.ala.org/advocacy/banned/frequentlychallenged/challengedbydecade/2000\\_2009](http://www.ala.org/advocacy/banned/frequentlychallenged/challengedbydecade/2000_2009) [dostęp: 1.04.2012].

<sup>6</sup> Dostępny w World Wide Web: <http://www.ala.org/advocacy/banned/frequentlychallenged/stats> [dostęp: 1.04.2012].

<sup>7</sup> Dostępny w World Wide Web: <http://theknoxvillejournal.com/pornographic-required-reading-in-knox-schools/> [dostęp: 1.04.2012].

tekarzy i nauczycieli. Pozostałe 4% miało „inne opinie” w tej mierze<sup>8</sup>. Z powyższego zestawienia danych jasno wynika, że biblioteka nie jest raczej obciążana przez rodziców odpowiedzialnością za treść lektur – pomimo spektakularnych spraw sądowych czy protestów.

W Polsce temat cenzury w bibliotekach dla niedorosłych jest niemalże całkowicie pomijany w oficjalnych, profesjonalnych dyskusjach. Nie wspomina o nim Grażyna Lewandowicz w swej książce *Biblioteki dla dzieci wczoraj i dziś. Poradnik*<sup>9</sup>, brak śladów tej tematyki we wcześniejszych książkach Joanny Papuzińskiej czy Barbary Białkowskiej. Nie sposób znaleźć wątku cenzury bibliotecznej w czasopiśmiennictwie fachowym („Bibliotekarz”, „Poradnik Bibliotekarza”). Także na internetowych forach bibliotekarskich temat cenzury nawet jeżeli pojawia się, to znajduje niewielu chętnych dyskutantów.

Omawiany temat pojawił się jednak dość niespodziewanie w części polskich bibliotek publicznych w roku 2011 za sprawą serwisu „Bibliosfera”, który starał się (z sukcesem) przeszczepić na rodzimy grunt amerykańską akcję „Banned books week” proponując bibliotekarzom organizowanie „tygodnia książek zakazanych”. Impreza nie stała się jednak początkiem ożywionej dyskusji w polskim środowisku bibliotekarskim. Zapoznając się z przebiegiem akcji i jej efektami łatwo było bowiem dostrzec, że placówki, które przyłączyły się do akcji potraktowały ją (słusznie zresztą) jako możliwość realizacji efektywnych działań *public relations*, które przyciągałyby użytkowników magią owocu zakazanego. Tytuły prezentowane najczęściej na okolicznościowych wystawach (np. *Rok 1984*, *Kochanek Lady Chatterley*, *Archipelag Gułag*, *Dekameron* czy nawet *Pamiętniki Fanny Hill*), już od dawna nie budzą poważnych protestów czy choćby dyskusji. Wystawy Tygodnia Książek Zakazanych często były lokalizowane w działach dla dorosłych, a jedynym eksponatem związanym z książką dla dzieci i młodzieży

---

<sup>8</sup> Dostępny w World Wide Web: <http://forums.about.com/ab-chldrnsbooks/messages?lgnF=y&msg=170.1> [dostęp: 1.04.2012].

<sup>9</sup> G. Lewandowicz-Nosal, *Biblioteki dla dzieci wczoraj i dziś. Poradnik*. Warszawa 2008.

były tomy z cyklu *Harry Potter*. Opierając się na informacjach „Bibliosfery” podsumowujących działania Tygodnia można sądzić, że założenie przyswiecające części z wystaw to zaprezentowanie książek... zakazywanych w bibliotekach amerykańskich.

Wedle dostępnej wiedzy Autora nasze biblioteki nie bywają często stronami w konfliktach przypominających te w USA. Jediną książką dla młodzieży która wzbudziła emocje w ostatniej dekadzie był cykl Joanne K. Rowling, lecz i tutaj trudno było znaleźć bibliotekarski aspekt wydarzenia.

Konstatacje powyższe mogą prowadzić do podejrzenia, że praktyka ograniczania dostępu dzieci i młodzieży do dokumentów bibliotecznych w ogóle w Polsce nie istnieje! Doświadczenie i wiedza zdobyte w trakcie organizowanych przez Autora dyskusji ze studentami zaozycznymi Instytutu Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych UW (IINISB UW) prowadzonych w ramach realizacji przedmiotów „Czytelnictwo” i „Literatura dla dzieci i młodzieży” każą jednak mieć inną opinię. Zebrane w ten sposób materiały nie stanowią szczególnie wartościowego materiału badawczego, pozwalają jednak na przyjęcie najbardziej wstępnych założeń, które mogą być punktem wyjścia do bardziej profesjonalnych badań. Z wypowiedzi uczestników zajęć (w sporej części bibliotekarzy) oraz wyników rozpisanej wśród nich ankiety jasno bowiem wynika, że akceptacja środowiska wobec ograniczania dostępu do pewnych materiałów w bibliotekach dla dzieci i młodzieży istnieje i jest dość wysoka.

Podsumowanie doświadczeń z rozmów należałoby zacząć od stwierdzenia, że bibliotekarze i kandydaci do zawodu bardzo negatywnie reagowali na użycie pojęcia „cenzura”. Skojarzenia z okresem PRL czy praktykami totalitaryzmu utrudniały znacząco wymianę poglądów. Respondenci przyjmowali możliwość prowadzenia przez nich działań cenzuralnych jako oskarżenie. Duża część dyskutantów – szczególnie na początku zajęć – kategorycznie odrzucała jakiegokolwiek przypuszczenie, że w ich placówkach mogłoby dojść do takich prak-

tyk. Obserwacja zachowania uczestników zajęć w połączeniu z wynikami sondażu każe jednak myśleć o istnieniu tzw. milczącej większości: osób, które nie brały aktywnego udziału w dyskusji (w tej części zajęć najwięcej pojawiało się głosów odrzucających jakiekolwiek ograniczenia w udostępnianiu dokumentów w bibliotekach), a które akceptowałyby działania o charakterze cenzuralnym.

W trakcie zajęć uczestnicy byli konfrontowani z prezentacją kilku tytułów książek oraz innych dokumentów przeznaczonych dla dzieci i młodzieży, bądź takich, których ludzie młodzi mogliby domagać się w bibliotece. Tytuły zostały celowo dobrane, w ten sposób, aby jak najbardziej prowokacyjnie reprezentowały różne sfery potencjalnego tabu, a w konsekwencji sfery możliwej aktywności o charakterze cenzuralnym.

Znalazły się wśród nich: *It's Just a Plant: A Children's Story of Marijuana* Ricardo Cortesa (książeczka dla dzieci młodszych opowiadająca o hodowli konopi indyjskich i marihuanie), *Biblia szatana* Sandora LeVeya (szeroko znany jako traktat satanistyczny), *Damned strong love* Lutz van Dijka (historyczna powieść dla młodzieży, dziejąca się podczas drugiej wojny światowej w okupowanej Polsce i opowiadająca o homoseksualnej miłości polskiego chłopca i niemieckiego oficera), „Strażnica” (czasopismo wydawane przez Świadków Jehowy), *Complete manual to suicide* Watari Tsurumi (szczegółowy poradnik zawierający instruktaż popełniania samobójstwa) oraz gra komputerowa „Wolfenstein” (tzw. „strzelanka” posadowiona w realiach drugiej wojny światowej, bardzo brutalna, z naturalistycznymi przedstawieniami przemocy).

Zdecydowana większość respondentów sondażu deklarowała, że nigdy nie spotkała się z jakimikolwiek działaniami, które można opisać jako „cenzura w bibliotece”. Jednocześnie podobna liczebnie grupa uważała, że bibliotekarz ma prawo „do ograniczania dostępu do pewnych dokumentów” (jakkolwiek osoby deklarujące się jako „bibliotekarze” rzadziej wybierały tę opcję). Uczestnicy zajęć w IINiSB UW pytani

o metody realizowania takiego ograniczenia najchętniej wymieniali „udostępnianie tylko wybranym użytkownikom” oraz „udostępnianie tylko za zgodą rodziców” (np.: „Pracuję w bibliotece dla dzieci i na pewnego rodzaju książki bym prosiła o zgodę rodziców” czy „W przypadku nieletnich zgodę wyraża rodzic opiekun. Jeżeli on akceptuje treść bibliotekarz nie powinien w to ingerować”). Niektóre wypowiedzi szły jednak znacznie dalej: „Gdyby zależało to ode mnie pozycje wymienione przez Pana [...] na pewno nie pojawiłyby się na półkach biblioteki, a jeżeli by się pojawiły to nie byłyby wyeksponowane i nie zachęcałabym do ich przeczytania, tak jak robię to z innymi książkami”. Niektórzy studenci zwracali uwagę na potencjalną „krzywdę” czytelnika jako czynnik warunkujący reakcję bibliotekarza: „Uważam, że nie wszystkie książki są dla wszystkich. Trzeba bardzo uważać, aby nie zrobić «krzywdy» udostępniając określone lektury określonym czytelnikom”.

W kontekście narzędzi stosowanych do bibliotekarskich działań charakterze cenzuralnych zainteresowanie może budzić uwaga jednej ze studentek: „Cenzura w bibliotece wg mnie najczęściej polega na braku zakupów określonych książek przez osoby odpowiedzialne”.

Spośród zaprezentowanych powyżej tytułów szczególne opory wzbudziły *Biblia Szatana*, gra komputerowa *Wolfenstein* oraz podręcznik *Complete manual to suicide*. Mniejsze kontrowersje dotyczyły *Damned strong love* czy *It's only a plant* – jakkolwiek część z indagowanych osób wyraziła swoje wątpliwości co do udostępniania także tych tytułów. Ani jedna osoba nie wymieniała czasopisma „Strażnica” jako dokumentu, który mógłby być przedmiotem cenzury w bibliotece.

Zajęcia (dyskusję i wypełnianie ankiet przez słuchaczy) podsumowywała prośba Autora (Wykładowcy) o odpowiedź na pytanie „Czy bibliotekarz jest odpowiedzialny moralnie za efekty lektury udostępnionych przez siebie książek?”. Większość uczestników zajęć odpowiada na to pytanie negatywnie, nawet wówczas, gdy wyraźnie podkreślono, że pytanie dotyczy bibliotek dla dzieci i młodzieży. Studenci uzasad-

niali swoją opinię przede wszystkim faktem, że wszystkie oferowane czytelnikom dokumenty zostały opublikowane w zgodzie z przepisami prawa.

Zaprezentowane powyżej doświadczenia jakkolwiek są tylko wynikiem najbardziej wstępnego rekonesansu badawczego prowokują do podjęcia dalszych badań, bardziej sformalizowanych, pod względem metodologicznym, przeprowadzonych z użyciem odpowiednich narzędzi.

Cenzura w bibliotekach dla dzieci i młodzieży jest zagadnieniem posiadającym wiele aspektów i kontekstów, każdy z nich jest jednak bardzo istotny i wiąże się z odpowiedzią na najważniejsze dylematy i wyzwania pracy bibliotekarza.

Czy bibliotekarz w ogóle, a pracujący dla dzieci w szczególności ma obowiązek zostawiać swój kodeks moralny, przekonania w szatni swojej placówki, razem z płaszczem? Zawiesić na 8 godzin swoje rozeznanie co dobre a co złe? Wręczać niedorostłym książkę, którą po godzinach pracy ta sama osoba uznałaby za „zatruty owoc”? Niepokojem przejmują wypowiedzi bibliotekarzy, którzy głośno deklarują sprzeciw wobec jakichkolwiek ograniczeń w udostępnianiu dokumentów, a ciszej – w kontekście niektórych książek – dodają „ale swojej córce do czytania bym tego nie dała” (wypowiedź kilkakrotnie spotkana na zajęciach z bibliotekarzami).

Współczesny rynek mediów dla niedorostłych oferuje wiele kontrowersyjnych produktów. Czy wszystkie koniecznie muszą znajdować miejsce w bibliotece?

Książka Ewy Przybylskiej *Dotyk motyla* opowiada o niezwykle inteligentnej i pięknej dziewczynie Zuzie, której hobby jest podrywanie starszych mężczyzn i oddawanie się im za pieniądze. Postać ta jest skonfrontowana z Janą, brzydką, głupszą, bardzo wierzącą dziewczyną, która przy pierwszej próbie współżycia zachodzi w ciążę i samodzielnie dokonuje aborcji. Autorka powieści rezygnuje z oceny moralnej sytuacji, pozostawia odbiorców powieści samych z wnioskami.

Młoda czytelniczka ma pełne prawo odejść od lektury z podziwem dla nastoletniej *femme fatale* i pogardą dla głupiej katoliczki<sup>10</sup>.

Jedna z czytelniczek powieści wyznała w serwisie internetowym *ksiązki.wp*: „Przez jakiś czas po przeczytaniu tej książki chciałam być taka jak ta dziewczyna [Zuza], ale to przyniosło tylko zło”<sup>11</sup>. Nie wiadomo jak powieść Przybylskiej trafiła do rąk nastolatki, ale wydaje się, że książki wypożyczane z bibliotek nie powinny generować takich eksperymentów...”.

---

<sup>10</sup> E. Przybylska, *Dotyk motyla*, Łódź 2004.

<sup>11</sup> Dostępny w World Wide Web: <http://ksiązki.wp.pl/bid,30323,titul,Dotyk-motyła,ksiązka.html?ticaid=1e4bf> [dostęp: 18.04.2012]. Warto zaznaczyć, że z niejasnych przyczyn większość funkcjonujących w księgarniach internetowych not informacyjnych o *Dotyku motyla* jest błędnie sformułowana i zawiera streszczenie innej książki. Internauci dyskutujący w powyżej cytowanym wątku również dostrzegają ten fakt.





# Koncepcja Produktu Totalnego

Produkty Totalne stanowią tylko fragment kultury masowej dla dzieci, jakkolwiek fragment bardzo chyba znaczący i wywołujący gorące reakcje wśród badaczy, krytyków i wychowawców. **Produkt Totalny można zdefiniować jako komunikaty symboliczne kultury dla dzieci, których postacie medialne tworzą rozbudowany system przekazów mogący pojawić się w każdym z (lub przynajmniej w znacznej liczbie) kontaktów odbiorcy z kulturą jako taką.**

Proponowane pojęcie znajduje się na pograniczu zainteresowania dwóch dziedzin badań i dwóch terminologii;

- socjologii kultury: ze względu na implikacje wyznaczone członem „totalny”;
- ekonomii, marketingu: ze względu na użycie pojęcia „produktu” (o urynkowaniu procesów kultury masowej wspomina także Antonina Kłoskowska<sup>1</sup>).

Przykładem Produktu byłyby zestaw postaci funkcjonujących w fabule filmu animowanego *Pocahontas* (*Król Lew*, *Herkules* etc.). Cechą podstawową Produktu – tak jak go definiowano powyżej – byłoby zaniknięcie granicy pomiędzy reklamą a jej przedmiotem, tak z punktu widzenia nadawcy, jak i odbiorcy. Był nazwany Produktem Totalnym mógł zaistnieć tylko w kulturze masowej dla dzieci właśnie ze względu na ten specyficzny wyróżnik dziecięcego odbioru komunikatów medialnych. Dla dziecka film animowany *Król Lew*, plecak z podobną bohatera tego filmu, Simby, fotelik samochodowy przyjmujący kształt innej z postaci, folder reklamowy komiksu związanego z filmem czy odpowiednia gra edukacyjna stanowią jeden ciąg przekazów symbolicznych o intencji rozrywkowej, jedną zabawę.

---

<sup>1</sup> A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 1964, s. 268.

Należy w tym miejscu zacytować fragment z pracy Stephena Kline'a: „Disney tworzył swoje dzieła tak, aby apelowały do wyobraźni. Kamen [szef reklamy w firmie Disneya] dostrzegł, że wyobraźnia u dzieci pracuje nie tylko w czasie zabawy, lecz również podczas jedzenia, ubierania się, a nawet w drodze do łóżka”<sup>2</sup>. Każdy więc produkt może potencjalnie stać się zabawką.

Inne cechy omawianego zjawiska to:

- globalność: terytorialny, geograficzny zasięg fenomenu przekracza teren jednego kraju, najczęściej jest to dowolne miejsce na Ziemi, do którego docierają przekazy audiowizualne,
- wysoki stopień standaryzacji. Fabuła, postać etc. stanowiąca Produkt jest zrozumiała dla różnych grup wiekowych i w różnych środowiskach kulturowych,
- intermedialność: od pewnego etapu swojego życia Produkt występuje jednocześnie we wszystkich postaciach medialnych (film kinowy, kaseata wideo, książka, gra komputerowa, komiks etc.),
- istnienie wizualnej wersji Produktu (zwykle w postaci ulubionego przez dzieci filmu animowanego), która przeważnie (aczkolwiek nie zawsze) prowadzi całe zjawisko, występuje jako pierwsza, inicjalna forma zaistnienia Produktu,
- decentralizacja dystrybucji Produktu. Rozpowszechnianie medialnych form Produktu odbywa się na drodze przyznawania licencji do ich wytwarzania przez właściciela praw autorskich,
- przekraczanie granic kultury symbolicznej; elementy kultury bezpośredniej stają się nośnikami Produktu. Cecha ta, choć wymieniona jako ostatnia należy do najistotniejszych. Właśnie owe niezliczone produkty (małe „p”) ozdobione podobiznami Produktu (Simby, Asterixa, Turtlesów etc.) tworzą owo wszechobecne otoczenie kulturowe dziecka. Wielkość i rozpiętość asortymentu tych przedmiotów uzasadnia zastosowanie pojęcia „totalny”.

---

<sup>2</sup> S. Kline, *Out of the garden*, New York 1995, s. 136.

➤ Źródła istniejących Produktów są trojaki:

1. Przekazy w zamyśle twórców przeznaczone do stworzenia Produktu (*Król Lew, Batman, Pocahontas*).
2. Przekazy masowej kultury, które (czasami niespodziewanie dla swoich kreatorów) zyskały znaczną popularność: część z nich zostaje wykreowana do rangi Produktu (*Teenage Mutant Ninja Turtles<sup>3</sup>, Asterix*).
3. Przekazy kultury dziecięcej pochodzące sprzed okresu rozwoju kultury masowej, znane i popularne, które za pomocą procesów homogenizujących zostały wykreowane do rangi Produktu (*Kubuś Puchatek, Muminki<sup>4</sup>*).

Właścicielami praw do Produktów są rozbudowane, międzynarodowe koncerny. Najbardziej znanym twórcą Produktów i posiadaczem praw jest firma założona przez Walta Disneya (szczegółowe informacje na temat tej organizacji, sposobu jej funkcjonowania i kreowania Produktów zostaną zawarte w dalszej części rozdziału). Dzieje idei Produktu; podobnie jak kultura masowa, tak i idea Produktu nie powstała znikąd, lecz jest owocem wielu dziesięcioleci przemian, swoistej ewolucji. Być może pierwocin zjawiska można szukać w Niemczech, w czasach *Struwwelpetera*. Podobizny postaci z wierszyków Heinricha Hoffmanna zaczęły się wówczas pojawiać nie tylko jako ilustracje, ale także jako zabawki, ozdoby przedmiotów codziennego dziecięcego użytku<sup>5</sup>. Być może wcześniejsze jeszcze postaci brytyjskich lalek Puncha i Judy można uznać za załączek idei, która dzisiaj owocuje wszechobecnym wizerunkiem Simby czy Mufasy, bohaterów *Króla Lwa*.

---

<sup>3</sup> O powstawaniu fenomenu *Teenage Mutant Ninja Turtles* (w Polsce: *Wojownicze żółwie Ninja*) pisze Wiesław Godzic: W. Godzic, *Oglądanie i inne przyjemności kultury popularnej*, Kraków 1996, s. 148.

<sup>4</sup> M. Kylmanen, *Boom Muminkowy w Finlandii w latach dziewięćdziesiątych. Jak telewizja i wielki biznes zmieniły Muminki i status książek Tove Jansson o Muminkach?* [w:] *Świat Muminków*, Gdańsk, 1995.

<sup>5</sup> H. Mueller, *Struwwelpeter und Struwwelpeteriaden* [w:] *Das Bilderbuch* red. H. Mueller, K. Doderer, Weinheim 1973, s. 142.

## Studium przypadku – Pocahontas

Jako egzemplifikację zjawiska określonego wcześniej jako Produkt Totalny można zaproponować wycinek działalności firmy The Walt Disney Co. i jej Produkt: *Pocahontas*.

Wybór tego właśnie Produktu uzasadniony jest jego typowością oraz czasową możliwością zebrania materiału w trakcie najbardziej intensywnej fazy życia produktu – po wprowadzeniu na ekrany kin wersji filmowej, a przed ukazaniem się kaset wideo.

Właścicielem prezentowanego Produktu jest firma The Walt Disney Co., założona w 1923 roku, kierowana od 1984 roku przez Michaela Eisnera. *Pocahontas* jest 33 pełnometrażowym filmem animowanym wyprodukowanym przez tę wytwórnię. Polska premiera odbyła się 17 listopada 1995 roku. Do marca 1996 roku film obejrzało w polskich kinach 1 102 680 widzów<sup>6</sup>.

Akcja filmu jest osadzona w roku 1607 w Ameryce Północnej opowiada o grupie osadników z Anglii. Po przybyciu do Nowego Świata rozpoczynają gorączkowe poszukiwanie złota. Akcji poszukiwawczej przewodzi chciwy gubernator Ratcliffe. Jednocześnie młody kapitan, John Smith, zakochany w bujności nowego lądu, spotyka piękną córkę wodza plemienia Indian, Pocahontas. Indiankę i Brytyjczyka wkrótce łączy potajemnie gorące uczucie. Młodzi ludzie poznają się nawzajem, przekazują sobie wiedzę o swoich kulturach, zwyczajach, uczą się swoich języków. Rabunkowe przekopywanie lasu, terenu Indian, doprowadza jednak do nieuniknionego konfliktu pomiędzy osadnikami a tubylcami. Jeden z Indian zostaje zabity, Smith trafia do niewoli wrogich wojowników. Osadnicy ruszają na ratunek. Naprzeciwko siebie stają dwie zbrojne siły. Sytuację ratuje właśnie córka wodza, Pocahontas, stając w obronie ukochanego a przeciwko walce stron, które nie miały nawet okazji spotkać się wcześniej pokojowo. Smith, jakkolwiek ranny,

---

<sup>6</sup> [b. a.], *Box office*, „Cinema” 1996, nr 3, s. 10.

pozostaje przy życiu i musi powrócić do Anglii. Pocahontas z żalem odmawia jego prośbie, by towarzyszyła mu do Londynu. Pozostaje w swoim kraju i szuka własnej drogi życiowej.

Pocahontas jest postacią historyczną (film został wyprodukowany by upamiętnić 400-lecie jej urodzin), a historia jej spotkania ze Smittem stanowi znaną amerykańską legendę<sup>7</sup>.

Zgodnie z ogólną koncepcją Produktu Totalnego w przypadku filmu *Pocahontas* za Produkt uznać należy idee głównych postaci. W szczególności będą to: Pocahontas, Smith, szop Meeko, wódz Indian Powhattan, Ratcliff. Różnorodne przedstawienia tych właśnie postaci połączone z opowiedzianą historią będą egzemplifikacją przedstawionej w poprzedniej części rozdziału koncepcji Produktu Totalnego.

➤ zanikanie różnicy pomiędzy promocją a produktem promowanym:

Właśnie Waltowi Disneyowi przypisuje się wypracowanie zasady, która jest podstawową sprężyną funkcjonowania opisywanego zjawiska. Zasada ta brzmi: „everything sells everything else” (w wolnym tłumaczeniu „każdy towar promuje każdy inny” lub „wszystkie produkty promują się nawzajem”)<sup>8</sup>. Z określonego punktu widzenia (w omawianym przypadku: punkt widzenia wydawcy książek związanych z Pocahontas) film animowany jest swoistą reklamówką, promującą jego (Wydawcy) produkcje. Zaś z punktu widzenia np. producenta podkoszulków z wizerunkiem Pocahontas obie formy medialne przekazują pewną treść, historię, która dynamizuje sprzedaż jego produktu. Dla Wydawcy i Dystrybutora noszona przez dziecko podkoszulka staje się ruchomą reklamą książki i filmu.

*Perpetuum mobile* nie funkcjonuje w przypadku mechanizmów promocyjnych: inicjalne wydatki promocyjne Produktu Totalnego ponosi w znacznej mierze główny właściciel praw autorskich przygotowujący wprowadzenie filmu. Należy jednak odnotować, że i na tym,

---

<sup>7</sup> Wersję kanoniczną legendy opublikowało w Polsce wydawnictwo Vocatio. M. Hanes, *Pocahontas - prawdziwa księżniczka*, Warszawa 1996.

<sup>8</sup> R. Corliss, *What's hot, doc? Retail!*, „Time”, May 9, 1994, s. 64.

najwcześniejszym etapie Produkt sam wspomaga własne życie rynkowe. Zjawisko to ilustruje współpraca Disneya a potężną międzynarodową Siecią restauracji szybkiej obsługi Burger King. Restauracje tej Sieci (6000 w USA) przez 8 tygodni od amerykańskiej premiery filmu uczestniczyły w kampanii reklamowej (serwetki, talerzyki papierowe, drobne podarunki dla dzieci, elementy dekoracji etc.). Wedle relacji dziennikarskich firma Burger King miała zainwestować 25 milionów dolarów w promocję Pocahontas w mediach. Opisany przykład nie jest odosobniony: wymieniona wyżej firma wcześniej już trzykrotnie angażowała się w analogiczne akcje wraz z Disneyem<sup>9</sup>.

➤ globalność:

W roku 1996 Disney miał 30 biur reprezentujących firmę w 45 krajach na całym świecie<sup>10</sup>. Europa/Bliski Wschód... Filmy animowane są dubbingowane na 25 języków.

Pamiętać należy, że Produkt Disneya jest dystrybuowany także przez koncerny posiadające licencje (takie jak np. Johnson & Johnson) czy firmy takie jak Egmont, który składa się ze 100 lokalnych przedsiębiorstw. Każde z biur przedstawicielskich Disneya, jak również koncernów posiadających ogólnoświatową licencję, jest zainteresowany rozpowszechnianiem Produktu Pocahontas. Taka ogólna konstatacja ukazuje globalny zasięg omawianego produktu, potwierdzając tezę przedstawioną w teoretycznej części rozdziału.

➤ standaryzacja:

W przypadku produktów firmowanych przez Disneya standaryzacja może być rozpatrywana w dwóch kontekstach. Z jednej strony standaryzacją objęty został kształt poszczególnych Produktów, z drugiej zaś całość wysiłków kreatywnych firmy Disney objawiających się w przyjętej estetyce i filozofii.

---

<sup>9</sup> [b. a.], *Burger King weds Pocahontas*, „Variety”, 1.09.1994, s. 1.

<sup>10</sup> Biura przedstawicielskie Disney Consumer Product są podzielone na 3 oddziały poza USA: Azja/Pacyfik, Ameryka Łacińska, Europa/Bliski Wschód.

## 1. Standaryzacja treści i formy medialnych i niemedialnych emanacji Produktu.

Organizacja Disneya rozpowszechniając Produkt poprzez licencjonowanych wytwórców dba szczególnie mocno o to, aby efekty tej działalności były odpowiedniej klasy (ang. „*quality*”). Przez to pojęcie rozumie się ogólną jakość, jak i zgodność przedstawień bohaterów z oryginałami. Na zgodność tę składają się szczegóły natury graficznej oraz konteksty w jakich bohaterowie ci się pojawiają. Konteksty te muszą być zgodne z ogólną filozofią Disneya oraz szczegółową „historią” (np. Pocahontas nie może być pokazana w trakcie wsiadania do autobusu czy oglądania telewizji, Aladyn nie może występować na jednym przedstawieniu z samochodem etc. Wyjątek stanowią tu tzw. „*superstars*” - np. Myszka Miki, która może być pokazywana w każdym otoczeniu) oraz „charakterem” postaci (np. nie wolno ustawiać postaci kpt. Smitha w rolach negatywnych „czarnego charakteru”); Standaryzacja - w omawianym kontekście - obejmuje także przedstawienia graficzne: obrazy postaci muszą być utrzymane precyzyjnie w znanej kolorystyce (np. ustalone jest, że twarze Miki i Minnie mają odcień ciała - kolor katalogowy Pantone 169. Wyprodukowanie Miki z twarzą o parę tonów ciemniejszą grozi natychmiastowym odebraniem licencji). Muszą być także dokładnie zachowane kształty, proporcje ciała i styl ubierania się postaci. Każdy przedmiot firmowany nazwiskiem Walta Disneya podlega drobiazgowej i wielostopniowej procedurze kwalifikacji i oceny (działalnością tego rodzaju zajmuje się firma „*The Disney Consumer Product*”). W efekcie Pocahontas na podkoszulce w Warszawie wygląda identycznie, jak na bucikach sprzedawanych w Tokio.

## 2. „Filozofia Disneya”.

Treść wszystkich produktów medialnych firmowanych przez Disneya jest tak wykreowana, by spełniać szereg warunków. W efekcie: „Bajki Disneya (...) nie uczą agresji, lecz opowiadają o miłości, czułości



i czynieniu dobra. Tu zawsze zwycięża sprawiedliwość, a zło zostaje ukarane. Okazuje się, że te proste prawdy moralne są aktualne i potrzebne. W świecie, który nas otacza, filmy i książki Disneya są symbolem ładu i piękna<sup>11</sup>. Dla *Pocahontas* efektem przyjęcia takiej filozofii były zmiany poczynione w filmie względem „kanonicznej” wersji legendy (oraz prawdy historycznej). Prawdziwa Pocahontas popłynęła z kapitanem Smithem do Anglii, była tam traktowana jak swoista – nieomal cyrkowa – osobliwość. Nie zaznała w Europie wiele szczęścia.

W tym miejscu wypada ponownie przypomnieć podstawową cechę przekazów kultury dla dzieci: mają one dwóch wirtualnych odbiorców. W przypadku odbiorcy prymarnego realizacje takiej „filozofii” zaspokajają tzw. dziecięcy manicheizm, potrzebę prostego postrzegania rzeczywistości etycznej czy może w ogóle rzeczywistości. Odbiorca sekundarny, rodzic, opiekun otrzymuje zaś pewność, że wystawia swoje dziecko/podopiecznego na odpowiednie treści, powszechnie akceptowane teraz i zawsze.

Takie właśnie czynniki zakodowane w treści przekazów Disneya (i tak skrupulatnie strzeżone w przepisach licencyjnych) powodują, iż są one akceptowalne – ze względów moralnych – przez niemalże wszystkich rzeczywistych i potencjalnych odbiorców.

### 3. Estetyka

Z badań naukowych nad gustami najmłodszych (w zakresie sztuk plastycznych) wynika, że „przemawiały do dzieci przede wszystkim te [obrazki], w których występowały kolory żywe, kładzione dużymi płaszczyznami i które cechowała wyrazistość form, często obrzeżonych konturem<sup>12</sup>. W historii ilustracji można wymienić całą rzeszę artystów tworzących dla dzieci, których prace spełniają powyższe postulaty. Wydaje się być jednak przesądzone, że w najdłuższej perspek-

---

<sup>11</sup> Fragment tekstu z katalogu reklamowego firmy Egmont Poland, będącej wydawcą licencyjnych książek Disneya.

<sup>12</sup> I. Słońska, *Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci*. Warszawa 1969, s. 156.

tywie czasowej właśnie rysunki twórcy Kaczora Donalda realizują tak określone zamówienie odbiorcy dziecięcego. Sprawdzony styl animacji był doskonały przez dziesięciolecia. Porównanie zmian zarysu postaci np. Myszki Miki (kolorystyka, precyzyjniejszy obrys kształtu) dowodzi starań, by zaspokoić ów pokazany przez badania „przeciętny”, standardowy dziecięcy gust. Rozważania powyższe pokazują, jakie mechanizmy zostały uruchomione dla stworzenia i uruchomienia Produktu Totalnego, przekazu dla WSZYSTKICH.

➤ decentralizacja dystrybucji Produktu:

W przypadku działalności Disneya decentralizacja przejawia się zarówno w aspekcie:

a) struktury wewnętrznej firmy, oraz

b) strategii działalności rynkowej.

Ad. a) Firma jest systemem składającym się z przedsięwzięć w bardzo wysokim stopniu niezależnych, połączonych wspólnym zarządzaniem dopiero na poziomie strategicznym;

Ad. b) Nie istnieje jedna, specjalnie powołana, autoryzowana firma produkująca pełen asortyment produktów związanych z Disneyem. Dystrybucja Produktu Disneya odbywa się na drodze sprzedaży licencji. Są one udzielane niezależnie w każdym kraju, jak również otrzymują je firmy operujące na rynkach międzynarodowych. Organizmem w obrębie Disneya odpowiedzialnym za licencje jest Disney Consumer Products.

Przykład *Pocahontas*: na polskim rynku książki dwie firmy produkują wydawnictwa związane z Produktem: Egmont (licencjonowany międzynarodowo) i Podosiedlik Raniowski i Ska. Płyty i kasety ze ścieżką muzyczną z polskiej wersji filmu produkuje firma BMG. Puzzle produkuje Trefl, nalepki na zeszyty Egmont, film kinowy dystrybuje Syrena Entertainment Group.

➤ intermedialność:

*Pocahontas* funkcjonuje w danym momencie JEDNOCZEŚNIE jako:

- **film animowany kinowy**: „W czasach, kiedy zapotrzebowanie na rozrywkę stało się globalnym fenomenem, żaden produkt nie przekracza granic łatwiej niż film animowany. W dużej części dzieje się tak ponieważ dzieci na całym świecie są bardziej do siebie podobne niż ich rodzice i wszystkie śnią podobne sny”<sup>13</sup>. Opinia dziennikarzy magazynu „Forbes” jest zgodna z wynikami badań naukowych, udowadniających, że film animowany jest ulubionym typem widowiska oglądanym przez dzieci. Nie tylko tradycja firmy powoduje więc, że to właśnie medium wprowadza Produkty disneyowskie do kultury. Informacja na temat daty rozpowszechniania filmu stanowi punkt wyjściowy wszelkich dalszych operacji związanych z życiem Produktu. Tak było i w przypadku *Pocahontas*: świadczy o tym opisany wyżej przypadek współpracy Disney/Burger King. Także w Polsce wszystkie decyzje marketingowe dotyczące promocji/publikacji różnych wersji przygód indiańskiej księżniczki uzależniane były od daty wprowadzenia obrazu na ekrany kin,

- **muzyka z filmu** na płycie kompaktowej i kasecie, wersja krajowa z Edytą Górniak, jako głosem Pocahontas oraz wersja oryginalna anglojęzyczna dystrybuowana przez Warner Bros,

- **produkty multimedialne** (kasecie z nagraniem tekstem i załączoną książką - przeciągły sygnał informuje, kiedy dziecko powinno przewrócić stronę [Podsiedlik] czy też tzw. „sound book”, książka dźwiękowa z odgłosami związanymi z filmem animowanym aktywowanymi za naciśnięciem klawisza [Egmont]). Istnienie wersji multimedialnych wydawniczych emanacji Produktu można wyraźnie uznać za jego dodatkową cechę charakterystyczną.

Zainteresowanie *Pocahontas* zostało „odświeżone” w roku 1997 za pomocą kasyety wideo (klasyczny w marketingu etap życia produktu: „przypominanie”).

<sup>13</sup> D. Darlin, J. Levine, *Stars who don't throw...*, „Forbes”, 28.02.1994, s. 23.

- **książka** (w wielu wersjach). Wersje książkowe Produktu - ze względu na związek z zasadniczym wątkiem rozprawy - zostaną opisane szerzej niż inne wersje medialne. Wydawnictwo Egmont Poland przygotowało 10 wersji książkowych historii Pocahontas:

1. „Mini”: mała, w większości obrazkowa, tania książeczka, obejmująca podstawowe zarysy scenariusza (dzieci młodsze),
2. „Klasyczna”: wersja luksusowa, droga, bardzo staranna pod względem edytorskim - prawdopodobnie w zamysle Wydawcy przeznaczona na prezenty (dzieci starsze),
3. „Malowanki, zagadki”: zestaw ilustracji do kolorowania dla dzieci młodszych (dzieci młodsze),
4. „Bajeczna”: średni format (przeciętna cena), pełna wersja opowieści (dzieci starsze),
5. „Plakaty”: dużego formatu zszywka 10 plakatów z postaciami z filmu (uniwersalna, dzieci starsze i młodsze),
6. „Sticker album”: album z nalepkami (dla kolekcjonerów) obrazującymi postacie z filmu;
7. „Piszcząca”: mała książeczka z twardą oprawą, w centralnej części wszystkich stron (z twardego kartonu) wycięty odpowiedni kształt i wstawiona gumowa zabawka (piszcząca - stąd nazwa typu) szopa Meeko (dzieci młodsze),
8. „Grająca”, tzw. „sound book”: książka multimedialna - przyciski przy prawym brzegu okładki uruchamiają pozytywną odzwierciedlającą głosy (odgłosy) z filmu (dzieci młodsze);
9. „Lampion”: książka obrazkowa, po rozłożeniu i związaniu okładek przyjmuje kształt lampionu (choinkowego, podsufitowego etc.) (dzieci młodsze),
10. „Klubowa”: wersja podobna do „klasycznej”, przeznaczona do rozpowszechniania w klubie książki Egmonta (dzieci starsze).

Łączny nakład książek Egmonta związanych z Produktem wyniósł szacunkowo 1 milion egzemplarzy<sup>14</sup>. Wydawnictwo Podsiedlik opublikowało dla dzieci młodszych 2 niewielkie książeczki, złożone z twardej, tekturowych kart z poszczególnymi epizodami znanymi z filmu oraz wersję multimedialną – książeczkę z dołączoną kasetą magnetofonową we wspólnej plastikowej okładce. Po przeczytaniu przez lektora treści strony brzmi dźwięk sygnalizujący, że należy przewrócić kartkę książki. Włączono piosenki z filmu śpiewane przez Edytę Górniak.

Zwraca uwagę zróżnicowanie oferty tak pod względem cenowym, jak i treściowym. Książki przeznaczone są dla dzieci młodszych i starszych, dla tych, których rodzice są zamożniejsi, i tych, których środki finansowe są ograniczone. Znaczna część pozycji nosi charakter multimedialny lub łączy cechy książki i zabawki. Oferta wydawnictwa Podsiedlika może być ponadto zakwalifikowana jako edukacyjna.

➤ przekraczanie granic kultury symbolicznej:

Przedstawianą cechą Produktu najlepiej ilustruje relacja dziennikarska: „10-letnia Laureen Garcia z Austin w Teksasie obejrzała *Aladyna* Disneya w kinie. Później zobaczyła film jeszcze raz na wideo w domu. Oglądała go wiele razy – licząc ostatni pokaz: 30. W przezwach bawiła się grą telewizyjną *Aladyn* lub ustawiała 5 figurek przedstawiających bohaterów filmu. Przez ten czas zwykła nosić skarpetki, spódniczkę lub szorty związane z ulubionym filmem”<sup>15</sup>. Obrazek ten (nawet jeżeli wymyślony przez dziennikarzy to zapewne możliwy do zaistnienia) ilustruje podstawową cechę Produktu Totalnego: wyjściowy przekaz (jak założono: przeważnie film animowany) zostaje później otoczony światem przedmiotów (codziennego użytku i zabawek).

W działaniach organizacji Disneya przedmioty będące niematerialnymi emanacjami Produktu odgrywają znaczącą rolę. Nie posiadając pewnych informacji dotyczących finansów Disneya można posługiwać

---

<sup>14</sup> Określenia typów książek podane przez przedstawiciela Wydawnictwa. Typy zostały wymienione wedle wielkości nakładu.

<sup>15</sup> D. Darlin, J. Levine, *Stars who don't...*, op. cit., s. 94.

się w tym miejscu jedynie szacunkowymi danymi publikowanymi przez amerykańską prasę: wg raportu zamieszczonego w „New York Times” tzw. „consumer products” (tak określa się w marketingowej nomenklaturze obiekty towarzyszące produktom medialnym) stanowiły w 1993 roku 21% całości dochodu Disneya. Zamieszczone dane pozwalają odnotować sześcioprocentowy wzrost w stosunku do roku poprzedniego<sup>16</sup>. Artykuł tygodnika „Time” sugeruje zaś, iż w roku 1993 zyski ze sklepów z gadżetami objęły 54% zysków, które firma uzyskała w USA<sup>17</sup>.

O zakresie asortymentowym zjawiska można sądzić (nie posiadając jeszcze pełnych danych) na podstawie ekstrapolacji informacji dotyczących wcześniejszego Produktu Disneya *Króla Lwa*: w USA sprzedawano 1000 produktów związanych z filmem, a w całym świecie naliczono 5000 typów takich gadżetów<sup>18</sup>. Pewne wyobrażenie o różnorodności asortymentu daje również przegląd międzynarodowych firm związanych – poprzez licencje – z Produktem: Johnson and Johnson (produkty higieny, parafarmaceutyki), Hasbro (zabawki pluszowe), Philips (urządzenia elektroniczne), Seiko (zegarki), Unilever (produkty kosmetyczne), Panini (znaczki dla zbieraczy), Mattel (zabawki)<sup>19</sup>.

Właśnie produkty przygotowane przez wymienione megakoncerny, a ozdobione podobizną Pocahontas, dzielnego kapitana Smitha, czy obdarowane kształtem głowy Meeko, stanowią ową kulturową rzeczywistość, w której dziecięcy odbiorca (tak jak owa dziewczynka z Teksasu) może się całkowicie zanurzyć.

Pozostając przy „wodnej” metaforze: należy się zastanawiać czy Laureen Garcia kiedykolwiek wynurzy się z odmętów disneyowskiego środowiska kulturowego. Asumpt do takich rozważań dają relacje prasowe ze sklepów firmowanych nazwiskiem twórcy Myszki Miki: wypełniają je w nostalgicznym poszukiwaniu dwudziestoparolatko-

---

<sup>16</sup> C. Sims, *Walt Disney Reinventing Itself*, „New York Times”, 28. 4. 1994, s. 1.

<sup>17</sup> R. Corliss, *What’s hot, doc?* Op. cit., s. 64.

<sup>18</sup> *Lion King merchandise...*, „Orlando Business Journal”, 19. 08. 1994, s. 16.

<sup>19</sup> Lista sporządzona na podstawie maszynopisu: *The Walt Disney Company Today* udostępnionego przez The Walt Disney Co. w Warszawie, s. 11.

wie. „Postacie tutaj przypominają mi moje dzieciństwo... To jak wizyta w MUZEUM [podkreślenie M. Zajac]<sup>20</sup>.

Fakt istnienia Produktów Totalnych niesie za sobą istotne konsekwencje dla promocji książki dziecięcej. Książka – jako jedno z mediów – wchodzi w skład przedstawionego powyżej zjawiska. Istnienie pozostałych emanacji Produktu należy więc uznać za specyficzną formę promocji książki. Promocji, która w najszerszym kontekście jawi się jako niezwykle skuteczna. Książki Egmonta czy Podsjedlika są sprzedawane w stosunkowo wysokich nakładach. Sprzedane na przełomie lat 1995/1996 nakłady książkowych wersji *Pocahontas* wynosiły ok. 100 000 egz. przy przeciętnym nakładzie książek dla dzieci w roku 1995 wynoszącym 13 380 egz.<sup>21</sup>. Dodatkowo zwrócić należy uwagę na zasięg książkowych emanacji produktu. 10 typów edycji *Pocahontas* osiągnęło – jak wspomniano powyżej – łączny nakład ok. 1 mln egzemplarzy. Cała produkcja wydawnicza dla dzieci i młodzieży w latach 1995/1996 wyniosła zaś 9 530.5 tys. egz.<sup>22</sup>. Zakładając nawet wszelkie błędy wynikające z problematycznej wiarygodności źródeł<sup>23</sup>, stwierdzić należy niezwykle znaczący udział *Pocahontas* w polskim rynku książki dla dzieci. Fenomen ten jest tym bardziej istotny, iż organizacja Disneya przygotowuje podobne Produkty corocznie (*Dzwonnik z Notre Dame* rok 1996, *Herkules* rok 1997). Jakkolwiek więc byłyby oceniane książki związane z firmą Disneya (por. wyżej cytowana opinia Nowackiej) należy odnotować niezwykle szeroki zakres ich odbioru i w konsekwencji zaakceptować ich pozytywny wpływ na poszerzanie się kręgu czytelnictwa dziecięcego. Z drugiej strony niepokój może budzić łączące się z całością problematyki produktu totalnego zjawisko uniformizacji kultury dziecięcej. Uniformizacji na niespotykaną do tej pory skalę. [2000]

---

<sup>20</sup> R. Corliss, *What's hot doc ?...*, op. cit., s. 5.

<sup>21</sup> *Ruch wydawniczy w liczbach XLI: 1995*, Warszawa, 1996, s. 53.

<sup>22</sup> Tamże oraz *Ruch wydawniczy w liczbach XLII: 1996*, Warszawa, 1997, s. 53.

<sup>23</sup> Dane dotyczące produkcji firmy Egmont oparte są na ustnej deklaracji Wydawcy.

# Książka dla dzieci – jest lepiej!

Wiadomo – każdy Polak, który głośno mówi o tym, że cokolwiek zmieniło się na lepsze – uważany jest przez współplemieńców za idiotę (w najlepszym razie) lub prowokatora (w gorszym przypadku). Zanim więc zebrałem się na odwagę napisania tekstu o zmianach na polskim rynku książki dla dzieci i młodzieży podzwoniłem po innych osobach, które publicznie się na ten temat wypowiadają. I wszyscy (Joanna Papuzińska, Joanna Olech, Maria Kulik, kilku wydawców) potwierdzili moje wrażenia. Cóż: cokolwiek by było – jestem w dobrym towarzystwie!

Zachęcony podobnymi opiniami innych powiem to: **na polskim rynku książki dla dzieci można dostrzec zdecydowaną, pozytywną, napełniającą nadzieją zmianę.** Ze względu na brak odpowiednich, kompletnych danych nie chce zabierać głosu co do kontekstu biznesowego zagadnienia. Przedmiotem artykułu będzie zmiana o charakterze jakościowym, zmiana, którą każdy (jak sądzę) może potwierdzić wizyta w większych księgarniach.

Zmiana, która przeorała polski rynek książki po roku 1989 odbiła się także na sektorze literatury dla dzieci i młodzieży. Mieliśmy do czynienia zarówno ze zjawiskami pozytywnymi jak i negatywnymi. Do pozytywów bezsprzecznie zaliczyć należy z jednej strony poprawę jakości książek<sup>1</sup> z drugiej zaś pojawienie się w nieograniczonych ilościach niesłychanie poszukiwanego asortymentu; luksusowych edycji klasyki bajek i baśni<sup>2</sup>, nowocześnie wydanej literatury edukacyjnej

---

<sup>1</sup> Pamiętacie te wyblakłe, bure ilustracje? Strony wylatujące po pierwszym czytaniu? Osoby budujące wizję „złotego wieku” polskiej książki dziecięcej w latach 60.-70. XX w. wydają się nie pamiętać...

<sup>2</sup> Mało kto pamięta, że za PRL zakup takich książek był związany z uprzednim wręczeniem księgarzowi korzyści majątkowych/wyrazów sympatii w postaci bombonierek i/lub kwiatów. To też część tego rzekomo „złotego wieku”. Nie tak znowu dawno zdarzyło mi się spotkać Bardzo Uczoną Osobę, która wspominała te praktyki z nieudawanym sentymentem. „Miałem swoją półeczkę, gdzie mi księgarz odkładał lepsze tytuły”.



(popularnonaukowej) oraz wyczekiwanym przez wiele dzieci edycji książek Disneya<sup>3</sup>. Negatywne efekty zmiany to obniżenie jakości artystycznej ilustracji, zalew rynku najtańszą i najbardziej tandetną książką licencyjną „disneyopodobną”. Niezwykle bolesnym zjawiskiem było przede wszystkim zniknięcie z polskiego rynku rodzimych ilustratorów, brak debiutów nowych pisarzy, ogrywanie klasyki. Zaznaczyć przy tym należy, że im dalej od roku 1989 tym mniejsza radość z pozytywów (do dobrego człowiek się szybko przyzwyczaja), a większe zaniepokojenie negatywnymi aspektami zmiany. W efekcie na łamach prasy branżowej (czy w ogóle w rodzimej publicystyce kulturalnej) pojawiły się prawdziwe jeremiady, wypowiedzi oplakujące poziom artystyczny książek oferowanych najmłodszym Polakom. Najzawziętymi bojownikami byli: Krystyna Lipka-Sztaubałło (o sprawy ilustracji przede wszystkim), Joanna Olech oraz osoby związane z polską sekcją IBBY (Majka Czernik, Anna Onichimowska, Maria Kulik). O sprawę literatury oferowanej polskim dzieciom zabiegał dwumiesięcznik (kwartalnik) „Guliwer” pod wodzą Joanny Papużyńskiej.

Zastój i inercja, hołdowanie gustom najniższym będące głównymi czynnikami charakteryzującymi polski rynek książki dziecięcej przez co najmniej 10 lat (1992-2002?) zaczęły bardzo powoli ustępować w pierwszych latach nowego stulecia. Wydaje się, że zmianę mogły katalizować następujące wydarzenia/działania:

- 1) długofalowy efekt sukcesu **Harry Pottera**, sukcesu który uruchomił ogromne nadzieje wydawców, zwrócił uwagę na ten sektor, ożywił wiarę, że dzieci starsze/młodzież można zainteresować słowem drukowanym (*Harry Potter i kamień filozoficzny* opublikowany w Polsce w sierpniu 2000 roku.);
- 2) działania **Ezopa**, pierwszego z tzw. „wydawnictw lilipucich”, publikujących ambitniejszą literaturę dla niedorośli: (co

---

<sup>3</sup> I tu też mało kto chce pamiętać, że komiksy z kaczorem Donaldem i innymi bohaterami kreskówki disneya były za PRL-u obiektem kultu. 40 letni chłopcy i dziewczęta – pamiętacie zbieranie historyjek z gumy do żucia? Handel wymienny?

- prawda ta bardzo dla polskiej książki dziecięcej zasłużona firma zaczęła działać wcześniej, bo w 1991 roku, jednak pierwsze jej książki dla dzieci pojawiły się około r. 2000);
- 3) działania **fundacji ABC XXI** i kampania promocyjna „Cała Polska czyta dzieciom” (od 2001 roku);
  - 4) dramatyczny spadek przychodów **Egmonta**, największej firmy na polskim rynku w tym sektorze (rok 2002<sup>4</sup>), który do jakiegoś stopnia można potraktować jako symboliczny sygnał wypalenia się pewnego pomysłu edytorskiego;
  - 5) akcja Porozumienia Wydawców na rzecz zbudowania **Kanonu Książki dla Dzieci** (i opublikowanie odpowiedniej listy – 2003 rok);
  - 6) honorowe uczestnictwo Polski w **targach w Bolonii** wraz z działaniami poprzedzającymi, przygotowawczymi (2003 rok).

Wszystkie 6 wyliczonych powyżej elementów w połączeniu z działaniem osób i instytucji wspomnianych na wstępie mogły stworzyć pozytywną atmosferę dla kolejnej **Zmiany**. Atmosferę zainteresowania książką dziecięcą, atmosferę nadziei, także tych biznesowych, ale także poczucia konieczności i możliwości odnowienia sytuacji na rynku.

**Zmiana**, o której tu piszę ma różne oblicza. Najważniejszym z punktu widzenia jakościowego jest zaistnienie na polskim rynku stosunkowo szerokiej oferty książki ambitniejszej, elitarnej, przygotowanej z myślą o bardziej wyrafinowanych klientach. Książki jakiegokolwiek brakuwało przez prawie całe lata 90. ubiegłego wieku. Oczywiście, w dalszym ciągu większa część produkcji wydawniczej jest odległa od marzeń awangardowych artystów i grafików<sup>5</sup> funkcjonuje już jednak silny nurt stanowiący alternatywę dla produkcji zaspokajającej

---

<sup>4</sup> Wedle danych z portalu Wirtualny Wydawca spadek przychodów Egmonta ze sprzedaży książek miał sięgnąć w 2002 roku 25% , bliskie tej liczbie dane podawał Ł. Gołębiowski (np. *Rynek Książki w Polsce 2004* s. 211).

<sup>5</sup> Na szczęście...

najbardziej powszechne gusta. Co więcej - na podstawie oglądu oferty „supermarketowej” można postawić tezę, o poprawie jakości także masowych produktów wydawniczych. Polaryzacja oferty w omawianym sektorze w odniesieniu do różnych kanałów dystrybucji jest zresztą także jednym z symptomów zmiany. Bardzo ważnym z punktu widzenia zachowania ciągłości kultury jest powrót na lada księgarskie polskich ilustratorów i autorów, spora liczba debiutów, tak oczekiwanych po więcej jak dziesięcioletnich nieustannych wznowieniach klasyków Brzechwy i Tuwima i Konopnickiej i Jachowicza i Niziurskiego. Na polski rynek coraz szybciej trafiają także zachodnie hity (np. *Czerwone Jerycho*, Muchomor), wydawcy coraz częściej gotowi są podejmować ryzyko publikowania nieznanych wcześniej autorów, którzy wymagają silnego wsparcia promocyjnego (np. Cornelia Funke - Egmont).

Najbardziej widoczną oznaką nowego - z punktu widzenia struktury rynku - byłoby chyba **pojawienia się na rynku książki dziecięcej nieznanych dotąd graczy**. W tym kontekście można mówić o 3 grupach firm edytorskich.

**Pierwszą** byłyby wspomniane już wyżej oficyny „lilipucie” (trafne określenie Joanny Olech), do których przynależność wiązałaby się tak z wielkością organizacji jak i charakterem produkcji wydawniczej. W ślad za pionierskim Ezopem na rynku pojawiły się takie wydawnictwa jak: Muchomor (2002), Kowalska/Stiasny (2002), Hokus Pokus (2003), Fro9 (2004), Wytwórnia (2005), Dwie siostry (2005). Są to małe dwu-trzyosobowe firmy, oferujące niewielką liczbę tytułów, w najlepszym tego słowa znaczeniu „niszowych”. Tutaj właśnie publikowane są owe najbardziej awangardowe i wysmakowane pod względem formalnym książki. W tych właśnie oficynach, często zakładanych przez grafików i pisarzy, odnawia się tradycja polskiej szkoły ilustracji, tutaj mają szansę na debiut rodzimi młodzi autorzy. Tutaj mogą realizować swoje ambicje polscy graficy. Paweł Pawlak, Grażyna Lange, Elżbieta Wasiuczyńska, Joanna Olech, Krystyna Lipka-Sztarbałło to tylko nie-

które z nazwisk świetnych polskich artystów książki dziecięcej tworzących dla „liliputów”. Podkreślić mocno jednak przy tym należy, że od strony finansowej mamy tu do czynienia z obrotami finansowymi niewiele znaczącymi w ogólnym wymiarze całego sektora. O firmach „lilipucich” mówi się też często, że balansują na granicy opłacalności. Ich istnienie nie wyrasta przecież z przesłanek jedynie komercyjnych. Osoby zainteresowane profilem produkcji wydawniczej firm o których tu mowa mogą za to łatwo znaleźć tytuły przygotowane przez oficyny „lilipucie” – wystarczy zapoznać się z werdyktami jury wszystkich polskich nagród w dziedzinie książki dla niedoroslých: nagród IBBY, Fundacji „Sztuka dla Dziecka” (Dongi), PTWK.

Do **drugiej** grupy należałyby wydawnictwa również świeżo założone, oferujące solidne produkty skierowane do masowego odbiorcy. Wkład w zmianę na polskim rynku książki wnoszony przez takie firmy jak Jaguar czy Adamus to poszerzenie oferty wydawniczej o książki autorów nieznanych, często z obszaru niemieckiego.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że jednym z symptomów poprawy na polskim rynku książki dla niedoroslých jest znaczące zainteresowanie wydawców literaturą naszych zachodnich sąsiadów. Przez całe lata właściwie jedynymi niemieckimi autorami proponowanymi w polskich księgarniach byli bracia Grimm, Karol May, z młodszych zaś jedynie Michael Ende. Ostatnie 3 lata zmieniły tę sytuację radykalnie: w katalogach Naszej Księgarni, Jedności, Egmonta, Videografu II (i innych firm) coraz więcej jest nazwisk współczesnych, niemieckich autorów: Cornelia Funke, Kai Meyer, Knister, Bodenbug, Janosch, Banscherus<sup>6</sup>.

Do **trzeciej** grupy należałyby firmy które wcześniej już funkcjonowały na rynku polskim książki, ale z literaturą dla dzieci nie miały wiele wspólnego, a które w ostatnich 3 latach rozpoczęły/zintensyfikowały działalność na tym polu. Najważniejsze z nich to Znak, Bello-

---

<sup>6</sup> Problematykę funkcjonowania niemieckiej literatury dziecięcej na polskim rynku książki omawiam szerzej w artykule, który został złożony do publikacji w „Poradniku Bibliotekarza”.

na, Amber, Santorski, GWP czy mniejsza firma, wydawnictwo Telbit. W kontekście prezentowania pozytywnej zmiany jakościowej warto tutaj szczególnie przyjrzeć się produktom krakowskiego „Znaku”: to właśnie tej firmie zawdzięczamy konsekwentne wprowadzanie na polski rynek wspianalego Janoscha. Koronnym zaś argumentem potwierdzającym zasługi tej oficyny dla odnowienia polskiego rynku książki dziecięcej jest opublikowany w maju 2006 roku przepyszny, awangardowy produkt edytorski – *Różowy Prosiaczek* Marcina Brykczyńskiego, Joanny Olech i Marty Ignarskiej.

W trzeciej grupie wydawnictw mieści się „przyczajony tygrys, ukryty smok” polskiego rynku książki dziecięcej – Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk Inwestycje. FKJO (unikając zresztą specjalnego rozgłosu) opublikowała w ciągu ostatnich 3 lat w ogromnych nakładach około 400 tytułów tanich przeważnie książeczek licencyjnych, zdecydowanie pozbawionych szczególniejszych ambicji artystycznych, przeznaczonych dla dystrybucji (i publiczności) supermarketowej. Bieżąca obserwacja działań Firmy pokazuje jednak, iż wychodzi ona z cienia, podwyższa poprzeczkę i wkracza na nowe tereny książki dziecięcej. Symbolem nowego kierunku (i filarem nowej polityki) FKJO są *Wrota czasu* Ulyssesa Moore’a, które właśnie (maj 2006) wchodzi przebojem na rynek, wspierane przez niezwykle mocną kampanie promocyjną. Pojawienie się w repertuarze Firmy znanego brytyjskiego autora/ilustratora Tony Rossa (seria „Książniczka”) i „klasycznego” Niziurskiego również sygnalizuje nową politykę wydawcy.

Oddzielnego omówienia wymagają ostatnie działania **oficyn wydawniczych tradycyjnie i od lat łączonych z sektorem książki dziecięcej**. Spójrzmy na wybrane, najciekawsze przykłady obrazujące „nowy wiatr” na polskim rynku książki:

Nieprzypadkowo na liście przyczyn zmian pojawił się Egmont i wspomnienie niezbyt fortunnego dla firmy roku 2002. Jak się wydaje firma wyciągnęła wnioski z tej lekcji. W tym momencie może uchodzić za koronny przykład innego aspektu opisywanej zmiany. Część

dużych wydawców odświeżyła zawartość swoich katalogów. Egmont jest najlepszym przykładem tego procesu. Firma, która swoją misję opierała dotychczas jedynie na publikacji książek związanych z zagranicznymi licencjami opartymi na silnych zjawiskach medialnych (Disney!) zaczęła aktywne poszukiwania nowych sposobów funkcjonowania na rynku. Główny kierunek to dostrzeżenie (pokłosie HP) odbiorców 9-14 letnich. Na ich potrzeby Egmont zaczął z jednej strony publikować tłumaczone serie literatury dla dziewczynek, eksperymentuje także z ambitniejszymi tytułami (R. Cormier *W Kole*). Coraz intensywniej do katalogu Egmonta wprowadzane są ciekawe powieści dla młodszych nastolatków tworzone przez mniej znanych polskich autorów (np. nowa seria „Magnes”).

Nasza Księgarnia - ta bardzo zasłużona dla polskiej książki dziecięcej oficyna przez całe lata 90. XX w. pod względem nowatorstwa propozycji repertuarowych raczej wegetowała, odcinając jedynie kupony od posiadanych praw autorskich i publikując zyskownych klasyków (m.in. Jansson, Lindgren, Sempé). W ostatnich latach i ta firma (która chyba właśnie mogła być symbolem zastoju i inercji lat 90.) wprowadza na rynek coraz odważniej ciekawe ambitniejsze tytuły (np. b. oryginalne książki walentynkowe: *Mój ukochany* B. Alemagn, *Przepis na miłość* K. Grossmann-Hensel, *Zakochani* R. Dautremmer), promuje również interesującą niemiecką literaturę dziecięcą.

Literatura - niewielka, sympatyczna, łódzka firma, która konsekwentnie od początku lat 90. ubiegłego wieku specjalizowała się w wydawaniu współczesnej polskiej literatury dziecięcej. Jej publikacje grzeszyły jednak zawsze bardziej niż przeciętną oprawą graficzną, niezbyt wymakowanymi ilustracjami. Z wielką przyjemnością można więc odnotować pojawienie się nowych serii „To lubię” i „Poduszkowce” bardzo atrakcyjnie, przyjemnie i nowocześnie opracowanych, dalekich od trochę przaśnych wcześniejszych produktów Literatury.

Inną firmą, która wydaje się odnawiać swój wizerunek to Akapit Press. Wydawca ten identyfikowany jako edytor Musierowicz zaczął

również ostatnio szukać nowych szans i możliwości. Znalazł je w publikowaniu tłumaczonych powieści C. Jefferies (seria „Szkola gwiazd”) czy powieści kryminalnych dla dzieci Juergena Banscheraus.

Jak widać wiele się działo dobrego w ciągu ostatnich lat na polskim rynku książki dla niedoroslých. Obserwując lada księgarskie można mieć wielkie nadzieje. Koniec maja 2006 roku, czyli sezon „szkolnych nagród na zakończenie roku” i prezentów na Dzień Dziecka również zaowocował ciekawymi nowościami. Chciałoby się trwać w optymizmie. Jako prawdziwy Polak z krwi i kości muszę wspomnieć jednak, że warto byłoby zobaczyć wyniki finansowe, osiągane na bardzo drogich elitarnych produktach, sprzedających się w niewielkich nakładach (oficyny lilipucie)... Nad rynkiem książki dziecięcej – o czym wcześniej w wielu miejscach pisano – zbiera się również ciężka, gradowa chmura demograficzna: coraz mniej czytelników do tych piękności książkowych. Na razie jednak jest coraz ładniej na stojakach i ladach księgarskich, w sektorze „książka dla dzieci”. [2006]

# Promocja książki dla dzieci w internecie – wybrane zjawiska

*Dziecko – ów potężny klient XX wieku, wielki choć nieświadomy swego znaczenia partner rynkowy – stało się przedmiotem zainteresowania wydawców i księgarzy, jako klient szczególnie cenny, bo rokujący duże nadzieje.*

J. Papuzińska, *Książki, dzieci biblioteka. Z zagadnień upowszechniania książki dziecięcej*<sup>1</sup>.

Badania czytelnictwa nie pozostawiają złudzeń: Polacy czytają coraz mniej. Pytania o skuteczne działania promujące książkę i jej użytkowanie stają się więc coraz bardziej palące. Szczególne znaczenie posiadają zaś – z oczywistych przyczyn – wysiłki skierowane na zachęcenie do lektury najmłodszych: dzieci i młodzieży.

Praca *Promocja książki dziecięcej*<sup>2</sup> opublikowana w roku 2000, napisana dwa lata wcześniej pod kierownictwem i z inspiracji Joanny Papuzińskiej-Beksiak, miała za zadanie zestawienie katalogu różnorodnych działań, które cel powyższy miałyby realizować. Po dziesięciu latach od zamknięcia prac nad tamtą rozprawą przychodzi oczywiste pytanie o zmiany: czy pojawiły się jakościowo nowe, istotne zjawiska, innowacyjne formy działań wspierających książkę dla dzieci? Obserwacja rzeczywistości kieruje poszukiwania odpowiedzi na to pytanie ku medium, które wywarło chyba najmocniejsze piętno na rzeczywistości kulturowej świata w pierwszych latach XXI wieku: ku internetowi – medium, który właściwie w każdym aspekcie swojego istnienia siłą rzeczy jest innowacyjne.

---

<sup>1</sup> J. Papuzińska, *Książki, dzieci biblioteka. Z zagadnień upowszechniania książki dziecięcej*, Warszawa 1992, s. 10-11.

<sup>2</sup> M. Zając, *Promocja książki dziecięcej*, Warszawa 2000.



W niniejszym tekście stawiam sobie za cel prezentację niektórych fenomenów związanych z promocją książki dla niedorosłych realizowaną w Sieci przez organizacje komercyjne. Przeglądanie zasobów internetu pozwala na dotarcie do dokumentacji wielu różnorodnych przejawów wspierania literatury i czytelnictwa dziecięcego, realizowanych tak przez wydawców i księgarzy, jak organizacje społeczne (czy też indywidualne osoby) nie nastawione na osiągnięcie zysku. O zwróceniu w tym miejscu uwagi na działania, które mają charakter jednoznacznie merkantylny, biznesowy zdecydowało przekonanie, że właśnie te fenomeny mogą zostać uznane za najbardziej oryginalne i nowatorskie w dziedzinie promocji książki dziecięcej. Z drugiej jednak strony te pomysły i inteligentnie zaprojektowane produkty marketingu stanowią żywy dowód niezwykle istotnego i ważnego zjawiska: pogłębiającej się komercjalizacji dzieciństwa. Rzeczywiście: zgodnie z cytowanym na wstępie stwierdzeniem Joanny Papuzińskiej dziecko w coraz większym stopniu bywa postrzegane jako potencjalny nabywca, a także - co najmniej - uczestnik (a może motor?) decyzji nabywczych swoich rodziców. Zjawiska, które zostaną przedstawione w dalszej części rozważań tezę tę w oczywisty sposób ilustrują.

Wiele wskazuje na to, że internet dla współczesnych dzieci zaczyna stanowić niemalże naturalne środowisko medialne. Badacze coraz częściej mówią przecież o „netgeneracji”, rosnącym na naszych oczach, pokoleniu, które doskonale daje sobie radę z poruszaniem się w Sieci, umie ją wykorzystywać dla zaspokojenia swoich różnorodnych potrzeb. „Kolejne pokolenia rodzą się z myszką w rękę” - mówi Katarzyna Domańska z wydawnictwa Egmont. - Dane [z badań marketingowych] nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że warto inwestować w marketing internetowy: 45% dzieci w wieku od 7 do 14 lat to tak zwani *heavy users*, którzy korzystają z internetu codziennie lub prawie codziennie”<sup>3</sup>. Młodzi użytkownicy netu najczęściej szukają tutaj roz-

---

<sup>3</sup> T. Gregorczyk, *Dzieci z innej planety*. Dostępny w World Wide Web: <http://www.marketing-news.pl/theme.php?art=781> [dostęp: 10.08.2008].

rywki - najpopularniejsze są gry *on-line*, strony oferujące możliwość pobierania muzyki czy też oglądania filmów. Warto jednak zwrócić uwagę na popularność serwisu wikipedia czy wyszukiwarki Google. Z tej ostatniej korzysta 85% polskich dzieci - internautów<sup>4</sup>. Zapoznając się z powyższymi informacjami (oraz dodatkowo mając świadomość, że już blisko 100% polskich uczniów korzysta z w mniejszym bądź większym zakresie z internetu<sup>5</sup>) łatwo zgodzić się z opinią wyrażoną w powyższym cytacie a dotyczącą potencjału internetowego marketingu produktów dla niedorosłych. Szczególne znaczenie ma przy tym fakt, że wiarę tę wyraża przedstawicielka największego w Polsce wydawnictwa specjalizującego się w publikowaniu książek dla dzieci.

Książka i internet to zresztą bardzo szczególna para: trwają dyskusje - przyjaciele to czy wrogowie? Takie pytanie stawiane jest prawie od początku upowszechnienia tego elektronicznego medium<sup>6</sup>. Z jednej strony Sieć łączy z książką znaczący komponent tekstowy: internauta - inaczej niż telewizor czy radiosłuchacz - musi czytać! Z drugiej jednak strony Sieć jako główny paradygmat komunikacyjny przyjmuje realizowaną przez hipertekst koncepcję nielinearności przekazu stanowiącą całkowite przeciwieństwo rządzącej konsumpcją druku zasady, która według Marshalla McLuhana zbudowała prawie pięć stuleci zachodniej kultury i cywilizacji<sup>7</sup>.

Za przyjęciem przekonania o przyjaznym współistnieniu świadczyłyby z kolei badania pokazujące, że użytkownicy netu nie odrzucają książek. Przeciwnie - „... w 2006 roku co najmniej jedną książkę przeczytało 69% internautów. Jest to ponadprzeciętnie dużo, ponie-

---

<sup>4</sup> Badanie Megapanel PBI/Gemius realizowane przez Polskie Badania internetu Sp. z o.o. i Gemius SA. Dostępny w World Wide Web: <http://panel.pbi.org.pl/wyniki.php> [dostęp: 10.08.2008].

<sup>5</sup> *Wykorzystanie nowych mediów przez młodzież w Polsce*. Dostępny w World Wide Web: [http://www.interklasa.pl/portal/index/dokumenty/interklasa/mediapro\\_final.pdf?page=info&action=s-howdoc&oid=322096](http://www.interklasa.pl/portal/index/dokumenty/interklasa/mediapro_final.pdf?page=info&action=s-howdoc&oid=322096) [dostęp: 5.05.2007] oraz *Jak polska młodzież korzysta z nowych mediów*. Dostępny w World Wide Web: [http://interklasa.netpr.pl/notatka\\_65142.html](http://interklasa.netpr.pl/notatka_65142.html) [dostęp: 5.05.2007].

<sup>6</sup> K. Witkowski, *Książka w internecie*, Warszawa 2000, s. 7.

<sup>7</sup> Por. np.: M McLuhan, *Galaktyka Gutenberga*; [w:] McLuhan. *Wybór tekstów*; red. E. McLuhan, F. Zingrone; Poznań 2001.

waż w całym polskim społeczeństwie odsetek czytających wynosi 50%. Wskaźnik realnego czytelnictwa (liczba osób, które w ciągu roku przeczytały więcej niż 7 książek) jest również wyższy wśród internautów (25% respondentów) niż wśród respondentów nie korzystających z internetu (12%)<sup>8</sup>. Co ważniejsze: użytkownicy netu nie tylko książki czytają – również są ich nabywcami. To właśnie produkty wydawnictw są tym towarem który najlepiej sprzedaje się w handlu internetowym. Najpotężniejsza firma handlowa internetu – Amazon.com – startował przecież właśnie jako księgarnia.

W odniesieniu do niedorośliwych wyniki badań ukierunkowanych na określenie wzorów korzystania z mediów bywają jednak sprzeczne. Z jednej strony pojawiają się wyniki sondaży wskazujące, że internet dla dziecięcego czytelnictwa jest niegroźny: czas poświęcony przez najmłodszych na „surfowanie” w Sieci miałyby być – wedle tych badań – ujęty szklanemu ekranowi telewizora<sup>9</sup>.

Wedle badań przeprowadzonych przez inne ośrodki sytuacja nie przedstawia się jednak wcale tak optymistycznie – dzieci i młodzież spędzają coraz więcej czasu przed komputerem i telewizorem, rezygnując z lektury: „...z najnowszego badania firmy Youth Trends wynika, że odsetek respondentów w grupach wiekowych 8-12 i 13-17, którzy dla rozrywki czytają czasopisma zmniejszył się trzeci rok z rzędu, podczas gdy w przypadku telewizji, internetu i telefonów komórkowych zanotował wzrost [...]. Stale rośnie czas poświęcany na internet: w przypadku badanych w wieku od 13 do 17 lat wzrósł on z 10,7 do 12,5 godziny tygodniowo, a wśród respondentów w wieku od 8 do 12 lat z 5,2 do 6,5 godziny”<sup>10</sup>.

Bez względu na to, które z przywołanych wyników badań przyjąć za trafniejsze, trzeba zgodzić się z wcześniej podaną tezą o dzieciach jako

---

<sup>8</sup> *Czytelnictwo internautów*. Dostępny w World Wide Web: <http://wirtualnywydawca.pl/a/showitem/id/19015/cat/RZRP.html> [dostęp: 10.08.2008].

<sup>9</sup> E.T. Dresang *Radical Change*, New York 1999, s. 53.

<sup>10</sup> *Książki: Nastolatki wolą internet i telewizję od czytania*. Dostępny w World Wide Web: <http://www.ksiazka.net.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=13383&mail=1> [dostęp: 10.08.2008].

owych *heavy users*, bardzo aktywnych użytkowników internetu. Teza taka nie jest oczywiście obca organizacjom prowadzącym marketing swoich produktów. Promocja w internecie stała się już elementarnym składnikiem *promotion mix* (zestawu marketingowych narzędzi promocyjnych) czy ściślej mówiąc *media mix* (zestawu mediów stosowanych w kampaniach marketingowych jako nośników komunikatów promocyjnych). Specjaliści badający internet stwierdzają nawet, że „...witryn bez przekazu reklamowego skierowanych do dzieci jest zaledwie 2%”<sup>11</sup>. Warto zwrócić uwagę na fakt, że jednym z podstawowych aksjomatów, na których oparty jest współczesny marketing produktów dla dzieci, jest założenie, że „...dzisiejsze dzieci różnią się niewyobrażalnie od nas samych w ich wieku, są pokoleniem internetu i komórki, interaktywności i ciągłej innowacji”<sup>12</sup>. Nieprzypadkowy, ale za to bardzo znaczący jest więc tytuł sprawozdania relacjonującego przebieg konferencji szkoleniowej dotyczącej właśnie tego typu działań marketingowych: *Dzieci z innej planety*<sup>13</sup>. Obserwując projekty działań promocyjnych produktów przeznaczonych dla niedorosłych można mieć wrażenie, że powyższe przekonanie istotnie stanowi punkt wyjścia w koncepcyjnych pracach marketerów.

Przy opracowywaniu projektów działań marketingowych skierowanych dla tej części potencjalnych klientów muszą także brane pod uwagę czynniki psychofizjologiczne, związane z wiekiem odbiorców przekazów promocyjnych: „Przy projektowaniu witryn dla nich trzeba wziąć pod uwagę, że mali internauci nieco różnią się od dorosłych. Szybciej się męczą, nudzą i zapominają treści i komunikaty”<sup>14</sup>. Projektowane działania powinny zapobiegać negatywnym skutkom takich uwarunkowań. Strony www przeznaczone dla dzieci winny

---

<sup>11</sup> I. Weber, *Komercjalizacja dzieciństwa*. Dostępny w World Wide Web: <http://www.marketing-news.pl/theme.php?art=176> [dostęp: 10.08.2008].

<sup>12</sup> T. Gregorczyk, *Dzieci z innej planety*. Dostępny w World Wide Web: <http://www.marketing-news.pl/theme.php?art=781> [dostęp: 10.08.2008].

<sup>13</sup> Tamże.

<sup>14</sup> Tamże.

mieć jasną i klarowną nawigację, być przejrzyste oraz odpowiednio zakomponowane. Przykładowo „...strona, na której znajduje się wiele pustych białych przestrzeni jest postrzegana jako nudna. Dodatkowo takie poczucie pogłębia brak animacji i barwnych plam, np. zdjęć”<sup>15</sup>. Badania modeli użytkowania stron internetowych pokazują, że dzieci przywiązują dużo większą wagę do grafiki oraz że niezwykle chętnie poszukują miejsc interaktywnych, możliwości uruchomienia filmu, czy wywołania efektu dźwiękowego<sup>16</sup>. Na marginesie: warto przywołać w tym miejscu interesujące konstatacje Jakoba Nielsena, który wbrew powszechnie powielanemu przekonaniu stwierdził, że nieprawdziwe jest przekonanie, jakoby dzieci łatwiej radziły sobie z komputerami niż dorośli. Przy tej samej liczbie niepowodzeń i popełnianych błędów dzieci wykazują jedynie znacznie mniej obaw (np. o zniszczenie sprzętu) oraz poświęcają więcej czasu na eksperymenty, co w efekcie powoduje wrażenie sprawności i efektywności<sup>17</sup>.

Praktycy internetowego marketingu dziecięcego wykorzystując wszystkie omówione zjawiska przyjmują, że fundamentalną zasadą przy kreowaniu stron www dla dzieci winno być oparcie się na „zabawie, interakcji, zaangażowaniu”<sup>18</sup>. Dobra witryna winna koniecznie zawierać te komponenty, które umożliwią odbiorcy takie właśnie reakcje. Takimi komponentami (oprócz wspomnianych wyżej efektów dźwiękowych czy filmów) mogą być różnego rodzaju ankiety czy sondaże, na które najmłodszy uwielbiają reagować. Składnikiem strony internetowej, który przyciągnie zapewne uwagę niedoroslých, mogą być także wszelkie konkursy. Skuteczność tego rodzaju działań została opisana w bardzo interesujący sposób przez jednego z kreatorów marketingu internetowego dla dzieci: „My nie kupujemy czasu

---

<sup>15</sup> M. Różycka, *Strony internetowe dla dzieci i młodzieży*, Warszawa, s. 21.

<sup>16</sup> Tamże. Bardziej szczegółowe rozważania dotyczące dziecięcych modeli użytkowania internetu por. także: Jakob Nielsen Kids' Corner: Website Usability for Children. Dostępny w World Wide Web: <http://www.useit.com/alertbox/children.html> [dostęp: 10.08.2008].

<sup>17</sup> J. Nielsen, *Kids' Corner*, op. cit.

<sup>18</sup> T. Gregorczyk, *Dzieci z innej planety*, op. cit.

antenowego, tylko sami go tworzymy - mówi Jarosław Betlej z agencji Betlej&Partners - Rozwiązania internetowe stają się głównym narzędziem komunikacji. Dzięki nim konsument może utrzymać uwagę wokół danej marki samodzielnie i z chęcią. [...] Strony internetowe stają się dzisiaj raczej głównym narzędziem komunikacji, aniżeli jedynie prezentacją ofert<sup>19</sup>. Niedorosły użytkownik internetu - inaczej niż widz spotów reklamowych w telewizji - sam się dobrowolnie i z chęcią „przykuwa” do komunikatu promocyjnego. Komunikat ten jest bowiem podany w formie interaktywnej, wciągającej zabawy. W nomenklaturze marketingu pojawia się pojęcie *advertainment*, będące zlepkiem dwóch angielskich słów: *advertising* (reklama) i *entertainment* (rozrywka): „Różnica między przekazem reklamowym w telewizji i w internecie jest bardzo istotna: w tym drugim medium zaciera się podział na przekaz reklamowy i treść serwisu. Podczas gdy reklama w telewizji zawsze stanowi odrębny blok [...] w internecie ten podział nie jest już taki oczywisty”<sup>20</sup>.

Od początku nowego tysiąclecia internet wszedł w kolejną fazę swojego rozwoju: pojawiły się trendy owocujące powstaniem zjawiska Web 2.0, czyli internetu drugiej generacji, opartego właśnie na interakcji i zaangażowaniu. Internauta w coraz większym stopniu przestaje być jedynie odbiorcą komunikatów oferowanych przez dużych, instytucjonalnych nadawców: sam kreuje znaczącą część zawartość Sieci<sup>21</sup>. Można postawić tezę, że właśnie powstanie Sieci 2.0, rozumianej jako pewna wizja internetu, ale również jako zestaw serwisów czy aplikacji dostępnych *online* zaowocowało pojawieniem się niezwykle interesujących fenomenów, związanych z komercyjną promocją książki dziecięcej.

---

<sup>19</sup> Tamże.

<sup>20</sup> I. Weber, *Komercjalizacja dzieciństwa*, op. cit.

<sup>21</sup> Por. klasyczny tekst definiujący Web 2.0: T. O'Reilly: *What is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software* Dostępny w World Wide Web: <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html> [dostęp: 10.08.2008].

W dalszej części niniejszych rozważań zostaną zaprezentowane 3 zjawiska, które najlepiej wydają się ilustrować podane powyżej tezy o szczególnym znaczeniu internetu dla promocji książki dziecięcej: innowacyjne, interaktywne strony wspierające pojedyncze tytuły książek, fora internetowe dedykowane poszczególnym tytułom oraz tzw. *book trailers* (zwiastuny książkowe). Należy już na wstępie zwrócić uwagę na specyficzny czynnik łączący owe zjawiska: jest nim wiek odbiorcy. Omawiane formy promocji są związane z tytułami kierowanymi zwykle do czytelników - orientacyjnie - pomiędzy 10 a 14 rokiem życia (tzw. *tweens*<sup>22</sup>). Dla wydawców oferujących swe produkty to bardzo interesujący *target*, grupa docelowa: dzieci w tym wieku mają już własne pieniądze: kieszonkowe, zaczynają dokonywać samodzielnych zakupów oraz - co bardzo istotne w kontekście prezentowanego tematu - są zafascynowane internetem i posiadają duże doświadczenie w poruszaniu się w jego meandrach. Sukces książek Joanne K. Rowling obudził w firmach wydawniczych nadzieje na odzyskanie tej grupy dla czytania czy też może raczej kupowania książek. Internet daje zaś oficynom specjalizującym się w edycjach dla najmłodszych narzędzie promocyjne, którego potrzebowały, aby te wielkie nadzieje mogły zostać zrealizowane.

## Strony internetowe książek

Innowacyjne witryny promocyjne związane z książkami dla dzieci istnieją w polskiej Sieci w roku 2007. Na rynku księgarskim pojawiło się wówczas kilka tytułów, aspirujących do miana bestsellerów (opublikowanych zresztą głównie przez Naszą Księgarnię), którym towarzyszyły specjalnie przygotowane witryny www. Autorzy witryn do powieści takich jak *Larklight*, *110 ulic* (wydawnictwo Nasza Księgarnia), *Endymion Spring* (wydawnictwo Egmont) czy późniejsze (2008)

---

<sup>22</sup> W ten sposób w anglosaskim żargonie wydawniczym nazywane są dzieci starsze : od *between children and young adults* - pomiędzy dziećmi a młodzieżą. Por np.: J. Rosen, *New Tweens Line Modeled After American Girl*. „Publishers Weekly” no. 36 2004, s. 29.

*Tunele* (wydawnictwo Wilga) zastosowali do realizacji swych projektów wszystkie wymienione zasady marketingu internetowego towarów przeznaczonych dla niedoroślých. W efekcie powstały produkty promocyjne tworzące zupełnie nową jakość w wydawniczej promocji książki dziecięcej w naszym kraju.

Omawiane tutaj projekty prezentują powieści, którym są dedykowane w bardzo wielostronny, a jednocześnie efektowny sposób. Młody internauta odwiedzając np. witrynę *Larklight*<sup>23</sup> może przeczytać fragmenty książki, obejrzeć jej ilustracje, poznać biografie autorów, przeczytać wywiady z nimi. Wszystkie informacje podane są w formie multimedialnej atrakcyjnej dla tej grupy odbiorców. Dzięki zastosowaniu programu Flash uzyskane zostały efekty animacyjne, którym towarzyszy tło muzyczne, kreujące odpowiedni nastrój. Na płaszczyźnie strony głównej – przypominającej mostek sterowy parowca – graficy poukrywali różne aktywne elementy. Dla zapoznania się ze wszystkimi szczegółami projektu gość strony musi spędzić na niej dłuższy czas poszukując możliwych do aktywizowania przycisków. Odnalezienie każdego kolejnego uruchamia frapujące efekty wizualne oraz pozwala na poszerzenie wiedzy o książce. Właśnie w takich szczegółach najlepiej uwidacznia się koncepcja *advertainment*: takie poszukiwanie atrakcji stanowi bowiem z jednej strony zabawę (podobną trochę do gry w chowanego), z drugiej zaś pozwala wydawcy na zrealizowanie celu promocyjnego – zatrzymanie potencjalnego nabywcy na stronie. Każda sekunda spędzona na stronie zwiększa szansę przyszłego zakupu! Tak właśnie odbywa się w praktyce owo „kreowanie czasu antenowego”. Na stronie powieści *Endymion Spring*<sup>24</sup> internautę zatrzymuje się w sposób odrobinę bardziej wyrafinowany: w różnych zakładkach strony poukrywano „tajemnicze symbole”. Zebranie (klik-

---

<sup>23</sup> P. Reeve *Kosmiczny dom Larklight*, przeł. J. Drewnowski, Warszawa 2007. Dostępny w World Wide Web: <http://www.larklight.pl/> [dostęp: 10.08.2008].

<sup>24</sup> M. Skelton, *Endymion spring. Przeszłość to groźna bestia*, przeł. J. Kozak, Warszawa 2007. Dostępny w World Wide Web: <http://www.endymionspring.pl/> [dostęp: 10.08.2008].



nięcie) wszystkich symboli zapewnia posiadanie „klucza” niezbędnego do dostępu do dodatkowych atrakcji: tapet i wygaszaczy do ekranów komputerowych, związanych z tematyka utworu.

Na wszystkich omawianych stronach pojawiają się konkursy nastawione na zainteresowanie czytelnika powieści. W przypadku *Tuneli*<sup>25</sup> istnieje np. możliwość zdobycia cennych nagród dzięki nadesłaniu własnoręcznie przygotowanych ilustracji do utworu.

Strona internetowa do *Tuneli*, przygotowana najpóźniej spośród tutaj omawianych, wydaje się być zresztą najdoskonalszym z dotychczasowych produktem promocyjnym na rynku książki dla niedorosłych. Decyduje o tym nie tylko atrakcyjna grafika, animacja czy możliwe do ściągnięcia atrakcyjne elementy (np. dzwonki do telefonów komórkowych!). Podstawowym atutem witryny promującej książkę o podziemnym świecie jest interaktywna gra komputerowa, której fabuła rozgrywa się w mrocznych sceneriach znanych z kart powieści. Gra z *Tuneli* jest dość skomplikowana, zatrzymuje użytkownika, każe mu wracać, penetrować podziemia w poszukiwaniu artefaktów niezbędnych do dalszych działań etc. Interesującą i również dość skomplikowaną grę (tym razem nie przygodową, lecz zręcznościową) oferuje także strona www do książki *110 ulic*<sup>26</sup>, jedynej powieści polskiej autorki, a zarazem jedynej spośród tu przywoływanych utworu o charakterze psychologiczno-obyczajowym, przeznaczonego zresztą dla starszej trochę publiczności niż *Larklight* czy *Endymion Spring*.

Dla młodszych internautów, tych bliższych jednak dzieciństwu niż „młodzieżowości”, zaprojektowana została witryna promująca cykl o przygodach Detektywa Pozytywki, bohatera utworów serii książkowej Grzegorza Kasdepke<sup>27</sup>. Zawiera ona wszystkie z wyżej omawianych

---

<sup>25</sup> R. Gordon, B. Williams, *Tunele*, przeł. J. Ochab, Warszawa 2008. Dostępny w World Wide Web: <http://www.książkatunele.pl/> [dostęp: 10.08.2008].

<sup>26</sup> M. Gutowska-Adamczyk, *110 ulic*, Warszawa 2007. Dostępny w World Wide Web: <http://www.110ulic.pl/> [dostęp: 10.08.2008].

<sup>27</sup> G. Kasdepke, *Wielka księga detektywa Pozytywki*, il. P. Rychel, Warszawa 2007. Dostępny w World Wide Web: <http://www.detektywpozytywka.pl/> [dostęp: 10.08.2008].

komponentów, charakteryzuje się jednak uproszczoną nawigacją i łatwiejszą grą.

Warto zwrócić uwagę na dość znaczący szczegół: wszystkie prezentowane powyżej strony www są całkowicie samoistne! Mają krótkie adresy url, dostęp do nich nie odbywa się poprzez witryny wydawnictw. Więcej: żadna ze stron nie zawiera właściwie łatwo widocznej aplikacji pozwalającej na zakup książki. Można mieć wrażenie, że autorzy projektów starają się w dyskretny sposób zamaskować ich promocyjny, marketingowy charakter.

Często spotykanym komponentem stron internetowych promujących książki dla niedorosłych są również fora dyskusyjne. Ze względu na specyfikę serwisy internetowe tego typu domagają się oddzielnego omówienia.

## Fora internetowe

Jedną z podstawowych cech Web 2.0 jest nastawienie na włączanie internautów do kreowania treści w internecie. Działania tego rodzaju realizowane są m.in. poprzez tworzenie forów tematycznych, na których użytkownicy mogą dzielić się z innymi swoimi poglądami, ale także nawiązywać kontakty z osobami dzielącymi określone pasje czy hobby. Rozważając zastosowania forów internetowych do promocji książki dla niedorosłych należy przypomnieć, jak ważne dla wyborów czytelniczych starszych dzieci są opinie i rekomendacje ich rówieśników. Fora internetowe związane ze stronami dedykowanymi promowanemu powieściom wydają się więc oferować niepowtarzalną szansę rozwoju zainteresowania potencjalnych czytelników.

Bardzo interesującego przykładu dostarczyć może zainstalowane w Sieci forum poświęcone twórczości Cornellii Funke, w szczególności tej przeznaczonej dla starszych dzieci: „cyklowi atramentowemu” i *Królowi Złodziei*<sup>28</sup>. Wielbiciele pisarstwa znanej niemieckiej autorki, którzy odwiedzają stronę, mogą tu pozostawić swoje opinie dotyczące

<sup>28</sup> Dostępny w World Wide Web: <http://www.corneliafunke.pl/forum/> [dostęp: 10.08.2008].

poszczególnych książek, ale przede wszystkim dyskutować z innymi internautami na tematy związane z treścią powieści: o ulubionych bohaterach („Czy lubicie Piszczalę, Bastę, Rozpruwacza i Żmijogłowego?”), o najbardziej frapujących cytatach (*Cytaty, które przypadły Wam do gustu*), o szczegółach edytorskich książek (*Tytuł i okładka - ATRAMENTOWA ŚMIERĆ*). Niezwykle charakterystyczny wątek, typowy dla forów tego rodzaju, łączący się ze swoistą kreatywnością użytkowników, to rozważania na temat treści następnego tomu („Kto wygra (lub nie) ze Złem? / Pomysły zakończenia”) lub „pozaksiążkowego” życia bohaterów („Czy Farid powinien być w związku z Maggie?”). Warto zwrócić uwagę, że tego rodzaju komponenty forów zaczynają kierować ich użytkowników ku swoistemu typowi twórczości typu *fan fiction* – próbom literackim mającym za punkt wyjścia czy też zaplecze znane powieści, stworzone przez uznanych twórców<sup>29</sup>. Częstokroć takim rozważaniom wychodzącym poza „literę utworu” towarzyszą zamontowane w forach ankiety, dzięki którym może odbywać się coś na kształt głosowania, a internauta szybko może zapoznać się z jego wynikami. Prezentując zjawisko forów nie sposób nie dostrzec jednak niepokojących zjawisk: dokładna lektura niektórych wypowiedzi („postów”) każe zadać pytanie, czy nie zostały one sporządzone przez specjalnie wynajętych przez wydawcę dorosłych „animatorów”, podszywających się pod nastoletnich czytelników i wpisujących teksty o charakterze kryptoreklamowym.

Na marginesie rozważań dotyczących komercyjnego zastosowania forów internetowych warto zwrócić uwagę na interesujące forum o charakterze niedochodowym (skierowane do rodziców, głównie matek) i afiliowane przy Sieciowej wersji „Gazety Wyborczej”<sup>30</sup>. Forum

---

<sup>29</sup> O zjawisku internetowych *fan-fiction* pisze Ewa Chuchro: E. Chuchro, *Fan fiction - uwagi o twórczości literackiej i kulturze czytelniczej dzieci i młodzieży w Sieci [w:] Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku*, red. D. Świerczyńska-Jelonek, G. Leszczyński i M. Zając, Warszawa 2008, s. 86-96.

<sup>30</sup> Książki dziecięce, młodzieżowe. Dostępny w World Wide Web: <http://forum.gazeta.pl/forum/71,1.html?f=16375> [dostęp: 10.08.2008].

„Książki dziecięce, młodzieżowe” moderowane przez Iwonę Hardej dowodzi, że internet może być ważnym medium w tych działaniach promocyjnych, które nie są nastawione na zysk.

## Zwiastuny książkowe (book trailers)

Zwiastuny książkowe zaczęły powstawać i rozwijać się właściwie jedynie dzięki środowisku Web 2.0, w szczególności serwisowi Youtube. Book trailers są to krótkie (około minutowe) filmy (czy może raczej prezentacje multimedialne), zrealizowane w poetyce telewizyjnych spotów reklamowych, przygotowane jednak przy zastosowaniu znacznie skromniejszych środków finansowych. Podstawową cechą dystynktywną zwiastunów jest strategia ich rozpowszechniania: przeznaczone są (w większości przypadków) z założenia do umieszczenia w internecie, a dokładniej w serwisach społecznościowych, takich właśnie jak Youtube, gdzie internauci przechowują własne filmy oraz otrzymują dostęp do filmów wprowadzonych przez innych użytkowników.

Book trailers w dużej mierze realizują ideę marketingu wirusowego, który polega „...na przygotowaniu takiego materiału promocyjnego (ostatnio najczęściej filmu wideo), który potencjalni konsumenci będą sami rozpowszechniać. Czasem owe materiały z trudem można połączyć z reklamodawcą, innym razem to po prostu reklamy na tyle intrygujące, zabawne bądź kontrowersyjne, że internauci przesyłają je dalej”<sup>31</sup>. Można by rzec, że podstawą idei jest tutaj swoista wersja barokowego konceptu - odnalezienie takiego sposobu wprowadzenia produktu - w tym przypadku książki - który zafrapuje, zaszokuje, rozbawi widza na tyle, że będzie chciał przesłać informację o zwiastunie (adres internetowy) do swoich znajomych czy przyjaciół. Procedura taka jest kolejnym etapem realizowania owego „kreowania czasu antenowego” - adresaci przekazu promocyjnego nie tylko chętnie się z nim stykają,

---

<sup>31</sup> S. Szymczyk, *Własne życie wirusów*. Dostępny w World Wide Web: <http://www.marketing-news.pl/theme.php?art=710> [dostęp: 10.08.2008].

ale nawet dobrowolnie i darmowo stają się medium w dalszym rozpowszechnianiu komunikatu!<sup>32</sup>

O ile wcześniej omawiane innowacyjne strony internetowe są charakterystyczne jedynie dla książek dla niedorosłych, o tyle zwiastuny produkowane są dla tytułów ze wszystkich segmentów rynku książki. Wydaje się jednak, że popularność serwisu Youtube w grupie 7-14 lat każe wierzyć w przyszłościowy rozwój tej formy promocji książek. Badania z czerwca 2008 roku pokazują bowiem, że 54,5% starszych dzieci korzysta z tego serwisu filmowego<sup>33</sup>.

Polscy wydawcy książek dla niedorosłych stawiają dopiero pierwsze kroki na polu wykorzystania book trailers w swoich kampaniach promocyjnych. W sierpniu 2008 roku w Sieci można odnaleźć zaledwie dwa zwiastuny. Pierwszy z nich to film bardzo pieczołowicie przygotowany przez wydawnictwo Egmont do cyklu *Brzydcy*<sup>34</sup>, drugi zaś to produkt zrealizowany na zamówienie wydawnictwa Wilga do *Tuneli*<sup>35</sup>. Obie realizacje są jeszcze stosunkowo prymitywne, dają jednak pojęcie o potencjale tej formy promocji powieści dla młodzieży. Jako przykład bardziej dojrzałego artystycznie produktu można przywołać ciekawy, brytyjski zwiastun do (wydanej także w Polsce) *Złodziejki* książek Markusa Zusaka, projekt, który został nagrodzony w 2006 roku specjalną nagrodą przyznawaną dla tej formy promocyjnej: Teen Book Video Award<sup>36</sup>.

Wydaje się, że przyszłość book trailers z jednej strony uzależniona jest od ich rozwoju artystycznego, z drugiej jednak należy sądzić, że wydawcy (czy też firmy promocyjne, które są odpowiedzialne za od-

---

<sup>32</sup> E. Chuchro, M. Zając, *Zobacz, kup, przeczytaj. O filmowych zwiastunach książek*. „Biblioteka Analiz”, nr 10 2008, s. 18-19.

<sup>33</sup> Badanie Megapanel PBI/Gemius realizowane przez Polskie Badania internetu Sp. z o.o. i Gemius SA. Dostępny w World Wide Web: <http://panel.pbi.org.pl/wyniki.php> [dostęp: 10.08.2008].

<sup>34</sup> *Brzydcy*. Dostępny w World Wide Web: <http://pl.youtube.com/watch?v=7SGqc9eQRAA> [dostęp: 10.08.2008].

<sup>35</sup> *Tunel*. Dostępny w World Wide Web: [http://pl.youtube.com/watch?v=8Q6\\_8DIC2o0](http://pl.youtube.com/watch?v=8Q6_8DIC2o0) [dostęp: 10.08.2008].

<sup>36</sup> *The Book Thief*. Dostępny w World Wide Web: <http://pl.youtube.com/watch?v=95s8GIKY40o> [dostęp: 10.08.2008].

powiednie tej formy reklamy) muszą odnaleźć sposób na odpowiednią dystrybucję i informację o swoich zwiastunach. Tymczasem liczniki oglądalności pokazują bardzo skromne wyniki: np. dla reklamy *Tuneli* to jedynie 644 „obejrzeń” w trakcie 3 miesięcy od zainstalowania w serwisie Youtube...

\* \* \*

Niełatwo powiedzieć, czy zaprezentowane wyżej nowatorskie formy promocji książki dla niedorośli w istotny sposób zaważą na wzroście czytelnictwa. Jeszcze za wcześnie na ustalanie takich ocen. Z pewnością wytyczają nowe kierunki: tak w dziedzinie samej promocji jak i ogólnie „życia książki”. Być może, są komponentem nowego formatu przyszłościowej „książki konwergencyjnej”, formatu kompilującego dookoła papierowego kodeksu uzupełniającą otoczkę komunikatów związanych z innymi mediami?<sup>37</sup>

Zamykając rozważania o internetowej promocji książek dla dzieci trudno również powstrzymać się przed wyrażeniem obaw wynikających z obserwacji niektórych – dość brutalnych – zabiegów socjotechnicznych, które w takich działaniach bywają stosowane (choćby wspomniani wcześniej fałszywi dyskutanci na forach). Niestety, anonimowość internetu bardzo sprzyja takim zjawiskom<sup>38</sup>. Badania, ale także obserwacja potoczna nie pozostawiają jednak złudzeń: na internet jako jedno z dominujących źródeł informacji i rozrywki jesteśmy skazani. Jeżeli nie dziś, to już jutro pierwsze dziecięce poszukiwania lektury mogą zaczynać się od... wyszukiwarki internetowej. Bez względu na to, czy taka wizja nam odpowiada, czy nie. [2009]

---

<sup>37</sup> Por.: M. Zając, *Książka czasu przemian [w:] Po potopie. Dziecko, książka i biblioteka w XXI wieku*, red. D. Świerczyńska-Jelonek, G. Leszczyński i M. Zając, Warszawa 2008, s. 207-210.

<sup>38</sup> Por. np. bardzo krytyczny wobec internetu – także w dyskusowanym kontekście esej: A. Keen *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, Warszawa 2008.



# Książka czasu zmian

Literatura dla dzieci – jak każdy żywy byt związany z kulturą współczesną – podlega nieustannym zmianom i przeobrażeniom. Uważna obserwacja takich procesów, w których owa literatura bywa zarówno podmiotem, jak i przedmiotem, pozwala na dostrzeżenie niezwykle interesujących zjawisk. Zmianom podlega również książka dla dzieci, magiczny wehikuł, często niemożliwy przecież do oddzielenia od tkanki literackiej. Celem niniejszego opracowania jest z jednej strony próba zaprezentowania wybranych i jak się wydaje ważnych zmian jakim podlegała i podlega literatura dziecięca, z drugiej zaś pokazanie form edytorskich, które w efekcie tych zmian rozwinęły wcześniej niedoceniane potencjalności, bądź powstały lub – być może – dopiero powstaną.

## **Nowe otwarcie polskiej literatury dziecięcej – zmiana pierwsza:**

Zmiana najłatwiejsza do zaobserwowania, bo realizująca się *hic et nunc*, na naszych oczach jest ta związana z wydarzeniami na szeroko rozumianym polskim rynku książki dziecięcej. Została ona zasygnalizowana i dość już chyba dobrze opisana w kilku opracowaniach opublikowanych po roku 2006<sup>1</sup>. Autorzy: Grzegorz Leszczyński, Joanna Olech, czy Michał Zając diagnozują w swych tekstach pozytywne przemiany polskiego rynku książkami dziecięcej. Dekada 1990-2000 to w historii polskiego rynku książki dziecięcej okres prawdziwego „potopu” – marazmu i inercji wyrażających się w publikowaniu ograniczonego i często miernej jakości repertuaru: głównie „ogranych”

---

<sup>1</sup> Por. np. [w:] *Literatura dla młodych odbiorców 1990-2006* [w:] *Almanach Polskiej Sekcji IBBY*, Warszawa 2006, s. 9-12 lub M. Zając, *Książka dla dzieci – jest lepiej!*, „Notes Wydawniczy”, nr 6-7/2006, s. 34-38.



klasycznych pozycji rodzimych autorów, bądź tytułów zachodnich niewysokiego lotu (najchętniej zresztą tych wspieranych przez telewizję czy kino). Z początkiem nowego tysiąclecia pojawiły się jednak symptomy pozytywnej zmiany<sup>2</sup>.

### **Nowa pozycja literatury dziecięcej** – Zmiana druga:

Druga ze zmian, która zostanie tutaj zasygnalizowana ma nieporównanie szerszy zasięg terytorialny i dłuższą historię od poprzedniej. Konferencja International Research Society for Children's Literature (IRSL, organizacji zrzeszającej badaczy literatury dziecięcej), która odbyła się w Sztokholmie w 1995 roku, obwieściła *demarginalizację, emancypację i rozkwit literatury dla dzieci*. Zjawisko to – po raz pierwszy chyba wówczas tak nagłośnione – miało być efektem szerszego procesu, postępującego od lat 60. XX stulecia.

Postmodernizm – teza taka nie była chyba dotychczas w polskiej literaturze przedmiotu dyskutowana – został przez badaczy IRSL uznany za jedną z podstawowych przyczyn tego zjawiska i jednocześnie sprężyną rozwoju współczesnej literatury dla dzieci. Sandra L. Beckett we wstępie do tomu zawierającego pokłosie wspomnianej konferencji (dotyczącej właśnie zmian w literaturze dla najmłodszych) konstatuje *nowy uprzywilejowany status literatury dziecięcej w ostatnich dekadach* i przypisuje jego osiągnięcie właśnie trendom postmodernistycznym: „...nie ma wątpliwości (...), że postmodernizm miał znaczący, wzmacniający i uwalniający wpływ na literaturę dla dzieci. W latach 90. ruch wydawniczy w dziedzinie książki dla dzieci przeżywa okres prosperity i wiele wydawnictw przypisuje swoje przetrwanie w czasach słabnącej gospodarki właśnie swoim działom dziecięcym (...). Granice literatury dziecięcej przesuwają się (...). Postmodernizm ma swój wkład w pojawienie się coraz bardziej skomplikowanej literatury dla coraz bardziej

---

<sup>2</sup> Zmiana ta została opisana szczegółowo w zamieszczonym powyżej tekście: M. Zając, *Książka dla dzieci – jest lepiej!*, „Notes Wydawniczy” 2006, nr 6-7, s. 34-38.

wybrednych czytelników dziecięcych. Ta ewolucja prowadzi niektórych krytyków do spekulowania na temat zaniku przy końcu XX stulecia dzieciństwa i literatury dziecięcej<sup>3</sup>. Wedle takiej interpretacji kultura postmodernistyczna odrzucająca „wielkie narracje”, podejrzliwa wobec hierarchii uprawomocniła i ośmieliła do rozkwitu te literatury, które dotychczas były traktowane jako niższe. Pośród licznych efektów rozkwitu postmodernizmu byłaby także owa *demarginalizacja* literatury dziecięcej<sup>4</sup>. Objawiałyby się ona w bardzo wielu płaszczyznach, począwszy od rozkwitu badań naukowych nad książką dziecięcą, poprzez wzmożone zainteresowanie mediów, a skończywszy na statusie działów odpowiedzialnych z za produkcję książki dziecięcej w wydawnictwach. Bardzo symptomatyczne są w tym kontekście relacje historyków brytyjskiego ruchu wydawniczego w dziedzinie książki dziecięcej. Oto jeszcze we wczesnych latach 60. ubiegłego wieku na zebrania szefów działów w dużych wydawnictwach redaktorki odpowiedzialne za publikacje dziecięce (zawsze kobiety!) nie były w ogóle zapraszane, mimo, że edycje, którymi się opiekowały przynosiły znaczące zyski<sup>5</sup>.

Prezentowany tutaj proces, jak się wydaje, nie został jeszcze zamknięty, jeszcze ciągle literatura dziecięca nie wszędzie i nie zawsze znajduje należne sobie miejsce. Obserwując jednak popularność medialną *Harry Pottera*, łatwo dostrzec, że książka dla dzieci może już we współczesnym świecie trafić na pierwsze strony gazet codziennych i dostarczać sensacyjnych: „newsów” dla telewizji. Przykład ten dowodzi, jak daleko pozycja edycji dla najmłodszych odeszła od wizji książeczek opracowywanych i sprzedawanych bez rozgłosu, „na boku”, przez „ciocie”: żony wydawców lub nawet sekretarki z oficyn wydawniczych.

---

<sup>3</sup> S. Beckett, *Introduction: Reflections of Change* [w:] *Reflection of Change. Children's Literature Since 1945*, ed. Sandra Beckett, Westport 1997, s. ix-xi.

<sup>4</sup> Niezwykle - jak się wydaje - frapująca teza o związkach postmodernizmu z diagnozowanym rozkwitem literatury dziecięcej, została tu jedynie wstępnie zasygnalizowana.

<sup>5</sup> Por np. relację [w:] K. Reynolds, *Publishing Practices and the Practicalities of Publishing* [w:] *Children's Book Publishing in Britain since 1945*, ed. Kimberley Reynolds and Nicholas Tucker, Aldershot 1998, s. 28-29.

Warto w tym miejscu pokusić się o próbę zestawienia listy, na której znalazłyby się tytuły przynajmniej kilku „sztandarowych” książek, takich, których popularność była albo owocem albo skutkiem owej „demarginalizacji”. Książki trafiłyby na taką listę z różnych przyczyn: byłyby tu zapewne książki obrazkowe Maurice’a Sendaka z *Where the wild things are (Tam gdzie żyją dzikusy)*<sup>6</sup> na pierwszym miejscu (jako przykład odkrywania prawdy o dzieciństwie), *BFG* Roalda Dahla<sup>7</sup> (za szacunek dla niezależności dzieciństwa), *Czekoladowa Wojna* Roberta Cormiera<sup>8</sup> (za odkrywanie przed nastolatkami grozy świata), byłby Harry Potter (który wciągnął literaturę dla niedorośliwych w świat największego biznesu i jako pierwszy „bohater pokoju dziecięcego” wszedł na czołówki stron gazet), byłyby na tej liście zapewne także historia o *Three Pigs (Trzech świniach)*<sup>9</sup> (jak ją postmodernistycznym okiem zobaczył David Wiesner) i równie ponowoczesny zestaw pastiszów J. Scieszki i A. Smitha ze *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Stories (Pan Śmierdzący Ser i inne bardzo głupie historie)*<sup>10</sup>. Polska też miałaby zapewne doborowych kandydatów na tę listę, dorobek samego Bohdana Butenka dostarczyłyby kilku tytułów.

Z bibliologicznego punktu widzenia czyli takiego, który koncentrowałby uwagę na morfologii książki, omawiana zmiana wiąże się z rozkwitem książek obrazkowych i książek zabawek. Oba te formaty właśnie w latach bądź zbudowały swoją nową, bardzo nowoczesną tożsamość (książki obrazkowe), bądź przeżywały swój drugi „złoty wiek” (książki-zabawki) widoczny zarówno w popycie, jak i podaży. Ten ostatni niezwykle ważny wątek zostanie omówiony poniżej.

---

<sup>6</sup> M. Sendak, *Where the wild things are*, New York 1963.

<sup>7</sup> R. Dahl, *BFG*, Poznań, 2003.

<sup>8</sup> R. Cormier, *Czekoladowa Wojna*, Poznań 2000.

<sup>9</sup> D. Wiesner, *Three Pigs*, Clarion Books, 2001.

<sup>10</sup> J. Scieszka, *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*, il. L. Smith, Chicago 1993.

### **Nowy czytelnik literatury dziecięcej - zmiana trzecia:**

Próbując uchwycić zmiany, które kształtowały charakter i postać współczesnej literatury dla dzieci, odnieść należy się z najwyższą uwagą do przeobrażeń, jakie dokonały się w przyzwyczajeniach jej odbiorcy - czytelnika. Niesłychanie pomocna do zrealizowania takiego postulatu jest ciekawa, a chyba całkowicie w Polsce nieznaną, praca Elizy T. Dresang *Radical Change (Radykalna Zmiana)*<sup>11</sup>. Wydaje się, że warto w tym miejscu szerzej przedstawić kilka zasadniczych tez zawartych w tej książce.

Rozprawa E.T. Dresang została opublikowana w roku 1999. Trzeba zwrócić uwagę na tę datę - prezentowane opracowanie ukazało się bowiem już po upowszechnieniu internetu (przynajmniej w krajach zachodnich), a w szczególności systemu WWW, ale jeszcze przed eskalacją zjawisk opisywanych dzisiaj jako Web 2.0. Autorka jest pracownikiem naukowym, związana z bibliotekoznawstwem dziecięcym. W swoich rozważaniach Dresang przyjmuje jako punkt wyjścia analizę modeli (czy też może strategii?) wykorzystywania mediów przez niedorosłych, rozwoju technologii medialnych aby dotrzeć wreszcie zmian w postaci literatury i książki dziecięcej. Szczególnie istotnym komponentem pracy amerykańskiej badaczki (jakkolwiek, oczywiście, nie była ona tutaj pierwsza<sup>12</sup>) jest dostrzeżenie fenomenu nowych strategii czytelniczych młodego pokolenia. W *Radykalnej Zmianie* na określenie tej grupy społecznej używany jest termin *Netgeneracja* (inni autorzy określają tę formację również jako *generację.org* czy *generację.com*<sup>13</sup>). Należeliby do niej młodzi ludzie, którzy urodzili się w ostatniej dekadzie (czy może nawet w ostatnich latach) XX wieku, sprawnie obsługujący komputery i wszystkie technologie medialne z nimi związane, korzystający jednak także z innych mediów - w tym z książki.

---

<sup>11</sup> E.T. Dresang *Radical Change*, New York 1999.

<sup>12</sup> Por. np. znacznie wcześniejszy tekst: R. Zitzlsperger, *Nowe media i książka - opozycja czy uzupełnienie?* [w:] *Dziecko, książka, biblioteka*. Warszawa 1993, s. 70.

<sup>13</sup> Por. np. Dorothy G. Clark, *Hypertext: Children's Literature CD-ROM's, and the New Literacy*. "The Lion and the Unicorn", 30 (2006), s. 337-338.

Nie sprawdzają się bowiem kasandryczne dla druku przepowiednie: badania wykazują, że komputer (internet w szczególności) nie stanowi znaczącego zagrożenia dla czytania – czas przed ekranem komputera to czas odebrany telewizji<sup>14</sup>.

Niezwykle interesującą cechą *netgeneracji*, opisywaną przez zachodnich badaczy, jest jej silne zakorzenienie w cywilizacji obrazkowej: „...czytanie nie oznacza dla nich już kontaktu ze słowami na stronie. W środowisku opanowanym przez różnorodne znaki graficzne słowa i obrazy łączą się i zlewają”<sup>15</sup>. W świecie „obrazkowanym”, zdominowanym przez telewizję, ilustrowane czasopisma, media reklamowe, a ostatnio internet status obrazu jako nośnika informacji jest bowiem coraz wyższy. Mówi się już niekiedy o *visual literacy* czyli o umiejętności właściwego odczytywania kodów narracyjnych przekazywanych za pomocą obrazu<sup>16</sup>. Obrazy produkowane i rozpowszechniane przez współczesne media trzeba bowiem umieć właściwie odczytywać. Tworzy się więc oto nowy język, równoległy (a może alternatywny?) wobec słowa drukowanego. Nie dziwi więc pytanie zadawane przez amerykańskiego badacza: „Skąd dzieci mają się nauczyć [umiejętności odczytywania tego języka]? Umiejętności drobiazgowego analizowania obrazu, odczytywania znaczeń krok po kroku, a następnie właściwego ich wykorzystywania”<sup>17</sup>?

Najnowsze prace badawcze idą jeszcze dalej w diagnozowaniu kompetencji niezbędnych do aktywnego funkcjonowania w kulturze zdominowane już nie tylko przez obrazy, ale także przez przekazy nielinearne. Znana brytyjska badaczka Kimberley Reynolds pisze, że „...rozpowszechnienie [nowych] mediów – a w szczególności tych

---

<sup>14</sup> E.T. Dresang, *Radical Change*, op. cit. s. 53.

<sup>15</sup> Tamże, s. 65.

<sup>16</sup> Egzemplifikacją tej tezy są relacje osób dorosłych, które usiłowały przeczytać japoński komiks typu *manga*. Bez znajomości konwencji dość trudno poradzić sobie z tym zadaniem, nawet jeżeli kadry komiksu uszeregowane są wedle europejskiej tradycji.

<sup>17</sup> J.W. Stewig, *Children and literature*, Chicago 1980, s. 79 cyt. za: P. Nodelman, *Words about pictures. The narrative art of Children's Picture Books*, Athens 1988, s. 37.

związanych z komputerem i cyberprzestrzenią powoduje powstanie eklektycznych form tekstowych takich jak e-maile, blogi, hiperteksty, które mieszają kody i modele [komunikacyjne] prowadząc do powstania „transtekstów” czyli tworów łączących w sobie elementy druku i innych mediów<sup>18</sup>. Odczytywanie takich transtekstów wymaga również swoistych kompetencji: większych niż tradycyjna umiejętność czytania. Należy do nich przykładowo umiejętność podejmowania decyzji, które linki hipertekstowe uruchomić i w jakiej kolejności. Na określenie tych kompetencji pojawia się już w anglojęzycznej literaturze przedmiotu pojęcie *transliteracy*<sup>19</sup>. Młodzi ludzie coraz częściej dają dowody posiadanie właśnie tej umiejętności; przekraczania barier pomiędzy mediami i funkcjonowania w różnych środowiskach medialnych. Sygnalizując w tym miejscu koncept *transtekstów* należy zwrócić uwagę na dość oczywistą prawdę, że książka dziecięca ma mocne i silnie zakorzenione tradycje w budowaniu takich konstruktów; oczywistym dowodem na tę tezę są związki pomiędzy ilustracją (obrazem) a tekstem, sięgające przecież początków druków przeznaczonych dla najmłodszych.

Przywołując tu poglądy K. Reynolds należy zauważyć, że podobnie jak wcześniej Dresang ona także dostrzega związki pomiędzy postacią literatury i książki a internetem: „...rozpowszechnienie internetu wpłynęło na kształt literatury dla dzieci, podobnie jak telewizja i radio wpływały na kształt lektur poprzednich generacji”<sup>20</sup>.

Najbardziej znanym tekstem opisującym łączenie się, amalgamację mediów, transmedialność (jakkolwiek to określenie używane przez K. Reynolds nie pojawia się w poniższej pracy) jest *Kultura konwergencji mediów* Henry Jenkinsa<sup>21</sup>. Autor już na wstępie składa deklarację zde-

---

<sup>18</sup> K. Reynolds, *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformation in Juvenile Fiction*, Houndmills 2007, s. 155.

<sup>19</sup> Tamże, Termin *transliteracy* dość niezręcznie można przełożyć jako umiejętność odczytywania transtekstów.

<sup>20</sup> Tamże, s. 155.

<sup>21</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenia starych i nowych mediów*. Warszawa 2007.

cydowanie współbrzmiąca z powyższymi uwagami: „...nie mówimy tu o rewolucji cyfrowej, która przewidywała, że stare media zostaną zastąpione nowymi. Teraz mówimy o konwergencji mediów, gdzie stare i nowe media wchodzą w coraz bardziej skomplikowane interakcje<sup>22</sup>. Wydaje się przy tym dość symptomatyczne i nieprzypadkowe, że Jenkins prowadził swe wcześniejsze prace naukowe właśnie na gruncie badania kultury dziecięcej”<sup>23</sup>.

Najnowszym akordem zmiany w kulturze, która odcisnie z pewnością swoje piętno na dziecięcych strategiach korzystania z mediów – a w efekcie na kształcie literatury i książki dla niedorosłych – będzie również inne zjawisko związane z internetem: Web 2.0 czyli internetu drugiej generacji. Funkcjonowanie Web 2.0 zostało zdiagnozowane około roku 2002 i wiąże się z produktami i serwisami internetowymi opartymi na dialogu, elastyczności i multimedialności, współtworzeniu a jednocześnie współużytkowaniu zasobów Sieci. Koncept Web 2.0 miałby być przede wszystkim nastawiony na aktywność użytkowników, w co najmniej równej mierze, co na działania nadawców. Jeżeli internet pierwszej generacji opierał się na system komunikacji jednokierunkowej (charakterystycznym dla książki, telewizji czy czasopisma) o tyle cechą dystynktywną Web 2.0 jest interaktywność, przepływ informacji dwukierunkowy, zanik sztywnego podziału na nadawców i odbiorców przekazów<sup>24</sup>.

## **Nowa książka dziecięca: „Radykalna zmiana”**

Wnioski płynące właśnie z obserwacji przywołanych powyżej fenomenów, jeszcze wówczas w stosunkowo niewielkim stopniu rozwiniętej cyberkultury i wzrastającej net generacji doprowadziły

---

<sup>22</sup> Tamże, s.VII.

<sup>23</sup> Por. np. *The children's culture reader* [ed.: Henry Jenkins), New York 1998.

<sup>24</sup> Najbardziej znany tekst, definiujący koncept Web 2.0 napisał Tim O'Reilly, jeden z pionierów refleksji o nowej postaci internetu: T. O'Reilly, *What Is Web 2.0 Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*. Dostępny w World Wide Web: <http://www.oreillynet.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html> [dostęp: 29.03.2008].

E.T. Dresang do postawieniu tezy o „radikalnej zmianie” jaką można zaobserwować we współczesnej książce dla dzieci. Zmiany następujące w efekcie nastania epoki cyfrowej i w odpowiedzi na nowe cechy i żądania *netgeneracyjnych* czytelników. Dresang wymienia 3 podstawowe cechy tej epoki, które miały wpływ na realizację Radykalnej Zmiany. Są to: **przełączalność**, **interaktywność**, **dostęp**<sup>25</sup>.

Szczególnego wytłumaczenia wymaga pierwsza z wymienionych cech - **przełączalność** (*connectivity*): pod tym pojęciem autorka rozumie zespół nowych strategii korzystania z mediów, powstały na skutek rozpowszechnienia hipertekstu. Czytelnik korzystając z internetu przyzwyczajają się bowiem do **nieliniarnego** przyswajania informacji, związanego z kierowanym samodzielnymi decyzjami przełączeniami pomiędzy poszczególnymi pakietami informacji. **Interaktywność** - nie wymagająca chyba w tym kontekście szerszego komentarza - odnosi się do takiego modelu korzystania z mediów, w którym użytkownik ma możliwość wykazywania inicjatywy, nie jest jedynie biernym odbiorcą treści. Przez **dostęp** Dresang rozumie znaczące poszerzenie się możliwości otrzymywania i wykorzystywania informacji, które wcześniej były bądź niedostępne „fizycznie” bądź - z drugiej strony - obwarowane różnego rodzaju zakazami, mającymi swoje źródło w różnorodnych kontekstach<sup>26</sup>.

Takie właśnie 3 uwarunkowania doprowadziły do - jak chce Dresang - Radykalnej Zmiany w postaci współczesnej książki i literatury dziecięcej. Zmiana ta daje się obserwować w trzech kontekstach, odpowiadających wyżej wspomnianym cechom epoki cyfrowej.

Zmiana 1: Zmiana form i formatów.

Zmiana 2: Zmiana perspektywy.

Zmiana 3: Zmiana ograniczeń<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> E.T. Dresang, *Radical Change*, op. cit. s. 12.

<sup>26</sup> Tamże, s. 12.

<sup>27</sup> Tamże, s. 24.



Najbardziej interesująca z punktu widzenia niniejszych rozważań jest oczywiście **Zmiana 1**, odnosząca się do ewolucji w kształcie edytorskim książek.

W tym miejscu - dla porządku - odnotujmy jedynie, że zmiana 2 polegałaby na wprowadzeniu do literatury dla dzieci i młodzieży „nowych narratorów” i nowych punktów widzenia (na przykład samych dzieci, czy też innych osób/grup wcześniej w tej twórczości nie słyszanych). Zmiana 3 odnosiłaby się zaś do zakreślenia nowych horyzontów tematycznych, fabularnych, łamania wcześniejszych tabu etc.<sup>28</sup>.

„Zmiana 1” miałyby zaś polegać na pojawieniu się nowej generacji edycji książek dla dzieci posiadających następujące cechy formalne, morfologiczne :

- ilustracje (grafika) w nowych formach i formatach;
- nowy <wyższy> poziom *synergii* pomiędzy obrazami a słowami (tekstem a obrazem);
- nieliniarna organizacja treści i formy;
- niesekwencyjna organizacja treści i formy;
- wielopoziomowe znaczenia;
- zastosowanie rozwiązań pozwalających na interaktywność<sup>29</sup>.

Teza prezentowana przez Dresang (powstanie „generacji” książek noszących powyższe cechy) jest bardzo interesująca i płodna w różnorodne konsekwencje. Zaznaczyć jednak należy, że przeprowadzony przez nią dowód jest nie całkiem przekonujący. Przy lekturze tekstu amerykańskiej badaczki trudno nie dostrzec, że w istocie funkcjonuje zaledwie kilka książek, które byłyby przekonującymi egzemplifikacjami tez autorki. Z pewnością jedną z nich jest (przywoływana przez Dresang niemalże na każdej stronie jej pracy) książka obrazkowa Davida Macaulaya *Black and White (Czarne i białe)*<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Tamże, s. 17.

<sup>29</sup> Tamże, s. 19.

<sup>30</sup> D. Macaulay, *Black and White*, Boston 1990.

Dyskusyjnym zapewne konceptem terminologicznym, stosowanym przez Dresang dość konsekwentnie, jest *handheld book* (dosł.: „ręczna książka”)<sup>31</sup>. Autorka wydaje się zakładać powstanie/upowszechnienie w przyszłości innego formatu: być może e-książki? Jakkolwiek by nie oceniać pojęcia *handheld book*, stanowi ono dowód na wychylenie myśli badaczki ku przyszłości.

Powyższe uwagi nie zmieniają jednak podstawowego faktu, że prezentowana autorka zwraca uwagę na pewne uwarunkowania, które nawet, jeżeli nie dzisiaj, to w przyszłości mogą kreować kształt książki dziecięcej: „Literatura dla młodych bywała zwykle linearna (tj. napisana do czytania „krok po kroku”). Była także sekwencyjna (tzn. opis zdarzeń, które miały nastąpić był ściśle związany z sytuacjami opisywanymi uprzednio). Książki epoki cyfrowej są zaprojektowane w inny sposób. Dzieci epoki cyfrowej są w stanie wyławić informacje (...) z fragmentów tekstu, które są niekoniecznie zorganizowane w prosty sposób; od początku do końca, czy od lewej do prawej”<sup>32</sup>. Jako przykłady Dresang przywołuje książki popularnonaukowe czy też edukacyjne typowe dla Radykalnej Zmiany. Czytelnik może tam sobie wybrać, „klikając wzrokiem” (określenie Dresang) interesujące go całości teksty czy ilustracji<sup>33</sup>.

Podsumowując tę część niniejszych rozważań warto postawić istotne pytanie: jak książka – jako pewien format: papierowy kodeks z ponad tysiącletnią tradycją – zareagowała i reaguje na zarysowane powyżej zmiany i nowe uwarunkowania? Wydaje się, że próba odpowiedzi na to pytanie powinna chyba być nastawiona ku przyszłości. Pamiętać bowiem należy, że przynajmniej ostatnia z opisywanych zmian jest jeszcze bardzo daleka od finalizacji. Więcej: wiele wskazuje na to, że nie jesteśmy jeszcze w stanie rozpoznać wszystkich konsekwencji zaistnienia *net generacji*. Zjawiska Web 2.0 otworzyły przecież całkowicie

---

<sup>31</sup> E.T. Dresang, *Radical Change*, op. cit. s. 13.

<sup>32</sup> Tamże, s. 114.

<sup>33</sup> Tamże, s. 114.

nowy rozdział kultury współczesnej i to chyba nie tylko w kontekście dziejów internetu.

Pierwszym krokiem do udzielenia odpowiedzi na takie pytanie jest próba zdiagnozowania cechy, które powinny definiować przyszłe książki dla dzieci. Biorąc zaś pod uwagę zaprezentowane trendy w modelach korzystania z mediów przez członków netgeneracji można wyrazić przypuszczenie, że edycje zgodnie z wizją E.T. Dresang powinny zapewne charakteryzować się: interaktywnością, intermedialnością, nielinearnością oraz wysoką atrakcyjnością wizualną<sup>34</sup>.

Obserwacja życia książki dziecięcej (żeby przywołać klasyczną dla bibliologii formułę) i różnorodnych fenomenów wydawniczych, rynkowych i kulturowych pozwala wyodrębnić 3 formaty, które wydają się w najwyższym stopniu spełniać powyższe postulaty i w efekcie mają szansę odegrać ważną rolę w edytorstwie książki dla dzieci w przyszłości: książki obrazkowe, książki-zabawki, książki hipertekstowe i wreszcie książki konwergencyjne, takie których przyszłego kształtu możemy się dzisiaj jedynie domyślać. [2008]

---

<sup>34</sup> E.T. Dresang, *Radical Change, Book for Youth in a Digital Age*, New York 1999.

# Książka obrazkowa: znana i nieznana

O **książkach obrazkowych** (*picturebooks*) mówi się i myśli u nas jakoś coraz częściej. W grudniu 2005 roku na zebraniu polskiej sekcji IBBY do rozmowy o książkach obrazkowych sprowokowało nas zaproszenie z Południowej Korei do uczestnictwa w międzynarodowej wystawie tego typu wydawnictw. Zastanawialiśmy się wtedy – dość zaskoczeni – „mamy u nas te *picturebooks* czy nie?”. Tematem tym zająłem się w trakcie pracy nad referatem konferencyjnym, poświęconym współczesnym trendom w sztuce edytorskiej książki dziecięcej. Lektura opracowań naukowych (i nie tylko) wykazała, że rzeczywiście książka obrazkowa po macoszemu była traktowana przez rodzimych badaczy i praktyków sztuki edytorskiej. Nie ma tutaj miejsca, by zdawać szczegółową relację z lektur, niech wystarczy podsumowanie, że *picturebooki* w naszej literaturze przedmiotu występują raczej w kontekście historycznym i są rozumiane i opisywane w sposób nieco uproszczony. Jest to szczególnie widoczne jeśli zapoznać się z szeregiem tomów, jakie stworzyli na ten temat Anglosasi i Niemcy. Ostatnio zaś – i to był bezpośredni bodziec do przygotowania niniejszego materiału i zmierzenia się z tematem – polska sekcja IBBY i Instytut Książki zorganizowały wykłady Jwone Lee (koreańskiej badaczki z polskim doktoratem), poświęcone książkom obrazkowym, dotyczącym „trudnych tematów” i pierwszym książkom obrazkowym.

**Najkrótszy kurs historii książek obrazkowych, czyli kamienie milowe** – koncept wydawania publikacji dla dzieci opatrzonych obrazkami jest – rzecz jasna – zupełnie nienowy. Przyjmuje się dość powszechnie, że pierwszą książką obrazkową był *Orbis Sensualium Pic-*

tus, rodzaj elementarza przygotowanego przez Jana Amosa Komeńskiego w 1658 roku. Kolejny kamień milowy to sławny *Struwwe* Petera Heinricha Hofmanna (1846, w Polsce znany jako *Jaś Straszdyło* lub *Złota Rószczka*), brutalnie dydaktyczny (granica horroru została przekroczona - pamiętacie może tego krawca, który za karę obciął Cesi Cmokosi zbyt często ssane paluszki?). Wierszyki-przestrogi zostały jednak bardzo ekspresyjnie zilustrowane. Kolejnym ważnym wydarzeniem w świecie książki obrazkowej były brytyjskie edycje z drugiej połowy XIX wieku ilustrowane przez Randolpha Caldecotta, Kate Greenway i później Beatrix Potter. Ich rewolucyjność wiązała się z pierwszymi próbami równouprawnienia obrazu i tekstu. Ilustracje wymienionych wyżej artystów nie tylko pokazują to, co tekst i tak mówi. Idą dalej: obraz wykracza - w dziedzinie przekazu - poza symetrię. Ilustracja dopowiada znaczenia i informacje, których tekst nie podaje. Nieśmiało jeszcze próby Caldecotta stanowią pierwszą zapowiedź tego, co stanie się w książce obrazkowej w latach 70. i 80. dwudziestego stulecia. Kolejnym, najważniejszym kamieniem milowym dla nowoczesnej książki obrazkowej (przepraszam historyków - dla zwięzłości prezentacji bardzo szybko przesuwam się pomiędzy dekadami i stuleciami!) wedle wszystkich encyklopedii i znawców przedmiotu jest Maurice Sendak i jego autorska (to ważne: tekst i obrazki) książka *Where the wild things are* (w wolnym tłumaczeniu: *Tam gdzie mieszkają dzikusy*, New York 1963). W książeczce tej mniej może ważna i rewolucyjna była strona edytorska, koncepty komunikacyjne, bardziej zaś sfera znaczeń, przekaz. Oto Sendak jako pierwszy w książce dla młodszych czytelników odważył się penetrować te mroczniejsze sfery dziecięcej natury. *Where the wild things...* to opowieść o dziecięcych przekornych fantazmatach i marzeniach o władzy, o sprzeciwianiu się dorosłym. Tekst książki (przekaz literacki) stanowi zaledwie kilkanaście zdań. To obecność rozbudowanych ilustracji nadaje książeczce ekspresji, mocy i znaczenia.

Książka Sendaka została natychmiast dostrzeżona: otworzyła nowe perspektywy tematyczne i formalne dla książki obrazkowej, wzbudzi-

ła zainteresowanie tym formatem tak wśród krytyków jak i odbiorców, w ostatecznym zaś efekcie spowodowała w latach 70. XX w. bardzo znaczący wzrost liczby publikowanych tytułów. W tym miejscu trzeba zasignalizować jeszcze jedno zjawisko, które również – w jakiejś mierze – można wiązać z pracą Sendaka (jak również z produktami artystycznymi jego następców z lat 80.): przesunęła się granica wieku odbiorców książki obrazkowej. Po książki tego rodzaju sięgają coraz starsi odbiorcy. Przyczyna tego zjawiska leży z jednej strony w bardziej złożonej niż dotychczas tematyce książek obrazkowych, z drugiej zaś w rosnącym „uobrazkowieniu” odbioru kultury wśród starszych dzieci.

Ostatnim zaś kamieniem milowym w rozwoju *picturebooks* jest *Black and White* (*Czarne i białe*, Boston, 1990) Davida Macaulaya. Książka to zupełnie niezwykła: każda ze stron podzielona jest na równe 4 części, w obrębie każdej z płaszczyzn rozgrywa się akcja innej opowieści, ilustrowanej innym stylem artystycznym, skąpo opisanej tekstem. Najbardziej zaś w pracy Macaulaya frapujące jest to, że od pewnego momentu czytelnik ma pełne prawo zastanawiać się, czy rzeczywiście opowiadane są tam 4 historie... Autor wcale nie pomaga odbiorcy i zostawia go w niepewności. Zostawia dziecku też pole do samodzielnej interpretacji, zastanowienia się. Na wstępie *Black and White* pojawia się odautorskie ostrzeżenie, cytowane we wszystkich chyba anglosaskich pracach teoretycznych dotyczących współczesnej książki obrazkowej:

„OSTRZEŻENIE!

„Ta książka zawiera kilka opowieści, które dzieją się niekoniecznie w tym samym czasie. Jednakowoż może to być tylko jedna opowieść. Tak czy inaczej, zalecane jest dokładne zaznajomienie się zarówno z obrazkami jak i słowami”.

**O co chodzi z nowoczesną książką obrazkową?** – Cytowane powyżej „Ostrzeżenie” Macaulaya w sposób przenośny wyjaśnia fenomen współczesnych książek obrazkowych, daje również instruktaż w korzystaniu z nich. Część z tych książek – i na nich właśnie skupię uwagę w dalszej części artykułu – przy kreowaniu przekazu **wychodzi**

**poza tradycyjny (dla książek obrazkowych czy ogólnie - ilustracji) symetryczny układ komunikacyjny:** samoistny tekst (pełniący rolę głównego przekąźnika) i obrazek, który zawiera ikoniczną jego wersję i interpretację, dopełnienie.

Zaznaczyć w tym miejscu trzeba bardzo mocno, że nie jest intencją tego artykułu deprecjonowanie „tradycyjnej” książki obrazkowej, opartej właśnie na owej symetrii. Książka obrazkowa to pojęcie niezwykle pojemne. Jedną z wielu definicji mówi na przykład, że jest to taki format książki dla dzieci, gdzie na każdej rozkładówce pojawia się przynajmniej jedna ilustracja. Każdy z typów/konceptów *picturebook* ma przecież swoje lepsze i gorsze realizacje!

W ostatnim ćwierćwieczu XX wieku pojawiają się książki dla dzieci, w których obraz gra główną rolę w narracji (bądź jest nawet jej jedynym nośnikiem). Kreowane są także edycje w których obraz i tekst przekazują sprzeczne informacje. Przede wszystkim jednak coraz częściej artyści książki dziecięcej tworzą prace, w których język i obraz zlewają się w nierozdzieloną całość. Tekst z tych książek samoistnie (w oderwaniu od ilustracji) nie ma racji bytu. I konsekwentnie: obrazki z tych *picturebooków* oderwane od swej narracji tekstowej tracą większość swego znaczenia. Powstało wiele różnych terminów opisujących taki „spłot”, amalgamat komunikacyjny. Jednym z najbardziej użytecznych jest – stworzony przez szwedzką badaczkę Kristin Hellberg – termin **ikono-tekst**.

**Przykłady eksperymentalnych książek obrazkowych?** Dla zobrazowania powyższych uwag spróbuję zaprezentować jeszcze dwa przykłady nowoczesnych książek obrazkowych, wcielających w życie powyższe postulaty dotyczące relacji pomiędzy tekstem a obrazem.

Najbardziej chyba frapującego i charakterystycznego przykładu dostarcza John Burningham (słynny na świecie, w Polsce chyba całkiem nieznany) w książce *Come away from the water, Shirley*. (*Trzymaj się z daleka od wody, Shirley*. London 1977). Treść książki zakomponowana jest na rozkładówkach. Warto zwrócić uwagę na ten koncept:

w nowoczesnych *picturebooks* – takie rozwiązanie stało się właściwie standardem. Na kolejnych lewych stronach mamy – utrzymane w wyblakłych barwach obrazki przedstawiające rodziców odpoczywających na plaży, opatrzone wygłaszanimi przez nich pozbawionymi emocji kwestiami: „Trzymaj się z dala od wody”, „Nie głośzcz psa, nie wiadomo gdzie łaził”, „Nie ubrudź nowych bucików”, „Trzeci i ostatni raz pytam się czy napijesz się herbaty”, „Tata zaraz się pobawi z tobą tylko odpocznie”. Sąsiadujące, prawe strony, pokazują zaś w bardzo żywych barwach szaleńczą wyprawę dziewczynki przeciwko piratom, ucieczkę wplaw, wyspę bezludną i szukanie skarbu. Jak widać z powyższej relacji „surowy” tekst nie pomaga w zrozumieniu sensu opowieści. Gdyby go jednak zabrakło znaczenie cyklu obrazków przestałoby być jasne.

Inny, słynny autor *picturebooks*, którego prac w Polsce dotychczas nie publikowano to Anthony Browne i jego (najważniejsza chyba) książka *Voices in the park* (*Głosy w parku*, New York, 1987). Mamy tu do czynienia z trudną do przekazania polifoniczną strukturą<sup>1</sup>: 4 osoby relacjonują to samo – zresztą bardzo zwyczajne – zdarzenie: spotkanie w miejskim parku. Różnice w narracjach kolejnych relacji leżą w sferze ilustracyjnej. Autor – korzystając zresztą w narracji obrazkowej z cytatów ikonicznych z surrealistów – stawia akcenty, nadaje zwyczajnym opowieściom ekspresję i dramatyzm.

**Skąd wzrost zainteresowania książkami obrazkowymi?** – Wzrost popularności tego formatu książek dla dzieci datujący się na Zachodzie Europy i w USA – jak wspomniałem wyżej – od lat 70. prawdopodobnie bierze się z jednej strony z wydoskonalenia możliwości technicznych łączenia druku tekstu i obrazu, czyli w ostatecznym efekcie większej atrakcyjności wizualnej książek obrazkowych.

Przed wszystkim należy jednak sądzić, że korzenie zjawiska sięgają głębiej: do zmian dostrzegalnych w kulturze współczesnej, w szczególności w dziedzinie mediów. W świecie „uobrazkowanym” zdominowanym

---

<sup>1</sup> Zaznaczyć należy, że książka Browne jest znacznie bogatsza w znaczenia i treści, relacja niniejsza jest maksymalnie uproszczona i punktuje jedynie dyskusowany w artykule wątek ikonotextu.



przez telewizję, ilustrowane czasopisma, nośniki reklamy, internet status obrazu jako nośnika informacji jest coraz wyższy. Mówi się już niekiedy o *visual literacy* czyli o umiejętności właściwego odczytywania kodów narracyjnych przekazywanych za pomocą obrazu<sup>2</sup>. Obrazy produkowane i rozpowszechniane przez współczesne media trzeba umieć właściwie odczytywać. Tworzy się oto nowy język, równoległy (a może alternatywny?) wobec słowa drukowanego. Książki obrazkowe są z jednej strony częścią tego nowego języka, z drugiej zaś są jego elementarzem. Odzwierciedlają zmiany i są ich motorem. Szczególnie, że odbiorcami *picturebooks* są ci, którzy jutro będą decydowali o kształcie tego świata.

**Dlaczego brakowało w Polsce nowatorskich książek obrazkowych?** Po pierwsze dlatego, że rewolucja „obrazkowa” dokonała się u nas znacznie później. Jutrzenką tej rewolucji było dopiero pojawienie się w Warszawie niesławnej pamięci *Top Canalu*. Dopełniły rewolucji inne, już legalne, prywatne, komercyjne stacje telewizyjne, rozpowszechnienie wideo, wysokonakładowych kolorowych drukowanych magazynów. Wszystkie te zdarzenia miały miejsce w Polsce dopiero około 1993 r.<sup>3</sup>, więcej niż trzydzieści lat później na zachodzie Europy.

Dla rodzimej książki artystycznej, eksperymentalnej dla dzieci czas to był wyjątkowo niełaskawy. Całe lata 90. XX w. to okres w którym wydawcy eksploatowali głównie atrakcyjne komercyjnie, niskiej jakości, tanie licencje zachodnie. Nie było oficyn chętnych do jakichkolwiek eksperymentów<sup>4</sup>. Wcześniej zaś zachodnie nowoczesne książki obrazkowe bądź nie docierały do nas, bądź idea nie znajdowała żyznej gleby wśród naszych artystów słowa i obrazu (to małe „i” jest tu niezwykle ważne). Na marginesie: chyba również jest trochę tak, że do obrazu w mediach żywi się w polskich środowiskach intelektu-

---

<sup>2</sup> Część z dorosłych, która usiłowała przeczytać na przykład komiks typu *manga* wie, o czym się tu mówi. Bez znajomości konwencji dość trudno poradzić sobie z tym zadaniem, nawet jeżeli kadry komiksu uszeregowane są wedle europejskiej (lewy do prawego) tradycji.

<sup>3</sup> Symptomatyczne, że rok 1993 to także cezura dla polskiego rynku książki: właśnie wtedy nastąpiła, po 4 latach hossy i burzliwego rozwoju, dramatyczna zapaść, czas bankructw hurtowni i wydawnictw.

<sup>4</sup> Oficyny takie jak „Plac Słoneczny 4” miały krótki i smutny – koniec końców – żywot.

alnych pewnego rodzaju podejrzliwość, żeby nie powiedzieć niechęć. Pojęcie „kultura obrazkowa” używane jest zwykle w kontekście refleksji o upadku i degradacji kultury wysokiej. Przykładów tego rodzaju postaw dostarcza – niezwykle przecież reprezentatywny dla polskiej refleksji nad książką dziecięcą tom *Książka dziecięca 1990-2005 Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*.

Książki obrazkowe nie były również szczególnie dostrzegane – o czym napisałem we wstępie – przez piśmiennictwo teoretyczne – naukowe. Nie bardzo bowiem (cały czas!) wiadomo czyja to domena: literaturoznawcy, specjaliści od komunikacji literackiej z umiarkowanym zainteresowaniem spoglądają na utwory, gdzie tekstu 4 zdania (i to bez rymów) albo i wcale. Teoretykom obrazu i sztuki przeszkadza zaś właśnie te kilka zdań. Pedagodzy – owszem, może byliby zainteresowani, ale tylko pewnym aspektem przekazu. Ciężar (i przyjemność) zajmowania się książkami obrazkowymi spada więc chyba na bibliologów. Sens i niezwykłość książki obrazkowej. sprowadza się przecież do specyfiki jej komunikowania, do specyfiki wynikającej z jej morfologii. A to już nasze – księgoznawcze – podwórko. Szczególnie, że bibliologii coraz bliżej do nauki o komunikacji<sup>5</sup>.

**Co dalej?** We wstępie do Almanachu polskiej sekcji IBBY i artykule publikowanym wcześniej w „Notesie Wydawniczym” wyrażałem głębokie przekonanie, że polska książka dla dzieci weszła wraz z nowym tysiącleciem w lepszy dla siebie czas. Ten optymizm obejmuje także losy rodzimej książki obrazkowej. Ostatnie lata przyniosły bowiem ze sobą sporą liczbę interesujących tytułów, które zaczynają budować polską, nowoczesną książkę obrazkową. Książkę, która z jednej strony wykorzystuje doświadczenia i dorobek zagraniczny z drugiej zaś jednak zdecydowanie opiera się na oryginalnej kreatywności polskich twórców. Wymienić trzeba w tym miejscu prace tandemów graficzno-literackich, w których pojawiają się nazwiska Marcina Brykczyńskiego, Grażki Lange, Marty Ignerskiej, Joanny Olech, Krystyny Lipki

<sup>5</sup> Potwierdzeniem tej tezy byłyby zmiany nazw dawnych Instytutów Bibliotekoznawstwa.

-Sztarbałło, Anny Onichimowskiej, Iwony Cmielewskiej. Musi też przecież pojawić się w tym artykule *at last, but not at least* nazwisko Bohdana Butenki, autora, który już dawno rozpoznał i wprowadzał do polskiej sztuki książki dziecięcej bardzo nowoczesne koncepty graficzno-literackie..

Bardzo ważne jest, że taka nowoczesna książka dostrzegana jest i doceniana przez krytyków. Opinie taką potwierdza tegoroczne wyróżnienie Polskiej Sekcji IBBY dla *Smoni* Moniki Hanulak czy zeszłoroczne dla *Żółtej zasypianki* Krystyny Lipki-Sztarbałło i Anny Onichimowskiej, *Czerwonego Kapturka* Grażki Lange i Joanny Olech: prac doskonale mieszczących się w prezentowanym w artykule nurcie edytorskim.

Całkowicie subiektywnie (i pewnie niesłusznie) można nie kochać WSZYSTKICH produktów naszej nowej, alternatywnej sceny książki dziecięcej (czarno-brązowa kolorystyka w książkach dla dzieci nie każdego przekonuje). Można także marudzić, że w dalszym ciągu rodzime *picturebooks* dość nieśmiało jeszcze wykraczają poza konwencję „symetryczną”. Tak czy owak zgodzić się jednak bezdyskusyjnie trzeba, że wyznaczają niezwykle interesującą drogę poszukiwań. [2008]

# Książki-zabawki: długa historia i dzień dzisiejszy

Książki-zabawki to chyba najbardziej atrakcyjna wizualnie frapująca i przykuwająca uwagę część oferty wydawniczej dla najmłodszych odbiorców. Często sądzi się, że są produktem najnowszych czasów. Nic bardziej błędnego!

**Pierwsze książki-zabawki** dla dzieci zaczęły pojawiać się w sprzedaży w Wielkiej Brytanii już od połowy XVIII wieku. Wtedy właśnie opublikowano tzw. *harlequinades*, *toilette books*, *doll books*. Edycje tego rodzaju były rzadkie, drogie, dostępne jedynie dla najbogatszych kręgów społeczeństwa.

W ostatnim ćwierćwieczu XIX w. zaczyna się zaś prawdziwy **pierwszy złoty wiek** tego typu edycji. Właśnie wtedy rozwinęła się produkcja książki dla dzieci określanej jako „pop-up” (z ilustracjami „wyskakującymi” z płaszczyzny strony). Tego typu forma sztuki edytorskiej mogła rozkwitnąć dopiero razem z narodzinami rewolucji przemysłowej, chromolitografią oraz pojawieniem się nowej grupy nabywców – dzieci z klasy średniej. Pierwszy złoty wiek w dziejach książki-zabawki jest zwykle łączony głównie z Niemcami, z firmą Ernesta Nistera oraz Lotharem Meggendorferem i kończy się zaś razem z wybuchem I wojny światowej. Nie jest przypadkiem, że produkcja tego rodzaju edycji, niezwykle skomplikowanych jak na owe czasy, rozwinęła się właśnie w Niemczech: sztuka typograficzna i drukarstwo tamtejsze stały wtedy na najwyższym i niedoścignionym poziomie w szczególności pod względem doskonałości swoich produktów.

**Ernest Nister** rozpoczął działalność wydawniczą w Norymberdze w 1877 roku. Później otworzył również biura w Bawarii i (od 1888)

w Londynie. Wydawca ten jako jeden z pierwszych zaprojektował ilustracje podnoszące się automatycznie, wśród jego edycji odnaleźć można także książki, w których ilustracje zmieniają się po pociągnięciu np. sznurka, za pomocą mechanizmu podobnego do żaluzji, największe zainteresowanie i uwagę przyciągają dzisiaj produkowane przez Nistera książki - pozytywki.

Kolejne ważne nazwisko związane z rozwojem książek zabawek należy do **Lothara Meggendorfera** (1847-1925), artysty i projektanta książek związanego z Monachium. Jego pasją były książki, których ruchome części poruszane za pomocą dźwigierek i innych cięgien. W swoich edycjach potrafił zaprojektować rozwiązania, w których 5 części ilustracji poruszało się w tym samym momencie, w różnych kierunkach!

**Zapaść po wybuchu I wojny światowej, zastój w okresie międzywojennym** - tak można określić kolejny okres w historii książek zabawek. Jak wspomniano powyżej centrum ich projektowania i produkcji znajdowało się w Niemczech. Wybuch I wojny światowej wraz z oczywistymi ograniczeniami dotyczącymi produkcji książek w ogóle, a pracochłonnych i drogich książek zabawek w szczególności, spowodował zamknięcie pierwszej złotej epoki w historii omawianych edycji. Nie oznacza to jednak całkowitego zniknięcia tego konceptu wydawniczego z ład księgarskich. W Wielkiej Brytanii publikowanie i produkcja książek-zabawek w okresie międzywojennym wiąże się z działalnością **Stephena Louisa Giraud** (1879-1950). Wydawał on w latach 1929-1947 słynną serię „Bookano”; wchodziły do niej kolorowe, atrakcyjne i tanie książki rozkładanki.

**Drugi złoty wiek** w historii książek zabawek zaczyna się przy końcu lat 50. XX w. Przełomowe znaczenie dla tego formatu książki dziecięcej miała działalność twórcy w tym właśnie okresie jednego z najważniejszych inżynierów papieru (tak często określa się twórców książek zabawek); Czecha **Vojtecha Kubašty**. Sprowadzone do Wielkiej Brytanii edycje jego książek pozyskały mu ogromną popular-

ność. Czeski autor stworzył około 70 projektów. Inaczej niż większość twórców tego rodzaju edycji Kubasta w całości przygotowywał swoje książki - wybierał teksty, tworzył ilustracje oraz, oczywiście, był odpowiedzialny za inżynierię papieru. Firma Artia opublikowała ponad 30 milionów egzemplarzy książek rozkładanek tego autora, zostały one przetłumaczone na ponad 70 języków włącznie z chińskim i japońskim. Książki Kubasty funkcjonowały także w Polsce w latach 60. i 70., były znane i popularne, trudno jednak znaleźć w literaturze przedmiotu jego nazwisko (J. Dunin pisze na przykład o „czeskich książkach zabawkach”).

Projekty czeskiego autora to klasyczne rozkładanki - czyli *pop-ups* - ilustracja otwiera się automatycznie po przewróceniu strony. W części edycji zastosowano dodatkowo dźwigienki i cięgna pozwalające animować trójwymiarowe ilustracje. Popularność projektom Kubasty mogły przynieść, oprócz atrakcyjnych ruchomych elementów, również interesujące ilustracje, wykonane w konserwatywnej, prostej, ale nie prostackiej manierze; kolorowe i akceptowalne tak dla dzieci, jak i dla ich rodziców. Nie można zapomnieć również, iż książki czeskiego autora trafiły na rynki, które w tamtym momencie pozbawione były tego rodzaju asortymentu.

Kolejną osobą, którą miała znaczący wpływ na rozkwit książek zabawek, był amerykański przedsiębiorca z branży reklamowej **Waldo Hunt**. W połowie lat 60. Hunt zetknął się w Londynie z książkami Kubasty. Szybko docenił ich potencjał, niemniej próba zamówienia na amerykański rynek większej liczby egzemplarzy spaliła na panewce. Rozczarowany Hunt założył w 1965 roku własne przedsiębiorstwo, mające za zadanie przygotowywanie edycji książek - rozkładanek, które z kolei miały być sprzedawane wydawcom w różnych krajach. Do roku 1993 W. Hunt sprzedał licencje na swoje książki-zabawki oraz same książki 180 wydawcom w ponad 18 krajach! Wedle niektórych opinii „...dzięki działalności takich firm jak Hallmark Cards, Random House, and Intervisual Communications, Inc (ze wszystkimi związa-

ny był W. Hunt), [M. Zając] rynek książek rozkładanych w latach 80. i 90. XX w. po prostu eksplodował, a produkcja osiągnęła nawet 25 milionów egzemplarzy rocznie”.

Nowa popularność książek zabawek ma również silny polski akcent. Wiąże się on z nazwiskiem **Jana Pieńkowskiego**, Polaka od II wojny światowej żyjącego w Wielkiej Brytanii. Należy on do najbardziej znanych współczesnych projektantów *pop-ups*. Napisana i ilustrowana przez niego książka *Haunted House (Nawiedzony dom, 1979)*, jest jednym z największych bestsellerów w historii tego sektora rynku książki - w różnych krajach na całym świecie sprzedano ponad milion egzemplarzy. Książka była zaprojektowana niezwykle innowacyjnie - na ostatniej rozkładówce „otwiera” swoje skrzydła trójwymiarowy, duży nietoperz, a powstającą do trzeciego wymiaru skrzynię przecina wysuwająca się piła - innowacja polega jednak na tym, że podczas tej operacji czytelnik **słyszy** specjalny, „mrozący krew w żyłach”, skrzypiący odgłos rżnięcia drewna. Pieńkowski otrzymał za tę książkę prestiżowy Medal Kate Greenaway.

W ostatnich latach tryumfy na polu inżynierii papieru i projektowania książek rozkładanek święci Amerykanin **Robert Sabuda**. Za swoją pracę *The Christmas Alphabet* otrzymał w 1998 roku pierwszą z przyznawanych przez Stowarzyszenie Kolekcjonerów Książek Zabawek (Movable Book Society) nagród im Lothara Meggendorfera.

## Książki-zabawki w Polsce

Za czasów PRL innowacyjne produkty wydawnicze dla dzieci były niemalże nieznanne - reprezentowały je u nas - jak zostało to już wspomniane powyżej - importowane z Czechosłowacji rozkładanki Kubasty. W późnych latach 80. dostępne także były na naszym rynku niskonakładowe książki-parawaniki przygotowywane w małych nakładach przez prywatnych rzemieślników.

Po roku 1989, kiedy w następstwie zmian politycznych i ekonomicznych dokonana się diametralna zmiana na polskim rynku, książki tego typu były publikowane przez wydawnictwo Muza. Firma ta wydawała wyłącznie zagraniczne tytuły licencyjne, głównie o profilu edukacyjnym. Po roku 1994 Muza zaczęła jednak wycofywać się z produkcji książki dziecięcej. Przez ponad 10 lat najważniejszym producentem książek innowacyjnych w Polsce stała się funkcjonująca od 1992 roku oficyna Wilga. Wydawnictwo to również publikowało książki licencyjne, jakkolwiek na początku lat 2000 zaczęło wprowadzać do sprzedaży także rodzime projekty. Do roku 2005 właściwie każda napotkana w księgarni/hipermarkecie nietypowa edycja dla najmłodszych, książka-zabawka pochodziła z Wilgi. Po roku 2005 pozycja tej firmy na rynku zaczęła słabnąć... Za najpoważniejszego konkurenta do objęcia pozycji opuszczonej przez Wilgę należy zaliczyć bardzo szybko wzrastającą Firmę Księgarską Jacek Olesiejuk Inwestycje (FKJO), która w swojej coraz obszerniejszej ofercie książek licencyjnych skierowanej dla najmłodszych sporo uwagi poświęca książkom zabawkom. Kolejną oficyną wydawniczą, która wydaje się mocno inwestować w ten asortyment wydawniczy jest Debit. Książkami zabawkami zainteresowało się również zmieniające swój pierwotny wojskowo-historyczny profil wydawnictwo Bellona. Nie ma - oczywiście - w Polsce po roku 1992 żadnego asortymentu książki dla dzieci (młodszych w szczególności), w którym nie pojawiłyby się Egmont. Firma opiera swoje funkcjonowanie rynku na mocnych licencjach, którym popularność w większości wygrała telewizja.

Inne firmy wydawnicze które również starają się zaistnieć na rynku książek-zabawek to Panteon i AWM. W katalogu tej ostatniej firmy należy dostrzec wyjątkową - na rynku zdominowanym przez zagraniczne licencje - serię książek z puzzlami przygotowaną i wyprodukowanymi w Polsce. Dla zaprezentowania chociaż w części różnorodności asortymentu książek-zabawek można dokonać przeglądu półek polskich księgarni i wymienić przykładowe produkty:



### Książki **FKJO**

- tytuły z magnetycznymi przyssawkami do lodówki;
- książki gumowe do użytku kąpielowego (seria „Chlup, chlup”): kilka gumowych stron z ilustracjami zwierząt morskich, pozbawiona tekstu;
- książki edukacyjne (seria „Czary-mary”): czytelnik może za pomocą kart wysuwanych ze środka strony z okienkiem z folią oglądać na zmianę wewnątrz np. rekina i ciało jego pokryte skórą;
- inna seria edukacyjna FKJO: „Gdybym był jak... (Faraon, Pirat Rycerz)”. Książki bardzo bogato ilustrowane i zaopatrzone w szereg konceptów edytorskich nastawionych na olśnienie czytelnika: okładka budująca iluzoryczne wrażenie trójwymiarowości i głębi, przez kolejno otwierające się strony z „zagadkowymi” okienkami, ruchomymi figurami, rzepami.

### Książki wydawnictwa **Debit**

- kuferki z zestawami (np. 5 książeczek w „Kufierku opowieści biblijnych”. Elementem zabawkowym jest tutaj sam kuferek;
- książeczki z wykrojnika (np. „Żyrafa i przyjaciele”). Książka traci swoją postać prostopadłościennego kodeksu, zmienia swój kształt zgodnie z tytułem;
- Książki do zabawy w teatr: „Baśniowy teatr - Królowa Śnieżka”. Czytelnik może manipulować postaciami na rzepach i tasiemkach, które mogą wędrować pomiędzy kartami.

### Książki wydawnictwa **Bellona**

- książki „pluszaki”. Zielona pluszowa „Żabka kum-kum” ma do pleców przyczepioną miniksiążeczkę zszytą z kilku tekstylnych, miękkich stron. Taka „książka” może również wydawać odgłosy (po naciśnięciu płetwy żaba będzie „kumkać”);
- książka „tekstylna” w znacznie bardziej rozbudowanej wersji: zestaw „poduszkowy” „W gospodarstwie”. Rozkładana, duża tekstylna, miękka torba wypełniona została różnymi atrakcjami - ruchomymi „przitulankami”, drobnymi gadżetami przy-

piętymi rzepami i gotowymi do uruchomienia. Można tam znaleźć na przykład koszyczek, do którego wkłada się pluszowe produkty rolne. Tekst jest krótki, stanowi właściwie instrukcję dla użytkownika („weź jajko do koszyka i chodź”). Inny podobny produkt tej samej firmy to: „Domek pieska”.

#### Książki wydawnictwa **Egmont**

- tytuły „multimedialne” związane z serialem telewizyjnym „Bob budowniczy”: na przykład edycje z pozytywką, naśladującą w kształcie i dźwięku telefon komórkowy.
- książka ruchoma „activity books” związana z lalką Barbie: edycja, w której dzięki przesuwanym elementom i okienkom czytelniczka może stroić lalkę oraz jej koleżanki w różne „szałowe” ciuchy.

#### Książki wydawnictwa **Panteon**

- edycje tzw. z oczkami. Komponent zabawkowy polega tutaj głównie na przyklepieniu do ilustracji plastikowych elementów z ruszającym się czarnym groszkiem („oczka”);
- albumy dość dużego formatu (A4) z wmontowanym w odpowiednią ramkę stanowiącą część książki kompletem puzzli do układania (na przykład *Niezwykły świat pociągów*).

Przy pozornej obfitości oferty należy jednak dostrzec, że do polskiego czytelnika nie docierają jednak najbardziej nowoczesne i efektowne produkty, wyznaczające współczesne trendy w dziedzinie książek - zabawek. Nie opublikowano dotychczas prac Jana Pieńkowskiego czy Roberta Sabudy, pozostają oni prawie całkowicie nieznani. Wydaje się zresztą, że typowe książki rozkładanki *pop-ups* nie cieszą się szczególnymi względami polskich wydawców. [2008]



# Książki edukacyjne dla dzieci i młodzieży: wczoraj, dzisiaj i jutro

Jesienią zwykle się w branży mówić i pisać wiele o podręcznikach szkolnych. Warto jednak zatrzymać wzrok i poświęcić chwile uwagi innemu segmentowi rynku, który z edukacją ma jednak wiele wspólnego. Książki edukacyjne dla dzieci i młodzieży – bo o nich będzie mowa – to temat pasjonujący i chyba zdecydowanie zbyt rzadko poruszany w profesjonalnych mediach, nie tylko polskich zresztą.

## **Książki edukacyjne jakie są**

Zacznijmy od kłopotu może nie najważniejszego, ale wielu wpędzającego w konfuzję – nazwa! Przed 1989 rokiem bardzo chętnie ten typ edycji dla niedorosłych nazywano „popularnonaukowym”. Takie określenie nie wytrzymało jednak krytyki: trudno książeczkę dla malucha, promującą trudną sztukę używania nocnika, powiązać jakkolwiek z nauką, nawet popularną. Kuszące mogłoby się wydawać zastosowanie kalki anglojęzycznego pojęcia *nonfiction* w postaci „literatury niebeletrystycznej”. Takie określenie mało jednak, że brzmi pretensjonalnie to na dobitkę wydaje się być zbyt ogólne i nieuwzględniające najważniejszego aspektu tego sektora, czyli nauczania. Najbardziej akceptowanym określeniem stała się „książka edukacyjna”. Chociaż... czy należąca do tego sektora pozycja *Gwiazdne Wojny Część I. Niesamo-*

wite *Przekroje Przewodnik po pojazdach z filmu Gwiezdne Wojny Część I*. (Egmont 1999) jest książką edukacyjną?

Kolejną cechą tego segmentu – bardzo przecież ważnego, także ze względów finansowych (42% całej sprzedaży w szerszym segmencie dziecięcym) – jest niezwykle małe zainteresowanie okazywane przez media. Poza nielicznymi sytuacjami nie pojawiają się recenzje książek edukacyjnych dla dzieci i młodzieży. Więcej: ten segment na dobra sprawę nie doczekał się „gwiazd”! Nie wypromowano autorów, których nazwiska ‘sprzedawałyby’ książki. W świecie książki dla niedorośli, w którym funkcjonują dosłownie tysiące nagród literackich niezbyt łatwo jest znaleźć jakikolwiek przykład trofeów dedykowanych edycjom edukacyjnym. Jako wyjątek potwierdzający regułę można tutaj przywołać jedynie Bologna Ragazzi Award przyznawana w kategorii *nonfiction*.

Od strony edytorskiej segment książek edukacyjnych dla niedorośli jest niezwykle zróżnicowany: można tu znaleźć wielkoformatowe, zaopatrzone w wysokiej klasy ilustracje luksusowe wydawnictwa albumowe, innowacyjne książki-zabawki, zaopatrzone w pozytywki i światełka, ale także skromne książeczki opierające swoją atrakcyjność na poczuciu humoru i komiksowych ilustracjach. Jedno jest pewne, należy się zgodzić z amerykańskim analitykiem rynku, że „...jedną z najważniejszych cech *nonfiction* [dla dzieci i młodzieży] jest wizualna strona prezentacji treści. Dla tego typu literatury wizualność tak okładki, jak i wnętrza książki, stanowi pierwszy element przyciągający czytelnika”<sup>1</sup>.

Konsekwencją takiej charakterystyki edytorskiej jest także znacząca rozpiętość cen: od kilku złotych, które trzeba zapłacić za książeczkę dla najmłodszych w hipermarkecie aż po cenione niekiedy powyżej 50 zł encyklopedie tematyczne.

Dla zbudowania typologii książek edukacyjnych dla dzieci i młodzieży Margaret Mallet przyjmuje klucz wiekowo formalny:

---

<sup>1</sup> M.M. Rodgers, *Publishing Children’s Nonfiction* “The Bookbird”, 2003, no. 1, s. 37.

- dla najmłodszych (*early nonfiction*)
- encyklopedie i słowniki
- monografie tematyczne (narracyjne i nienarracyjne)<sup>2</sup>

## Nabywcy

Nabywcy książek edukacyjnych są podobnie zróżnicowani jak ich edytorstwo. Ważnym nabywcą jest niewątpliwie klient instytucjonalny – szkoły i biblioteki, także przedszkola. Rynek książki edukacyjnej jest w sporej mierze uzależniony od systemów edukacyjnych czy nawet trendów dydaktycznych. Przykładowo w USA po wprowadzeniu podstawy programowej będzie się można spodziewać prawdziwej rewolucji na rynku książek *nonfiction*<sup>3</sup>. Program ten zakłada bowiem, że 30% (szkoły podstawowe) i 50% szkoły średnie) obowiązkowych, ale pozapodręcznikowych lektur uczniów to będą właśnie teksty niebeletrystyczne.

Przy silnym rynku nabywcy instytucjonalnego (właśnie USA), gdzie do biblioteki, szkół i innych instytucji edukacyjnych trafia ponad 30% produkcji można nawet dostrzec klarowne dwa nurty wydawnicze w omawianej dziedzinie – „instytucjonalny”, ściśle przylegający do potrzeb dydaktyki czy programów szkolnych oraz „prywatny” odpowiadający na potrzeby indywidualnych nabywców.

## Rynek książki edukacyjnej w Polsce. Przedwczoraj

W PRL książki popularnonaukowe – jak je wtedy nazywano – dla dzieci i młodzieży były bardzo źle wydawane, mało atrakcyjnie,

<sup>2</sup> M. Mallet, *Children's information texts* [w:] *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* Red. P. Hunt, Routledge New York 2004, s. 623.

<sup>3</sup> B. Lionel, *Children's Nonfiction Publishing Comes of Age*. Dostępny w World Wide Web: <http://publishingperspectives.com/2013/03/childrens-nonfiction-publishing-comes-of-age/> [dostęp 2.04.2013].

w niewielkim asortymencie i do tego trudno dostępne. Na Międzynarodowych Targach Książki w Warszawie w latach 70. i 80. stoisko np. Larousse'a prezentujące wspaniale wydane tytuły edukacyjne dla niedorośli, było zawsze obleżone przez rodziców i nauczycieli, z zażdrością kartkujących książki niedostępnej u nas treści i jakości. Można postawić tezę, że ten sektor książki w PRL miał jeden z najsłabszych asortymentów do zaoferowania.

Nic więc dziwnego, że po zmianach w roku 1989, właśnie książki edukacyjne stały się obiektem intensywnego zainteresowania ze strony nowych, prywatnych oficyn wydawniczych. Takie wydawnictwa jak BGW a później Muza, Elipsa, Podsiadlik Raniowski, Wydawnictwo Dolnośląskie, w szybkim tempie zarzuciły rynek tytułami na licencji Larousse'a czy Dorling Kindersley. Dołączyły do nich firmy (jeszcze wtedy) państwowe jak Wydawnictwo Dolnośląskie czy Arkady. Największą popularnością cieszyły się początkowo dziecięce encyklopedie i słowniki. Entuzjazmowi z jakim nabywcy przyjęli pojawienie się wyczekiwanych tytułów, niestety, nie towarzyszyła pozytywna ocena promotorów książek i recenzentów. „Nowym” tytułom zarzucano bardzo złe (często kompletnie amatorskie!) tłumaczenie, brak fachowej redakcji oraz niedostosowanie do polskich realiów. Z licencyjnych książek dotyczących zoologii polskie dzieci mogły się dowiedzieć więcej o krewetkach niż o żubrach. Podobne zarzuty dotyczyły pozycji z dziedzin humanistycznych – głównie historii. Na początku lat 90. rynkiem książki edukacyjnej dla dzieci młodszych zainteresowała się Muza. Bardzo szybko zbudowała szeroki katalog edukacyjnych tytułów licencyjnych, w dużej mierze nowoczesnych książek-zabawek. Kontynuatorem tego konceptu wydawniczego stała się Wilga, której innowacyjne „książki plus” (jak nazywała je ówczesna dyrektor programowa oficyny Olga Wojniłko), rządziły na półkach księgarń aż do końca pierwszej dekady lat nowego stulecia.

## Wczoraj...

Lata 90. to także okres wielkich sukcesów serii wydawniczych. Długie serie wielkoformatowych, bardzo bogato ilustrowanych, kolorowych tomów w twardych oprawach zdobyły błyskawicznie znacząca popularność. Właśnie takich tytułów najbardziej brakowało w PRL! Cykle takie jak „Tak żyli ludzie w...” (Wydawnictwo Dolnośląskie) czy „Patrzę, podziwiam, poznaję” (Arkady), „Co i jak?” (Atlas) liczyły sobie ponad 70 tomów, były bardzo chętnie kupowane przez biblioteki publiczne i szkolne. Ostatnia z wymienionych serii (publikowanych na licencji niemieckiej oficyny Tessloff Verlag) ukazywała się od 1991 i do roku 2004, łączny nakład 66 tomów przekroczył 1,5 milionów egzemplarzy!

Serii powyższych - jakkolwiek publikowanych i redagowanych z rosnącą dbałością - dotyczył ciągle wspólny dla większości wydawnictw licencyjnych zarzut nieadekwatności wobec zapotrzebowania rodzimego klienta. Zapotrzebowanie to zaczęło być honorowane od drugiej połowy lat 90. Wydawnictwo Dolnośląskie zamówiło u rodzimych autorów i opublikowało w ramach serii „Tak żyli ludzie...” cykl „Tak żyli ludzie w dawnej Polsce” (12 tomów, 1995-1997). Oficyna Podśiedlik Raniowski i Ska (czyli dzisiejszy Publicat) wydała doskonale przyjętą przez nauczycieli i bibliotekarzy serię „Klucz do Ojczyzny” (9 tomów, 1998-2000). W ostatnich latach serię tego rodzaju publikowało wydawnictwo Rafael (seria „Kocham Polskę”, od 2008).

## Dzisiaj...

Na podstawie danych z „Rynek książki w Polsce” można stwierdzić, że sprzedaż pozycji z omawianego segmentu jest relatywnie stabilna: od roku 2001 do 2010 stanowiła ok. 31% całego przychodu uzyskiwanego przez wydawnictwa publikujące na rzecz dzieci i młodzieży. Co więcej: książki edukacyjnie najmniej ucierpiały w trakcie zdiagnozo-



wanego w ostatnich latach dramatycznego spadku sprzedaży. Pomiedzy latami 2011 a 2010 spadek ten wyniósł 10% (dla beletrystyki dla dzieci było to 28%, dla książek dla młodzieży - 44%).

W chwili obecnej dominującą pozycję na rynku książki edukacyjnej dla dzieci i młodzieży ma bezdyskusyjnie **firma braci Olesiejuków**. Publikuje wysokie nakłady tytułów głównie licencyjnych skierowanych tak do dzieci najmłodszych, starszych jak i nastolatków, jakkolwiek największy część asortymentu skierowana jest do pierwszej z tych grup. Książki edukacyjne firmy Olesiejuk sprzedawane są w dużej mierze przez Sieci hipermarketów, głównym źródłem sukcesu - oprócz masowej dystrybucji - jest niska cena. Wielkim sukcesem w tym asortymencie była sprzedaż serii „Obrazki dla maluchów”, której nakład osiągnął do 2010 roku 1 milion egzemplarzy. Silną pozycję zachowuje oczywiście wydawnictwo **Egmont** (książki dla najmłodszych - nieustającym powodzeniem cieszą się tytuły łączące wątki fabularne ze znanych filmów Disneya czy dobranocek z treściami edukacyjnymi) oraz **Publicat** (tutaj szczególnie pozycje albumowe i encyklopedia przeznaczone dla starszej części odbiorców).

## Jutro...

Książki edukacyjne bardzo często są proponowane jako remedium na chłopiące „czytelnictwo odporne”. Wielu bibliotekarzy i promotorów czytelnictwa dziecięcego (m.in. piszący te słowa) wierzy, że młodzi ludzie, którzy nie znajdują przyjemności w beletrystyce (zastąpionej przez filmy i gry komputerowe) będą chcieli sięgnąć po książki *non-fiction* także, aby znaleźć pożywkę dla swoich przeróżnych hobby. Nadzieja taka przygasa jednak w dobie realnego rozpowszechnienia dostępu do internetu i w obliczu preferencji informacyjnych członków netgeneracji...

Czy internet zmarginalizuje książkę edukacyjną? Wiele wskazuje, że jest jej wrogiem. Młodzi ludzie znajdują w Sieci materiały poszerzające ich wiedzę szkolną oraz tą związaną z hobby – znacznie łatwiej i szybciej. Co zaś najbardziej ważne – aktualną! Najczęściej jednak przywoływaną przewagą internetu nad drukiem jest szybka dezaktualizacja materiałów opublikowanych na papierze, w szczególności tych związanych z wiedzą z przedmiotów ścisłych, techniki. Wiara w możliwości przetrwania a nawet rozwoju książki edukacyjnej wzrasta, gdy można dostrzec sprawność, z jaką tego typu edycje absorbują nowinki edytorskie starają się być atrakcyjne dla młodszych czy starszych dzieci. Przykładem mogą tu być oszałamiające książki – rozkładanki amerykańskiego „inżyniera papieru” Roberta Sabudy (w Polsce wydano *Rekiny* i *Dinozaury*, Egmont). Kluczowym pojęciem wydaje się tu być *edutainment*: strategia wydawnicza polegająca na silnym łączeniu edukacji z zabawą. Potwierdzeniem tej tezy jest ogromny sukces serii „Monstrualna Erudycja”, której siła edukacyjna opierała się (przy bardzo skromnych środkach edytorskich) na zastosowaniu lubianego przez młodych komiksu i lubianego przez wszystkich poczucia humoru. Innym elementem realizacji *edutainmentu* może być **grywalizacja** – zastosowanie do procesu edukacji konwencji gry. Manewr taki zastosowała Dorota Sidor, autorka fabularyzowanej interaktywnej książki edukacyjnej *Gdzie jest wydra? – czyli śledztwo w Wilanowie* (Dwie Siostry 2012). Do rozwiązania „detektywistycznej” zagadki czytelnik musi dokonywać wyborów, poznając przy tym Pałac w Wilanowie i szczegóły z życia Jana Sobieskiego. [2013]



# Książka dziecięca – w stronę konwergencji mediów

Książki przeznaczone dla niedorosłych odbiorców – tak dzieci i jak i młodzieży – mają swoje szczególne, oddzielne miejsce w uniwersum bibliologicznym. Na taką pozycję składa się kilka zasadniczych przyczyn. Z pewnością jako najważniejszą i w gruncie rzeczy warunkującą wszystkie pozostałe, należy wymienić charakterystykę odbiorcy. Odbiorca, który poznaje świat, ale nie umie czytać, bądź czyta słabo (dzieci młodsze), który znajduje się w ważnym punkcie swojego rozwoju psychofizjologicznego, w trakcie procesu edukacji i wychowania (dzieci starsze, młodzież). Dla zaspokojenia specyficznych potrzeb takich odbiorców książka musiała (i musi) realizować szczególne funkcje, niekiedy bardzo różne od edycji przeznaczonych dla czytelnika dorosłego<sup>1</sup>.

W konsekwencji takich uwarunkowań książka dla niedorosłych (w szczególności ta przeznaczona dla młodszej części tej grupy) ukształtowała się jako produkt wydawniczy charakteryzujący się dużą elastycznością formuły edytorskiej, odchodzący niekiedy niezwykle daleko od klasycznej formuły kodeksu. Najlepszym przykładem potwierdzającym taką tezę są oczywiście tzw. książki-zabawki: przyjmujące różne kształty, wykonane z plastiku czy płótna, otwarte na trzeci wymiar, oferujące odbiorcom doznania sensoryczne. Należy jednak dostrzec, że nawet „tradycyjne” książki dla dzieci, te opublikowane w klasycznym formacie, są otwarte na multimedialność. Cecha taka bierze się ze współistnienia w jednolitej narracji dwóch kodów: werbal-

---

<sup>1</sup> Szczegółowa prezentacja specyfiki bibliologicznej książki dziecięcej została zaprezentowana [w:] M. Zając, *Promocja książki dziecięcej*, Warszawa 2000.

nego i ikonicznego. Ilustracje wiążą się w jednorodną całość ze słowami zapisanymi znakami pisma.

Rozwój edytorstwa dla dzieci był (i jak dalej zostanie to pokazane) dalej jest niezwykle silnie związany z postępem technologicznym i cywilizacyjnym. Zmiany w technologiach drukarskich pod koniec XIX wieku, zastosowanie litografii zaowocowały powstaniem konceptu nowoczesnej książki obrazkowej dla dzieci. Konsekwencje rozpowszechnienia wynalazku braci Lumiere można odnaleźć nie tylko w powstaniu i rozwoju komiksu, ale również w unowocześnieniu języka narracji „zwykłych” książek dla najmłodszych. Przykłady podobne można mnożyć (choćby w odniesieniu do książek zabawek).

Z drugiej strony książka dla dzieci, podobnie jak wszystkie inne produkty związane z duchowością, absorbuje i odzwierciedla zmiany związane z dominującymi prądami kulturowymi i intelektualnymi. Wystarczy w tym miejscu zaznaczyć, że samo pojawienie się książek przeznaczonych (intencjonalnie) dla dzieci wiąże się z (pre)oświeceniowym przełomem edukacyjnym. Bogata szata graficzna, budzące do dziś zachwyty ilustracje książek modernistycznych dla najmłodszych, dają się z łatwością wyprowadzić z ówczesnego odkrycia dziecka jako myślącego, wrażliwego stworzenia, z modernistycznej wizji dziecka jako naturalnego artysty.

Powyższe rozważania prowadzą wprost do refleksji nad kształtem współczesnej książki dla dzieci. Jak kształtują się edycje dla niedorosłych czasy postmodernizmu i internetu? Opracowanie niniejsze nie stawia sobie – rzecz jasna – za cel udzielenia pełnej odpowiedzi na tak postawione pytanie. Obiektem zainteresowania staną się tutaj jedynie specyficzne postaci książki dziecięcej, które powstają ze związków nowoczesnych technologii informatycznych z ponowoczesnymi trendami w kulturze.

## Konwergencja mediów

„Archidiakon wpatrywał się przez pewien czas w gigantyczną budowlę, po czym, z westchnieniem wyciągając prawą dłoń w kierunku drukowanej księgi, co leżała otwarta na stole, a lewą w kierunku katedry, rzekł przenosząc smutne spojrzenie z kościoła na książkę: Biada! To zabije tamto”<sup>2</sup>.

Czas pokazał, że nie sprawdziła się przepowiednia archidiakona Frolo, bohatera arcy powieści Wiktora Hugo. Druk nie potrafił do końca zwyciężyć języka znaków, ikon, których najwyższym symbolem była gotycka Katedra. Poetycka moc obrazu wykreowanego przez francuskiego pisarza powoduje, że wypowiedź zwierzchnika Katedry Marii Panny powraca często w dyskusjach dotyczących mediów czy komunikacji społecznej. Cytował Hugo Marshal McLuhan, kiedy wieszczył kres Galaktyki Gutenberga, pamiętał o tym cytacie Umberto Eco<sup>3</sup>, kiedy komentował wypowiedzi kanadyjskiego socjologa.

Dramatyczna teza o zmierzchu jednej formacji kulturowej opartej na pewnym paradygmacie medialnym, a narodzinach kolejnej, miała bowiem w zeszłym i obecnym wieku przynajmniej dwie szanse. Pierwszą, kiedy zabłysła z ogromną mocą gwiazda telewizji, drugą niemalże 50 lat później – wraz z rozpowszechnieniem internetu. Warto jednak zwrócić uwagę na zasadniczą różnicę pomiędzy obydwoma sytuacjami. McLuhan w swoich wypowiedziach, szczególnie tych wcześniejszych, najbardziej radykalnych przekonywał, że formacja umysłowa oparta na zaczerpniętej z poetyki druku (*medium is a message*) linearności nie wytrzyma konfrontacji z telewizją. Socjologowie kultury obserwujący na przełomie XX i XXI wieku ekspansję technologii komunikacyjnych internetu są znacznie ostrożniejsi, znacznie mniej skłonni do profetycznych zapędów (złośliwy krytyk mógłby w tym miejscu zasugerować, że wyciągnęli wnioski z lekcji mcLuhanowskiej).

<sup>2</sup> W. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, Gdańsk, 2003, s. 103.

<sup>3</sup> U. Eco, *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*. Warszawa 1996.

Jednym z bardziej dyskutowanych i znanych przykładów takiego ostrożnego, „mediacyjnego” stanowiska jest koncepcja kultury konwergencji mediów, zaproponowana przez Henry Jenkinsa. Oto wedle często cytowanego (także w niniejszej książce) stwierdzenia, zaczerpniętego z pracy tego autora „...nie mówimy tu o rewolucji cyfrowej, która przewidywała, że stare media zostaną zastąpione nowymi. Teraz mówimy o konwergencji mediów, gdzie stare i nowe media wchodzi w coraz bardziej skomplikowane interakcje”<sup>4</sup>. Czytając Jenkinsa (i wielu innych autorów, zagranicznych i polskich) można łatwo skonstatować, że jesteśmy oto świadkami narodzin nowych modeli użytkowania mediów, nowego paradygmatu komunikacyjnego, takiego, który można nazwać „mozaikowym”.

Parafrazując obraz nakreślony przez Hugo należałoby bowiem sobie wyobrazić, że współczesny archidiakon Frolo (a może *ewangelista internetu Frolo*?<sup>5</sup>) wskazując na rozłożone na stole: książki, czasopisma, telefon komórkowy, iPad, na stojące obok siebie: telewizor, laptop, rzekłby: „Chwała! Oto wszystkie one będą ze sobą współistnieć!”. W tym (oczywiście, nieco żartobliwie naszkicowanym obrazie) brakuje jednak bodaj czy nie najważniejszej postaci – użytkownika tych mediów. Obserwacja czy opisywanie narodzin i narastania kultury konwergencji nie może się opierać przecież – z najbardziej oczywistych względów – jedynie na analizie paradygmatów komunikacyjnych nowych mediów czy też właściwości innowacyjnych nośników informacji. Komponentem, który jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem prezentowanej zmiany są użytkownicy, a precyzyjniej cała nowa generacja użytkowników mediów. W literaturze naukowej związanej z dyscyplinami badającymi różne aspekty komunikacji społecznej już od połowy lat 90. XX w. pojawia się bowiem przekonanie o istnie-

---

<sup>4</sup> H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenia starych i nowych mediów*, Warszawa 2007, s. VIII.

<sup>5</sup> W taki sposób tytułuje się liderów innowacji internetowych związanych na przykład z firmą Google, zob. np. <http://www.fastcompany.com/magazine/35/jtallen.html> lub [http://www.jacobsschool.ucsd.edu/news/news\\_releases/release.sfe?id=655](http://www.jacobsschool.ucsd.edu/news/news_releases/release.sfe?id=655)

niu specyficznego zjawiska: grupy młodych ludzi (starszych dzieci, młodszych nastolatków) posiadających nowe zestawy kompetencji do korzystania z mediów<sup>6</sup>. Jedną z nazw przypisywanych tej grupie to „netgeneracja”. Jako jedna z pierwszych użyła tego terminu Eliza T. Dresang w swojej pracy poświęconej perspektywie zmian współczesnej książki dla dzieci. Nie dokonując w tym miejscu nazbyt obszernego omówienia owej książki warto jednak zwrócić uwagę na jej tytuł, odzwierciedlający pogląd autorki w dyskutowanej sprawie: *Radykalna zmiana (Radical Change)*<sup>7</sup>.

Lektura eseju Dresang pozwala m.in. określić, jakimi cechami powinny odznaczać się nowoczesne edycje książek dziecięcych, tak aby odpowiadały na potrzeby członków netgeneracji:

- interaktywnością (możliwość czynnego odbioru, połączone z uruchomieniem kreatywności);
- intermedialnością (włączenie w mozaikę medialną, z której korzystają niedorośli – filmy, nagrania dźwiękowe, zasoby internetu);
- nielinearnością (cecha charakterystyczna dla internetu a w szczególności dla hipertekstowej natury Sieci WWW); wysoką atrakcyjnością wizualną (odpowiadanie na zwiększone wymagania wykształcone przez media elektroniczne)<sup>8</sup>.

Przyglądając się zaprezentowanym wyżej warunkom można mieć wrażenie, że owa „radykalna zmiana” postaci książki dla niedorośli miałyby być związana z wirtualnymi przestrzeniami w internecie. Przeprowadzenie dokładnego rozpoznania zasobów Sieci pod kątem obecności różnych postaci literatury dla niedorośli jest zadaniem daleko zbyt obszernym, jak na ambicje niniejszego opracowania. Opierając się na bardzo ograniczonym rekonesansie, wspomaganym lektu-

---

<sup>6</sup> O istnieniu pokolenia „multimedialnego” pisał jeszcze w czasach pre-komputerowych np. R. Zitzlsperger, *Nowe media i książka - opozycja czy uzupełnienie?* [w:] *Dziecko, książka, biblioteka*. Warszawa, 1993, s. 68-71.

<sup>7</sup> E.T. Dresang, *Radical Change, Book for Youth in a Digital Age*, New York 1999.

<sup>8</sup> Tamże, s. 125.



rażą wybranych opracowań<sup>9</sup> można zaryzykować przedwstępną tezę, że współczesne e-książki dla dzieci w dużej części przypadków są jedynie zdigitalizowanymi wersjami drukowanych oryginałów, pozbawionymi ambicji szerszego wykorzystania możliwości oferowanych przez Sieciowe technologie medialne lub wykorzystującymi je w bardzo ograniczonym zakresie.

Poszukując w internecie owych „nowych książek”, bliskich postulatam Dresang badacz książki dziecięcej może jednak zetknąć się z zaczątkiem pewnego interesującego fenomenu, który ze względu na asocjacje z esejem Jenkinsa można nazwać „książką konwergencyjną”.

## Książka konwergencyjna

W stronę książki konwergencyjnej prowadzi również spostrzeżenie Kimberley Reynolds, która pisze, że: „...rozpowszechnienie [nowych] mediów - a w szczególności tych związanych z komputerem i cyberprzeustrzenią powoduje powstanie eklektycznych form tekstowych takich jak e-maile, blogi, hiperteksty, które mieszają kody i modele [komunikacyjne] prowadząc do powstania *transtekstów* czyli tworców łączących w sobie elementy druku i innych mediów”<sup>10</sup>. W środowisku wydawców zaś o powstawaniu takich produktów wydawniczych pisała zaś znana amerykańska specjalistka w dziedzinie rynku książki dziecięcej Judith Rosen<sup>11</sup>.

Książka konwergencyjna jeszcze nie istnieje. Być może, w opisywanej poniżej wersji nigdy nie zostanie w pełni zrealizowana. Obserwacja szybko postępujących zmian w technologiach medialnych i towarzyszącej im ewolucji strategii użytkownika nośników informacji pozwa-

---

<sup>9</sup> Por. np. M. Góralska, *Alicja w krainie (cyfrowych) czarów. Studium przypadku* [w:] *Przestrzeń informacyjna książki*. Red. J. Konieczna, S. Kurek -Kokocińska, H. Tadeusiewicz, Łódź 2009, s. 111-123.

<sup>10</sup> K. Reynolds, *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformation in Juvenile Fiction*, Houndmills, 2007, s. 155.

<sup>11</sup> J. Rosen, *Taking steps into the digital Future*, "Publishers Weekly", 16.02.2009, s. 17-19.

la na razie jedynie na dostrzeżenie mglistych nieco pierwocin nowego formatu edytorskiego:

- formatu, który wykorzystywałby w pełni (jako główną zasadę organizacyjną) koncept „transtekstów” - przekazów hybrydowych, złożonych z komponentów zapisanych na różnych nośnikach. Każdy z tych nośników mógłby wnieść swoje zalety, wartości;
- formatu, który pozwalałby na rozbudzenie kreatywności, na charakterystyczne dla Web 2.0 uczestnictwo czy może nawet współautorstwo;
- formatu mocno zakotwiczonego w internecie i wykorzystującego wszystkie atuty Sieci (ze szczególnym uwzględnieniem hipertekstowości);
- formatu, który jednak nie wyrzekałby się swoich gutenbergowskich korzeni i w konsekwencji byłby oparty na papierowym kodeksie.

Książka konwergencyjna spełniająca te postulaty musiałaby być więc formatem otwartym, w którym narracja stanowiłaby w dalszym ciągu podstawę, tyle, że papier (druk) nie domykałby jej. Część papierowa takiej książki stanowiłaby rdzeń, od którego mogłaby rozpoczynać się dalsza medialna eksploracja narracji (czy, szerzej, treści). Czytelnik miałby bowiem do czynienia z szeregiem medialnych „rozszerzeń” narracji (nie: „wersji”, jak to bywało dotychczas). Część z owych „rozszerzeń” zakładałaby z definicji aktywność intelektualną i kreatywność czytelnika (czy może raczej użytkownika).

Przestrzeń internetowa książki konwergencyjnej jest/byłaby związana z konceptem *advertainmentu*, czyli oparcia się na „zabawie, interakcji, zaangażowaniu”<sup>12</sup>. Dobra witryna internetowa związana z przekazem promocyjnym winna koniecznie zawierać te komponenty, które umożliwią odbiorcy takie właśnie reakcje. Mogą być różnego

---

<sup>12</sup> Zasadę tę w kontekście budowania stron www prezentuje T. Gregorczyk, *Dzieci z innej planety* Dostępny w World Wide Web: <http://www.marketing-news.pl/theme.php?art=781> [dostęp: 29.09.2010].

rodzaju ankiety, konkursy czy sondaże, na które najmłodszy uwielbiają reagować.

Szukając bardziej ogólnych kontekstów opisywanych zjawisk nie sposób nie postrzegać *advertainmentu* jako komponentu kultury popowoczesnej, której artystyczno-kommercyjny hybrydy są charakterystyczną częścią. Prezentowana tutaj książka konwergencyjna opiera się działaniach łączących intencje merkantylne (wspierania sprzedaży książek za pomocą).

Na polskim rynku funkcjonuje już kilka powieści przeznaczonych dla młodszych nastolatków, których formuła jest wyraźnie zbliżona do wyżej przedstawionej. Można w tym miejscu wymienić takie utwory jak *Tunele*, *Pamiętnik Cathy*, *Kościany Przyjemniaczek*, cykl *Maximum Ride*. W szczególności ostatnia z wymienionych pozycji stanowi ciekawy przykład ilustrujący cechy książki konwergencyjnej.

Cykl autorstwa Jamesa Pattersona<sup>13</sup> (znanego także jako twórca powieści sensacyjnych dla dorosłych) opowiada dzieje piątki dzieci, ofiar eksperymentów genetycznych. Eksperymenty szalonych naukowców wyposażyły całą grupkę w... skrzydła. Każde z dzieci ma również inne szczególne talenty. Bohaterowie wyrывают się z przerażającego laboratorium, uciekają przed sforą półludzi półwilków. Mają także do wypełnienia ważną misję: muszą uratować świat! Patterson oferuje czytelnikowi błyskawiczną akcję, liczne przygody, niezwykłych, bardzo atrakcyjnych bohaterów. Dziewczyny mogą chcieć identyfikować się z dzielną Max, prawdziwą przywódczynią grupy, chłopcom będzie z pewnością imponował Kieł, silny, odrobinę dziki, tajemniczy, ale posiadający silne poczucie odpowiedzialności. W powieści jest sporo brutalności, ale znalazło się też miejsce na nieco sardoniczne poczucie humoru.

Cykl *Maximum Ride* może być prezentowany jako jutrzienka książki konwergencyjnej ze względu na specyficzną internetową kampanię promocyjną towarzyszącą powieści. Czytelnicy - internauci mogą

<sup>13</sup> J. Patterson, *Maximum Ride. Projekt Anioł*. Tł. M. Mazan, Warszawa 2008.

więc obejrzyć nowoczesny tzw. *book trailer* (rodzaj krótkiego filmu reklamowego zwiastuna), mogą ściągnąć na swoje komputery tapety związane z książką, mogą wreszcie obejrzyć i wysłuchać wywiad z autorem książki. Dla tych, którzy powieści jeszcze nie znają zamieszczono w Sieci pierwsze rozdziały poszczególnych tomów<sup>14</sup>. Brytyjska wersja strony oferuje także rodzaj zabawy online, w trakcie której internauta może (wprowadzając swoją fotografię, wybierając poszczególne cechy wyglądu i ubioru) stworzyć swój własny portret jako członka skrzydlatej grupy.

Wspomniane powyżej komponenty strony internetowej towarzyszącej cyklowi nie przesadzają jednak o jego „konwergencyjności”. Prawdziwą atrakcją (i nowością!) jest dopiero możliwość „komunikowania się” z bohaterami! Powieść przekracza barierę papieru: jej bohaterowie „żyją”: prowadzą swoje blogi, opowiadają o tym co lubią jeść, jakiej słuchają muzyki, odnoszą się także do tych wydarzeń, które nie zostały opisane w powieści. Można im zadawać pytania, „dyskutować” z nimi. Na forum internetowym, stanowiącym integralną część strony, czytelnicy internauci rozprawiają zaś nad treścią przysyłanych tomów, mają także szanse (są do tego zachęceni!) tworzyć i publikować tzw. *fan-fiction*, własne próby literackie korespondujące z treścią cyklu<sup>15</sup>.

Nie ma rzecz jasna wątpliwości: prezentowana strona internetowa jest tworem czysto komercyjnym, przykładem właśnie *advertainmentu*; nie zmienia to jednak faktu, że dzięki niej książka otrzymuje nowe, wirtualne życie! Czytelnicy odwiedzając stronę poszerzają swoją wiedzę o świecie przedstawionym utworu. W dotychczasowych realizacjach owa „wartość dodana” nie jest jeszcze szczególnie imponująca, obserwując jednak wzrost skomplikowania kolejnych projektów „książek konwergencyjnych” można sobie wyobrazić potencjał tkwiący w tym koncepcie.

---

<sup>14</sup> Dostępny w World Wide Web: <http://www.maximumride.pl> [dostęp: 1.09.2009]. Należy zaznaczyć, że polska wersja strony jest stosunkowo uboga i pozbawiona najbardziej istotnych (z punktu widzenia poruszanych zagadnień) właściwości.

<sup>15</sup> Dostępny w World Wide Web: <http://www.max-dan-wiz.com/page/max-a-maximum-ride-novel> [dostęp: 1.09.2009].

Inną realizację konceptu książki konwergencyjnej przynosi powieść *Pamiętnik Cathy*<sup>16</sup>. Utwór ten łączy cechy literatury pensjonarskiej, kryminału, powieści fantastycznej i powieści grozy. W okładkę książki wklejona jest plastikowa koperta zawierająca różne artefakty „pochodzące” ze świata utworu: rzekome wycinki gazet, rysunki „stworzone” przez bohaterkę, menu z restauracji, w których bohaterowie jedli lunch, „kopie” różnych dokumentów odnoszących się do treści powieści (część z nich poszerza znacząco wiedzę czytelnika o bohaterce i jej rodzinie). Zawartość koperty buduje postmodernistyczną iluzję „realności”, ale również stanowi integralną część narracji, tę część, która zostaje zrealizowana poza książką.

Powieści *Pamiętnik Cathy* – podobnie jak cyklowi *Maximum Ride* – również towarzyszy bardzo rozbudowana witryna internetowa. Przy pierwszym kontakcie sprawia ona wrażenie witryny kompanii telekomunikacyjnej („Doubletalk wireless”)<sup>17</sup>. Po gruntowniejszym zapoznaniu się z informacjami w zakładkach uważny czytelnik dostrzeże, że ma do czynienia ze fałszywą stroną internetową firmy, której założenie planowała najbliższa przyjaciółka powieściowej Cathy – Emma! Dzięki głębiej ukrytym zakładkom tej strony istnieje możliwość dyskusowania na forum z innymi wielbicielkami powieści. Z punktu widzenia prowadzonych rozważań bardzo ważnym komponentem jest opcja poszukiwania tajemniczych kodów, które mają umożliwić internautom dotarcie do ukrytego przez autorów rozwiązania tajemnicy losów bohaterki i jej ukochanego. Finał powieści nie domyka bowiem fabuły, zostawia wiele miejsc niedookreślonych przeznaczonych do dalszych spekulacji „jak-to-się-mogło-dalej-potoczyć”.

Jak widać zakończenie lektury papierowej części książki stanowi pewien punkt wyjścia dla konsumpcji dalszych, internetowych, integralnych komponentów zamierzenia, jakimi są dyskusje na forum, rozwiązywanie zagadek, dopisywanie możliwych zakończeń etc. na

<sup>16</sup> S. Stewart, J. Weisman, *Pamiętnik Cathy*, il. C. Brigg, tł. K. Uliszewski, Warszawa 2008.

<sup>17</sup> Dostępny w World Wide Web: <http://www.doubletalkwireless.com> [dostęp: 27.09.2010].

nazwanie *Pamiętnika...* książką konwergencyjną pozwala w szczególności jeden element: należy sądzić, że o ile w przypadku *Maximum Ride* witryna WWW jest promocyjnym dodatkiem do powieści, o tyle strona internetowa związana z *Pamiętnikiem...* jest jego integralną częścią. Świadczyć o tym może silne wyeksponowanie jej adresu na wewnętrznej stronie okładki.

Niezwykle ważna jest jeszcze jedna okoliczność: *Maximum Ride* i *Pamiętnik Cathy* nie są tzw. produktami totalnymi<sup>18</sup> (takimi jak książki związane z filmami „Król Lew” czy „Batman”), z budżetem liczącym w milionach dolarów. Ich żywot obliczony jest na krótszy czas, nie mają także ambicji zawładnięcia wszystkimi obszarami działania i aktywności czytelników. Nie otacza także tych powieści chmura produktów licencyjnych. W disneyowskich multimedialnych produktach totalnych wszystkie wersje medialne zawierały ponadto tę samą treść: książki związane z np. *Pocahontas* nie dodawały niczego, czego widz nie znalazłby z kina. Płyty czy kasyety zapełniała ta sama muzyka, która rozbrzmiewała w kinie.

Jako ostatni przykład wkładu we wcielaniu w życie konceptu książki konwergencyjnej warto przytoczyć pokrótce cykl *Tunele*<sup>19</sup>. Wydawca przygotowując publikację zaprojektował również specjalną grę komputerową online, dostępną na stronie internetowej dedykowanej cyklowi<sup>20</sup>. Czytelnicy powieści mają szansę uczestniczyć w bardzo bogatej pod względem estetycznym realizacji, tworzącej obraz podziemnego świata utworu, pozwalającej na silniejszy związek z lekturą, jak również – oczywiście! – rozbudzającej zainteresowanie kolejnymi książkami cyklu. Oprócz gry użytkownik strony ma dostęp do materiałów poświęconych powieści, może ściągnąć tapety i wygaszacze do komputera, tematycznie związane z *Tunelami*.

---

<sup>18</sup> M. Zając, *Promocja książki dziecięcej...*, op. cit., s. 163-166.

<sup>19</sup> R. Gordon, B. Williams, *Tunele*. Warszawa, 2007.

<sup>20</sup> Dostępny w World Wide Web: <http://www.ksiazkatunele.pl/> [dostęp: 27.09.2010].

Koncept książki konwergencyjnej w jej obecnym kształcie może z pewnością budzić różne zastrzeżenia i wątpliwości, może także nie rozwinąć się wcale – nie sposób jednak nie dostrzec, że bardzo mocno przylega do tych modeli korzystania z mediów, które są charakterystyczne dla członków netgeneracji. Projekty takie jak *Maximum Ride*, *Pamiętnik Cathy* czy *Tunele* oferują młodym odbiorcom kultury atrakcyjną, interaktywną nowoczesną rozrywkę, związaną ze zróżnicowanymi mediami. Czy jest to rozrywka równie ważna i godna wysokiej oceny, jak ta płynąca z „klasycznych” książek? Trudno jeszcze udzielić odpowiedzi na to pytanie. [2010]

# Przestarzały jak e-book?

# Nowoczesny jak t-book?

A wydaje się, że to było tak niedawno... kiedy na scenie wydawniczej pojawiły się na serio e-booki! W szybkim tempie znalazły stałe miejsce w raportach z rynku książki, przestały być nowinką dla komputerowych fanatyków. E-czytniki; Kindle, Nooki, Kobo i inne coraz śmielej wkroczyły do metra, tramwajów czy pociągów. Może w Polsce ten pochód nie był i nie jest jeszcze tak tryumfalny, ale i u nas osoba korzystająca z czytnika przestaje przyciągać wzrok.

Radość z nowoczesności e-booków na tyle już jednak spowszedniała, że pojawia się nowe pytanie: czy e-książki w postaci plików pdf czy epub rzeczywiście zasługują na dumne „e”? Korzystanie z nich w dalszym ciągu wpisuje się przecież w gutenbergońską tradycję komunikacji linearnej. Wszystko co możemy uzyskać, dzięki takim e-książkom, to łatwiejsze przeszukiwanie tekstu, powiększanie/zmniejszanie czcionki, generowanie zakładek, pomoc językowa czy słownikowa i parę innych drobiazgów. Oraz oszczędność miejsca, która zdecydowanie bywa argumentem nadużywany (po co mi na wakacjach 136 książek?). Wymienione zalety bardzo cieszą, ale jednak od e-produktów chciałoby się więcej... Gdzie interaktywność? Dostęp do zasobów internetu? Multimedialność? Ilustracje - wreszcie w nieograniczonej liczbie? Łatwy dostęp do serwisów społecznościowych? Do platform umożliwiających kontakt z innymi czytelnikami? Do łatwego dzielenia się radością czytania, do publikowania opinii...

Przypomina mi się teza, o której pisałem kiedyś na łamach „Biblioteki Analiz”: e-książki nie będą w stanie rozwinąć swojego prawdziwego potencjału dopóki nie zrozumiemy, że nie są... książkami! Autor tej tezy, Mark T. J. Carden z Ingram Digital przywoływał przykład moto-



ryzacyjny: prawdziwy rozwój samochodów nastąpił dopiero wówczas, gdy inżynierowie zrozumieli, że automobil to coś więcej niż tylko dożka bez konia<sup>1</sup>.

Czytając branżowe periodyki z zachodu czy USA można mieć wrażenie, że w odniesieniu do e-booków ta świadomość zaczyna bardzo szybko narastać. Coraz częściej pisze się tam o e-bookach 2.0: „Mamy do czynienia z drugą fazą [dojrzałości] e-booków” mówi szef IDPF [International Digital Publishing Forum] Bill McCoy. „Faza pierwsza, ebooki 1.0, zakończyła się wraz z uznaniem, że są one przedmiotem biznesu książkowego. E-booki 1.0 związane były z technologią e-ink, która jest odpowiednia dla narracji linearnej. Teraz przyszła pora na przekroczenie kolejnego progu. Badania pokazują, że czytelnicy wolą tablety i smartfony od e-czytników. Takie wyniki badań zmieniają punkt widzenia wydawców!”<sup>2</sup>. Inne opinie mówią podobnie: „Wiele e-booków swoim opracowaniem przypomina w dużym stopniu książki drukowane [...] i w gruncie rzeczy jest adaptacją papierowych książek. W każdym razie jest oczywiste, że wkroczyliśmy w intrygującą erę nowych możliwości, jakkolwiek wiele z dzisiejszych e-booków pewnego dnia będzie wyglądać jak nieme filmy: inspirujące i wspaniałe w swoim czasie, ale stanowiące jedynie wstęp do nowoczesnej kinematografii [...]. Najkrócej mówiąc e-booki muszą przejść przełom i znaleźć swój własny sposób narracji, opowiadania”<sup>3</sup>.

W poszukiwaniu wizji przyszłości książki związanej z nowymi technologiami warto zajrzeć do świata edycji dla dzieci i młodzieży,

---

<sup>1</sup> M. Zając; *Rynek książki dla dzieci i młodzieży, Net Generacja i jej książki*, „Biblioteka Analiz”, nr 6 2012, s. 18-19.

<sup>2</sup> E. Nawotka, *Is Open Web, Cross-Platform Publishing What's Next for Ebooks?* Dostępny w World Wide Web: <http://publishingperspectives.com/2013/05/is-open-web-cross-platform-publishing-whats-next-for-ebooks/> [dostęp: 14.06.2012].

<sup>3</sup> K. Sweeney, *Ebooks Still Lack a Category Defining Storytelling Experience*. Dostępny w World Wide Web: <http://publishingperspectives.com/2013/06/ebooks-still-lack-a-category-defining-storytelling-experience/> [dostęp: 14.06.2012].

zwłaszcza tych przeznaczonych dla odbiorców w wieku 12-15 lat, tzw. *tweens* (od *between* – pomiędzy dziećmi a starszymi nastolatkami). Użyteczny w takich poszukiwaniach wydaje się koncept **książki konwergencyjnej**, produktu wydawniczego kierowanego głównie do tej grupy, a opierającego na zastosowaniu zjawiska *transmedialności*. Książka papierowa stanowi tu punkt wyjścia (a może zwornik?) dla narracji, która może być prowadzona za pomocą różnych formatów i mediów: audio, wideo, przekazu internetowego. W takiej wersji staje się swoistą e-książką pomimo tradycyjnych papierowych stron.

Nieśmiałych pierwocin tak rozumianych książek konwergencyjnych można poszukiwać w publikowanych w *Youtubie* od dobrych 8 lat **zwiastunach książkowych** („book trailers”). Te krótkie klipy filmowe przygotowywane oczywiście jako część kampanii promocyjnych wprowadzają nowy wymiar do lektury – budują wyobrażenia o bohaterach i narracji, kreują oczekiwania określonego nastroju: w jakiejś mierze poszerzają doświadczenie czytelnicze o bodźce charakterystyczne dla innego medium. W Polsce takie zwiastuny przygotowywały takie wydawnictwa jak Egmont (np. do *Brzydkich* Scotta Westerfielda) czy Nasza Księgarnia (do *Złodziejki* książek Marcusa Zusaka).

Kolejną strategią zastosowaną przez wydawców, a prowadzącą do transmedialnych książek jest **grywalizacja**. Powieści sensacyjne, *fantasy*, *science fiction* dla nastoletnich odbiorców zafascynowanych grami komputerowymi aż proszą się o realizację takiego zabiegu! Dzięki grom towarzyszącym książkom czytelnik „wkracza” do świata przedstawionego utworu, zapoznaje się z wizualizacjami tego świata, przyswaja silniej treść i strukturę narracji powieściowej. Niezwykle sprawną realizacją takich założeń była gra komputerowa przygotowana na zlecenie Wilgi dla cyklu *Tunele*.

Transmedialność wchodziła do świata książek dla nastolatków także za sprawą dedykowanych powieściom **stron internetowych**, które kreowano z zastosowaniem mechanizmów Web 2.0, internetu społecznościowego. Podstawowym celem takiego zabiegu jest wsparcie popu-

larności tytułu poprzez zaktywizowanie czytelników, skontaktowanie ich ze sobą, katalizowanie przepływu wrażeń i opinii. Przede wszystkim zaś strony, które towarzyszyły np. cyklowi *Maximum Ride* (James Patterson, Hachette) czy *Pamiętnikowi Cathy* (Sean Stewart, Egmont) przedłużały życie utworu i zainteresowanie odbiorców. Na (amerykańskiej) stronie internetowej *Maximum Ride* czytelnik mógł „podyskutować” z bohaterami książki, poczytać pisane „przez nich” blogi etc. Witryna związana z *Pamiętnikiem...* pozwala zaś czytelniczkom na odgadywanie sekretów głównej bohaterki, tych, których na próżno szukać w tekście...

Z poszukiwania nowych doświadczeń czytelniczych z jednej strony i prób wykorzystywania nowych technologii medialnych powstał koncept stojący za powieścią *Chopsticks* (Jessica Anthony, 2012). Czytelniczkom (bo to powieść dla dziewczyn) oprócz tradycyjnej powieści w miękkiej oprawie wydawnictwie Penguin oferuje oddzielnie sprzedawaną interaktywną aplikację na iPady/iPhony. Miłośniczki książki znajdują tam to wszystko co pozwoli im urealnić opowieść i silniej ją przeżyć: mogą wysłuchać piosenek, które towarzyszyły bohaterom, zobaczyć fotografie miejsc zdarzeń, obejrzeć klipy filmowe ilustrujące treść książki.

Aby jednak naprawdę zobaczyć czym mogą być e-booki trzeba zapoznać się z twórczością amerykańskiego autora Patricka Carmana. W jego dorobku znajdują się „tradycyjne” utwory, takie jak m.in. *Mroczne wzgórza* (Jaguar), w tym miejscu zajmie się jednak nurtem „elektronicznym”.

Pierwszym doświadczeniem Carmana z publikowaniem transmedialnym były dwa tomy powieści grozy dla młodszych nastolatków *Dolina Szkieletów* (*Dziennik Ryana* i *Duch w maszynie*, Nasza Księgarnia). Czytelnik zapoznawał się kolejnymi rozdziałami, zdobywał (znajdował) specjalne kody, dzięki którym na stronie internetowej dedykowanej powieści mógł obejrzeć filmy wideo rozwiązujące powieściowe zagadki. Kolejnym, odważnym krokiem autora w kierunku transmedialności był cykl opowiadań 3:15. Opowiadania zostały opublikowa-

ne początkowo jedynie jako aplikacje na IPfony/IPady i urządzenia z systemem Android i z dostępem do każdego opowiadania płaconym oddzielnie. Na narracje w tych utworach (pisanych podobnie jak *Dolina...* - w konwencji horroru) składają się: plik audio z introdukcją czytaną przez fikcyjnego narratora, Paula Chandlera, część tekstuwa oraz zakończenie podane w formie filmu wideo. Zapoznanie się z całością ma zająć odbiorcy 15 minut. W późniejszym okresie (2011) cykl został opublikowany również w postaci książki. Najdalej idącym eksperymentem Carmana z konwergencją mediów jest książka (używanie tego określenia nie do końca jest chyba zresztą uprawnione!) *Dark Eden* (2011). Autor przedstawia tu historię kilkorga młodych ludzi zamkniętych w tajemniczym bunkrze czy też forcie ukrytym w mrocznym lesie i poddanych budzącej grozę kuracji, która ma wyleczyć ich lęki. W pierwotnej wersji opowieść powyższa funkcjonowała jedynie jako aplikacja na IPfony/IPady. Odbiorca otrzymywał nieodpłatnie rodzaj platformy startowej w postaci aplikacji z interaktywną mapą terenu, nagraniem audio-wstępu, tekstową opowieścią jednego z bohaterów, plikiem audio „wywiadu z lekarzem” oraz klipem wideo (kreującym raczej nastrój grozy niż przekazującym konkretną wiedzę o świecie opowieści). Ci z odbiorców, którzy chcieli poznać dalszą część mrocznej historii musieli kupować kolejne „subaplikacje”, wykreowane w podobny sposób, za 99 centów każda. Podobnie jak w przypadku 3:15 pojawiła się również wersja „papierowa” utworu. Carman pytany o inspiracje do tworzenia takich transmedialnych produkcji - chyba można je nazwać **t-bookami** (*transmedial book*) - mówi, że „...to czego potrzebują zafascynowani nowymi technologiami młodzi ludzie to ścieżka prowadząca z powrotem do książki. Potrzebują kogoś [autora], który zrobi dwa kroki w ich stronę zanim oni sami będą w stanie zrobić choć jeden w stronę czytania”<sup>4</sup>. *T-booki* Carmana wbrew pozorom mogą jeszcze się przysłużyć starym, dobrym papierowym *p-bookom* (*paper book*).

<sup>4</sup> P. Carman, *Read beyond the lines*, „School Library Journal”, 2011, nr 11, s. 51.

Nowa generacja książek konwergencyjnych nie kończy się jednak – rzecz jasna – na Carmanie: oszałamiającym sukcesem stała się publikacja cyklu „39 wskazówek” („39 clues”) wydawanego od 2008 roku, stworzonego przez zespół pisarzy. Seria książek mieszczących się w szeroko rozumianym gatunku *fantasy* sprzedała się na świecie w nakładzie 7 milionów egzemplarzy! Proponuje się tam młodym ludziom wizję świata, w którym decydującą rolę posiadają dwie zwalczające się, potężne rodziny. Wszyscy wielcy ludzie – politycy, uczeni, wynalazcy – żyjący na przestrzeni ostatnich paruset lat do tych rodzin mniej lub bardziej sekretnie należeli... Czytelnik rejestruje się na specjalnej stronie internetowej, wypełnia krótką ankietę, dzięki której również zostaje przydzielony do któregoś z rodów. Oprócz przygodowej lektury otrzymuje ekscytującą internetową grę, gdzie kluczem do sukcesu (i cennej nagrody!) jest znajomość świata książki, dzięki której możliwe jest realizowanie „misji” i odnajdowanie ukrytych wskazówek. W amerykańskiej wersji książki dodatkowym magnesem są karty kolekcjonerskie, które zawierają specjalne kody, niezwykle w grze użyteczne. W „39 wskazówkach” wspomniana powyżej grywalizacja została zastosowana w niezwykle szerokim zakresie. Przyjemności gry i czytania stają się tutaj niemożliwe do rozdzielenia. Miarą sukcesu jest 500 tys. zarejestrowanych graczy w 190 krajach<sup>5</sup>. Cztery tomy z tego cyklu zostały opublikowane także w Polsce (wydawnictwo Initium) – jak się jednak wydaje bez znaczącego sukcesu. Przyczyny tego zjawiska zapewne domagałoby się całkowicie oddzielnego tekstu...

Na podobnym mechanizmie, na zastosowaniu równie silnej internetowej grywalizacji jak „39 wskazówek” opiera się cykl „Infinity Ring” (już wydawany) oraz dopiero przygotowywana do publikacji (jesień 2013), ale już bardzo silnie promowana seria „Spirit Animals”.

Najbliższa postulatowi e-book 2.0 jest chyba książka *The Gift* Andrei J. Buchanan. Opublikowana jedynie jako aplikacja na iPada składa się

---

<sup>5</sup> R. Brooks, Kids' Lit, *Beyond Paper Books*. Dostępny w World Wide Web: [http://www.huffingtonpost.com/regina-brooks/kids-lit-beyond-paper-boo\\_b\\_464130.html](http://www.huffingtonpost.com/regina-brooks/kids-lit-beyond-paper-boo_b_464130.html) [dostęp: 14.06.2012].

z części tekstowej jednak w obrębie tekstu zamontowane są multimedialne komponenty - wideoklipy, możliwe do uruchomienia pliki audio, kolorowe komiksy. Warto dodać, że *The Gift* jako pierwsza książka konwergencyjna otrzymała prestiżową nagrodę Kirkus Review „Book of the year 2012”!

Na zakończenie krótkiego przeglądu pomysłów na nowe formaty książek dla nastolatków warto parę słów poświęcić *Amanda Project* (Projekt Amanda). Tutaj punktem wyjścia stała się strona internetowa, na której nastolatki (to projekt skierowany zdecydowanie do dziewcząt), miały za zadanie, na podstawie podanych im strzępków informacji, znaleźć odpowiedź na pytanie co się stało z tajemniczą, nową uczennicą szkoły średniej w małym miasteczku, która po kilku tygodniach nauki zapadła się jak kamień w wodę? Internautki nadsyłały swoje wersje wydarzeń - po obróbce przez profesjonalnych autorów najlepsze propozycje zostały zebrane w trzytomowym cyklu. Wersje książkowe stały się motorem do dalszego rozwoju zasobów strony internetowej....

Obserwacja rynku książki dla młodzieży pokazuje jasno, że to co jeszcze kilka lat temu można było uznać za jednostkowe projekty, próbne balony stało się obecnie coraz bardziej okrzepłym trendem w ruchu wydawniczym. Choć na razie tylko tej jego części, która pracuje dla nastolatków. Wiele jednak wskazuje na to, że już wkrótce **książki konwergencyjne** czy też **t-booki** będą poważnie konkurowały z opartymi na gutenbergońskich zasadach e-bookami. Coraz więcej pojawia się kierowanych do dorosłej części odbiorców interaktywnych, transmedialnych aplikacji książkowych na iPady (*Dracula* czy *Edgar Allan Poe Collection*), coraz śmielej mówi się o poszerzonych e-bookach (*enhanced e-books*). Może stać się tak, że epuby i pdfy zwane e-bookami przejdą niedługo do historii! [2013]



# Nota edytorska

Studia i szkice zamieszczone w tej książce miały swoje pierwodruki w następujących wydawnictwach:

- Grzegorz Leszczyński, *Język dziecka a obszar kultury*, [w:] *Literatura i książka dziecięca. Słowo, obiegi, konteksty*, Warszawa 2002.
- Grzegorz Leszczyński, *O krytyce książki dziecięcej*, [w:] *Literatura i książka dziecięca. Słowo, obiegi, konteksty*, Warszawa 2002.
- Grzegorz Leszczyński, *Kanon – pojęcie i sprzeczności*, [w:] *Magiczna biblioteka. Zbójckie księgi młodego wieku*, Warszawa 2007.
- Grzegorz Leszczyński, *Style lektury książki dziecięcej*, [w:] *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012.
- Grzegorz Leszczyński, *Rycerz, błazen, szaleniec. Proza dla „trudnych czytelników”*, [w:] *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012.
- Grzegorz Leszczyński, *Trickster artysta. Ponowoczesne gry archetypowe*, [w:] *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*, Warszawa 2012.
- Michał Zając, *Biblioteka dziecięca 2.0 – najnowsze tendencje komunikacyjne i organizacyjne*, [w:] *Biblioteki w systemie jednoczącej się Europy*. [Red.] E. B. Zybert, M. Zając, Warszawa 2007, s. 92-110.
- Michał Zając, *Cenzura w bibliotece dla dzieci i młodzieży* [w:] *Tabu w sztuce dla dzieci*, Poznań 2012, s. 144-155.
- Michał Zając, *Koncepcja Produktu Totalnego* [w:] *Promocja książki dziecięcej*. Warszawa 2000.



- Michał Zając *Książka dla dzieci - jest lepiej!* „Notes Wydawniczy” nr 6-7/2006, s. 34-38.
- Michał Zając, *Promocja książki dziecięcej w Internecie. Wybrane zjawiska*, [w:] *Ocalone Królestwo. Twórczość dla dzieci - perspektywy badawcze - problemy animacji*. [Red.] G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2009, s. 349-361.
- Michał Zając, *Książka czasu przemian*, [w:] *Po potopie. Dziecko książka, biblioteka w XXI wieku. Diagnozy i postulaty*. [Red.] G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zając, Warszawa 2008, s. 195-210.
- Michał Zając, *Książka obrazkowa: znana i nieznana* „Świat Książki Dziecięcej”, dodatek „Poradnika Bibliotekarza”, 3/2007 s. 1-6.
- Michał Zając, *Książki-zabawki: długa historia i dzień dzisiejszy*, „Świat Książki Dziecięcej” dodatek do „Poradnika Bibliotekarza”, 3/2008 s. 1-4.
- Michał Zając, *Książki edukacyjne dla dzieci i młodzieży: wczoraj dzisiaj i jutro*. „Notes Wydawniczy” 10/2013.
- Michał Zając, *Książka dziecięca - w stronę konwergencji mediów*, [w:] *Biblioteka, książka, informacja, Internet*, 2010, Lublin 2010, red. Z. Osinski, s. 101-113.
- Michał Zając, *Przestarzały jak e-book? Nowoczesny jak t-book?*, „Notes Wydawniczy” 8/2013.



**Grzegorz Leszczyński** – profesor Uniwersytetu Warszawskiego, juror Nagrody Literackiej Warszawy (od 2007), Nagrody Literackiej PTWK (od 2008), Konkursu Dobre Strony (od 2011). W latach 1992-1995 prezes Polskiej Sekcji IBBY, 1994-2000 zastępca dyrektora Redakcji Dziecięcej Telewizji Polskiej.

Autor książek: *Książki pierwsze. Książki ostatnie?* (2012), *Bunt czytelników* (2010), *Magiczna biblioteka* (2007), *Kulturowy obraz dziecka i dzieciństwa w literaturze* (2006), *Literatura i książka dziecięca* (2003), *Elementarz literacki* (2001), *Młodopolska lekcja fantazji* (1990). Redaktor naukowy *Słownika literatury dziecięcej i młodzieżowej* (2002), autor kierowanych do młodych czytelników antologii, m.in. *Baśnie świata* (2007), *Polskie baśnie i legendy* (2006), *Po schodach wierszy* (1992).

**Michał Zajac** – dr bibliologii, zastępca dyrektora Instytutu Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych, Uniwersytet Warszawski, członek zarządu Polskiej Sekcji IBBY, zastępca prezesa Polskiego Towarzystwa Bibliologicznego, Oddział Warszawski.

Autor książek: *Promocja książki dziecięcej. Podręcznik akademicki i Raport o książkach dla dzieci i młodzieży*, oraz artykułów publikowanych w profesjonalnych czasopismach: „Notes Wydawniczy”, „Biblioteka Analiz”, „Książki. Magazyn Literacki”, „Poradnik Bibliotekarza”.



Cena 29 zł

ISBN: 978-83-64203-09-1