

Wiesław KRAJKA

Wzorce adresata w *Takich sobie bajeczkach* R. Kiplinga<sup>1</sup>

Образцы адресата в *Такие себе сказочки* Р. Киплинга

Les modèles du lecteur dans *Just So Stories* de R. Kipling

1

Zbiorek *Takie sobie bajeczki* (*Just So Stories*), cieszący się wielką popularnością wśród dziecięcych czytelników<sup>2</sup>, zawiera wiele spośród najwybitniejszych i najbardziej interesujących opowiadań Kiplinga. Większość badaczy wskazuje na wyraźną obecność w tych utworach adresata dziecięcego.<sup>3</sup> Struktura *Takich sobie bajeczek* jest jednak bardziej złożona, co sygnalizują chociażby nieliczne wprawdzie publikacje wskazujące na zastosowanie dwóch kodów nadawczych, a tym samym dwóch rodzajów odbiorcy wirtualnego: oprócz dziecięcego również dorosłego.<sup>4</sup> Szkicowość istniejących uwag analityczno-interpretacyjnych, dotyczących adresata, uzasadnia celowość ich rozszerzenia w niniejszym szkicu tym bardziej, że kategoria ta wydaje się stanowić dominantę strukturalną zbioru, klucz do jego adekwatnej interpretacji. Przedstawione rozważania zmierzają będą do ukazania konsekwencji przyjętej przez Kiplinga postawy twórczej wobec materiału fabularnego –

<sup>1</sup> Szkic ten stanowi zmodyfikowaną wersję anglojęzycznego artykułu – W. Krajka: *On the Dual Addressee of the „Just So Stories”*, „Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle”, September 1978, vol. 3, no 2, s. 77–86.

<sup>2</sup> Por. G. Avery: *The Children's Writer [w:] Rudyard Kipling, the man, his work and his world*, ed. J. Gross, London 1972, s. 114.

<sup>3</sup> Por. np. Ch. Carrington: *Rudyard Kipling. His Life and Work*, London 1978, s. 383; B. Dobrée: *Rudyard Kipling*, London 1965, s. 34; R. Escarpit: *Rudyard Kipling. Servitudes et Grandeurs Impériales*, Hachette, Paris 1955, s. 211–214, 227–228; R. L. Green: *Kipling and the Children*, London 1965, s. 178; J. I. M. Stewart: *Kipling [w:] Eight Modern Writers*, Oxford 1963, s. 261–262; J. M. S. Tompkins: *The Art of Rudyard Kipling*, London 1959, s. 55–56, 58, 195.

<sup>4</sup> Por. np. Avery: *op. cit.*, s. 118; R. Dyboski: *Rudyard Kipling (1865-1936) [w:] Sto lat literatury angielskiej*, Warszawa 1957, s. 653–654.

świata przedstawionego, idci, jak również sposobów kształtowania formy podawczej opowiadań.

Dokonana w *Takich sobie bajeczkach* literacka transpozycja tworzywa i konwencji baśni folklorystycznej mieści się głównie w modelu komunikacji literackiej, realizującej się pomiędzy autorem a małym dzieckiem w roli słuchacza i czytelnika. Uporządkowanie świata przedstawionego polega w niej na kombinacji stosunkowo niewielkiej ilości motywów, przy wyzyskaniu wielu chwytów retorycznych, mających na celu uatrakcyjnienie opowieści. W tego rodzaju przekazie odbiorca pełni bardzo istotną rolę: jego oczekiwania i możliwości percepcyjne determinują sposób kodowania wypowiedzi literackiej, polegający przede wszystkim na uschematyzowaniu, dokonywaniu daleko posuniętych uproszczeń fabuły i warstwy językowej, dominacji funkcji ludycznej, uczynieniu świata przedstawionego bezpiecznym, bliskim i zrozumiałym dla dziecięcego czytelnika.<sup>5</sup> Na drugim poziomie swej organizacji tekst *Takich sobie bajeczek* jest przeznaczonym dla odbiorców dorosłych zbiorkiem baśni literackich.

## 2

Istnienie adresata dziecięcego w *Takich sobie bajeczkach* wprowadza już podtytuł zbiorku (*Just So Stories for Little Children*). Bezpośrednie zwroty do owego odbiorcy pojawiają się zarówno w niektórych tekstach poetyckich, np. w ostatniej zwrotce wiersza zamieszczonego po opowiadaniu *Jak powstał Garb Wielbłąda*<sup>6</sup>, jak i we wszystkich niemalże nowelach: w ich ramie kompozycyjnej, a czasami i w trakcie swej relacji, narrator z reguły zwraca się do swego partnera nazywając go zdrobniale, jak dziecko („Kochanie”, „Kochanie moje” lub „Kochanie ty moje” – „Best Beloved”).

Związek odbiorcy wirtualnego z płaszczyzną tematyczno-ideową *Takich sobie bajeczek* ujawnia się wyraźnie w sferze znaczeń denotatywnych. Wszystkie opowiadania poruszają pewne problemy dotyczące zjawisk konkretnych: dlaczego lampart ma centkowaną skórę? dlaczego pies z kotem nie lubią się? jak powstało abecadło? itp., przy czym pierwszym sygnałem waż-

<sup>5</sup> Por. J. Ługowska: *Zakończenie* [w:] *Ludowa bajka magiczna jako tworzywo literatury*, Wrocław 1981. Szerzej o kategorii adresata dziecięcego w perspektywie językowej i literackiej komunikacji por. E. Balcera: *Odbiorca w poezji dla dzieci* [w:] *Poezja i dziecko. Materiały z sesji literacko-naukowej*, Poznań 1973.

<sup>6</sup> Wszystkie cytaty i odniesienia pochodzą z następujących wydań zbiorku – R. Kipling: *Takie sobie bajeczki*, (TSB), tłum. M. Krzeczowska, S. Wyrzykowski, Warszawa 1970; Kipling: *Just So Stories for Little Children* (JSS), London 1962. Przy cytatach po skrótach TSB lub JSS podane są odpowiednie strony. Przytoczenia wersji oryginału uznaliśmy za konieczne, albowiem polski przekład nie zawsze w pełni oddaje subtelną organizację językową tekstu; w przypadkach rażących nieadekwatności wersja tłumaczona nie jest podawana. Podkreślenia w cytatach – W. K.

ności tych kwestii jest autorska koncepcja tytułów nowel. Taki wybór tematyki zdeterminowany został potencjalnymi zainteresowaniami poznawczymi dziecięcego czytelnika<sup>7</sup>, docieklivego w swych naiwnych spostrzeżeniach o charakterze ajtiologicznym.<sup>8</sup> Samo postawienie przez narratora problemów o podobnym charakterze ma dla dziecięcego odbiorcy wartość denotatywną, albowiem wskazuje na dostrzegalne zróżnicowanie form życia w przyrodzie (np. centkowana skóra lamparta czy długie tylne kończyny kangura). Wyjaśnienia tego rodzaju pytań, padające w rozwiązaniu akcji nowel, odpowiadają możliwościom percepcyjnym dziecięcego czytelnika – są proste i konkretne: nos Słoniałka został wyciągnięty przez Krokodyla tak, że stał się trąbą, a Garb nałożył Wielbładowi Dżin Wszech Pustyni. Rozstrzygnięcia te nie niosą wszakże wartości poznawczych w stosunku do rzeczywistości empirycznej<sup>9</sup>, zachowują swą ważność tylko w sferze literackiej fikcyjności utworu. Denotatywna funkcja historyjek o wyciągniętej trąbie Słoniałka czy zmiennej skórze Lamparta jest więc (w odróżnieniu od postawionych w nich pytań) znikoma wobec kontekstu empirii – opowiadania te służą nie tyle formowaniu dziecięcej wiedzy o świecie realnym, ile kształceniu wyobraźni.

Przedstawione rozwiązania połączone są najczęściej z dydaktyzmem: wkroczeniem baśniowej sprawiedliwości (posługującej się często, jak np. w opowiadaniach o Motylu, Wielbłędzie, Krabie czy Kocie, środkami magicznymi), w myśl której czarny charakter musi zostać ukarany i to niewspółmiernie do swojej winy (Wielbłąd przez lenistwo nosi brzydki Garb, a pyszny Nosorożec–egoista zostaje „ubrany” w uwierającą go skórę)<sup>10</sup> oraz z funkcjonującymi alegorycznie postaciami zwierząt, nieskomplikowanymi wartościami

<sup>7</sup> Por. J. Piaget: *Mowa i myślenie u dziecka*, Lwów–Warszawa 1929, s. 185–266; Piaget: *Studia z psychologii dziecka*, Warszawa 1966, s. 29–31.

<sup>8</sup> Na ajtiologiczny, quasi-mityczny aspekt tych kwestii zwracają uwagę W. Chwalewik: *Rudyard Kipling (1865–1936) [w:] Z literatury angielskiej*, Warszawa 1969, s. 248–249; Dobrée: *op. cit.*, s. 34; Escarpit: *op. cit.*, s. 211, 227–228; W. Gauger: *Wandlungsmotive in Rudyard Kiplings Prosawerk*, München 1975, s. 83; Green: *op. cit.*, s. 178; R. Hildebrandt: *Nonsense–Aspekte der englischen Kinderliteratur*, Hamburg 1962, s. 187; C. Meigs, A. T. Eaton, E. Nesbitt, R. H. Viguers: *A Critical History of Children's Literature*, New York 1962, s. 341.

<sup>9</sup> Na dominującą w nich logikę dziecięcego nonsensu, a także związki *Takich sobie bajeczek* z tym nurtem literatury angielskiej dla dzieci wskazuje Hildebrandt: *op. cit.*, s. 186–193.

<sup>10</sup> Poczynione w niniejszym artykule uwagi o baśni folklorystycznej oparte są głównie na następujących pracach: H. Honti: *Volksmärchen und Heldensage. Beiträge zur Klärung ihrer Zusammenhänge*, Helsinki 1931 („Folklore Fellows Communications” no 95), s. 3–10; Krajka: *Angielska baśń literacka epoki wiktoriańskiej*, Warszawa–Łódź 1981, s. 5–25; D. S. Lichaczew: *Poetika drienwierusskoj literatury*, Moskwa 1979, s. 225–228, 336–340 (przekł.: *Poetyka literatury staroruskiej*, tłum. A. Prus–Bogusławski, Warszawa 1981, s. 231–235, 355–359); Ługowska: *Ludowa bajka magiczna. Wyznaczniki gatunkowe i sposób istnienia*, *loc. cit.*; W. Propp: *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga–Zagórska, Warszawa 1976; T. Sinko: *Świat baśni*, „Maski” 1918, t. 1, z. 7, s. 127–131, z. 8, s. 148–152; J. Trzynadłowski: *Racjonalizm baśni*, „Prace Polonistyczne” 1949, seria VII, s. 267–294.

ciami etycznymi i morałami – wskazującymi na bajkowy rodowód omawianego zbioru.<sup>11</sup> Jednakże baśniowo–bajkowy dydaktyzm *Takich sobie bajeczek* zostaje w sposób znaczący przekształcony przez dziecięcego adresata. Dla ułatwienia zrozumienia pouczenie zazwyczaj zakomunikowane jest jasno i dosłownie, np. objaśniając rysunek przedstawiający Wieloryba i chowającą się przed nim Płotkę, narrator stwierdza:

„Narysowałem Drzwi Równika. Są one zamknięte. Bywają one zawsze zamknięte, gdyż drzwi powinny być zamykane”. TSB: 10 („I have drawn the Doors of the Equator. They are shut. They are always kept shut, because a door ought always to be kept shut”. JSS: 6).

Aby spotęgować i uprzystępnąć tę sferę znaczeń, wprowadzenie morału wiąże się najczęściej z ukaraniem postaci, stanowiącym przestrożę i naukę. Repertuar wad jest przy tym raczej skromny, ogranicza się do tak podstawowych negatywnych cech charakteru, jak lenistwo, nieuprzejmość, duma, egoizm – skłonności często przejawianych przez dzieci, aczkolwiek w niewielkim stopniu wynikających z ich psychologii rozwojowej. Sposób zaś ukarania jest bardzo konkretny, przemawiający do ich wyobraźni: za dość abstrakcyjną winę przypada bohaterowi fizyczna kara – np. pozbawienie pysznego Kraba jego potęgi czy wyciągnięcie nosa nadmiernie ciekawskiemu Słoniątku.

Świat przedstawiony nowel kształtowany jest według konwencji baśniowej. Na baśniowy charakter fikcji wskazują postacie władające magią lub wyposażone w nadludzką moc – choćby w *O Motylu, który tupał nogą*. Potężny i szlachetny król Sulejman–ben–Daud ma tam na swoje usługi czterech Dżinów, którzy na jedno skinienie przenoszą na skrzydłach jego pałac, wzbudzając popłoch wśród niesfornych żon władcy. W historyjce o Wielbłądzie interwencja Dżina Wszech Pustyń, nakładającego Garb leniwemu Wielbłądowi, realizuje baśniową wyrównującą sprawiedliwość wśród zwierząt. W noweli o Krabie-olbrzymie bohater mocą Najstarszego Czarodzieja przeistacza się w małe stworzenie, co stanowi karę za grzech pychy. W opowiadaniu zaś o Kocie, który chadzał własnymi drogami, po wypełnieniu wszystkich warunków podyktowanych przez Kobietę, zasłona przy wejściu do Jaskini opada, jak gdyby skutek wypowiedzianego na głos zaklęcia, umożliwiając Kotu dostanie się do środka. Ponadto, zgodnie z kanonem baśniowym, postacie i tło utworów przyjęły kształt bardzo uproszczony i schematyczny.

Jednakże w *Takich sobie bajeczkach* kategoria dziecięcego adresata zdecydowała o specyfice świata przedstawionego, którego celowa i twórcza organizacja służy uprzystępnieniu jego percepcji dziecięcemu odbiorcy, pod-

<sup>11</sup> Dydaktyzm *Takich sobie bajeczek* oraz jego bajkową proveniencję eksponują m.in. Es-carpit: *op. cit.*, s. 213–214, 227–228; W. W. Robson: *Kipling's Later Stories* [w:] *Kipling's Mind and Art*, ed. A. Rutheford, Edinburgh, London 1964, s. 260; Tompkins: *op. cit.*, s. 58–59, 195.

czas gdy w baśni folklorystycznej uproszczona i uschematyczniona kreacja rzeczywistości fikcyjnej wynikała przede wszystkim z dużego stopnia skonwencjonalizowania gatunku, pełnionych przezeń funkcji w środowisku wiejskim. Opowiadania zbioru są zatem bardzo krótkie, nie obfitują w zdarzenia. Akcja noweli o Wielorybie i dzielnym Marynarzu przedstawia tylko jedną przygodę, będącą swojego rodzaju pojedynkiem pomiędzy nim a owym morskim ssakiem; jego rozstrzygnięcie przynosi odpowiedź na sygnalizowane w tytule pytanie (*W jaki sposób Wieloryb nabawił się swego przelyku*). Postacie to typy nie określane imionami własnymi, lecz identyfikowane z nazwą gatunku (stąd duża litera w ich pisowni), do którego należą (np. Wieloryb, Nosorożec, Krowa, Pies, Kot). Często uosabiają one jednoznaczne, elementarne pojęcia moralne (np. Słoniątko – nieposkromiona ciekawość, Pawian – mądrość, Kangur – próżność itp.). Również charakterystyka tła sprowadza się do niewielkiej, ściśle określonej liczby atrybutów. W noweli o Wielorybie tworzą je: morze, tratwa oraz kilka należących do bohatera i jedynie wymienionych przedmiotów pierwszej potrzeby.

Często poszczególne elementy rzeczywistości przedstawionej tworzą rodzaj rymowanej wyliczanki, dla ułatwienia dziecięcemu słuchaczowi ich wyobrażenia i zapamiętania, np.:

„Pewnego dnia wziął trochę mąki, wody, rodzynków, śliwek, cukru i tym podobnych przysmaków i zrobił sobie placek, długi na dwie stopy, a gruby na trzy stopy”. TSB: 22 („And one day he took flour and water and currants and plums and sugar and things, and made himself one cake which was two feet across and three feet thick”. JSS: 29);

„Dziki był Pies i dziki był Koń, i dzika była Krowa, i dzika była Owca, i dzika była Świnia – tak dzika, jak tylko zwierzę dzikim być potrafi. I wszystkie te dzikie zwierzęta chodziły po Wilgotnych Dzikich Lasach, samotnymi, dzikimi ścieżynami. Ale najdzikszy ze wszystkich dzikich zwierząt był Kot”. TSB: 143 („The Dog was wild, and the Horse was wild, and the Cow was wild, and the Sheep was wild, and the Pig was wild – as wild as wild could be – and they walked in the Wet Wild Woods by their wild lones. But the wildest of all the wild animals was the Cat”. JSS: 181).

W ostatnim fragmencie wielokrotne powtórzenie epitetu „dziki” („wild”) zwraca uwagę na ważną, zdaniem narratora, cechę rzeczywistości przedstawionej. Tego rodzaju tendencję dostrzegamy niemal w każdym opowiadaniu zbioru: szelki Marynarza, Garb Wielbłąda, nadmierna ciekawość Słoniątka, ogon Jaguarzycy, mądrość i szlachetność króla Sulejmana należą do tych aspektów utworów, o których istnieniu ciągle przypomina się dziecięcemu odbiorcy, ogniskując na nich jego uwagę.

Ogólne dążenie do ułatwienia adresatowi właściwej percepcji świata fikcyjnego przejawia się również w zastosowaniu kodu obrazowego – włączaniu w tekst rysunków unaoczniających zazwyczaj kluczowe sekwencje opowiadania, które ilustrują. W *Opowieści o starym jegomościu Kangurze* jeden z obrazków prezentuje tylko Kangura tańczącego na skale i rozmawiającego z nim Bożka Nqa na tle wschodzącego słońca. Ilustracjom towarzyszy bardzo

obszerny i skrupulatny komentarz. W ten sposób realizuje narrator ideę kompozycyjnej triady – komunikowanie treści poprzez tekst główny, obrazek oraz jego objaśnienie – co sprzyja skupieniu uwagi czytelnika na kluczowych motywach utworu.

Wydaje się też, iż owa potrójna prezentacja prowadzi do narzucenia adresatowi określonego wzorca odbioru: ilustracje wraz z komentarzami są jak gdyby wpisana w nowelę propozycją jej wstępnej czytelnicznej konkretyzacji, celnie dostosowaną do mentalności i wyobrażeń dziecka. Aby więc oddać wrażenie, że skutecznie schowała się Płotka Drobinka przed Wielorybem. Równik przedstawiono jako linię z zamkniętymi Drzwiami, których strzegą olbrzymi Moar i Koar, a sama Drobinka ukrywa się w korzeniach wodorostu pod progiem Równika. Ponadto, w swych komentarzach narrator zachęca dziecięcego czytelnika do wypełnienia zasugerowanego schematu poprzez pokolorowanie kredkami czarno-białych rysunków, np. stwierdza opisując Słoniątko sięgające trąbą po banany: „Sądzę, że obrazek wyglądałby lepiej, gdybyś drzewo bananowe pomalował na zielono, a Słoniątko na czerwono”. TSB: 54 („I think it would look better if you painted the banana-tree green and the Elephant's Child red”. JSS: 72) czy pawiana: „Chętnie pomalowałbym go farbami z twojej skrzynki, ale mi nie wolno”. TSB: 32 („[...] I should like to paint him with paint-box colours, but I am not allowed”. JSS: 44).

Stylizację baśniową *Takich sobie bajeczek* dostrzegamy również w sferze narracji, na co wskazuje wyraźne zarysowanie sytuacji nadawczo-odbiorczej (ujawniającej się przede wszystkim w początkowej i końcowej fazie relacji, a także w jej trakcie – zwłaszcza w komentarzach do obrazków), rozbudowana ekspozycja, w której narrator, zwracając się bezpośrednio do swych słuchaczy, pragnie zainteresować ich mającą nastąpić opowieścią (np. w *O Motylu, który tupał nogą*), „zamknięty” czas i nicokreślone miejsce akcji, sugerujące, iż prezentowane zdarzenia nie rozegrały się naprawdę i stanowiące sygnał tworzenia jawnej, umownej fikcji literackiej. Typowo baśniowe są w opowiadaniu o Wielorybie i przebiegłym Marynarzu zarówno formuły inicjalne –

„Istniał w morzu dawnymi laty – Kochanie Ty moje – Wieloryb, który jadał ryby”. TSB: 5 („In the sea, once upon a time, O my Best Beloved, there was a Whale, and he ate fishes”. JSS: 1),

jak i finalne, sygnalizujące wykroczenie poza czas fabularny –

„Szelki pozostały, gdyż, jak wiesz, posłużyły do powiązania kraty. Taki jest koniec tej powiastki”. TSB: 12 („The suspenders were left behind, you see, to tie the grating with: and that is the end of that tale”. JSS: 11).

Tego rodzaju ukształtowanie ramy kompozycyjnej i narracji dostrzegamy w każdym niemal utworze omawianego zbioru.<sup>12</sup>

*Takie sobie bajeczki* odznaczają się również wysokim stopniem językowej organizacji, bogactwem środków stylistycznych, do których należą zwłaszcza:

– rymowane neologizmy – np. „Kolczysty–Zadzierzysty” („Stickly–Prickly” w *O powstaniu Żółtówców*, „speckly–spickly” lub „spickly–speckly” JSS: 43, 52, „patchy–blatchy” JSS: 42;

– emfazy–neologizmy – np. „hissy–snake” JSS: 137, „mousy–quiet” JSS: 134, 138, „a most deserty desert” JSS: 20, „dzieweczka–córeczka”(„girl–daughter”) w *O Krabie, który igrał z morzem*;

– onomatopeje – np. „Shu–shu–u–u–u!” TSB: 109, JSS: 141, „Grrr...b!” („Humph!”) w *Jak powstał Garb Wielbłąda*;

– aliteracja – np. „Wet Wild Woods” (*The Cat That Walked by Himself*), „great grey–green, greasy Limpopo” (*The Elephant’s Child*);

– rytmizacja prozy – np. „[...] jął psocić i grzmocić, brykać i fikać, kulać się i hulać, człapać i drapać, piszczec i świszczec, hukac i fukać, kichać i wzdychać, płasac i kąsac, krzyzcac i ryczac [...]”. TSB: 7 („[...] he stumped and he jumped and he thumped and he bumped, and he pranced and he danced, and he banged and he clanged, and he hit and he bit, and he leaped and he creped, and he prowled and he howled, and he hopped and he dropped, and he cried and he sighed, and he crawled and he bawled, and he stepped and he lepped [...]”. JSS: 9);

– wyliczenia – np. „[...] po pismach Hieroglificznych i Demotycznych, po pismach Nilotycznych, Kryptycznych, Kuficznych i Runicznych, po pismach Doryckich i Jońskich oraz po innych figlasach i wywijasach (ponieważ różni Magowie i Mędrkowie, różne Znachory i Matadory ujrzawszy rzecz dobrą nie mogą pozostawić jej w spokoju) [...]”. TSB: 117 („[...] and after Hieroglyphics, and Demotics, and Nilotics, and Cryptics, and Cufics, and Runics, and Dorics, and Ionics, and all sorts of other ricks and tricks (because the Woons, and the Neguses, and the Akhoonds, and the Repositories of Tradition would never leave a good thing alone when they saw it) [...]”. JSS:148);

– repetycja fraz i słów w obrębie jednego zdania – np. „dziki” („wild”) w cytowanym fragmencie z TSB: 143 (JSS: 181), „Za czym po tysiącnych tysiącleciach”, TSB: 117 („And after thousands and thousands and thousands of years [...]”, JSS: 148), „[...] Pau Amma jął się stawać coraz mniejszym i mniejszym [...]”, TSB: 139 („[...] Pau Amma grew smaller and smaller and smaller [...]”, JSS: 174), „[...] po wiek wieków”, TSB: 150 („[...] for always and always and always”, JSS: 189);

<sup>12</sup> Wpływ technik oralnego przekazu baśni folklorystycznej na narrację *Takich sobie bajeczek* potwierdzają uwagi Avery i Carringtona, którzy zauważają, iż ze względu na fakt, że nowe zbiorki były najpierw opowiadane przez Kiplinga jego dzieciom, a dopiero potem zapisywane, sposób prezentacji, jak również reakcje słuchaczy odcisnęły swój ślad na tekście – por. Avery: *op. cit.*, s. 117; Carrington: *op. cit.*, s. 343–344, 587.

– wielokrotnie powtarzane formuły – np. „Dingo, Żółty Pies Dingo” („Dingo–Yellow–Dog Dingo”) w *Opowieści o starym jegomościu Kangurze*, „and he was a Tewara” w *How the First Letter was Written* czy „Kun? [...] Payah Kun” w *O Krabie, który igrał z morzem*;

– niemalże dosłowne powtórzenie (zazwyczaj trzykrotne) określonego fragmentu utworu (np. początek opowiadania *Jak powstał Garb Wielbłąda* – TSB: 13–14, JSS: 15, 19). Niektóre z nich (np. wyliczenia, powtarzane frazy i formuły słowne, repetycja określonego ciągu zdarzeń) należą do stałego repertuaru retorycznego baśni folklorystycznej, stanowiąc językową realizację typowych schematów fabularnych, które ułatwiają gawędziarzom ustną improwizację opowiadania przed słuchaczami.<sup>13</sup> Natomiast w *Takich sobie bajeczkach* owe wysocze zorganizowane językowo fragmenty są zbędne z punktu widzenia informowania o przebiegu akcji czy szczegółowym wyglądzie świata przedstawionego – służą fascynacji dziecięcego słuchacza egzotyką nazw oraz samym kształtem wypowiedzi.<sup>14</sup> Poetyzacja tekstu ma dlań urok szczególny, jest mu wyjątkowo bliska: również mowa dzieci zawiera bowiem często tego rodzaju, „niegramatyczne” określenia czy zdania oraz „nic nie znaczące” neologizmy i dźwiękowe skojarzenia. Takie ukształtowanie języka nowel wprowadza dziecięcego odbiorcę w czarowny krąg fikcji literackiej, kształci jego poczucie wartości estetycznych.

## 3

Jednakże odbiorca dziecięcy nie potrafi w pełni zdekodować całego bogactwa znaczeń, skojarzeń i wartości poetyzowanej prozy *Takich sobie bajeczek* – większość z nich jest w stanie percypować jedynie czytelnik dorosły. W *O Motylu, który tupał nogą* wyliczenie tytułów Królowej Balkis – „[...] Królowa Sebei i Sabei, i Wybrzeży Złotego Południa od Pustyni Zinn po Wieżycę Zimbabwe”. TSB: 177–178 („[...] Queen that was of Sheba and Sabie and the Rivers of the Gold of the South – from the Desert of Zinn to the Towers of Zimbabwe [...]”). JSS: 225) – oznacza dla dziecka wyłącznie niezrozumiałą egzotykę baśni. Ów zabieg retoryczny funkcjonuje zaś w strukturze utworu przede wszystkim jako przekazanie informacji o niezwyklej potędze Królowej połączonej z jej skromnością i szlachetnością. Podobnie, pragnąc zasugerować wielką mądrość Sulejmana–ben–Dauda, narrator wymienia „języki” zwierząt i przedmiotów, które Król rozumiał; natomiast

<sup>13</sup> Por. charakterystykę procesu tworzenia i przekazu ustnej epiki ludowej–A. B. Lord: *The Singer of Tales*, Cambridge 1964; zwłaszcza rozdz. 3 „*The Formula*”, dostępny również w polskim przekładzie: A. B. Lord: *O formule*, tłum. W. Krajka, „Literatura Ludowa” 1975, nr 4–5, s. 62–75.

<sup>14</sup> Taka funkcja języka zaznacza się niekiedy również w baśniach folklorystycznych – por. np. *Trzy niedźwiadki, Nieposłuszna świnka* [w:] J. Jacobs: *Baśnie angielskie*, przekł. J. Carlson, K. Wojciechowska, Warszawa 1984.



dla podkreślenia jego sławy przywołuje przed rozpoczęciem swej relacji tytuły niektórych powszechnie znanych opowiadań o nim.

Również w płaszczyźnie znaczeń konatywnych *O Motylu, który tupal nogą* zaznacza się obecność adresatów dziecięcego i dorosłego. Komentując zawstydzenie Króla przez Zwierza oraz czar uczyniony dla dobra Motyla, narrator poucza dziecięcego słuchacza, iż nie należy być próżnym i dumnym:

„Odtąd nie zapomnial nigdy, że chępliwosc jest glupota”. TSB: 165 („After that he never forgot that it was silly to show off [...]”. JSS: 209), „[...] obrócił pierścień na swym palcu nie dla chępliwosci, lecz jedynie dla malego Motyla [...]”. TSB: 173 („[...] he turned the ring on his finger – just for the little Butterfly’s sake, not for the sake of showing off [...]”. JSS: 219).

Opowiadanie to przemawia także do adresata dorosłego. Król Sulejman–ben–Daud i jego małżonka Balkis kreowani są na władców o przymiotach niemalże boskich, a mimo to zwracają się do Motyli jak do brata i siostry, ujawniając miłość do wszelkiego stworzenia, choćby i najślabszego. Znaczącą rolę odgrywa tu scena rozstania, gdy Sulejman–ben–Daud całuje ich skrzydełka mówiąc: „Odejdźcie, mali przyjaciele, w spokoju!”. TSB: 178 („Go in peace, little folk!”. JSS: 226). Gest ten oznacza nie tylko błogosławieństwo potężnego władcy, ale i jakby boską radość uszczęśliwiania drobnych istot, mimo że nie zawsze na to zasługują – Król „[...] śmiał się aż do łez z bezczelności Motyla”. TSB: 171 („[...] laughed [...] at the impudence of the bad little Butterfly”. JSS: 216).

Dwupłaszczyznowe zorganizowanie wypowiedzi zaznacza się w zamieszczonym po opowiadaniu o Wielbłądzie wierszu, zawierającym skierowaną do dziecięcego czytelnika dydaktyczną pointę o nieopłacalności lenistwa, ostrzeżenie przed karą nałożenia na plecy brzydkiego garbu. Jednakże motyw ten funkcjonuje przede wszystkim metaforycznie, sugerując nie tylko zniekształcenie wyglądu zewnętrznego człowieka, ale również, i przede wszystkim, psychicznej i etycznej strony jego osobowości. W pierwszej zwrotce pada stwierdzenie, iż garb nałożony jako kara za lenistwo jest bardziej szpetny niż ten, który nosi zwierzę w zoo. Skrzywienie owo ma charakter uniwersalny: „garb” ma każdy z nas, albowiem wszyscy posiadamy skłonność do uchylania się od pracy; wyodrębnienie zaś frazy „We all get hump” w osobny werset wzmacnia generalizację sensu. Zwrot ów ewokuje skojarzenia oscylujące wokół możliwości rozumienia go jako implikujący powszechność ludzkich deformacji (fizycznych i psychicznych); kompleksów (każdy ma swego móla co go gryzie) itp. Kluczowy motyw wiersza można również interpretować w kontekście biblijnej idei wygnania z raju (garb–praca to brzemień rodzaju ludzkiego, jego wieczyste przeznaczenie).

Świadectwem ukierunkowania przekazu na dorosłego adresata zbiorku i komunikowania sensów niemożliwych do zrozumienia przez dziecko jest wiersz zamieszczony po opowiadaniu *Jak powstało Abecadło*. Pierwsza

zwrotka wprowadza nastrój zadumy podmiotu lirycznego nad przemijalnością społeczności ludzkich wobec trwałości przyrody, głównie poprzez kontrast wymarłego plemienia, do którego należał Tegumai oraz kukulek, słońca i ciszy, stanowiących elementy niezmiennego krajobrazu okolicy Merrow Down. Zestawienie owo uwypukla rym wersów 2 i 4: „wszystko mija” – „Trwa blask i spokój. To nie mija” („none remain” – „The silence and the sun remain”). Następne strofy przedstawiają tańczącą dziewczynkę Taffimai, która biega (por. dwukrotne użycie słowa „pomyka” – „flits” w pozycji rymowanej 2 i 4 wersu IV zwrotki) jak sarna (ubrana jest w płaszczyk ze skóry szybkobieżnej sarny). Jest ona również piękna, choć na sposób konwencjonalny: ma złociste włosy, oczy o diamentowym blasku i bardziej błękitne niż niebo („[...] bright as diamonds // And bluer than the sky above”). Dzięki dynamizmowi i idealizacji przedstawienia wizerunek Taffimai wprowadza znaczenia młodości, zdrowia, szczęścia, radości, życia, czyni dziewczynkę symbolicznym uosobieniem nadchodzącej wiosny. Tematem ostatniej zwrotki jest nie tylko miłość Tegumai do córki, ale także tęsknota człowieka za personifikowanymi przez nią wartościami. Siłę tych pragnień oddaje metaforyczne oddalenie Tegumai od Taffimai, spotęgowane powtórzeniem słowa „far” („daleko”), konotującego przede wszystkim nieosiągalność pożądanego obiektu, z gradacją znaczenia: „For far – oh, very far behind, // So far she cannot call to him”.

Celem powyższego omówienia fragmentów poetyzowanej prozy *Takich sobie bajeczek* nie jest ukazanie całego bogactwa zawartych w nich sensów, lecz jedynie sygnalizacja istotnego wpływu adresata dorosłego na ukształtowanie struktury zbioru, zwłaszcza w jego warstwie językowej, choć również i w płaszczyźnie sensów. Ta sfera znaczeń stanowi pogłos folklorystycznej baśni dla dorosłych, która dla ludu wiejskiego była projekcją marzeń o pięknie, bogactwie i szczęściu.

## 4

Kategoria podwójnego adresata *Takich sobie bajeczek* stanowi istotny czynnik determinujący kształt zbioru, a zwłaszcza sfery znaczeń denotatywnych i konatywnych, świata fikcyjnego, techniki narracji i poetyzowanego języka. Omawiane utwory należą do typu literatury dziecięcej, która wykazuje najsilniejszy związek z gatunkiem baśniowym, ze względu na zastosowanie konwencji baśni folklorystycznej (fairy-tale) oraz krystalizację opozycji dwóch odmian gatunkowych baśni literackiej (fairy-story): dydaktycznej baśni dziecięcej i poetycko-symbolicznej baśni dla dorosłych. *Takie sobie bajeczki* Kiplinga są zatem zarówno jednym z najwybitniejszych utworów literatury dla dzieci, jak i znaczącym ogniwem w jej historycznoliterackiej ewolucji; odzwierciedlają przy tym niektóre istotne tendencje rozwojowe baśni literackiej.

## РЕЗЮМЕ

В основе *Just So Stories* Р. Киплинга лежит поэтика фольклорных сказок, традиции которых существенным образом изменены адресатом сборника (детским и взрослым), детерминирующий сформированный фиктивный мир, плоскость идеи и язык новелл. Детский адресат проявляется в поставленных познавательных вопросах и способах их решения, в дидактизме, упрощениях и схематизированиях, делающих перцепцию произведения более доступной. Этой цели служат также целый ряд языковых средств (восхищающих детского слушателя экзотикой названий и видом высказывания), а также введенными в содержание картинками с описанием (являющиеся предложением их вступительной читательской конкретизации).

Однако богатство целого ряда значений и ассоциаций поэтизированной прозы *Just So Stories* доступно для взрослого читателя: нр. углубленная характеристика Сулеймана Бел-Дауда и Балкиса в *The Butterfly That Stamped* или символическое значение мотива горба в *How the Camel Got his Hump* или образ Таффимаи в стихотворении увеичивающим новеллу *How the Alphabet Was Made*. Анализ рассказов Киплинга с позиции двойного адресата дает возможность достичь более общие тенденции эволюции детской литературы и лирической сказки.

## RÉSUMÉ

Une poétique du conte folkloristique constitue une base de *Just So Stories* de R. Kipling. Ses conventions sont pourtant considérablement changées par un double lecteur (les enfants et les adultes) qui détermine la construction du monde fictif, du plan des idées et de la langue des nouvelles. La recherche du contact avec le lecteur-enfant se manifeste par toute une série de questions cognitives et les moyens d'y répondre, par le didactisme, la simplification et la schématisation; tous ces procédés ont pour but de rendre la perception d'un texte plus facile. Une variété de moyens lexicaux (fascinant aussi le lecteur-enfant par des noms exotiques et par une forme d'énoncés), de même que des dessins et des commentaires dont le texte ne manque pas et qui invitent le lecteur à une préliminaire concrétisation sont aussi subordonnés à ce but. Mais la richesse entière des sens et des associations de la prose poétisée de *Just So Stories* ne peut être saisie que par le lecteur adulte: p. ex. une caractéristique de Sulejman-ben-Daud et de Balkis dans *The Butterfly That Stamped*, les significations symboliques du motif de la bosse dans le poème placé après *How the Camel Got his Hump* ou le personnage de Taffimai du poème qui clôt une nouvelle *How the Alphabet Was Made*. L'analyse du phénomène du double lecteur dans *Just So Stories* de Kipling permet de voir des tendances plus générales dans l'évolution de la littérature écrite pour les enfants et dans les contes littéraires.

