

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historiolitteraria XI (2011)

Krystyna Zabawa

Postać narratora w najnowszej polskiej literaturze dziecięcej

W tekście powinno być słycać narratora. Dlatego język musi być zbliżony do mówionego. Opowieść jest skierowana do dzieci, ale dorośli powinni też móc ją podłuchliwać¹.

(H.Ch. Andersen)

Teoria narracji jest być może najmniej wykorzystanym przez znawców literatury dziecięcej obszarem badawczym. [...] [Tymczasem] ułatwia [ona] badanie strategii, które umożliwiają piszącym dla dzieci obejść nieuniknioną przepaść poznawczą. Badacze literatury dziecięcej podkreślają wagę [...] „zaangażowania” w niej głosu narracji, „głosu, który... stara się przyciągnąć czytelnika, zdobywając jego zaufanie”. W ten sposób teoria narracji nadaje nowy wymiar toczącej się debacie o naturze literatury dziecięcej i różnicy między nią a literaturą dla dorosłych².

(M. Nikolajewa)

Powyższe cytaty, zaczerpnięte z tekstów jednego z najpopularniejszych i najbardziej rozpoznawalnych na świecie twórców literatury dla dzieci oraz jednej z wybitnych współczesnych badaczek tejże literatury, wskazują na szczególnie w niej istotną (a nieco zapoznaną) rolę postaci narratora i kategorii związanych z narracją. Także na gruncie polskim badania narratologiczne, biorące pod uwagę literaturę dziecięcą, prowadzone są rzadko, podczas gdy literatura przedmiotu dotycząca szeroko i interdyscyplinarnie rozumianych problemów narracji jest bogata³. W połowie lat 90. XX w. pojawił się termin „zwrot narratystyczny”, który dotyczy w zasadzie

¹ H.Ch. Andersen, komentarz do pierwszego wydania baśni z 1863 r., t. 2, cyt. za: A. Øster, *Hans Christian Andersen's Fairy Tales in Translation*, [w:] *Children's Literature in Translation*, red. J. Van Coillie, W.P. Verschueren, Manchester 2006, s. 148–149 [tłum. moje – K.Z.].

² M. Nikolajewa, *Narrative theory and children's literature* [w:] *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, wyd. 2, t. 1, red. P. Hunt, London 2004, s. 166 [tłum. moje – K.Z.].

³ Oczywiście, niemal wszyscy polscy badacze literatury dziecięcej wypowiadają się przygodnie na temat narracji czy narratora, formułując inspirujące tezy, nie poświęcają jednak tej kategorii osobnej uwagi. W całości ważnemu dla narratologii zagadnieniu został poświęcony artykuł J. Ługowskiej, *Punkt widzenia w strukturze komunikatu literackiego (przeznaczonego dla młodego odbiorcy)*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin 2004, s. 9–25. Przedmiotem analiz jest tu poezja. Bogaty wybór obcojęzycznej literatury przedmiotu, dotyczącej także literatury dziecięcej zob. M. Nikolajewa, *Narrative theory...*, s. 176–178.

wszystkich nauk humanistycznych, a w literaturoznawstwie oznacza „badanie związków narracji i fabuły, perspektyw narracyjnych, pozycji narratora, relacji narratora i postaci literackich, przebiegu wątków i motywów, zagadnień czasowości itp.”⁴. Maria Nikolajewa podkreśla, że analizy tekstów tworzonych dla dzieci, dokonane z perspektywy narratologicznej, mogą być przydatne również dla teoretyków i literaturoznawców zajmujących się utworami bez dziecięcego adresu⁵. Badaczka skupia się na trzech elementach narracji: fabule, charakterystyce postaci oraz perspektywie. Wszystkie one warte są zbadania także na gruncie polskiej literatury dziecięcej.

Waga tej problematyki wynika także z faktu, iż narracja to jeden ze „stopni percepcji” dzieła literackiego przez dziecko, bardzo istotny z punktu widzenia edukacji czytelniczej. Jak pisze autorka modelu dziecięcego odbioru, a zarazem porządku lektury (mogącego stanowić ułatwienie w poznawaniu „istoty dzieła literackiego”), Alicja Baluch:

to właśnie [narrator – uzup. K.Z.] sprawia, że niektóre zdarzenia, charakterystyki postaci albo relacje przestrzenne docierają do odbiorcy w kształcie pełnym lub okrojonym. Zależy to przecież od sposobu opowiadania narratora, uwypuklania lub ukrywania przez niego pewnych spraw, podkreślania lub umniejszania ich wagi. Można więc powiedzieć, że to właśnie on wydobywa z tła pewne sprawy, a niektóre – jeśli chce – osłania cieniem. [...]

Uchwycenie przez dziecko układów narracyjnych jest pierwszym sygnałem rozumienia przez nie swoistości wypowiedzi literackiej, zaakceptowania autonomii „wysłowionego” świata przedstawionego⁶.

Niniejszy tekst jest częścią szerszych badań nad narracją we współczesnych polskich utworach dla dzieci. Skupia się przede wszystkim na głosie narratora, brzmiącym najwyraźniej w formułach początku i końca opowieści⁷ oraz ujawniającym własną perspektywę (ewentualny dystans wobec postaci i opowiadanej historii) w jej trakcie. Zostanie tu także szkicowo i niejako przy okazji poruszony problem wzajemnego stosunku różnych ról osobowych w tekście (zwłaszcza postaci autora/podmiotu czynności twórczych i narratora)⁸. Ma to wpływ na ważną cechę współczesnej literatury w ogóle: przenikanie się fikcji i rzeczywistości pozatekstowej.

⁴ A. Burzyńska, *Idee narracyjności w humanistyce*, [w:] *Narracja. Teoria i praktyka*, red. B. Janusz, K. Gudowska, B. de Barbaro, Kraków 2008, s. 26.

⁵ Zob. M. Nikolajewa, *Narrative theory...*, s. 167. Badaczka wskazuje np. na problem „oddania naiwnej perspektywy bez utraty psychologicznej głębi i bogactwa słownictwa”. Literaturoznawcy na ogół konstatują niemal niemożliwość utrzymania takiej perspektywy, przywołując tylko jeden przykład (z powieści *Wściekłość i wrzask*). Tymczasem, jak twierdzi Nikolajewa, „powieści dla dzieci dostarczają tu różnorodnych przykładów”.

⁶ A. Baluch, *Dziecko i świat przedstawiony, czyli tajemnice dziecięcej lektury*, Wrocław 1994, s. 37–38.

⁷ Problematykę formuł inicjalnych i końcowych w XX-wiecznej literaturze dziecięcej w kontekście wypowiedzi metatekstowych podjął Maciej Kawka, *Metatekst w tekście narracyjnym na przykładzie współczesnych utworów literatury dla dzieci*, Kraków 1990, s. 81–102.

⁸ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Warszawa 1971. To kategorie ważne dla poetyki kogni-

Przedmiotem analiz będzie najnowsza (powstała po 2000 roku) polska proza dla dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym autorstwa Pawła Beręsewicza, Andrzeja Grabowskiego, Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel, Grzegorza Kasdepke, Barbary Kosmowskiej, Tomasza Trojanowskiego, Wojciecha Widłaka i Rafała Witka. Ten dział twórczości rozwija się ostatnio dynamicznie. Młodzi pisarze deklarują i realizują chęć przekroczenia zakłętego, zdawałoby się, kręgu literatury „osobnej” i zaistnienia jako twórcy dzieł literackich, spełniających przede wszystkim kryterium wartości artystycznej⁹. Styl narracji, obecność kilku narratorów, mnożenie perspektyw, odniesienia intertekstualne, gry z odbiorcą (także zabawa na granicy fikcji i rzeczywistości) – to jedne z wyznaczników tej prozy, pozwalające na zestawienia z polską literaturą współczesną oraz poszukiwanie podobnych tendencji rozwojowych. Równocześnie, rzecz jasna, adres dziecięcy determinuje w dużym stopniu strategię pisarskie, piętrząc przed autorami trudności nieznane pisarzom „dla dorosłych”. Zofia Adamczykowa uznaje „zjawisko dwuadresowości, a nawet wieloadresowości” za charakterystyczne dla literatury dziecięcej przełomu wieków XX i XXI, stawiając tezę, iż „wyznacza [ono uzupełnienie – K.Z.] nowy kierunek w rozwoju literatury dziecięcej z początkiem kolejnego stulecia”¹⁰. Badania narratologiczne mogą przyczynić się do opisanego zasad funkcjonowania tego istotnego zjawiska.

Wybór do analizy utworów dla najmłodszych odbiorców ma na celu także ukazanie większego niż się powszechnie uważa skomplikowania i wewnętrznego bogactwa tej prozy. Jak pisze Maria Nikolajeva:

Powszechnie przyjmowaną presupozycją na temat literatury dziecięcej jest przeświadczenie, że to „proste” formy literackie. [...] Dotyczy to także wyraźnego głosu narracji, ustalonego, jednego punktu widzenia, najchętniej autorytatywnego, dydaktycznego, wszechwiedzącego narratora, który nie szczędzi odbiorcom komentarzy, wyjaśnień i napomnień, nie pozostawiając niczego niedopowiedzianego czy niejednoznacznego; narratora posiadającego większą wiedzę i doświadczenie zarówno od postaci, jak i odbiorców. Nie może być poddana w wątpliwość fikcjonalność opowieści, wiarygodność narratora czy samowystarczalność języka jako środka artystycznego wyrazu. Oczywi-

tywnej, stąd omawia je szczegółowo, przytaczając bogatą najnowszą literaturę przedmiotu P. Stockwell, *Poetyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków 2006, s. 62. Dyskusję nad współczesnymi, rywalizującymi ze sobą koncepcjami ról osobowych przeprowadza też G. Maziarczyk, *The Narratee in Contemporary British Fiction*, Lublin 2005, s. 16.

⁹ Jeden z debiutujących w XXI w. autorów – Rafał Witek (ur. 1971) – tak określa adresata swoich utworów: „Po *Plaży...* była bardzo dla mnie ważna książka pt. *Cudnie paskudnie*, która została wydana przez Telbit jako książka dla młodzieży, ale tak naprawdę – podobnie jak wszystkie moje rzeczy – jest **książką dla nieznanego odbiorcy**” [podkr. moje – K.Z.]. Przeprowadzająca wywiad Dorota Koman komentuje: „To bardzo niemarketingowe podejście do rzeczy. Pewnie dlatego tak bardzo podobają mi się Twoje książki, że nie starają się «trafić w segment»”. *Pokaż język! – Z Rafałem Witkiem rozmawia Dorota Koman*, http://www.qlturka.pl/czytelnia,literatura,pokaz_jezyk_z_rafalem_witkiem_rozmawia_dorota_koman,3066.html [dostęp 28.02.2011]. W bardzo wielu wypowiedziach współczesnych autorów można odnaleźć ten sam motyw: deklaracje chęci dotarcia zarówno do adresata dziecięcego, jak i do dorosłego pośrednika lektury.

¹⁰ Z. Adamczykowa, *Literatura dla dzieci. Funkcje, kategorie, gatunki*, Warszawa 2001, s. 16–17.

ście, spektrum literatury dziecięcej jest znacząco szersze niż sugeruje powyższy opis. Pytania zadawane w ramach teorii narracji [...] umożliwiają badaczom odkrywanie stopnia i rodzajów złożoności literatury dziecięcej¹¹.

„Opowiem wam o...”¹² – formuły początku

Andersen uważał, że dzieci w historii skierowanej do nich powinny „słyszeć” opowiadającego. Sam chętnie rozpoczynał narrację od nawiązania kontaktu z odbiorcą, inicjując, a czasem imitując dialog z nim. Jest to strategia „zdobywania zaufania”, o której piszą współcześni badacze literatury dziecięcej jako o ważnym elemencie tekstów skierowanych do najmłodszych. Początek utworu ujawnia na ogół postać narratora, wskazuje też na dominującą czy przynajmniej ramową strategię narracyjną. Spojrzenie na ekspozycje współczesnych utworów prozatorskich dla dzieci pozwala dostrzec pewne prawidłowości. Do analizy zostały wybrane utwory z narratorem pierwszoosobowym, nietożsamym z bohaterem, z kilku powodów. Po pierwsze, jest to przypadek wielu artystycznie udanych najnowszych tekstów. Po drugie, taki wybór ułatwia dostrzeżenie strategii nawiązywania kontaktu z odbiorcą oraz stosunku opowiadającego do postaci i świata przedstawionego. Po trzecie, umożliwiał przedstawienie ważnej – jak się wydaje – tendencji do utożsamiania narratora z autorem, a co za tym idzie zacierania granic fikcji i rzeczywistości pozatekstowej.

Przyjrzyjmy się zatem wybranym początkowym fragmentom najnowszej prozy dla dzieci, najpierw pod kątem budowania porozumienia z czytelnikiem/słuchaczem:

Kapitan Jędrus miał dopiero siedem lat, lecz był już strasznie groźnym piratem. Wiem, że trudno w to uwierzyć, ale tak było naprawdę! Pewnie ciekawi was, jak ten słynny kapitan Jędrus wyglądał¹³.

Gdybyście chcieli dowiedzieć się czegoś o Dzidzi, to pewnie na początku zapytalibyście: ile Dzidzia ma lat, jak wygląda, gdzie mieszka?¹⁴

Był sobie raz książkę, który lubił robić tylko jedną rzecz.

– Rysować? – zapytacie.

Nie, nie lubił rysować.

– Uczyć się?

No co wy! Nie znosił się uczyć!

Skąd! Tego nie cierpiał najbardziej na świecie!

– To co w końcu lubił? – zdenerwujecie się wreszcie i wtedy już chyba będę musiał wam powiedzieć¹⁵.

¹¹ M. Nikolajewa, *Narrative theory...*, s. 167.

¹² Z. Orlińska, *Matka Polka*, Łódź 2010, s. 5.

¹³ A. Grabowski, *Pirat Jędrus*, Łódź 2010, s. 5.

¹⁴ R. Witek, *Plaża tajemnic oraz niezwykły tomik Wiersze dla niegrzecznych dzieci*, Kraków 2004, s. 5.

¹⁵ P. Beręsewicz, *Opowiadka na Trzy Korony*, [w:] tegoż, *Żeby nóżki chciały iść. Opowiadki wzmacniające*, Łódź 2009, s. 37.

Inscenizowanie dialogu z odbiorcą na początku opowieści ma na celu pobudzenie emocji dziecka, wywołanie zaciekawienia, zdziwienia, nawet irytacji przedłużającym się wstępem. Między opowiadającym a czytelnikiem/słuchaczem powstaje także więź emocjonalna. Narrator mówi o sobie i „od siebie”, nie jest „przeźroczysty”, choć także nie należy do świata przedstawionego (oczywiście, w tych konkretnych przypadkach, i tak się przynajmniej wydaje na początku opowieści¹⁶). Co ciekawe, zwraca się do zbiorowego adresata. Już w pierwszych zdaniach zostaje podjęta gra z odbiorcą i to nie tylko dziecięcym. Można zaryzykować twierdzenie, że forma drugiej osoby liczby mnogiej odnosi się do dziecka i równocześnie dorosłego pośrednika, którego także ma szansę wciągnąć zagadka. Narrator odwołuje się bowiem również do doświadczenia życiowego i lekturowego, niedostępnego raczej dla najmłodszych. Początek powieści Rafała Witka zdaje się nawiązywać do fragmentu jednego z najsłynniejszych tekstów literatury dziecięcej – *Małego Księcia* Antoine’a de Saint-Exupéry’ego. Hipotetyczne pytania na temat Dżidzi przypominają pytania dorosłych z opowieści francuskiego pisarza:

Jeżeli opowiadacie im o nowym przyjacielu, nigdy nie spytają o rzeczy najważniejsze. Nigdy nie usłyszycie: „Jaki jest dźwięk jego głosu? W co lubi się bawić? Czy zbiera motyle?”

Oni spytają was: „Ile ma lat? Ilu ma braci? Ile waży? Ile zarabia jego ojciec?” Wówczas dopiero sądzą, że coś wiedzą o waszym przyjacielu¹⁷.

Narrator *Plaży tajemnic* kpi z takiego „zakochania w cyfrach”, pisząc o bohaterce:

Można by ją bardzo starannie zmierzyć i zważyć, notując na kartce obwód głowy, długość nosa i rzęs, wzrost w butach i bez butów, a nawet rozpiętość ramion. Tyle że po kilku miesiącach ona by urosła i wszystkie te liczby okazałyby się równie bezużyteczne jak nietrafione skreślenia na loterii...¹⁸.

Znacznie ważniejsze, podobnie jak dla narratora francuskiej opowieści o małym chłopcu, stają się szczególne upodobania bohaterki, zwłaszcza jedno – do zagadek¹⁹. Odbiorca, umiejący odkryć kontekst *Małego Księcia*, otrzymuje dodatko-

¹⁶ W opowiadaniu Beręsewicz narrator nieoczekiwanie okazuje się także postacią we własnej historii i ponosi konsekwencje swojej obecności w świecie przedstawionym: „– Niech ja tylko dostanę w swoje ręce tego, który wymyślił tę bajkę!” – odgraża się na koniec główny bohater. Narrator zatem i autor bajki w jednej osobie musi ratować się ucieczką: „O, o! Przecież to ja wymyśliłem tę bajkę! Przepraszam was bardzo, ale chyba nie będę mógł dokończyć. [...] Już są! Tak szybko? Na szczęście to tylko pierwsze piętro, a pod spodem krzaki! Nie ma rady, skacz! Żegnaaaaaaa...!” (s. 41). Zaskoczenie jest udziałem nie tylko najmłodszego odbiorcy. Wywołuje ono niezawodny efekt humorystyczny. Przy tym pojawia się przewrotnie potraktowany wątek autotematyczny, charakterystyczny dla literatury współczesnej.

¹⁷ A. de Saint-Exupéry, *Mały Książę*, przeł. J. Szwykowski, Warszawa 1972, s. 17.

¹⁸ R. Witek, *Plaża tajemnic...*, s. 5.

¹⁹ Zagadki szczególnego rodzaju pojawiają się także w *Małym Księciu*. Posługuje się nimi tajemnicza postać, którą jako pierwszą i ostatnią spotyka tytułowy bohater na Ziemi – żmija. „[...] bardzo dobrze rozumiałem – odpowiedział Mały Książę – ale dlaczego mówisz ciągle zagadkami?”

wą informację: w powieści najistotniejsze będzie to, co „niewidoczne dla oczu”, nie rzeczywistość fizykalna, znajdująca łatwe racjonalne uzasadnienia, powiązana niewzruszonym łańcuchem przyczynowo-skutkowym²⁰.

Klasyczna, wydawałoby się, bajkowa formuła początkowa w opowieści Beręsewicza także okazuje się wkrótce formułą przewrotną, mylącą tropy. Do serii niespodzianek i zaskoczeń przygotowuje przytoczony powyżej dialog z odbiorcą, zakończony niezwykle rozwiązaniem zagadki: książkę lubił... skoki ze spadochronem z królewskiego samolotu! (nb. ów nowoczesny rekwizyt stanie się przyczyną nieszczęścia bohatera, którym wzgardzi księżniczka ze Szklanej Góry, czekająca na „księcia z takiej porządnej bajki. W porządnym bajkach nie ma samolotów i spadochronów”²¹).

Formuła początkowa opowieści o piracie Grabowskiego także oscyluje między współczesnym rzeczywistym światem małego chłopca a światem awanturniczych i czarodziejskich opowieści: wygląd tytułowego bohatera opisany jest dość szczegółowo i realistycznie (siedmiolatki brakują dwóch przednich zębów), język narracji sugeruje raz perspektywę dziecka („strasznie groźny pirat”), to znów dorosłego gawędziarza swobodnie posługującego się stylem literackim (porównania, powtórzenia, wyszukane słownictwo). W pierwszym akapicie „zderzają się” dwa zasadnicze dla powieści epitety: zwyczajny i magiczny (dziwny). Na zakończenie krótkiej części wstępnej (oddzielonej od reszty opowieści trzema gwiazdkami) odbiorca dowiaduje się jeszcze, jakie emocje będą dominowały przy lekturze. Narrator znów odwołuje się do czytelniczej ciekawości: główny bohater zdobył czarodziejski pierścień, co jest „trudne i niebezpieczne. Jeśli chcecie wiedzieć, jak to się udało Jędrusiowi, czytajcie dalej. Oczywiście, jeśli się nie boicie...”. Strach – jedna z podstawowych „emocji literackich”²², nieodzowny składnik baśni i opowieści awanturniczych – ma towarzyszyć także czytelnikowi *Pirata Jędrusia*. Narrator przewrotnie zachęca do podjęcia lekturowej „gry ze strachem”.

Innym sposobem nawiązania kontaktu z odbiorcą jest odautorski wstęp, szczególnie częsty w książkach popularnego i płodnego autora – Grzegorza Kasdepke²³. Warto zauważyć, że nie jest to tylko typowa introdukcja, „będąca wprowadzeniem w [...] treść, informująca o problemach, którymi autor pragnie się zająć”²⁴, ale

– Rozwiązuję zagadki – rzekła żmija.” (s. 54) Wydaje się, że lektura książki Witka w odniesieniu do intertekstu, jakim jest – moim zdaniem – arcydzieło de Saint-Exupéry’ego, mogłaby przynieść interesujące rezultaty.

²⁰ Na utwór Witka zwróciła uwagę, analizując także początek powieści, M. Chrobak, *Realizm magiczny w polskiej literaturze dla dzieci i młodzieży*, Kraków 2010, s. 130 i n. Badaczka stwierdza także: „Ekspozycja powieści *Plaża tajemnic* Rafała Witka zaintryguje i dorosłego, i tego mniejszego czytelnika”.

²¹ P. Beręsewicz, *Opowieść na Trzy Korony...*, s. 42.

²² Zob. J. Papuzińska, *Atelier strachu*, [w:] tejże, *Dziecko w świecie emocji literackich*, Warszawa 1996.

²³ We wstępy zaopatrzone są np. książki: *Z piaskownicy w świat*, *Niesforny alfabet*, *Dziwne przypadki bajkopisarza*, *Tylko bez całowania*, *Mam prawo [...]*, *Wielka księga detektywa Pozytywki*, *Kasdepke dzieciom*. Odautorskie wstępy stanowią wręcz coś w rodzaju *differentia specifica* książek autora *Kacperiady*.

²⁴ T. Kostkiewiczowa, hasło *Wstęp*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, wyd. 2 poszerzone i poprawione,

w dużej mierze autoprezentacja pisarza, często jednoznacznie utożsamiającego się z narratorem. Wstępy autora *Kacperiady* mają na ogół formę listu, z konwencjonalnym zwrotem do adresata – „Drogi Czytelniku” lub „Drodzy Czytelnicy” (tu jednak, w przeciwieństwie do przytaczanych powyżej ekspozycji, określonego wiekowo; w kilku przypadkach podkreślona jest różnica widzenia czy doświadczenia dzieci i dorosłych²⁵). Zakończenie, także w konwencji listu (w jednej z książek pod właściwym listem znajduje się jeszcze żartobliwe PS), bywa zwykłym pozdrowieniem, a najczęściej życzeniem satysfakcji lekturowej („Miłej lektury”, „Miłej zabawy życzy”). Pod listem autor podpisuje się zawsze imieniem i nazwiskiem. Pewnym odstępstwem od tej reguły jest wstęp do *Wielkiej księgi detektywa Pozytywki*, pod którym widnieje podpis zarówno autora, jak i tytułowego bohatera. Pisarz podaje także swój adres mailowy z prośbą o sugestie od czytelników. W ogólnej formule listu mieszczą się zwroty do dzieci, pytania retoryczne, zachęty do różnych działań (nie tylko do lektury), ale też małe fabuły: od rozmowy z chłopcem na spotkaniu autorskim (*Powrót Bartusia...*), poprzez rozbudowaną scenkę z synem w roli głównej (*Mam prawo!...*), po zaskakującą przygodę w Zakopanem, zakończoną „owocną współpracą” z detektywem Pozytywką (*Wielka księga detektywa Pozytywki*). W ramach tych wstępów, jak wspomniano wyżej, autor opowiada wiele o sobie. Można się zatem dowiedzieć, że jest popularnym pisarzem, spotykającym się z czytelnikami na spotkaniach autorskich, dumnym ze swej popularności i poczytności swych książek, jest „autorem kryminałów”, a także pisze opowiadania dla „magazynów dla dzieci” (robi to na komputerze), że jego utwory dostarczają przede wszystkim radości, że ma syna Kacpra (dorastającego wraz z kolejno wydawanymi pozycjami – najpierw przedszkolaka, później ucznia) itd. Rola ojca jest (obok zawodu) wspomniana najczęściej i to ona determinuje w dużej mierze kształt opowieści²⁶.

Trzeba przy tym jeszcze zauważyć, że na zlewające się ze sobą role autora i narratora nakłada się często w książkach Kasdepke rola postaci – bohatera, opisywanego np. w następujący sposób (w poprzedzającej tekst główny słowno-obrazkowej części, pod nagłówkiem *Występują*): „Ja – czyli Grzegorz Kasdepke, autor tej książki, pojawiający się nagle, niespodziewanie, a czasem bez sensu...”²⁷.

Zatrzymaliśmy się przy twórczości autora *Kacperiady* ze względu na jej wyrazistość, ale także reprezentatywność dla pewnego nurtu utworów dla dzieci. Wyróżnione graficznie części wstępne (czy czasem – rozwinięte dedykacje), nie tak konsekwentnie, występują jednak także np. u Beręsewicza, Jędrzejewskiej-Wróbel, Kosmowskiej. W połączeniu z innymi tekstami odautorskimi (tzn. właśnie dedykacjami, mottami, tytułami książek i rozdziałów, czasem przesłaniem z ostatniej strony okładki) oraz z występującymi w ostatnich latach niemal z reguły na okładce zdjęciami autorów (czasem z dziećmi) i krótkimi notkami biograficznymi czy

Wrocław 1988, s. 577.

²⁵ Np. we wstępie do książki *Powrót Bartusia, czyli co to znaczy... po raz drugi!* (wyd. 6, Łódź 2008) autor zapowiada, że jej treścią będzie tłumaczenie „powiedzeń, które my, dorośli, nazywamy związkami frazeologicznymi” (s. 3).

²⁶ Ta rola narratora jest ostatnio coraz częstsza, o czym m.in. piszę w tekście *Postać ojca w najnowszej literaturze dla najmłodszych*, [w:] *Rodzina w świecie współczesnym*, Gdańsk [w druku].

²⁷ G. Kasdepke, *Mam prawo...*, s. 9.

rekomendacjami wstępy do książek dla dzieci stanowią ciekawy materiał badawczy. W niniejszym szkicu to zagadnienie zostało jedynie zasygnalizowane w kontekście relacji narrator – autor.

Podsumowując, w wielu najnowszych utworach dla dzieci występuje narrator pierwszoosobowy, którego można łatwo utożsamić z autorem. Narracja pierwszoosobowa nie jest, oczywiście, niczym nowym w literaturze dziecięcej. Nowe jednak, przynajmniej na taką skalę, wydaje się wyeksponowanie postaci rzeczywistego autora przenikającego się z ukształtowaną przez tekst fikcyjną postacią narratora²⁸. Można zaryzykować twierdzenie, że to tendencja równoległa do zaistniałej we współczesnej literaturze mody na „sobąpisanie”²⁹. Jak zauważa Anna Łebkowska, najnowsza polska proza „stawia na personalizację relacji międzyludzkich (zazwyczaj jest to po prostu narracja pierwszoosobowa, czasem jednak może to być inscenizacja opowieści jednego z bohaterów)”, podmiot opowiadający i postać istnieją „na granicy fikcji i autentyku”³⁰. Podobnie dzieje się coraz częściej w utworach skierowanych do dzieci.

„Drogie dzieci, to już koniec”³¹ – formuły zakończenia

Za jeden z wyróżników literatury dziecięcej uważa się pogodne, szczęśliwe zakończenie, które często niesie ze sobą morał, przesłanie dla odbiorcy. Bajkowe formuły zakończenia zawierają na ogół zapewnienie narratora o wiarygodności właśnie opowiedzianej historii, w której finale sam narrator uczestniczył („I ja tam byłem...”). Tymczasem rzut oka na ostatnie zdania wielu współczesnych książek dla dzieci prowadzi do wniosku, że po pierwsze – nie zawsze dobrze się kończą, a po drugie – ważniejsze – właściwie ich koniec bywa problematyczny, nie zamyka jednoznacznie fabuły, nie podsumowuje jej też dydaktyczną czy moralną pointą. Graficznym finałem nie jest kropka, ale – wielokropek albo nawet znak zapytania. Narrator zamiast potwierdzać swoją wiedzę o wydarzeniach i wydawać o nich sąd, zwraca się z prośbą o pomoc do odbiorcy, niejako na niego przerzucając dalsze snucie opowieści. Charakterystyczny pod tym względem jest *Epilog* – finał *Kamienicy* Roksany Jędrzejewskiej-Wróbel, gdzie zakwestionowane zostaje „szczęśliwe zakończenie”, uznane za „bajkowe”:

Oczywiście miło byłoby napisać, że od tej pory wszyscy [...] żyli długo, mądrze i szczęśliwie. [...] Cóż, tak rzeczywiście czasami się dzieje, ale zazwyczaj tylko w bajkach, nie w codziennym życiu³².

²⁸ Klasycznym utworem w polskiej literaturze dziecięcej, w którym pojawia się taki chwyt jest *Akademia Pana Kleksa* Jana Brzechwy. Autor ujawnia się jako podmiot opowiadający na końcu powieści.

²⁹ Termin M. Foucault, zob. tegoż, *Szaleństwo i literatura: powiedziane i napisane*, wybrał i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak i in., Warszawa 1999.

³⁰ A. Łebkowska, *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 201.

³¹ G. Kasdepke, *Bajka o bajce*, [w:] *Grzegorz Kasdepke dzieciom*, Warszawa 2010, s. 7.

³² R. Jędrzejewska-Wróbel, *Kamienica*, Łódź 2006, s. 113.

A jednak także w tytułowej kamienicy następuje zmiana na lepsze. Pojawia się też morał, sformułowany przez narratora, ale w taki sposób, jakby przytaczał on wnioski bohaterów, które wyciągnęli z własnej historii:

zaczynali też rozumieć, że warto czasem posłuchać, co mają do powiedzenia inni. [...] Oraz że – zdumiewająca zupełnie sprawa! – nie trzeba się lubić, żeby żyć ze sobą w zgodzie³³.

To jednak nie koniec – poszukiwanie tego, co w opowieści było „najważniejsze”, pozostaje zadaniem odbiorcy. Narrator podaje kilka sugestii w formie pytań, sygnalizując na końcu, że nie wyczerpują one wszystkich możliwości („A może coś zupełnie innego?” – to ostatnie zdanie *Kamienicy*)³⁴. Podobną strategię, choć za pomocą innych środków, stosuje ta sama autorka w książce *O słodkiej królownie i pięknym księciu*. Tu, po opowiedzeniu trzech alternatywnych zakończeń (jedno z nich jest skrajnie pesymistyczne, „nieszczęśliwe”), proponuje małemu czytelnikowi/słuchaczowi stworzenie własnego.

Innym sposobem na zachęcenie odbiorcy do przedłużenia przygody z książką jest zaznaczenie wielokropkiem możliwości dopowiedzenia, potrzeby przemyślenia, np.:

kiedy człowiek tęskni to wymyśla bajki... (R. Witek, *Julka Kulka, Fioletka i ja*);
 nawet jeśli misja Lolka Skarpetczaka i wspólna ekspedycja ratunkowa były tylko snem...
 Że nawet jeśli...
 To kiedyś...
 Kiedyś może się on spełnić.
 A wtedy... (T. Trojanowski, *Misja Lolka Skarpetczaka*)

Barbara Gawryluk kończy z kolei swoją *Legendę o psiej wierności* zachętą do przekazywania jej dalej, ponownego opowiadania: „opowiedzcie innym tę krakowską legendę”³⁵.

Omawiane strategie zakończenia są realizacją jednej z podstawowych zasad literatury dziecięcej, na którą coraz częściej zwracają uwagę literaturoznawcy i pedagodzy: zasady aktywizacji niedorosłego adresata. Tendencja ta współgra zresztą z widocznym we współczesnej literaturze (i sztuce w ogóle) dążeniem do zwiększenia roli odbiorcy w tworzeniu ostatecznego kształtu dzieła. Wpisuje się też we właściwą dzieciom zdolność i chęć „przedłużania lektury w zabawę”, posługu-

³³ Tamże, s. 113–114.

³⁴ Pytaniem kończy też swoją opowieść o piracie Jędrusiu Andrzej Grabowski: „Może będą mieli ochotę popłynąć jeszcze raz na cypel Logis i zapytać Mamali, co jest najważniejsze na świecie?”. Sugeruje ono nie tylko dalszy ciąg fabuły, ale także jest pytaniem o morał, zachętą dla małego odbiorcy do udzielenia własnej odpowiedzi na fundamentalne pytanie egzystencjalne.

³⁵ B. Gawryluk, *Dżok. Legenda o psiej wierności*, Łódź 2007, s. 44.

jąc się sformułowaniem jednego z pierwszych badaczy tej problematyki – Jerzego Cieślukowskiego³⁶.

Analizowane tu formuły zakończenia zachęcają dziecko przede wszystkim do werbalnej aktywności twórczej, według klasyfikacji proponowanej przez Zofię Adamczykową³⁷. Jednak oprócz powyższych propozycji „dopowiadania” własnych zakończeń, tworzenia przesłania, prób formułowania rozwiązań poruszonych problemów, pisarze proponują swoim odbiorcom także aktywność dynamiczną. Zakłada ona działanie i

przenoszenie emocji lekturowych na życie, kiedy to na przykład pod wpływem książki dziecko podejmuje postanowienia (aktywność wolicjonalna) prowadzące je do zachowań, które ujawniają emocje i empatię (np. współczucie dla psa – bohatera literackiego przenosi się na życie realne; przesłanie ekologiczne lektury ukonkretnia się w postaci rzeczywistych zachowań itd.)³⁸.

Przywoływana opowieść Gawryluk o psiej wierności jest przykładem utworu od początku do końca różnymi środkami budującego empatię i współczucie. Zachęta do konkretnego działania znajduje się w zakończeniu, kiedy narrator posyła dzieci na Bulwary Wiślane w Krakowie, aby posiedziały chwilę przy pomniku niezwykłego psa. Fikcja literacka od początku w tej książce pozostaje na styku z rzeczywistością, żeby na koniec całkowicie ustąpić jej pola.

Podobnie dzieje się w przytaczanej już opowieści Witka *Julka Kulka, Fioletka i ja*, tyle że końcowy apel do odbiorcy (czy tylko dziecięcego?) nie rozbija narracji, prowadzonej przez 10-letniego chłopca, ale występuje w postaci hipertekstu – towarzyszącego głównemu tekstowi w całej książce. W ramach pod wesołym, zaczepnym hasłem „A żebyś wiedział...” autor zamieszcza notki, dotyczące pojęć pojawiających się w narracji czy we wtopionych w nią wywiadach, m.in. o śmiechu, języku angielskim, śnie, bocianie białym, dyskusji. Ramka, podsumowująca historię, informuje o tym, że w domach dziecka w Polsce mieszka ponad 16 000 dzieci, a największym marzeniem autora/narratora (?) jest „aby nie mieszkało w nich ani jedno dziecko. Być może właśnie ty – kiedy już dorośniesz [...] pomożesz mi zrealizować to marzenie? Spróbuj! Szczęśliwe zakończenie tej historii zależy także od ciebie”³⁹. To kolejna odsłona balansowania na granicy fikcji i rzeczywistości. A zarazem – wariacja na temat „szczęśliwego zakończenia” (jakby współcześni pisarze nie

³⁶ Zob. J. Cieślukowski, *Literatura osobna*, wybór R. Waksmund, Warszawa 1985, s. 69. Przedmiotem badań pod kątem dziecięcej aktywności lekturowej i sposobów jej pobudzania stawała się ostatnio przede wszystkim poezja, począwszy od propozycji A. Baluch (*Poezja współczesna w szkole podstawowej*, Warszawa 1984), po książki A. Ungeheuer-Gołąb (*Tekst poetycki w edukacji estetycznej dziecka*, Rzeszów 2007; *Wzorce ruchowe utworów dla dzieci. O literaturze dziecięcej jako wędrownce, walce, tajemnicy, bezpiecznym miejscu i zabawie*, Rzeszów 2009).

³⁷ Zob. Z. Adamczykowa, *Literatura dla dzieci. Funkcje, kategorie, gatunki*, Warszawa 2001. Badaczka wyróżnia, opierając się na klasycznej typologii Glotona i Clero, pięć rodzajów aktywności dziecka w odpowiedzi na teksty literackie: intencjonalną (inspirowaną), naśladowczą (odtwórczą), dynamiczną, kompatybilną i twórczą (s. 54–55).

³⁸ Tamże, s. 54.

³⁹ R. Witek, *Julka Kulka, Fioletka i ja*, Warszawa 2009, s. 75.

mogli uwolnić się od tej konwencji, znanej tak dobrze z dzieciństwa). Jest to zresztą, jak się okazuje przewrotny, tytuł ostatniego rozdziału⁴⁰. Motyw bajkowego zakończenia stanowi też temat jednego z opowiadań o panu Kuleczce Wojciecha Widłaka. Mała bohaterka dowodzi, że formuła „żyli długo i szczęśliwie” powinna być początkiem opowieści, ewentualnie środkiem. Jest rozczarowana i twierdzi, że właśnie to, jak żyli szczęśliwie, powinno być opisane. Przyjmuje ostatecznie do wiadomości, że „Każdy ma swoje własne *długo i szczęśliwie*”. Ostatnie zdanie tego opowiadania, a zarazem całej książki brzmi: „A potem się bawili aż do samego wieczora – długo i szczęśliwie”⁴¹. Kolejna zachęta do twórczego potraktowania „dalszego ciągu”, wykorzystania lektury w zabawie.

Analizując zakończenia opowieści dla dzieci, warto zauważyć także tendencję, którą można nazwać zwielokrotnieniem finału. Anna Łebkowska, pisząc o karierze pojęcia narracji i sposobach jej realizacji w literaturze współczesnej, zauważa zjawisko „narracyjności zanegowanej”. Charakteryzuje ją według tej badaczki minimalizm albo nadmiar, przemilczenie albo repetycja, przejawiająca się np. w wielości początków⁴². Była już mowa o proponowaniu czytelnikowi różnych zakończeń. Zwielokrotnienie finału ma też miejsce wtedy, kiedy narrator ogłasza zakończenie historii, które jednak nie nadchodzi. Po takiej deklaracji następuje jeszcze jeden „prawdziwy koniec”⁴³. Takie gesty zaświadczenia o mocy sprawczej autora czy (w kategoriach ról istniejących w tekście) podmiotu czynności twórczej, ujawniają niejako granice fikcji traktowanej jako świat różnych możliwości. Podobnemu celowi służy zakończenie, w którym narrator przyznaje się do autorstwa opowieści, dotąd dającej iluzję samodzielności opisywanego świata czy autentyku dawnego przekazu, np.: „Opowieść o tatrzańskich nosiścach, nie jest bardzo stara – przed chwilą ją wymyśliłem”⁴⁴. Niepewność końca, jego „rozmycie” i zacieranie zdają się rekomensować odbiorcom, jakby zaczerpnięte z kina czy dziecięcej kreskówki, wydrukowane większą, często pogrubioną czcionką napisy KONIEC (u Trojanowskiego, Widłaka, Jędrzejewskiej-Wróbel).

Należy wspomnieć, że takie sygnały metatekstowe nie są niczym nowym w literaturze dla najmłodszych. Wątki autotematyczne można śledzić u wybitnych twórców z przełomu wieków XIX i XX, np. Bolesława Leśmiana czy Bronisławy Ostrow-

⁴⁰ „*Shczęśliwe zakończenie* [...] odwraca całą wymowę książki i łapie za gardło...” – komentuje Dorota Koman w przytaczanym już wywiadzie z autorem, www.qlturka.pl/czy-|telnia,literatura,pokaz_jezyk_z_rafalem_witkiem_rozmawia_dorota_koman,3066.html [dostęp 28.02.2011].

⁴¹ W. Widłak, *Pan Kuleczka. Światło*, Poznań 2006, s. 47.

⁴² A. Łebkowska, *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 200.

⁴³ Tak jest np. w powieści T. Trojanowskiego, *Wielki powrót*, Warszawa 2007: „I taki był koniec tej historii. Przynajmniej na razie [...]” (s. 156). Po czym następuje jeszcze *Epilog. Drugie dziwne popołudnie*, zakończony wydrukowanym taką samą czcionką jak tytuły rozdziałów fragmentem zdania: „I to już był naprawdę koniec” (s. 159). Podobnie w cytowanej *Kamienicy* Jędrzejewskiej-Wróbel: „I to już chyba koniec całej historii” – obwieszcza narrator, po czym dodaje jeszcze *Epilog* (graficznie i w spisie treści niczym nieróżniący się od poprzednich rozdziałów).

⁴⁴ P. Beręsewicz, *Opowiadka na Świnicę*, [w:] tegoż, *Żeby nóżki chciały iść...*, s. 66.

skiej. Maciej Kawka wymienia w tym kontekście także autorów późniejszych, m.in.: Bahdaja, Broszkiewiczza, Brzechwę, Kamieńską, Kerna, Makuszyńskiego, Wojtyszkę, Woroszyńskiego⁴⁵. Warto tu jednak również zauważyć, że większość wymienionych pisarzy tworzyła zarówno dla młodego, jak i dorosłego odbiorcy (czasem dziecięca muza pozostawała wyraźnie w cieniu). Ponadto cytowane w książce Kawki przykłady zaczerpnięte są zazwyczaj z powieści skierowanych do młodzieżowego adresata. Wydaje się, że w prozie dla najmłodszych, zasygnalizowane tu jedynie, zjawisko autotematyzmu nie występowało dotąd na taką skalę. Nie wiązało się też tak wyraźnie z wyeksponowaniem postaci autora.

Wracając do formuł końcowych, finał może także oznaczać nowy początek, jak w powieści Zuzanny Orlińskiej *Matka Polka*, której ostatnie zdanie brzmi: „Ale to już temat na zupełnie inną opowieść”⁴⁶. Tego typu zakończenie można uznać za kolejne zaproszenie do własnej twórczości, snucia „innej” opowieści albo za sygnał marketingowy („czekajcie na sequel”). Przedstawione tu „otwarte” zamknięcia książek mogą też łagodzić żal, że to już koniec lekturowej przyjemności⁴⁷. Na taki żal jest jeszcze jedno lekarstwo, proponowane we współczesnej adaptacji *Czerwonego Kapturka*:

„Szkoda, że to koniec”,
powiedział zaskroniec.
„Przeczytaj od nowa”,
poradziła sowa.
A sowa to mądra głowa⁴⁸.

„Ta historia ma wyłącznie środek i dalsze ciągi”⁴⁹ – pozycja narratora w trakcie opowieści

Pozycja narratora wobec świata przedstawionego to jeden z podstawowych elementów, składających się na charakterystykę tej postaci w tekście. Aby ją określić we współczesnej literaturze dziecięcej, należy zbadać punkt widzenia, z którego prowadzona jest narracja oraz dystans narratora wobec kreowanego świata, a także

⁴⁵ Zob. M. Kawka, *Metatekst w tekście narracyjnym...*

⁴⁶ Z. Orlińska, *Matka Polka*, Łódź 2010, s. 102. Możliwość dalszego ciągu przewidywana jest też w jednej z książek o panu Kuleczce: po napisie „Koniec” następuje jeszcze zdanie nawiasowe – „(choć w gruncie rzeczy – kto wie?)” – W. Wiślak, *Pan Kuleczka. Spotkanie*, Poznań 2004, s. 47.

⁴⁷ Taki żal wyrażony jest *expressis verbis* w jednej z książek G. Kasdepke, *Mam prawo! Czyli niemal wszystko, co powinniście wiedzieć o prawach dziecka, a nie macie kogo zapytać!*, Warszawa 2007: bohater, a równocześnie syn autora zauważa: „– Aż żal kończyć tę książkę, prawda?/ To prawda, żal./ Ale wszystko się kiedyś kończy” (s. 100). Efekt został zwielokrotniony dzięki umieszczeniu na sąsiedniej stronie dużej ilustracji z Kacprem wypowiadającym zacytowane słowa (zdanie umieszczone w dymku, wydrukowane dużą czcionką, imitującą dziecięce pismo).

⁴⁸ J. Mikołajewski, *Czerwony Kapturek...*, s. 36.

⁴⁹ R. Witek, *Julka Kulka, Fioletka i ja...*, s. 61.

zakres wiedzy o świecie i metodę posługiwania się środkami narracyjnymi⁵⁰. Warto też pamiętać o współczesnych ustaleniach literaturoznawczych, wskazujących na rozróżnienie między tym, kto mówi (narratorem), tym, kto widzi (postać ogniskująca), i tym, kto jest widziany (przedmiot ogniskowania)⁵¹. Przy tym, jak podkreśla Nikolajeva, „wybór perspektywy narracji w utworach dla dzieci jest pod wieloma względami ważniejszy niż w prozie bez adresu dziecięcego”⁵².

Analizując utwory dla dzieci pod tym kątem, można stwierdzić, że pisarze tworzą coraz bardziej skomplikowane, wielopoziomowe, nawzajem się przenikające narracje. Jednym ze współczesnych polskich autorów w najciekawszy sposób prowadzącym głosy i postaci w utworach dla dzieci jest wspominany już Rafał Witka (ale także Roksana Jędrzejewska-Wróbel czy Paweł Beręsewicz, wymieniając najbardziej znanych i ze sporym już dorobkiem artystycznym). W powieści *Julka Kulka, Fioletka i ja* głos 10-letniego chłopca, który zaczyna opowiadanie historii, zastępowany jest przez głos jego mamy, opowiadającej bajki, a między nimi słychać też głos dorosłego narratora-autora wewnętrznego. Do tego sytuacja i perspektywa ulegają całkowitej zmianie w zakończeniu utworu, biorąc całość w nawias snu i marzenia⁵³. *Focus*⁵⁴ wędruje pomiędzy dziecięcymi postaciami, pozwalając na wielowymiarowy ogląd ich świata. W prowadzonych przez Olafa-narratora lub jego siostrę wywiadach słychać także „głosy” zwierząt, przedmiotów, postaci z wyobraźni i związanych z literaturą (np. Alice Pleasance Liddel, czyli pierwszej adresatki *Alicji w Krainie Czarów* – dzięki niej pojawia się w powieści Witka także ten ważny intertekst). Te kolejne „głosy” wzbogacają opowieść o własne widzenie rzeczywistości, przez chwilę to one stają się „postaciami ogniskującymi”.

Metaforycznie można by ująć utwór Rafała Witka w formułę zacytowaną jako tytuł tej części moich rozważań: to tylko „środek i dalsze ciągi”, pomimo pozorów początku, a także ostatniego rozdziału zatytułowanego *Szcześnie zakończenie*. Okazuje się, że nie dowiemy się, jak doszło do sytuacji, w której znalazła się trójka dzieci ani nie poznamy zakończenia (odbiorca, jak twierdzi narrator-autor, ma na nie wpływ; jest ono zawieszona). Dalsze losy Olafa, Fioletki i Julki Kulki zależą od postaw i działań podejmowanych przez dorosłych w realnym życiu. Ten zabieg sprawia, że dorosły czytelnik rozpoznaje w dziecięcych bohaterach „Každego” małe-

⁵⁰ Zob. J. Sławiński, hasło *Narrator*; M. Głowiński, hasła *Punkt widzenia*; *Dystans narratora*, [w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 304–305.

⁵¹ Zob. A. Łebkowska, *Pojęcie „focus” w narratologii – problemy i inspiracje*, [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie...*, s. 219–238.

⁵² M. Nikolajeva, *Narrative theory...*, s. 174–175.

⁵³ Sen, usypianie i budzenie się to motywy występujące w kilku miejscach opowieści jak rodzaj leitmotive’u. One także przyczyniają się do komplikacji warstwy narracyjnej. Sytuacja snu jest także wykorzystywana przez pisarza w jego wcześniejszej książce dla dzieci pt. *Plaża tajemnic*.

⁵⁴ Ten trudny do przetłumaczenia termin, oznaczający (nieco upraszczając) skupienie uwagi odbiorcy wewnątrz postaci w danym momencie „widzącej” świat w utworze oraz postrzeganie świata poprzez nią, zrobił w światowym literaturoznawstwie wielką karierę, opisywaną w Polsce przez H. Markiewicza i A. Łebkowską. Zob. tej ostatniej, *Pojęcie „focus” w narratologii...*

go mieszkańca domu dziecka. Zindywidualizowana postać, z którą odbiorca zdążył się zaprzyjaźnić w toku opowieści, okazuje się pod koniec także – typem.

Dystans między narratorem a światem przedstawionym jest w powieściach Witka niwelowany, co sprzyja utożsamianiu się odbiorcy z dziecięcymi bohaterami. Podobnie dzieje się na ogół w książkach Jędrzejewskiej-Wróbel. Odwrotna sytuacja występuje natomiast w większości utworów Kasdepke i Beręsewicza. Jak pisze Grzegorz Leszczyński:

obie opowieści [*Kacperiada* i *Co tam u Ciunków?* – K.Z.] o tyle są charakterystyczne, że sytuacje fabularne zostały tu zbudowane poprzez wprowadzenie pierwszoosobowego bohatera-narratora, którym jest ojciec, pater familias, oraz postaci dziecięcych, z którymi najwyraźniej się on nie utożsamia, przeciwnie: zamiast „udawać dziecko” przez zastosowanie różnorodnych zabiegów narracyjnych (ograniczenie wiedzy do horyzontu świadomości dziecka, stosowanie zinfantylizowanego słownictwa), jawnie manifestuje swą dorosłość, która następnie podlega swoistemu humorystycznemu „osądowi” z perspektywy logiki dziecięcego świata⁵⁵.

Ta ostatnia postawa wydaje się stosunkowo prosta, nie mnoży zagadek interpretacyjnych, w przeciwieństwie do pierwszej, kiedy dystans między narratorem a światem bohaterów i nimi samymi jest na różne sposoby minimalizowany. Na ogół też w książkach Kasdepke i Beręsewicza (wciąż przytaczanych na zasadach przykładu) punkt widzenia narratora jest konsekwentnie utrzymywany. Można wskazać miejsca w tekście, w których dorosły opowiadający „puszcza oko” do dorosłego pośrednika lektury.

Taki „zdystansowany” sposób narracji zastosowali autorzy bajkowej kolekcji „Dziecka” – Grzegorz Kasdepke i Jarosław Mikołajewski, co poskutkowało m.in. utratą atmosfery baśniowości we współczesnych adaptacjach. Trudno uwierzyć w świat baśni i dać mu się porwać, jeśli wciąż słyszy się głos spoza tego świata, podważający baśniową prawdę, np.:

Kot w te pędy poleciał do pozostawionego kilka stron wcześniej młynarczyka.; Dajmy jednak spokój przestraszonym wieśniakom i biegnijmy wraz z kotem do zamku czarodzieja – zdaje się, że tam właśnie będzie miało miejsce zakończenie naszej bajki⁵⁶.

Albo dla odmiany głos, pozornie bardzo zaangażowany w swoją opowieść („kiedy mówię, to sam się boję”), ale nie pozwalający na pełne przeżywanie literackich emocji przez stałe uprzedzanie wypadków: „Oj, teraz każdy musi/ przytulić się do mamusi,/ bo zapewniam was że/ za chwilę będzie źle...”⁵⁷. Bajki z cytowanej serii dostarczają także przykładów na zamiłowanie współczesnego narratora/autora

⁵⁵ G. Leszczyński, *Od aktora do animatora, od misterium do happeningu*, [w:] tegoż, *Bunt czytelników. Proza inicjacyjna net generacji*, Warszawa 2010, s. 96. W tym tekście autor za pomocą efektownej metafory teatru opisuje wzajemne relacje autor – narrator – odbiorca w literaturze dziecięcej i młodzieżowej. Strategie narracyjne porównuje do funkcjonowania teatru greckiego, teatru animacji, misterium i happeningu. To w gruncie rzeczy wnikliwe studium narratologiczne, posługujące się jedynie innym (od zaczerpniętego z teorii narracji) językiem.

⁵⁶ G. Kasdepke, *Kot w butach*, Warszawa 2005, s. 26 i 31.

⁵⁷ J. Mikołajewski, *Czerwony Kapturek...*, s. 14 i 20.

prozy dla dzieci do uwag autotematycznych oraz tendencji do konsekwentnego „wychylania się” z fikcyjnej roli tekstowej w stronę życiowego autentyku (w bajkach dodatkowo wyraża się to w częstych zmianach perspektywy czasowej – czas fabuły to bliżej nieokreślona „dawność”, czasy, „gdy nie istniały jeszcze samochody”⁵⁸, a czas opowieści jest bliski dziecięcemu odbiorcy, co podkreślane jest za pomocą współczesnych realiów i kolokwialnego języka).

Obie zaprezentowane tu postawy narratora – najogólniej rzecz ujmując, postawa empatyczna (bliska bohaterom i ich światu) oraz postawa zdystansowana – są reprezentowane we współczesnej literaturze dla najmłodszych. Wpływają one w sposób istotny na odbiór całej opowieści. Obie też, co ważne, skierowane są nie tylko w stronę dziecięcego, ale także dorosłego adresata.

„Prawie koniec”⁵⁹ – próba podsumowania

Powyższy cytat z *Pirata Jędrusia* jest wyrazem świadomości, że przedstawione tu wnioski nie są ostateczne. To „prawie” oznacza, że poruszane w tym szkicu wątki są przeze mnie podejmowane i pogłębiane w ramach większej całości. Tam także podejmuję próbę odpowiedzi na pytania, na które nie było miejsca w ramach niniejszego artykułu, m.in. na temat kwestii budowania własnej tożsamości za pomocą autonarracji, stosunku narratora do „inności” czy roli płci w kreacji postaci opowiadającej.

Z powyższych analiz i rozważań wynika, że pisarze dziecięcy podejmują często podobne wyzwania, jakie stawiają przed sobą twórcy współczesnej literatury. Podobnie przedstawiają świat własnym głosem, posługując się jednak punktem widzenia postaci. Zależy im na utrzymaniu kontaktu z odbiorcą, którego aktywność różnego rodzaju starają się pobudzić. Gra z czytelnikiem/słuchaczem, uruchamianie jego wyobraźni, sięganie do życiowego i lekturowego doświadczenia są także ważnymi elementami strategii. Balansowanie na granicy fikcji i świata rzeczywistego można w tym kontekście postrzegać jako jeszcze jeden sposób na zbliżenie się do odbiorcy i zyskanie jego uczestnictwa w świecie kreowanym przez słowo. „Nieostre” i nieoczywiste zakończenia realizują postulat dzieła otwartego. Zarazem narrator, odsłaniając kulisy swojego warsztatu, ujawniając się w roli autora tekstu, wskazuje także na jego „niegotowość”, podatność na przyjęcie różnych wariantów. Przyjmowanie różnych punktów widzenia w narracji umożliwia odbiorcy wielowymiarowy ogląd świata. Dziecko krok po kroku dostępuje wtajemniczenia w sztukę słowa i dostaje klucze do literackiej krainy wyobraźni.

The figure of the narrator in the latest Polish literature for children

Abstract

The article deals with contemporary Polish literature for children from the point of view of the narrative theory that is currently very popular within the humanities, especially in literary studies, and is still neglected (according to M. Nikolajeva) by children’s literature scholars whereas it can be highly relevant not only to the books for the youngest but also to literature in general.

⁵⁸ G. Kasdepke, *Kot w butach...*, s. 9.

⁵⁹ A. Grabowski, *Pirat Jędrus...*, s. 149.

The main subject of the article is the role of the narrator in contemporary Polish books for children by: Paweł Beręsewicz, Andrzej Grabowski, Roksana Jędrzejewska-Wróbel, Grzegorz Kasdepke, Barbara Kosmowska, Tomasz Trojanowski, Wojciech Widłak and Rafał Witek. The author takes into consideration literature for the youngest addressees (3–9 years old) because one of the aims of this text is to show the complexity of the narrative of such stories, which are commonly considered to be “simple” both in their form and message. The beginnings and endings of the selected stories (mainly having the first person adult narrator) are analyzed. In the last part of the paper there are some remarks on the position of the narrator in the text, the distance between the narrator and the narrative (and the characters as well). The narrative voice and the point of view in the analyzed texts are discussed shortly. In conclusion, the perspectives of further research are presented.