



INEZ KROPIDŁO

Uniwersytet Wrocławski

FOLKLORYSTYCZNY BUDULEC TWÓRCZOŚCI (OD)DZIECIĘCEJ – PRZYPADK BRACI LEWISÓW

Clive’a Staplesa Lewisa najsilniej wiąże się z *Opowieściami z Narnii*. Nieliczni tylko zdają sobie sprawę, że jest on również twórcą innego dziecięcego świata fikcyjnego. Jego juvenilia – *Pakameria. Zanim powstała Narnia* – zostały wydane dopiero 22 lata po śmierci autora, natomiast polski rynek wydawniczy na premierę tego zbioru czekał jeszcze do 2009 roku¹. Dziś wciąż niestety brakuje syntetycznego opracowania tego tytułu, choć może on mieć niemałe znaczenie tak w kontekście twórczości jednego z największych pisarzy XX wieku, jak również na gruncie ogólnej refleksji literaturoznawczej. Poniższe rozważania mogą stać się przyczynkiem do przeprowadzenia bardziej szczegółowych badań, mają jednak na celu zwrócenie uwagi na dość specyficzne aspekty tego utworu – folklorystyczne i ludyczne uwikłania mechanizmów twórczych.

Pakameria jest dziełem z wielu względów niezwykłym. Przede wszystkim opisywany tam świat jest bardzo rozległy i szczegółowo opracowany, nie jest zwykłym tłem dla zawartych w zbiorze opowieści, a jego odkrywanie nosi znamiona naukowego procesu poznawczego. Autorzy – bo jest to dzieło wspólne braci Lewisów – starają się zresztą pokazać ten konstrukt jako zupełnie realną krainę, którą w każdej chwili można odwiedzić i niczym podróżnik-odkrywcę poznawać jej kulturę oraz historię. W przeciwieństwie do *Opowieści z Narnii* brak tam jednak jakiegokolwiek magii i wątków metafizycznych, a tematyka krąży raczej wokół zagadnień polityczno-ekonomicznych. Jest to o tyle wyjątkowe, że w trakcie tworzenia Clive i Warren Lewis mieli odpowiednio osiem i jedenaście lat (sam proces tworczy ciągnął się zresztą latami), a pisanie było dla nich formą zabawy. Pochylenie się nad tymi wczesnymi próbami literackimi prowokuje wiele pytań. Ciekawym obiektem badawczym jest właściwie każdy z zawartych w zbiorze tekstów – są one niezwykle zróżnicowane pod względem genologicznym i stylistycznym², a większość z nich to oczywiste odwołania literackie i jednocześnie ślady niezwykłych lektur dzieciństwa uzdolnionych braci. Naturalnym w tym przypadku wydaje się sięgnięcie po kontekst biograficzny, który wyjaśnia nie tylko nieszablonowość samej *Pakamerii*, ale również wyjątkowość osobowości autorów. Już pierwszy rzut oka pozwala stwierdzić, że szczegółowa struktura świata przedstawionego konstrukcyjnie przypomina świat narnijski. Jednak oba utwory różni niemal wszystko inne – intencja autorska, stylistyka, forma, status bohaterów i narratora, a przede wszystkim charakter.

¹ Lewis, C.S. i W. H. (2009) *Pakameria – Zanim powstała Narnia: kroniki dziecięcej krainy marzeń* (przeł. M. Juskiewicz), Poznań: Media Rodzina. Polska edycja opiera się na drugim wydaniu zbioru, jego tytuł został nieznacznie zmieniony (pierwotnie – *Boxen: the imaginary world of the young C.S. Lewis* z 1985), dodano też kilka utworów – Lewis C.S. i W.H. (2008) *Boxen – Childhood Chronicles Before Narnia*, London: HarperCollinsPublishers.

² Cały zbiór ma charakter sylwiczny – są tam utwory dramatyczne, traktaty historyczne i geograficzne utrzymane w stylistyce naukowej lub encyklopedycznej, obrazki literackie, biografie oraz monografie o tematyce społecznej. Również wizualna strona tego przedsięwzięcia buduje semantykę utworów – całość jest bogato ilustrowana (wyróżnia się zwłaszcza szczegółowy przekrój statku królewskiego).

Obrazowość, sensualność i magia, charakterystyczne dla *Opowieści z Narnii*, zwykle łączy się z szeroko pojętą dziecięcością. Silnie kontrastuje z tym na wskroś prozaiczna i pragmatyczna *Pakameria*. Dochodzi tu więc do przemieszania porządków: pięćdziesięcioletni mężczyzna jawi się jako autor „dzieckiem podszyty”, podczas gdy ośmiolatek, którym był wiele lat wcześniej, więcej ma w sobie z dorosłego niż z dziecka. Przy takim przebiegunowaniu można więc zastanawiać się, na ile oba dzieła są twórami tego samego autora. Choć *Pakamerię* można (a nawet trzeba – biorąc pod uwagę skomplikowane struktury utworu) analizować pod wieloma kątami, na pierwszy plan wysuwają się zagadnienia związane z mechanizmami tworzenia. W tym szczególnym przypadku wiążą się one ściśle z kilkoma czynnikami budującymi swoisty układ odniesienia – biografią, tradycją i folklorem (zwłaszcza w jego dziecięcym wymiarze). Wydaje się, że analiza tego właśnie dzieła może prowadzić do istotnych ustaleń w zakresie antropologii dzieciństwa czy – szerzej – twórczości.

O charakterze *Pakamerii* słów kilka

Analiza kwestii tak elementarnych jak forma i geneza tekstu jest konieczna dla pełnego zrozumienia istoty i skali zjawiska, jakim jest *Pakameria*. Jej niezwykłość nie wynika bowiem wprost z pojedynczej szczególnej właściwości, ale raczej z koincydencji pewnych okoliczności i zespołu cech. Fakt, że jest to kreacja dziecięca w oczywisty sposób musi zmieniać optykę badacza, podobnie rzecz ma się z kwestią współautorstwa i przeznaczeniem tekstów dla ściśle elitarnego grona. Lokują się one właściwie w sferze dwuelementowej dialogiczności, co wcale nie czyni oczywistą strukturę nadawczo-odbiorczą. Sylwiczność, otwartość formy i permanentna niedokonaność czynności twórczych oraz jej niejednorodność również odciskają swoje piętno na utworze, a co za tym idzie na jego analizach. Jednym z podstawowych zagadnień jest też wielogatunkowość i stosunek autorów do spetryfikowanych konstrukcji genologicznych oraz rola stylizacji. Już to ogólne wyliczenie pozwala właściwie zapamiętać, że wciąż mowa tu o utworze ośmio- i jedenastolatka. Wszystkie te komplikacje świadczą o wyjątkowości dzieła, a zapośredniczenie przekazu poprzez słowo, jego oderwanie od rzeczywistego autora, wytwarza w czytelniku zupełnie inny jego obraz, do którego z pewnością nie przystaje tak młody wiek. W ten sposób pewnie łatwiej zrozumieć dorosłych z otoczenia Lewisów, których po prostu bawiła taka nieprzystawalność³. Widać też wyraźnie, że dopiero owo zapośredniczenie pozwoliło braciom w pełni wyrazić siebie – bez obaw bycia posądzonym o pozę. Z tego względu tak istotne jest sięgnięcie po perspektywę biograficzną, czyli budulec i – według samego Lewisa – przyczynę stopniowego upadku⁴.

³ „Ponieważ czytałem dużo, jeszcze zanim poszedłem do szkoły, i mało przebywałem w towarzystwie rówieśników, stosowałem słownictwo, które (teraz to widzę) musiało brzmieć śmiesznie w ustach puciołowatego chłopaczka w dziecięcym ubranku. Kiedy używałem znanych sobie *trudnych słów*, dorośli myśleli, że się popisuję. Jak bardzo się mylili! Za powód do dumy uważałem nie język książkowy przychodzący mi z łatwością, ale szkolną gwarę, którą znałem słabo. Nie brakowało dorosłych udających poważne zainteresowanie i wciągających mnie w rozmowę. Po jakimś czasie orientowałem się, że ze mnie żartują; czułem się wtedy ogromnie upokorzony” (Lewis 2010: 72).

⁴ „Podobieństwa te [między fabułą a rzeczywistością – I.K.] stawały się tym częstsze, im bardziej nasze państwo chyliło się ku upadkowi; były one oznaką przejrzalności, a może nawet początku rozkładu” (Lewis 2010: 119).

Nie wolno też zapominać, że tak autor, jak i jego dzieło są „tkanką żywą”, ewoluującą. Widać to zwłaszcza w zestawianiu właściwych utworów pakameryjskich oraz powstałej znacznie później *Encyklopedii Pacameriany*⁵. Konstrukcja i styl tych utworów są zbieżne, różni je natomiast podejście autora. O zmianie perspektywy z wewnętrznej (wczesnych prób stworzenia krainy fikcyjnej, ale spójnej, wiarygodnej i samowystarczalnej) na zewnętrzną (ocena archiwum pakameryjskiego jako świadectwa twórczości, która ma swoje fizyczne potwierdzenie) świadczy chociażby tekstologiczny opis materiałów oraz językowo akcentowane wyjście (przy jednoczesnym usilnym w niej trwaniu) poza rzeczywistość wykreowaną. Temu zdystansowaniu w naturalny sposób sprzyjał upływ czasu, jak również przyrost wiedzy. Zwłaszcza pierwszy czynnik ma tu fundamentalne znaczenie, ponieważ oddalając autora od części jego własnej biografii, czyni go nie tyle odkrywcą stylizowanym, ile rzeczywistym. Proces rozwoju ma oczywiście daleko idące konsekwencje, jest postępujący. Przede wszystkim jednak należy pochylić się nad „dziecięcością” tej kreacji i wszystkim, co z tego wynika.

Dziecięcość – co to znaczy?

Wiązanie Pakamerii z kategorią literatury dziecięcej wydaje się naturalne. W powszechnym rozumieniu stała się ona integralną i oczywistą częścią literatury, choć nie zawsze tak było. Jej nobilitacja nastąpiła stosunkowo niedawno. Wielu badaczy i krytyków określało ją jako peryferyjną, nie dość poważną czy – idąc jeszcze dalej – gorszą⁶. Większość tego typu nieporozumień wynikała z błędnie interpretowanej inności takiej literatury, przy czym „inność” nie może być traktowana jako pojęcie wartościujące, a jedynie różnicujące. Osobność tej literatury przejawia się na wielu poziomach, a jej specyfika może generować liczne i niezwykle ciekawe problemy. Pod wieloma względami jest ona skomplikowana i – na szczęście – ma również gorących orędowników. Jak niełatwą do rozstrzygnięcia jest kwestia dziecięcości w literaturze świetnie pokazuje przedmiot niniejszego tekstu. Większość rozpraw podejmujących się analizy literatury dziecięcej opisuje ją w sposób ogólny, zwykle posiłkując się kryteriami znanymi z opracowań literatury pisanej przez dorosłych. Jednym z ciekawszych zagadnień, które się tutaj wyłania, jest status autora. Jego warsztat, intencja i nastawienie na odbiorcę są z założenia zupełnie inne. Zazwyczaj jest on postrzegany jako dorosły tworzący dla dziecka. Niektórzy badacze dostrzegają jednak zjawisko twórczości dziecięcej, często o charakterze paraliterackim. Ten zakres z powodzeniem można uznać za odrębny, gdyż intencja twórcy ma znów zupełnie odmienny charakter. Dominantą jest tu zawsze zabawa, a same wytwory są raczej nieskomplikowane. Chociaż *Pakameria*

⁵ Utwór został włączony do zbioru, choć powstał znacznie później. Trzydziestokilkuletni Lewis podjął próbę uporządkowania materiałów z dzieciństwa, ponownie wcielając się w odkrywcę pakameryjskiego świata – wynikiem tej pracy jest właśnie *Encyklopedia*.

⁶ Dość powiedzieć, że kwestia tego rodzaju wartościowania literatury dziecięcej pojawia się w większości opracowań dotyczących jej historii i rozwoju – do tych ocen odwołuje się m.in. Bronisława Dymara, przywołując opinie o wręcz podrzędnym traktowaniu tej literatury, jej swoistym *minorum gentium* (Dymara 2000 : 13). Co ciekawe świadomość tego stanu rzeczy mieli także twórcy: „Okazuje się (...), że uprawianie literatury dla dzieci uważane jest za pewnego rodzaju anomalię, za wybryk natury tak dziwny, że aż zmusza ludzi do zastanowienia. Powstaje też widocznie wątpliwość, dlaczego literat, który jako tako opanował rzemiosło literackie i mógłby pisać prawdziwe utwory, zniża się do upośledzonego rodzaju twórczości. A że jest to rodzaj, który w oczach wielu fachowców uchodzi za upośledzony, potwierdzają rozmaite fakty obiektywne” (Brzechwa: 2003: 22)

w sposób zdecydowany wyróżnia się na tym tle, sięgnięcie po rozważania na temat natury literatury dziecięcej jest konieczne.

Edward Balcerzan wskazuje dwa wynikające bezpośrednio z przebiegu ewolucji postrzegania dziecka i literatury dziecięcej nurty takiej literatury – dydaktyczny i artystyczny (Balcerzan 1982: 142-169). Pierwszy z nich wiąże się z wizją dziecka jako swoistej struktury braków, fazy przejściowej prowadzącej do dorosłości, w którym to przejściu owemu niedorośleństwu należy jak najszybciej pomóc, również na drodze literackiej. Druga tendencja nawiązuje do psychologicznego odkrycia w dziecku równoprawnego „innego”, a w związku z tym również naturalności i specyfiki tego okresu. Artyzm odpowiadający na wyższe potrzeby duchowe i estetyczne ludzi dorosłych powinien mieć w tym ujęciu swój korelat zgodny ze strukturą umysłu dziecka. Wartości dydaktyczne wplecione w fabułę mają za zadanie przyspieszyć wchodzenie w dorosłość, a literatura dla dzieci ma być przede wszystkim źródłem rozrywki. Dziecko w sposób naturalny przejawia zresztą zachowania naśladowcze, które mają sens autodydaktyczny, ale wszystkie tego typu zabawy cechuje wchodzenie w rolę dorosłego i wychodzenie z niej, co w dłuższej perspektywie kłóci się z permanentnym „udorośnianiem”. Kryterium wartości literatury nacechowanej skrajnie dydaktycznie stanowią wymierne efekty w postaci przyrostu wiedzy i dojrzałości czytelnika, a w przypadku literatury o charakterze artystycznym jest to wyłącznie subiektywny gust małego czytelnika. Założenie to wytrąca krytyce literackiej wszelkie narzędzia, staje się ona zupełnie zbędna. Być może jest to jedna z przyczyn zepchnięcia tego działu literatury na peryferia. Przez pryzmat dotychczasowych rozważań artyzm i dydaktyzm wydają się stanowić parę opozycyjną. Jednak zgodnie z przekonaniem Balcerzana owe sprzeczności można i trzeba połączyć, obie stanowią dla siebie swego rodzaju kontynuację. Najbardziej naturalnym stanem ma być „umiarkowana orientacja dydaktyczna i ograniczony moment artyzmu” (Balcerzan: 1982: 152). *Pakameria* podnosi tę kwestię na wyższy poziom.

Autokreacja braci, która się w niej zawiera, ma wymiar niezaprzeczalnie autodydaktyczny. Wejście w świat i optykę dorosłych ma tutaj wymiar totalny, o czym świadczy chociażby fabularna nieobecność dzieci, jak również dodatkowa nobilitacja dorosłości poprzez naukowe nacechowanie postaci podmiotu. Z drugiej strony wyjście z tego świata i z czasoprzestrzeni zabawy właściwie nigdy nie jest całkowite – tym bardziej, że umysłowość młodych autorów znacznie wykracza poza typowy dla tego wieku poziom. Dzieje się tak również przez wzgląd na silne zautobiografizowanie całości. Cechy i doświadczenia poszczególnych bohaterów są nierzadko bezpośrednią ekspresją przeżyć braci, nie stanowią części roli odgrywanej w zabawie, a więc nie jest to coś, co można po prostu porzucić. Jest to zresztą cecha świadcząca o tym, że cała *Pakameria* ma charakter naśladowczy – nie tylko na poziomie fabuły i biografii, ale również przez wzgląd na stylizacyjne zabiegi, które przecież odwołują się do znanych autorom form gatunkowych. Dydaktyzm w tym przypadku ma więc bardzo nieostry, a przy tym niezwykle specyficzny charakter. Jednym z jego przejawów jest zresztą twórczy wymiar tej zabawy, która staje się nie tylko wprawką literacką, ale również konstruktywną kompilacją wiedzy z wielu dziedzin. Ponieważ nadawcą zawsze jest dziecko, dydaktyzm tego utworu nigdy nie przybiera swojej skrajnej postaci – bracia nie mogą bowiem narzucać sobie stałej dorosłości (której tak naprawdę przecież nie znają); nie tylko nie dążą do niej, ale bawią się nią i nierzadko ośmieszają. Również ze względu na niedoroślego autora kwestia artyzmu wydaje się nadzwyczajna. Kiedy Jerzy Cieślowski pisze o twórczości samych dzieci, powołuje się na jej ludyczną genezę, która nie implikuje prymatu słowa jako tworzywa – stąd częste są właśnie paraliterackie formy takich zabaw, równie ważną rolę może w nich odgrywać ruch, gest czy dodatkowy

atrybut. Bezpośrednim tego skutkiem jest nowa genologia literatury dziecięcej, która posługuje się nomenklaturą pierwotnego, nieskrępowanego języka dziecięcego i zwykle przybiera formę odczasownikową, czego źródłem jest czynnościowe postrzeganie zabawy. Mówimy więc o śpiewankach, wykrzykankach, mrużankach, wyliczankach, zgadywankach i wielu innych różnorodnych, choć jak widać, dość prostych formach. Nawet pobieżna analiza struktury gatunkowej *Pakamerii* udowadnia, że w szczególnych przypadkach twórczość dziecięca (a przede wszystkim oddziecięca!) może wychodzić daleko poza tę granicę. Swoje potwierdzenie znajduje tu prymat ludycznej orientacji *Pakamerii* i jej pozaliteracki charakter (a więc szereg z gruntu zabawowych czynności, których konsekwencją był zapis; ten z kolei umożliwiał nowe rodzaje nieliterackich zabaw). Ważnym zagadnieniem jest również kwestia materii – słowa i języka. Wiąże się to w dużej mierze z możliwością – lub raczej niemożliwością – przyjęcia przez dorosłego perspektywy dziecka. Trudności wynikają głównie z faktu, że o przeżyciach dzieci na wczesnym etapie rozwoju możemy jedynie domniemywać, są nam one niedostępne, ponieważ dzieci, nie znając języka (lub nie znając go w stopniu wystarczającym), nie są w stanie o nich opowiadać. Zdolność ubierania doświadczeń w słowa i ich utrwalania są więc tożsame. W szerszej skali dotyczy to również metajęzyka. Młody człowiek niedysponujący odpowiednią kompetencją językowo-kulturową nie może stać się krytykiem literatury czy zrozumieć istoty poematu heroikomicznego, ballady i innych form gatunków kanonicznych. Z tego powodu przyjęcie gatunków, które odpowiadają jego aktualnemu stanowi rozwoju, wydaje się uzasadnione – dziecko z pewnością nie będzie miało trudności z pojęciem fenomenu wyliczanki. Jest to jednak problem, który zdaje się nie dotyczyć młodych Lewisów. Ich zdumiewająca wiedza ogólna, odczytanie i wyczucie literackie pozwalają im nie tylko niemal w pełni uczestniczyć w świecie słowa pisanego, ale i włączają ich do grona współtwórców tejże kultury. Nie da się zaprzeczyć, że również w *Pakamerii* zachodzą pewne napięcia pomiędzy artystem a dość osobliwie pojmowanym dydaktyzmem, jednakże gra między tymi biegunami przyjmuje zupełnie nowy wymiar.

W ujęciu Cieślukowskiego rozróżnienie literatury dla dzieci i dziecięcej jest zasadnicze. Ciężar znaczenia terminu przenosi on z adresata (literatura dla dzieci) na nadawcę obdarzonego swoistym – właśnie dziecięcym – typem wyobraźni (Cieślukowski 1982: 198). *Pakameria* znajduje się zdecydowanie poza kategorią literatury dla dzieci, ponieważ odbiorcą bezpośrednim był zawsze jeden z Lewisów, ale nie pojmowany jako dziecko, a właśnie jako kompan, współtwórca, brat. Odbiorcą immanentnie wpisanym w dzieło jest natomiast potencjalny odkrywca Krainy Zwierząt i Indii, który nie wyróżnia się sprecyzowanym wiekiem. Ta konstatacja pozwala usunąć w cień również wiele kłopotliwych kwestii związanych z osobami autorów *Pakamerii*. Przestaje mieć znaczenie fakt, że twórcą jest dziecko, tym bardziej, że jest to dziecko ponadprzeciętnie rozwinięte. Typowość wyznacza tu kreacyjny rodzaj wyobraźni, właściwy wyjątkowym grupom ludzi, a dzieci są tylko jedną spośród nich. Znajdują się one w niecodziennym towarzystwie – wśród dzikich, poetów i wariatów. Cechujące ich wszystkich nieskrępowanie i prymitywność (w znaczeniu pierwotności) oraz twórczy żywioł nie tylko decydują o przynależności do wspólnoty o wymiarze kulturowym, ale i narzucają sposób patrzenia na kwestie języka w ogóle. Świetnie obrazuje to przywołana przez Cieślukowskiego myśl Herdera:

Poeta nowoczesny usiłuje myśleć przy pomocy obrazów, podczas gdy poeta pierwotny myślał naturalnie obrazami [...] A geniusz poetycki to ten, który potrafiłby tak pisać jakby znajdował się

w sytuacji naturalnego poety pierwotnego, działającego wtedy, kiedy język był jeszcze poezją (Cieślowski: 1985: 386).

Stąd oczywiście już tylko krok do utożsamienia języka, poezji i mitu. Nazwanie idiolektu dzieci infantylnym jest daleko idącym uproszczeniem, czego dowody wielokrotnie daje w swoich pracach właśnie Jerzy Cieślowski. Pisze w nich między innymi o językowym i poznawczym geniuszu dzieci, który dostrzec można w codziennej komunikacji. Cechują się one zwykle wolnym, nieskrępowanym konwenansami umysłem, rozwiniętym darem obserwacji i kojarzenia przez analogię, co wynika z nastawienia na wiedzę, nieustannego poznawania nieznanego, które z kolei często sprowadzają do informacji już przyswojonych (stąd na przykład pierwszy zauważony struś staje się dla nich „żyrafą, która właściwie jest ptakiem”). Umysły dziecięce są też szalenie logiczne, a błędy, które mogą im się zdarzać, często wynikają z nielogiczności i braku konsekwencji w świecie dorosłych, a nie w ich własnym sposobie myślenia. Wszystkie te cechy, jak również naturalna u dzieci dosłowność sprawiają, że stosunkowo szybko uczą się one dostrzegać więcej i bardziej zagłębiać się w sensy, a w związku z tym uprawiać nieświadome słowotwórstwo – tym samym nawet z języka czynią one przedmiot zabawy. Dostrzeżenie tego wszystkiego pozwala ośwoić możliwość stworzenia dzieła na miarę *Pakamerii* przez kilkuletnich chłopców. Badacze zastrzegają oczywiście ograniczoną intencjonalność takich poczynąń twórczych, gdyż dziecko jako bliższe samej istocie zjawisk, nienapiętnowane ich pojęciowymi etykietami, dotyka samego sedna, ale nie mogąc odwołać się do dorosłej wiedzy o świecie, bardziej jest narzędziem czystego talentu, aniżeli nim się posługuje w sposób świadomy. Wydaje się jednak, że Lewisowie podczas pracy nad *Pakamerią* są już przynajmniej w połowie drogi, na etapie, w którym z rosnącą satysfakcją zaczyna się kontrolować proces tworzenia. Ten dziecięcy – czy inaczej mówiąc pierwotny, mityczny – sposób pojmowania nie jest oczywiście gorszy. Wydaje się wręcz, że to opozycyjne wobec niego, logiczno-naukowe myślenie dorosłych jest bardziej ograniczonym. To pewnie dlatego C.S. Lewis mówi, że nie istnieje dobra książka, która nadawałaby się wyłącznie dla dzieci, i konsekwentnie odmawia dorosłym (typowym – według jego miar) wstępu do Narnii. Tak jak dziecięcość nie jest cechą związaną z wiekiem, tak również dorosłość należy traktować nieco szerzej:

[...] dorosłość rozumiana jako znaczny stopień wrażliwości, a nawet spontanicznej intuicyjności estetycznej – jest przywilejem nie tylko niektórych inteligentnych dorosłych, ale właściwością większości dzieci. Artystą i poetą bywa się w dzieciństwie częściej i autentyczniej niż się nim bywa w wieku dojrzałym (Cieślowski 1975: 269).

W tym świetle zupełnie nowego znaczenia nabiera tradycyjna figura poety bajkopisarza, zazwyczaj utożsamianego z dorosłym. Nie byłoby pewnie nadużyciem stwierdzenie, że gdyby nie wiedza biograficzna o autorze *Pakamerii*, to dzięki zapośredniczeniu przez słowo również jego można by posądzić o metrykalną dorosłość. Niemniej pomijając ten szczególny przypadek, badacze zwykle stawiają dziecięcego odbiorcę i dojrzałego nadawcę po tej samej stronie barykady.

Przymierze poety z dzieckiem obraca się przeciw światu autorytetów dorosłych. Groteska staje się w wierszach dla dzieci jedną z ulubionych konstrukcji świata (Cieślowski: 1982: 203).

Pierwotna ludyczność w służbie twórczości

Twórczość typu dziecięcego w naturalny sposób wiąże się z zabawą. Mówi się zresztą, że to zabawa jest żywiołem pierwotnym – z niego wyłania się porządek reprezentowany przez kulturę, której budulcem jest tradycja usankcjonowana

w folklorze. Tak rozumiana twórczość musi mieć prymarnie charakter samorządny i autoteliczny, choć – podobnie jak zabawa – nie wyklucza celów pobocznych. Jest to jeden z momentów, w którym najsilniej uwidacznia się opozycja pomiędzy naturą a kulturą, dzikością a cywilizacją. Zabawa dlatego jest dewizą dziecięcych umysłów, że dostępna jest im dzięki umiejętności wyjścia poza skonwencjonalizowaną i umowną logikę świata, a z drugiej strony sama w sobie jest odwrotem od cywilizacyjnego uporządkowania ku wolności niedostępnej w innych warunkach. Oczywiście tu również nie ma ograniczeń wiekowych:

Stworzone do zabawy jest nie tylko dziecko, ale i dorosły, i zależnie od zawartego w nim „procentu dziecka” potrafi się bawić jak dziecko – w sposób wyłączny (Cieślowski: 1985: 244).

Jest to kategoria pełna wewnętrznych napięć. Naturalna żywiołowość przeciwstawiona kulturze nie jest jedynym możliwym do obronienia postulatem. Między jedną a drugą sferą zachodzą bowiem symbiotyczne zależności. Jeżeli zabawę traktować nie tylko w kategoriach czystej ludyczności, ale i święta czy obrzędu, a więc mniej lub bardziej skodyfikowanych rytuałów odrealniania elementów czerpanych z jak najbardziej realnej matrycy świata dostępnego zmysłom, wyjścia ku nadbudowie rzeczywistości, okazuje się, że dotykamy podstaw duchowości właściwie każdej kultury. Równie ważnym aspektem jest socjalizująca rola zabawy, która najpełniej wyraża się w zabawie zbiorowej. Wynikające z tego otwarcie się na drugiego, a w konsekwencji konieczność stosowania autocenzury i wyznaczania granic swojej własnej wolności, jest już właściwie rozwinięciem Freudowskiej wizji kultury jako źródła cierpień. *Pakameria* cała jest zapisem ustępstw na rzecz drugiego. Bezcelowe są domniemywania na temat jej kształtu przy założeniu, że byłaby dziełem jednego autora. Nie ulega jednak wątpliwości, że byłaby inna. Kultura w naturalny sposób uświęca zbiorowości, te natomiast budują swoją własną świadomość i tożsamość, która swój wyraz znajduje w folklorze. Uczestniczenie w nim nie musi wiązać się ze świadomością tego uczestnictwa. Tradycja nie musi być nawet nachalna, nierzadko wręcz staje się przezroczysta. Często zupełnie automatycznie powielamy zachowania, które straciły już swoje pierwotne znaczenie albo przestały mieć jakikolwiek sens tylko dlatego, że w ten sam sposób postępowała mama lub babcia. Rzecz może dotyczyć zupełnie drobnych gestów, może też wiązać się z zachowaniami czy rytuałami, których nie byliśmy bezpośrednimi świadkami, a które przetrwały w pamięci zbiorowej. Jest to w dużej mierze wiedza immanentna. Ważnym dla zrozumienia tego mechanizmu będzie pojęcie czasoprzestrzeni dziecka, na którą składają się żywe, plastyczne wspomnienia lat dziecińczych, wszystkie twory bliskie dzieciom poprzez swój ludyczny charakter, twórczość trafiająca do dzieci, a często przez nie same kreowana. Ma ona oczywiście wymiar indywidualny i zmienny (wraz z rozwojem konkretnego dziecka), ale zawsze charakteryzuje się dużą zmysłowością oraz niemal Schultzwskim zagęszczeniem czasu. Cieślowski pisze zresztą (co pokrywa się z teoriami psychoanalitycznymi), że „raj dzieciństwa jest rajem matki” (Cieślowski 1975: 160). Być może owo twierdzenie czyni jeszcze głębszymi i prawdziwszymi słowa Jacka o końcu dziecięcej szczęśliwości, który przyniosła śmierć Flory Lewis⁷. Jest to czas pełnego zanurzenia w rzeczywistości, rodzinie, okolicy. Nawet jeśli na tym etapie

⁷ „Po śmierci mamy skończyła się spokojna szczęśliwość dzieciństwa, znikło poczucie bezpieczeństwa i stabilizacji. Czekano mnie jeszcze wiele przyjemności (...), ale dawne bezpieczne życie przepadło bezpowrotnie. Mój kontynent zatonął jak Atlantyda; zostały z niego tylko wyspy rozsiane po rozległym morzu” (Lewis 2010: 34).

zabraknie intencjonalnego przekazania wiedzy pokoleniowej i tradycji, zawsze odbywa się to w sposób pośredni. Dziecięca czasoprzestrzeń rodzica jest oczywiście odmienna od tej, w której funkcjonuje dziecko, ale to rodzic ukształtowany przez własne (i oczywiście własnego rodzica!) doświadczenia mniej lub bardziej aktywnie wpływa na dzieciństwo swego potomka. Jest nośnikiem przekonań, przyzwyczajęń, wierzeń, przesądów i zachowań, które znów stają się elementem dziecięcej czasoprzestrzeni – tym razem w nowej konfiguracji. Z pokolenia na pokolenie zachodzi więc zautomatyzowany proces dziedziczenia. Tak silne zakorzenienie w tradycji przekłada się na szersze zakresy – od rodziny aż do narodu. To właśnie dzięki takim procesom *Pakamerię* można wpisać w tradycję angielskiej bajki zwierzęcej, której realizacją mogą być m.in. bajki Beatrix Potter. Wiemy oczywiście, że twórczość tej autorki była znana Lewisom, ale *Pakameria* wywołuje również skojarzenia z książką, której w momencie rozpoczęcia prac nie mogli oni znać, gdyż powstawała równolegle z ich juveniliami – *O czym szumią wierzby* Kennetha Grahame’a. Ten fakt można już z powodzeniem uznać za dowód na żywotność pewnej literackiej tradycji, tym bardziej, że utworów tego rodzaju można wskazać znacznie więcej. Warto zresztą jeszcze powrócić do kwestii tejże tradycji i jej przełożenia na literaturę dziecięcą w ogóle, ale aby w pełni uświadomić jej znaczenie trzeba sięgnąć po całościowy obraz twórczości i życia człowieka, na którym trwale odcisnęła ona swoje piętno. Doskonałą egzemplifikacją będzie właśnie C.S. Lewis. Zakładana przeze mnie dualność jego twórczej osobowości: Jacka o dojrzałej duszy i pragmatycznym umyśle oraz dzieckiem podszytego i uduchowionego Clive’a, nie wyklucza bowiem ocalenia tych elementów tradycji, które decydują o jego tożsamości. Oznacza to, że pomimo istotnych zmian w światopoglądzie (ale – co istotne – o charakterze ewolucyjnym, a nie rewolucyjnym!), pozostał on tym samym człowiekiem.

Skoro więc dziecięcość nie jest już uwikłana w pojęcia literaturoznawcze, warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden związany z nią (i bardzo charakterystyczny dla tradycji angielskiej bajki) rys, jakim jest antyindustrializm. W wielu przykładach zaczerpniętych z tej literatury dziecko jest bohaterem w sposób naturalny bliskim przyrodzie, otwartym na naturę, a często również uwarzliwionym na ponadnaturalne aspekty świata. O wadze tej relacji mogą świadczyć rozważania Jolanty Hartwig-Sosnowskiej, która w swojej książce *Wyobraźnia bez granic*, podejmuje się refleksji nad specyficzną odmianą utworów fantasy brytyjskiego kręgu kulturowego – i choć założenia wyjściowe zamieszczonych w publikacji szkiców są ukierunkowane nieco inaczej, autorka wielokrotnie jest zmuszona do podkreślania tej właśnie cechy. To również w pewnym stopniu jest wynikiem przekonania o swoistej wyższości dzieci, które często zajmują pozycję uprzywilejowaną w dostępie do świata alternatywnego. Autorzy nie marnują więc okazji, by w niepochlebnym świetle ukazać skontrastowaną z nimi esencję dorosłości – mieszczanina ograniczonego myśleniem na wskroś logicznym. Tak czyni chociażby Hoffman w swoim *Dziadku do orzechów*. Ciekawe, że w tej opowieści dostęp do krainy żywych zabawek ma nie tylko mała Marynia, ale i radca Drosselmeier – postać wieloznaczna, umieszczona zarówno w porządku rozumu, jak i fantazji (i zwłaszcza w tym drugim wydaniu niezwykle ekscentryczna). Odmienne mechanizmy mniej lub bardziej subtelnej dyskredytowania dorosłych da się odnaleźć w utworach Lewisa Carrolla czy Hugh Loftinga. W cyklu o doktorze Dolittle uprzywilejowanymi postaciami są tytułowy doktor – człowiek dobry i wrażliwy, ale nieco nieporadny, jego nastoletni towarzysz, człowiek dziki i sympatyczny kryminalista. Cała galeria tych ze wszech miar nieschematycznych postaci, podobnie jak Hoffmanowski radca-dziwak, wpisuje się doskonale w wizję Cieślakowskiego.

W oczach rozsądnych dorosłych, którzy opanowali podstawowe arkana wiedzy o świecie, przede wszystkim społecznym, i poprawność logicznego, abstrakcyjnego czy „życiowego” myślenia – dziećmi będą artyści, uczeni, ideolodzy, ludzie o ładunku romantyzmu większym, niż to się oplaca i niż wypada; ludzie o poglądach i ideałach wykraczających poza ramy ustalone tradycją, zwyczajem, interesem czy przyzwyczajeniem. Słowem dziecko znajduje się we wcale niezłym towarzystwie (Cieślakowski 1985: 220).

Znamienne, że w innej swojej publikacji wskazuje on na częste utożsamienia na linii: dziecko – człowiek prymitywny/dziki – poeta (Cieślakowski 1982: 202). Ta szczególna wrażliwość na świat jest więc przedmiotem zainteresowania literatury dziecięcej w ogóle, choć wydaje się, że wspomniany antyindustrializm jej brytyjskiego nurtu dodatkowo uwypukla tę cechę. Bliskość dziecka i natury szczególną wartość zyskuje właśnie w *Opowieściach z Narnii* – jest bowiem wynikiem osobistej opinii Lewisa na temat kryzysów, które wiązały się z nastaniem „wieku maszyny”. Zgodnie z tym, co zostało już powiedziane na temat *Pakamerii*, ślady takich intuicji znajdujemy już w młodzieńczej twórczości, choć znajdzie się w niej miejsce również dla naturalnej fascynacji przejawami nowoczesności. Ważnym zagadnieniem świadczącym o dziecięcości septologii jest również ich niezwykle rozwinięta sensualność. Kroniki narnijskie pod tym względem są całkowitym przeciwieństwem *Pakamerii*, która wywodzi się z idei i słowa. Dość oczywista jest rola obrazowości, również w kontekście powstawania dzieła, ale wielu badaczy podkreśla również istotny udział opisów odwołujących się do pozostałych wrażeń zmysłowych. Świetnym tego przykładem jest, analizowana w sposób szczegółowy przez Oziewicz, scena pierwszego przejścia Łucji przez szafę w domu profesora. Podkreśla on gradację odczuć zmysłowych, która wiąże się z ideami Filozofii Wschodu, a w intencji autora ma pełnić funkcję uprawdopodobniającą (Oziewicz 2005: 133-137). Wiadomo oczywiście, że Lewisowi znane były założenia tychże filozofii dotyczące powiązań żywiołów i zmysłów, ale poza wszystkim ten sposób opisu znajduje swoje uzasadnienie w teorii czasoprzestrzeni dziecka proponowanej przez Cieślakowskiego. *Opowieści* są w pewnym stopniu odwołaniem do wewnętrznego dziecka Lewisa, a jako takie w sposób naturalny poruszają to, co jest elementarną materią dziecięcości, a więc świadectwo zmysłów. Dzięki temu samemu mechanizmowi Proust może prowadzić swoją historię, usprawiedliwiając ją smakiem magdalenki zanurzonej w herbacie. Przywołanie czasoprzestrzeni dziecka wiąże się również z umiejscowieniem septologii w obszarze folkloru czy – ściślej mówiąc – konkretnej literackiej tradycji. Wspomniany już antyindustrializm dzieci oraz ich aksjologiczna orientacja jest wynikiem jej wpływu. Dość charakterystyczne, że wielu z największych autorów, podobnie jak Lewis, nie tylko czerpało z elementów autobiograficznych, ale tworzyło świat fantastyczny dla siebie samych i nie zawsze (jak w przypadku Jamesa Barrie’ego) miało to charakter eskapistyczny. Częściej stawało się wyrazem tęsknoty za utraconą idyllą, próbą (auto?)ocalenia lub – nieco bardziej pragmatycznie – oferowaną konkretnemu dziecku pomocną dłoń w naturalnym procesie wyrastania z niej. Dlatego właśnie bohaterowie nierzadko stopniowo znikają z tych wyobrażonych krain dzieciństwa – tak działo się z kolejnymi gośćmi Narnii, tak stało się też z Krzysiem odwiedzającym Stumilowy Las. Tego typu opowieści są więc pod względem pełnionych funkcji pokrewne baśniom i podobnie jak one mogą (a nawet powinny!) być czytane zarówno przez dzieci, jak i dorosłych, którzy z pewnością będą w stanie wyodrębnić znacznie głębsze sensy. Często te opowieści otacza też aura oniryczna – w Narnii tylko subtelnie sygnalizowana, ale w skrajnej realizacji tego motywu (*Alicja w Krainie Czarów*) autor pozwala snom na unieważnienie i zdyskredytowanie całej historii.

Tradycja i folklor a wzorce twórcze - podsumowanie

Pakamera i Narnia oczywiście korespondują ze sobą, i to w sposób wielopoziomowy. Decyduje o tym nie tylko wspólny dla nich obu (a jednak inny!) autor, ale i współprzynależność do takich ogólnych kategorii jak literatura dziecięca czy brytyjska tradycja literacka, co musi wywoływać napięcia między nimi a przyjętym wzorcem, jak również między nimi samymi. Z kolei wzorce, nawet jeśli sobie tego nie uświadamiamy, są strukturami wyprowadzanymi z szeroko pojętej i osadzonej w kulturze tradycji, wobec której każdy nowy wytwór jest jakoś sytuowany.

[...] każde nowe dzieło jest przyrostem do świata literatury już napisanej. Przyrost może być zwykłym mechanicznym dodaniem, ale może być kreacją polemiczną (Cieślowski 1975: 271).

Z uwagi na swego rodzaju naturalność, bliskość, a często związek z domem rodzinnym szczególnie miejsce w tej sieci wzajemnych powiązań zajmuje folklor czy też może nieco precyzyjniej – wszechfolklor. Określenie to jest bliższe właściwej naturze zjawiska, które obejmuje nie tylko twórczość we wszystkich jej przejawach, ale również zwyczaje językowe, przesady, wzorce zachowań, a nawet arkana sztuki kucharskiej. Podkreśla też fakt świadomej bądź też zautomatyzowanej przekazywalności pokoleniowej, a przez to uwypukla linearną rozwojowość zjawiska, bo przecież folklor prababci i wnuczki jest nieco inny, a jednak wciąż ten sam. Ponad wszystko ma on jednak fundamentalne znaczenie dla literatury. Dziecięcość we wszystkich swoich przejawach była głównym tematem niniejszego artykułu, a jej związek z folklorem wydaje się zasadniczy. Powyższe rozważania dowodzą, że oczywistym jest wiązanie obu utworów z konkretną tradycją, ale określanie ich mianem utworów literatury dziecięcej może mieć jedynie umowną wartość klasyfikacyjną. Takie przyporządkowanie umożliwia właściwy Lewisowi dziecięcy typ postrzegania świata (który, na etapie tworzenia *Pakamerii* był – chociaż nieco zmodyfikowany – właściwy jego wiekowi); jest jednak wiele przesłanek, które podają w wątpliwość ściśle odwoływanie się do takich podziałów typologicznych. Zręcznym sposobem na przełamanie tego impasu może być zgoda co do określenia Lewisa mianem twórcy dziecięcego, przy jednoczesnym odsunięciu określenia „twórcy literatury dziecięcej”. Najważniejszym efektem powyższych rozważań jest jednak ukazanie pewnej naturalności procesu twórczego, co w przypadku utworu ponadprzeciętnego (biorąc pod uwagę wiek autorów) ma szczególną wartość.

Bibliografia

- BALCERZAN, E. (1982). *Odbiorca w poezji dla dzieci*. W: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań* (ss. 142-169), J. Cieślowski i R. Waksmund (red.), Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- BRZECHWA, J. (2003). *Dlaczego piszę dla dzieci?* „Poezja i Dziecko”, nr 1(1), s.22.
- CIEŚLIKOWSKI, J. (1975). *Literatura i podkultura dziecięca*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- CIEŚLIKOWSKI, J. (1985). *Wielka zabawa*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- CIEŚLIKOWSKI, J. (1982). *Wiersz dziecięcy*. W: *Literatura i podkultura dzieci i młodzieży. Antologia opracowań* (ss. 198-220), J. Cieślowski i R. Waksmund (red.), Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- DYMARA, B. (2000). *Wczesnoszkolna edukacja literacka*, Kraków: Oficyna Wydawnicza Impuls.

- LEWIS, C.S. i W. H. (2009) *Pakamera – Zanim powstała Narnia: kroniki dziecięcej krainy marzeń* (przeł. M. Juskiewicz), Poznań: Media Rodzina.
- LEWIS, C.S. (2010). *Zaskoczony radością* (przeł. M. Sobolewska), Kraków: Esprit.
- OZIEWICZ, M. (2005). *Magiczny urok Narnii. Poetyka i filozofia „Opowieści z Narnii”* C.S. Lewisa, Kraków: Universitas.

INEZ KROPIDŁO

THE FOLKLORISTIC BUILDING BLOCK OF LITERATURE CREATED BY CHILDREN : THE CASE OF THE LEWIS BROTHERS

The article explores the phenomenon of literature written by children, and in particular its ludic-folkloristic genesis, as exemplified by *Boxen: Childhood Chronicles Before Narnia*, a relatively little known work by C.S. Lewis. Relying on Jerzy Cieślowski's anthropological theory of children's creativity, the author transfers the notion of childhood beyond strictly literary categories and constructs a polarized image of Lewis as an author: he emerges as an overmatured child and a childlike adult. The specificity of *Boxen* strongly testifies to the fact that the complexity of children's creations may in some cases move beyond any commonly accepted standards. The analysis of this work also reveals the immanence of children's creative capabilities and organic dependencies between the motifs and creative schema they use and the culture in which they grow up. Locating *Boxen* within the British tradition of animal fable exemplifies these mechanisms. All this enables finding a common ground between folklore, language and myth. First and foremost, it reveals the naturalness of these seemingly complicated processes.