


BARBARA OLECH

## W KRĘGU BAŚNI I MITÓW BRONISŁAWY OSTROWSKIEJ

 isarze młodopolscy – występując przeciwko ideałom pozytywistycznym – zakwestionowali sztukę tendencyjną z jej celami moralnymi i ograniczeniami natury ideowej i artystycznej. Wyraźny odwrót od filozofii racjonalistycznej i empirycznej podkreślany był przez przywoływanie tradycji romantycznej. W praktyce artystycznej nastąpił zwrot do mitotwórstwa jako istotnego, niezbędnego środka odnowy kultury i człowieka. Na charakter twórczości modernistów wywarła wpływ myśl filozoficzna Arтура Schopenhauera, Friedricha Nietzschego, Henriego Bergsona.

Apoteoza witalizmu, kult indywidualności silnych i twórczych, „remitologizacja” filozofii, literatury i sztuki zaciągną na charakterze twórczości pisarzy przełomu wieków. Dodatkowymi bodźcami staną się zainteresowania zjawiskami parapsychologicznymi, spirytyzmem, lunatyzmem, magicznymi praktykami Wschodu. Odwoływanie się do wyobraźni i symbolu w wypowiedzi artystycznej, do tego zaś, co tajemnicze i zadające kłam potocznemu doświadczeniu w rozważaniach intelektualistów<sup>1</sup> doprowadziło w literaturze młodopolskiej do pojawienia się elementów fantastycznych. Burzliwemu rozwojowi fantastyki na przełomie wieków (zarówno w literaturze wysokiej, popularnej, jak i brukowej realizowanej przez dramat, lirykę i epikę) sprzyjała młodopolska koncepcja dzieła otwartego. W 1890 r. na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” Antoni Lange tak pisał: „Modernizm chce

---

<sup>1</sup> W „Prawdzie” i „Gazecie Polskiej” w latach 1895-1900 ukazuje się cała seria artykułów omawiających praktyki magiczne, spirytyzm, lunatyzm, wilkołactwo, ludożerstwo, demonizm. Ich autorem był Ludwik Krzywicki. Inf. za: J. Papużyńska, *Zatopione królestwo*, Warszawa 1989, s. 35.

dzieła, które by się stało uniwersalnym, w którym zawarto by przeszłość, przyszłość i terażniejszość, które by było architekturą, malarstwem, muzyką i poezją, liryką i dramatem: które by połączyło *Biblię* i *Zendawestę*, *Iliadę* i *Boską Komedie*, historię don Juana i don Kichota, *Fausta* i *Hamleta*, *Legendę wieków*, *Komedie ludzką* i historię Rougon-Macquartów; w którym by się zlały serca *profanis*, które by było naraz religią i kosmogonią, filozofią i psychologią, socjologią i techniką, matematyką, mistyką i poezją, analizą i syntezą; które by było nie tylko kopią natury, ale i naturą samą; które by tak się z nią zlało, żeby zniknęły granice sztuki i natury”<sup>2</sup>. Koncepcja tak pojętego dzieła zwróciła zainteresowania pisarzy ku baśni.

Pisarze młodopolscy – niejednokrotnie zafascynowani ludowymi baśniami – pozwalali sobie na swobodne adaptacje ich wątków, ale także na tworzenie baśni własnych, całkowicie oryginalnych, wyrażających indywidualną filozofię i estetykę (inspiracje Marii Konopnickiej i Hansa Christiana Andersena). Baśń stawała się w ich rozumieniu efektem gry czystej wyobraźni, pozwalającej przedstawić nieodgadnione bogactwo ludzkiej natury. Nic więc dziwnego, że elementy baśniowe, fantastyczne pojawiają się w twórczości niemal wszystkich pisarzy tego okresu. Nawiązaniem do formy baśniowej podkreślają młodopolską tęsknotę za utraconą arkadią dzieciństwa, przywołują ludową pierwotność, mistyczną fantastykę<sup>3</sup>.

Bronisławie Ostrowskiej duch baśni był szczególnie bliski. Poetka dała się poznać zarówno jako autorka oryginalnych baśni dla najmłodszych (*Córka wodnicy*, *Bohaterski Miś*, *Narodziny bajki*, *Madej*, *Szklana góra*), jak i twórczyni przywołująca baśniowe, czy wreszcie mityczne toposy w twórczości dla dorosłych (*Książka jutra*, *Bajki*, cykl ballad).

Analizując dorobek artystyczny Ostrowskiej należy podkreślić, że baśń nie jest przez nią rozumiana jedynie jako cudowna opowieść, ale także jako swoisty sposób myślenia, umożliwiający dotarcie do istoty bytu. W *Rozmyślniach* podkreśla Ostrowska inspirujące źródło twórczości ludowej, jej prawdę i głębię. Píše, że „należy cofnąć się jak najgłębiej wstecz, szukać źródeł czystych, nie skażonych jeszcze, wiecznie twórczych”<sup>4</sup>. Uniwersalne, ponadczasowe prawdy najpełniej są chronione i przechowywane przez lud. Prawdziwy poeta – twierdzi Ostrowska – w swym opisie świata sięga po te kate-

---

<sup>2</sup> A. Lange, *Modernizm*, „Tygodnik Ilustrowany” 1890; cyt. za: G. Leszczyński, *Młodopolska lekcja fantazji*, Warszawa 1990, s. 68.

<sup>3</sup> Wszelchstronnie i wnikliwie omawia te problemy Anna Czabanowska-Wróbel w książce *Baśń w literaturze Młodej Polski* (Kraków 1996). Podczas pisania tekstu (przed sześcioma laty) nie były mi niestety znane ustalenia i inspirujące przemyślenia autorki.

<sup>4</sup> B. Ostrowska, *Rozmyślnia*, [w:] *Utwory prozą*, Warszawa 1982, s. 54.

gorie, które są bliskie człowiekowi pierwotnemu. Młodopolskie utożsamianie poety i dziecka, artyście i człowieka pierwotnego przywołuje koncepcje Giambattisty Vico<sup>5</sup>.

W prezentowanym szkicu analitycznemu oglądowi poddane zostaną nie tylko utwory baśniowe Bronisławy Ostrowskiej, ale i te, u podstaw których leży fabuła baśniowa czy mityczna. Teren eksploatacji zostaje więc poszerzony o bajkosferę czy też mitosferę<sup>6</sup>.

### W KRĘGU BAJKOSFERY

Lektura wierszy Bronisławy Ostrowskiej potwierdza ich liczne związki z baśnią. Często (zwłaszcza w pierwszym okresie jej pisarstwa) mamy do czynienia z przejmowaniem i asymilowaniem wybranych elementów „języka” baśni, które w nowym kontekście nabierają odkrywczych znaczeń i zaczynają pełnić inne funkcje.

Na artystyczny rozwój Ostrowskiej wpływ wywarła twórczość Juliusza Słowackiego, Marii Konopnickiej i francuskich symbolistów. U Słowackiego – jak spostrzegł Stefan Lichański – „uczyła się Ostrowska kunsztu słowa, panowania nad składnią, rymem, strofą, sztuki budowania i tonowania nastroju; Konopnicka urzekła ją przede wszystkim swoimi znakomitymi stylizacjami poezji ludowej, tak wspaniale w nich reprezentowanym mistrzostwem lirycznego pieśniarstwa, a wreszcie swoim upodobaniem do baśniowości”<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> G. Vico w *Nauce nowej* pisze: „Pierwotni ludzie, niby dzieci rodzaju ludzkiego, nie umiając tworzyć zrozumiałych uogólnień rzeczowych, musieli w sposób naturalny zmyślać postacie poetyckie, czyli fantastyczne rodzaje lub uniwersalia. Do nich to sprowadzali, niby do pewnych wzorów lub idealnych portretów, wszystkie poszczególne przykłady, pod jakimś względem przypominające dany rodzaj”. Cyt. z: G. Vico, *Nauka nowa*, przeł. J. Jakubowicz, Warszawa 1966, s. 105.

<sup>6</sup> Termin „bajkosfera” został zaproponowany przez R. Waskmunda. Oznacza on „całości kształt zjawisk i wytworów kulturowych o charakterze semiotycznym, u podstawy których leży fabuła baśniowa jako pewien typ języka. Tak rozumiana, stanowi niewielką częśćkę wszechobecnej »mitosfery«, w obrębie której zanurzona jest cała nasza żywa współczesność”. R. Waskmund, *Bajkosfera, czyli o życiu semiotycznym fabuł baśniowych. Rekonesans badawczy*, „Litteraria. Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka”, red. J. Trzyradłowski, t. IX (1977) Wrocław 1978, s. 119.

<sup>7</sup> S. Lichański, *Spójnia ślubnego pierścienia (Liryka Bronisławy Ostrowskiej)*, [w:] *Cienie i profile*, Warszawa 1967, s. 312.

Konieczne wydaje się także przypomnienie promieniowania przemyśleń i estetyki spod znaku „Chimery”<sup>8</sup>. Postulat sztuki prawdziwej, sublimującej estetykę czystego piękna, a przez to urzeczywistniającej cele metafizyczne bliski był rozumieniu roli sztuki przez Ostrowską. W *Rozmyślaniach* poetka napisze: „Sztuka jest tylko rewelacją prabytowego, boskiego pierwiastka człowieka”<sup>9</sup>. Wypowiedź ta współbrzmi z wcześniejszymi wypowiedziami Miriama: „sztuka jest oknem ku nieskończoności, pryzmatem, przez który – nie mogąc objąć jej całej – to z tej, to z owej strony w bezdenną otchłań jej wglądamy”<sup>10</sup>.

Przywoływanie baśniowej topiki – tak częste u Ostrowskiej – jest próbą zatarcia granic między realnym a irracjonalnym, to poniekąd sposób na dotarcie do prabytu, odkrycie prawdy o ludzkiej psychice, pragnieniach i tęsknotach.

Pojawiające się w wierszach Ostrowskiej określenia „bajka”, „baśń” – zgodnie z kodem epoki<sup>11</sup> – oznaczają nie przynależność gatunkową utworu, ale poetycką fantazję, ułudę i nieodgadnioną tajemnicę bytu. Bezpośredni związek z baśniowymi toposami, z folklorem dostrzec można w jej balladach. Ostrowska tworzy zarówno ballady wiernie kontynuujące romantyczną tradycję (*Rusalki*, *Żywy ruczaj*), jak i ballady o neoromantycznym charakterze.

*Rusalki* są okazją do opowiedzenia niesamowitej i nierealnej historii o podwodnym królestwie rusalek i ich władcy. Fantastyczna sceneria budowana jest w zgodzie z romantyczną tradycją. Pojawia się więc „jezioro samotne pośród odludnej borowej polanki”, z „włóczącymi się wilgotnymi oparami”. Przestrzeń „państwa zakłętego”, dziwnego królestwa rusałczanego ewokuje niepokój i lęk:

W onych jeziora kryształnych przezroczech  
Pod granitowych skał sklepieniem szarem  
Mieszka jedyny władca na roztoczach,

<sup>8</sup> Zenon Przesmycki (Miriam) był świadkiem na ślubie Bronisławy Edmy z Mierzbrzeckich. Pierwsze, organizacyjne zebranie przyszłego zespołu „Chimery” miało miejsce w pracowni Stanisława Ostrowskiego przy ul. Wspólnej. W latach 1901-1902 na łamach „Chimery” pojawiały się wiersze Ostrowskiej (m. in. *Parno, ze stawu idzie rechoł żabi...*, *Wcielenie*, *Historia moralna o trzech siostrach i królewiczu*). Inf. za: H. Ostrowska-Grabska, *Bric à brac 1848-1939*, Warszawa 1978, s. 47 i 51.

<sup>9</sup> B. Ostrowska, *Rozmyślania ...*, s. 61.

<sup>10</sup> Z. Przesmycki, *Walka ze sztuką*, „Chimera” 1901, t. I, z. 2; Także [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, opr. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1977, s. 307.

<sup>11</sup> Zob.: A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń jako światopogląd. Baśń i baśniowość w twórczości Leśmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.

Znudzony wiecznym fal żalonym gwarem,  
 Który ma jeno chłód a grozę w oczach,  
 Przed którym blednie rusałczany harem,  
 I drży pod władcy żelaznego nogą,  
 Jak rój niewolnic rozkochany trwożą...<sup>12</sup>  
 (*Rusałki*, t.1, s. 22)

W prezentowanym świecie nie ma miejsca dla szczęścia. Rusałki snują marzenia o swym dawnym życiu pośród „białych chat”, a władca omotany jest tęsknotą za „kochanką ogromnie świetlaną, całą z promieni i ognia utkaną”. Niemożliwe jest spełnienie tych pragnień. Przekraczanie granicy dwóch światów (ziemskiego i wodnego) jest przyczyną nieuniknionych metamorfoz. Każda z wyśnionych przezeń dziewcząt staje się rusałką:

I znów w obłędnej topieli przepychu  
 Stoi przed panem nowa topielica:  
 Na wodnej lilii oparta kielichu,  
 Oblana zimną jasnością księżycą,  
 Patrzy przelękła i płacze po cichu,  
 Kryjąc włosami blednące swe lica,  
 I szepcze trwożnie, że ona niewinna,  
 Że tam nad falą żyjąc, była inna.  
 (*Rusałki*, t. 1, s. 25)

Uniwersalne przesłanie głosi niemożność spełnienia marzeń, gdy wykraczają one poza naturalne obszary, naruszają granice różnych jakościowo sfer i żywiołów.

Nawiązanie do baśniowego toposu „wody żywej” jest podstawowym elementem konstrukcyjnym *Żywego ruczaju*. „Żywa woda” (tak często pojawiająca się w ludowych bajkach magicznych) miała właściwość leczenia, przywracania młodości lub życia. W balladzie Ostrowskiej motyw ten znalazł niekonwencjonalne, przewrotne zastosowanie. Bohaterami utworu czyni poetka „starych królów” z „diamentowymi koronami”, w „krwawych płaszczach”, którzy siedząc „w jarze długie lata [...] zakrzepili w martwym śnie”, podczas gdy „czysty źródł im stopy głaszczę”<sup>13</sup>. W wątpliwość poddane zostają atrybuty baśniowej wody żywej. Pokrewieństwo snu i śmierci odziera z grozy akt umierania.

<sup>12</sup> Wszystkie cytowane wiersze pochodzą z: B. Ostrowska, *Pisma poetyckie*, t. 1-4, Warszawa 1932-1933.

<sup>13</sup> *Żywy ruczaj*, t. 1, s. 35.

Spod pióra Ostrowskiej wyszły także ballady o wyraźnie neoromantycznym charakterze (*Cud-królowna, Szklana góra, Pieśń, Maruna, Upiór*). Miejsce demonologii mitologicznej zajmuje demonologia psychologiczna. Zamiast upiórów, strzyg i straszycel wywiedzionych z ludowej baśni pojawiają się upiory zrodzone przez ludzką podświadomość czy wrażliwe sumienie<sup>14</sup>.

Taki właśnie charakter ma *Upiór*. Przeżycia bohaterki nie są do końca jasne, zwerbalizowane. Czuje się ona jednak osaczona przez rzeczywistość. Upersonifikowana przestrzeń (patrzące „okna domu”) potęguje nastrój zagrożenia. Wewnętrzne doświadczenia i przeżycia dręczą – jak „upiór” – rozdartą świadomość. Przywołanie z pamięci utraconego „świata dziecka odzegananych czarów”<sup>15</sup> zwiększa napięcie i potęguje dysonans.

Wola symbolizowania, niechęć do mówienia czegokolwiek wprost zrealizowała się także w *Marunie* (symboliczny obraz tęsknoty i niepokojące przeczucie śmierci) i *Cud-królownie* (wizja nieprzystawalności różnych światów i niemożności komunikacji między nimi). Ostrowska – podobnie jak i inni moderniści – jest przekonana, że tekst nigdy nie jest w pełni adekwatny. Konieczne tym samym staje się przypatrywanie temu, co wychodzi na jaw często wbrew intencjom twórcy. Wszelkie wątpliwości zyskują priorytet przed pewnością, zmuszają do refleksji, sugerują konieczność dyskursu.

Przywoływanie elementów baśniowych i umieszczanie ich w zmienionej strukturze nie tyle dziwi, co prowokuje do stawiania pytań natury egzystencjalnej. Znany motyw o szklanej górze i zdobywających ją rycerzach stał się pretekstem do skupienia uwagi nie na śmiałkach, ale na osobie zaklętej królowny:

W szklanej górze milion świeci słońc,  
W złotym oknie królowna się ślania  
Śpiewająca wieczny hymn kochania,  
Nieprześnione swe zaklęcie śniąc.

(*Szklana góra*, t.1, s. 101)

Zmiana perspektywy powoduje przesunięcie znaczeniowe. Nie jest to już opowieść o aktywnym, śmiałym zmaganiu się z przeszkodami w dążeniu do celu. To raczej paraboliczna wizja samotności, zamknięcia przed innymi, dojmującej tęsknoty za miłością.

Już współcześni Ostrowskiej krytycy dostrzegali, że „brzmi ze strun poetki pieśń przedziwna, ze snów i ech serca bogatego spleciona, pieśń po-

<sup>14</sup> Por.: S. Lichański, *op. cit.*, s. 287.

<sup>15</sup> *Upiór*, t. 1, s. 136.

żądań gorących i tęsknot, pieśń życia”<sup>16</sup>. Bolesław Leśmian zauważał, że „smutek częstokroć dostępuje wyżyn baśni. [...] Każdy z tych utworów zaświatom jest pokrewny i z »krynicy błękitnej« czerpie swą treść, niosąc na ziemię, jak sen nieuchwytny, wspomnienie owej krynicy błękitnej”<sup>17</sup>.

Wyjątkowy, niepowtarzalny charakter ma *Baśń o trzech siostrach* (drukowana także w „Chimerze” pt. *Historia moralna o trzech pannach i królewiczu*, ale znana także jako *Babie lato*<sup>18</sup>). Reinterpretacji podlega tu baśniowy motyw rywalizacji trzech sióstr o rękę królewicza. Zaskakujący finał tej uroczej humoreski-gawędy jest wynikiem wyborów uczynionych przez najmłodszą i średnią z dziewcząt. Szczęściem okazuje się nie związek z księciem, ale możliwość podziwiania świata, natury, „słońca złoconego” czy też miłość pastucha. To najstarsza, najmniej „urodna na żonę” zdecydowała się na małżeństwo. Związek z królewiczem staje się więc efektem rozsądku. W pozornej baśniowej strukturze motywacja ma charakter całkowicie racjonalny.

Rozbijając baśniowe topoty, dokonując ich modyfikacji, udaje się Ostrowskiej poszerzyć i odświeżyć perspektywę funkcjonowania takich pojęć jak miłość, samotność, śmierć.

Ze szczególną siłą powraca w poezji Bronisławy Ostrowskiej mit utraconej arkadii dzieciństwa. Znaczące wydaje się, iż dzieciństwo utożsamiane jest przez nią z baśnią. Akcentowany jest wówczas element uporządkowania, przewidywalności zjawisk, poczucie bezpieczeństwa. Zrozumiałość i jednorodność świata nie wyklucza jego tajemniczości. Przeciwnie – wszystko w dzieciństwie ma kształt „wiecznej bajki dziecinnej alchemii” (*Czereśnie*, t. 3, s. 44). Każde doświadczenie nabiera charakteru przekraczania nowych granic i światów, odkrywania nowych sensów i znaczeń, przenikania w inne sfery:

I znów mię fala porywa  
W grającą, lśniąca dal,  
W tę bajkę, co się nazywa  
Najpierwszy bal.

(*W karnecie balowym*,  
t. 4, s. 179)

W tworzonych przez poetkę obrazach (*Dzieciątko*, *Czereśnie*, *Lalka rozbita*, *Boża krówka po trawie się wspina...*, *W karnecie balowym*) nie ma miejsca dla grozy i niepokoju. Czar dzieciństwa to czar dobrze kończącej się

<sup>16</sup> H. R., „Krytyka” 1905, t. 2, s. 300-301.

<sup>17</sup> B. Leśmian, *Kronika literacka*, „Literatura i Sztuka” 1913, nr 5.

<sup>18</sup> *Baśń o trzech siostrach*, t. 1, s. 71.

bajki, to zawieszenie w czasie i przestrzeni, to przywoływanie „doświadczanego w dzieciństwie poczucia ponad-czasu, ponad-bytu albo raczej: preczasu, prebytu”<sup>19</sup>.

Dziecięca umiejętność dziwienia się światu i ludziom, potrzeba cudowności objawia się także w kontaktach z naturą. Przeistaczanie się w fantastyczne postacie dokonuje się w sposób naturalny. Wystarczy przekroczyć granicę lasu, aby zawieszono zostało typowe odczuwanie czasu i przestrzeni. Można stać się „dziwożoną” (*Źródło*). Metamorfozom sprzyja nie tylko przestrzeń (las baśniowej proveniencji, nastrojowe jeziora), ale i pora. Blask księżyca (symbolu zakrytych i tajemnych stron Natury) ukazuje jedynie mgliste zarysy rzeczy, sprzyja roztapianiu się i przenikaniu świata realnego i irracjonalnego. Oglądane obrazy zatracają ostrość, nabierają płynności, przechodzą w sen:

Kiedy miesiąc kołysany i cichy,  
lite pasy światła na fali tka –  
wówczas staje mi w myśli niby prześniony sen  
życie dawno minione, fala powrotna wieczyście –  
zwierciadlana duszy mej baśń.

W grającej, prześwietlonej, rozkołysanej głębinie  
byłam białą wodnicą o księżycowych warkoczach:  
chodziłam po złotym dnie,  
w tęczęch fali,  
zbierając perły z roztulonych muszli.

(*Szum fali*, t. 1, s. 183)

Baśń dla Ostrowskiej może rozgrywać się wszędzie. Wystarczy tylko spojrzeć w niebo, by dostrzec fantastyczne widowisko zmieniających się kształtów chmur. Układają się one w opowieść o „słonecznym rycerzu skrzydlatym i jego białej królownie” (*Gra chmur*, t. 1, s. 133). Wędrownka obłoków dynamizuje obraz i nadaje symboliczny sens nieuniknionemu rozłączeniu postaci. Ezoteryczność miłości w pełni odzwierciadla się poprzez ezoteryczność niestałych chmur. Podpatrzone przez Ostrowską w naturze szczegóły i odcienie zatracają swe pierwotne cechy. Ich status ontologiczny staje się niejasny.

Wątki baśniowo-fantastyczne pojawiły się także w prozatorskim cyklu *Bajki* z tomu *Jesienne liście* (1904). Zarówno *Latawica*, jak i *Psyche* są próbą zmierzenia się z fenomenem miłości, tęsknoty i śmierci. Symboliczna wędrownka młodzieńca za latawicą, która go urzekła, nie znajduje typowego dla folkloru rozwiązania. Pokonawszy liczne przeszkody (jak w klasycznej

<sup>19</sup> G. Leszczyński, *op. cit.*, s. 70.



magicznej baśni), „przedarł się wędrowiec przez śpiewającą gąszcz i olśniony stanął u kresu swych marzeń [...] I nagle ogarnął go lęk – lęk spełnienia. Za gwiazdą szedł. Dla gwiazdy serce młode i życie poświęcił, gwiazdę w ramionach chciał mieć, z gwiazdą przez życie iść. Co jemu latawica! Co jemu ludzka postać i ludzka miłość – za gwiazdą szedł!”<sup>20</sup> Konsekwencją niewypełnienia przeznaczenia jest dramatyczna metamorfoza – „zastygł w rafę białego koralu”.

Miłość jako uczucie wielkie, metafizyczne, wszechogarniające zostaje tu zderzona z ludzką miłością, będącą jedynie jej surogatem. Nie ma dla bohatera szansy na szczęście, na spełnienie marzeń, ponieważ wiążą się one z innym światem, z inną rzeczywistością. Zgoda na wypełnienie przeznaczenia jest aprobatą codzienności, szarości, triumfem zwyczajności nad światem cudów i dziwów. Bohater Ostrowskiej nie może podjąć takiej decyzji. Miłość i marzenia zwyciężają. Zwycięża świat iluzoryczny, pełen powabów i nieprzemijających wartości.

Starożytna baśń o przygodach królowy Psyche (gr. dusza) i Amora (łac. miłość) zainspirowała Ostrowską do napisania poematu prozą pt. *Psyche*. Nawiązanie do klasycznej opowieści jest jedynie zasugerowane. Nie ma bowiem w poemacie Ostrowskiej przywołania fabuły starożytnej, nie ma też tradycyjnego rozwiązania. Poszukiwanie Mocy, która uwolniłaby Psyche z zaklęcia doprowadza w jej opowieści białego orła do chaty z „dziewką” i chłopcem grającym na skrzypcach. Para owa, uwierzywszy w siłę miłości, powędrowała na ratunek Psyche. Miłość ich jednak nie skruszyła „zaworów bram”. Uczyniła to jedynie śmierć – „siewaczka chwastów, żniwiarka złotychozów”<sup>21</sup>. Duszę z okowów życia wyzwala więc nie miłość, ale śmierć.

Baśniowe „okruchy”, topoty, rekwizyty świadomie przez Ostrowską przywoływane, odsyłają czytelników do ogólnego kontekstu, do baśni widzianej jako całość. Pierwiastki fantastyczne, nadzmysłowe wiążą te utwory ze źródłem – ludową twórczością. Ostrowska próbuje dotrzeć do istoty bytu i człowieczeństwa.

Poetka z reguły poddaje się obiegowym kanonom w zakresie włączania motywów fantastycznych w obręb utworów lirycznych. Rzadko zdobywa się na samodzielny, oryginalny ton (wiersze z kręgu arkadii dzieciństwa, *Baśń o trzech siostrach*). Znacznie ciekawsze wydają się być w tym względzie jej próby na polu twórczości dla najmłodszych.

<sup>20</sup> B. Ostrowska, *Latawica*, [w:] *Utwory prozą*, Warszawa 1982, s. 82.

<sup>21</sup> B. Ostrowska, *Psyche*, [w:] *Utwory prozą*, Warszawa 1982, s. 82.

## FANTASTYKA W POEMATACH EDUKACYJNYCH

Dwa pierwsze utwory dla najmłodszych Bronisławy Ostrowskiej – *Książeczka Halusi* (1906) i *O Janku Planetniku* (1908) – są swego rodzaju poematami. W pośmiertnym wspomnieniu o poetce Maria Dąbrowska nazywała je „utworami liryczno-filozoficznymi”<sup>22</sup>. Trudno je wprawdzie określać mianem baśni czy bajki, ale niewątpliwie prezentowana w nich rzeczywistość zostaje zespolona z magią, cudownością i fantazją.

Początkom pisarstwa dla najmłodszych patronuje Maria Konopnicka. Nawiązania do twórczości tej poetki wyraźne są nie tylko w sposobie prezentowania bohaterów i świata przedstawionego, ale i w podobnie brzmiących tytułach<sup>23</sup>.

*Książeczka Halusi* jest próbą przedstawienia zachowań pięcioletniego dziecka, jego sposobu myślenia i widzenia otaczającej rzeczywistości. Ostrowska w tej wierszowanej opowieści tworzy obraz dziecięcej arkadii. Składają się nań barwne opisy ogrodu, pasieki, lasu, jeziora, pola, sadu. Świat – postrzegany przez główną bohaterkę Halę – nie jest przedstawiony w sposób irracjonalny. Jednak jego odczuwanie – pełne fascynacji i urzeczenia – przypomina baśniową aurę niezwykłości. Nie istnieje granica między światem ludzkim a naturą. Hala w naturalny dla baśni sposób brata się z roślinami i owadami. Rozumie wielką księgę przyrody.

Ostrowska świadomie redukuje elementy baśniowe do minimum, całą swą uwagę poświęca oryginalnemu sposobowi kształtowania wizji przestrzeni i otoczenia. Są one prezentowane z perspektywy dziecka, tym samym dominującym staje się uczucie zadziwienia, przekonanie o wkraczaniu w inną rzeczywistość. W sposobie konstruowania uobecnia się baśniowy wątek inicjacyjny. A i dziecięce wędrówki po najbliższym otoczeniu są jedynie zmodyfikowaną realizacją toposu wędrówki przez kraj ojczysty. Baśniowe parantele są przez poetkę dość wyraźnie w tekście zaznaczone. Jesienny las jawi się w oczach dzieci jako „państwo bajki, państwo czarów”. Nie ma w tekście celowego odrzucania czy negowania fantazji. W realistyczny obraz lasu (taki, jakim widzą go dorośli) wpisane są dziecięce oczekiwania cudowności:

Tak tu dziwnie! tak tu cudnie,  
Że się czeka każdej chwili,

<sup>22</sup> M. Dąbrowska, *Bronisława Ostrowska*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 24.

<sup>23</sup> *Książeczka Halusi* jest odpowiedzią na *Książeczkę Tadzia i Zosi*, dziecięca odyseja *O Janku Wędrowniczku* znalazła swą kontynuację w młodopolskiej opowieści *O Janku Planetniku*.

Czy się gdzie tam spod paproci  
Krasnoludek nie wychyli.

Czy dziewczynka jaka leśna,  
Z zielonymi swymi włosy,  
Z róż i kalin nie otrząśnie  
Błyskających kropel rosy...<sup>24</sup>

Plastyczny, barwny opis jesiennego lasu funkcjonuje w tekście na tych samych prawach co baśniowe postacie, wywiedzione z ewokowanego przezeń nastroju. Autorka pozwala współistnieć pierwiastkom racjonalnym i irracjonalnym na jednym planie. Wytwarza dzięki temu specyficzny nastrój, wyzwala wrażliwość, uaktywnia wyobraźnię, poszerza możliwości interpretacyjne.

*Książeczka Halusi* – oprócz zadań estetycznych – realizowała także funkcje poznawcze. Młody czytelnik, towarzysząc Hali w jej wędrówkach, zdobywał informacje o florze i faunie, o pasiece, polu, lesie, jeziorze. Prezentowany świat ma koloryt arkadyjski. Skupienie uwagi na dokładnych opisach najbliższego otoczenia wyraźnie odbiega od baśniowej typizacji, w zamian jednak utwór ten staje się interesującym poematem edukacyjnym. Ten typ pisarstwa (elementy edukacyjne splecione ze światem fantazji) realizuje się także w wierszowanej opowieści *O Janku Płanetniku* (1908). W utworze tym wyraźne są inspiracje folklorystyczne i wpływ Konopnickiej. Ostrowska odwołuje się do bardzo żywego w tradycji ludowej toposu sieroty. Kreacja głównego bohatera wiele zawdzięcza baśni Marii Konopnickiej *O krasnoludkach i o sierotce Marysi*.

Janek – tak jak Marysia Kukulanka – jest sierotą („matka odumarła go zbyt wcześnie”), „pod samym borem na wygonie” pasie gromadzkie gęsi, ma wiernego przyjaciela – psa Burka (Marysi pomagał Gasio). Bohatera Ostrowskiej cechuje szczególna wrażliwość, otwartość na świat. W jego obcowaniu z naturą zaciera się granica między tym, co rzeczywiste, a tym, co nierealne. Jedynym jego pragnieniem jest pójść na kraj świata – „do tej matuli, co utuli i szczęście da na wieki”. Niecodzienne pragnienia i marzenia powodują nadanie chłopcu przez rówieśników przydomka „Płanetnik”<sup>25</sup>. Fascynacja przestrzenią, przekonanie o istnieniu innych światów odróżnia

<sup>24</sup> B. Ostrowska, *Książeczka Halusi*, Warszawa 1906, s. 27.

<sup>25</sup> W tradycji ludowej mianem planetników, obłoczniców, chmurników określano istoty mieszkające w chmurach bądź też ludzi wciągniętych przez obłoki czy też wssanych przez tęczę. Zob.: W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 887-888.

Janka od rówieśników. Funkcjonuje więc na prawach odmienca, dziwaka. Tylko on przeżywa niepokoje, tylko on stawia pytania zasadnicze (tyczące losu ludzkiego, miejsca człowieka we wszechświecie, w Bożym planie). Pytania te – natury filozoficznej – stawiane są w sposób dziecięcy, zgodny z dziecięcym widzeniem świata i dziecięcą wrażliwością. Początkowo odpowiedzi na nie poszukuje bohater w ludowych wierzeniach i przesądach. Takiej proweniencji jest przekonanie, że zmarli mogą kontaktować się z żywymi, otaczać ich swą opieką, dawać rady. Sądzono, że zmarłe matki i zza grobu opiekują się swymi dziećmi, nawiązują z nimi kontakt. Mieszczą się więc w tej konwencji „tajemne, dziwne słowa” wypowiedane przez matkę spoza świata, które w leśnej ciszy docierają do Janka:

Oj, ty sieroto, oj sieroto,  
Choćbyś szedł lata bez ustanku,  
Ostaniesz zawsze z twą tęsknotą –  
Nie dojdiesz nigdy Janku!

Choćbyś szedł hen, za okiem słońca,  
Wciąż od poranku do poranku,  
Nie najdziesz kresu ani końca –  
Nie dojdiesz nigdy Janku!<sup>26</sup>

Przytoczone słowa kładą akcent na niemożność wypełnienia pragnień wywiedzionych z baśni czy wierzeń ludowych. Zostaje tym samym otwarta możliwość innego spojrzenia na ludzkie życie, zgodna z racjonalnym przekonaniem o wpływie własnych działań na przemiany losu. Perspektywa ludowo-baśniowa – dominująca w I części poematu – wynikała z miejsca dzieła się wydarzeń. Łąka pod lasem – to sceneria sprzyjająca iluzorycznemu oglądowi, zamazująca granice między prawdą a fantazją (w podobnej scenerii sytuuje Konopnicka spotkanie Koszałka Opałka z pastuchami).

W dalszej części poematu następuje zmiana charakteru przestrzeni. Dominujące stają się elementy mówiące o uporządkowaniu i celowym zorganizowaniu ludzkiego otoczenia. Przestrzeń oswojoną wyznaczają: „domek mały, czysto bielony”, „stare jabłunki w sadzie”, „malwy smukłe” i słoneczniki. Tu dokonuje się zmiana losów bohatera. Zwykle – w utworach proweniencji ludowej – przemiana następowała za sprawą magicznych przedmiotów czy pomocników. Ostrowska do swego poematu nie wprowadza tego typu cu-downości. Niemniej działalność „dobrej pani nauczycielki”, która w ciągu

<sup>26</sup> B. Ostrowska, *O Janku Płanetniku*, Kraków 1908, s. 7.

jednej zimy nauczyła chłopca czytać, wypełnia te funkcje, które w baśni magicznej spełniała wróżka. Umiejętność czytania otwiera przed Jankiem nowy świat, zyskuje mu wielu przyjaciół, uznanie i poważanie wiejskiej społeczności (awans na „koniucha”). Irracjonalną chęć wędrowki na koniec świata zastępuje zracjonalizowane poszukiwanie prawdy o świecie w książkach. Baśniowy topos wędrowca, obieżyświata, który poprzez wędrowanie zdobywał samoświadomość i odkrywał cel i istotę życia, ulega swoistej transformacji. Zamiast przemieszczania się w przestrzeni jest wędrowka myśli, odkrywanie tajemnic poprzez lekturę i zgłębianie wiedzy. Pozytywistyczny kult nauki znajduje tutaj swe spełnienie. Także i bohater ma świadomość przesunięcia akcentów, zmiany motywacji działania, a tym samym pojawienia się nowej, pragmatycznej filozofii życiowej. Swoim rówieśnikom tak tłumaczy przyczyny owej transformacji:

Chcecie wiedzieć, jak się stało,  
Żem w kraj świata zbył iść do cna  
I uniknął latawicy,  
Choć gadacie taka mocna! [...]

Bom przeczytał szczerą prawdę  
I o niebie i o ziemi,  
I inaczej teraz widzę  
Świat, z cudami jego wszemi!

I już baśni dziś mi nie trza,  
Bo ta powieść z ksiąg prawdziwa  
Większe cuda ma od baśni,  
A jest prawda – prawda żywa!<sup>27</sup>

Zestawienie baśni – prawda nie przybiera tu charakteru zdecydowanej opozycji. Baśń staje się kategorią pojemniejszą. Jej atrybuty – dziwy, cuda, tajemniczość – przenoszone są na świat poznawalny empirycznie. Otaczająca rzeczywistość postrzegana jest jako jedna wielka baśń. Ostrowska nie deprecjonuje świata baśniowego, nie neguje wartości myślenia fantastycznego, ale sugeruje, iż ciekawość i wrażliwość wywiedziona z baśni, otwartość poznawcza i intelektualna owocują w poszukiwaniach prawdy poprzez książki. Zastępują one baśniową żywą wodę, drzewo wiadomości dobrego i złego, wypełniają tym samym w strukturze poematu funkcję przedmiotów magicznych.

<sup>27</sup> B. Ostrowska, *O Janku Płanetniku*, Kraków 1908, s. 30-31.

Wprowadzając realistyczną motywację zmiany losów bohatera, Ostrowska zerwała z tradycją. Jej opowieść, choć zaczyna się jak baśń, baśnią nie jest. Kompozycyjnie nawiązuje ona do wierszy edukacyjnych. Janek, zamiast baśni, opowiada kolegom treść przeczytanych książek, wprowadza młodych słuchaczy (także czytelników) w świat tajemnic. Tłumaczy porządek i prawa kosmosu, zdradza tajniki Ziemi, przybliża ojczyzną historię. Ostrowska – ustami Janka – świadomie tylko sygnalizuje pewne fakty i zdarzenia, odsyłając słuchaczy (a więc i czytelników) do wnikliwszej lektury. Oprócz objaśnień trudniejszych słów i pojęć zamieściła poetka „tytuły ciekawych książeczek, w których młodociany czytelnik znaleźć może bliższe wiadomości”. Słuszne wydaje się uznanie tego utworu za interesującą realizację idei poematu edukacyjnego.

Poprzez wpisanie opowieści *O Janku Płanetniku* w strukturę baśniową zyskała Ostrowska możliwość utożsamiania się dziecięcego czytelnika z głównym bohaterem. Janek jest postacią typiczną, jego pragnienia i marzenia mają charakter uniwersalny, są bliskie wszystkim dzieciom. Dydaktyzm – choć immanentnie w strukturze dzieła obecny – nie razi. Przeciwnie – chęć pracy nad sobą, poznawcza ciekawość świata odbierane są w kategoriach fascynującej przygody.

*Książeczkę Halusi* i *O Janku Płanetniku* łączy sztafaż fantastyczny. Prezentowane przez Ostrowską informacje dostosowane są do możliwości percepcyjnych odbiorcy. Podwójne zakorzenienie tych utworów (w baśni, ale i w pozytywistycznej noweli społecznej), literackie parantele (pisarstwo Konopnickiej, ale i Jachowicza) dodatkowo wzmacniają ich atrakcyjność.

## KOSMOGONIA KSIĄŻKI JUTRA

*Książka jutra, czyli tajemnica geniusza drukarni* – opublikowana przez Ostrowską w 1922 r. – postrzegana jest przez współczesnych badaczy<sup>28</sup> jako utwór złożony i skomplikowany. W dziele przeznaczonym „dla młodzieży od lat trzynastu do stu trzech”<sup>29</sup> – jak zaleca autorka – wyraźnie istnieją dwie płaszczyzny: baśniowa i autobiograficzna.

<sup>28</sup> Por.: E. Szary-Matywiecka, *Książka – powieść – autotematyzm*, Wrocław 1979; M. Głowiński, *Proza Bronisławy Ostrowskiej*, [w:] B. Ostrowska, *Utwory prozą*, Warszawa 1982, s. 5-15.

<sup>29</sup> B. Ostrowska, *Książka jutra, czyli tajemnica geniusza drukarni*, [w:] *Utwory prozą*, Warszawa 1982, s. 105.

Zderzenie baśniowości i biografizmu zdaje się być nie tylko zaskakujące, ale i pozornie trudne do uzasadnienia. Utwory bazujące na baśniowości, odwołujące się do bajkosfery akcentują fikcyjność, fantastyczność prezentowanych zdarzeń. Powieść autobiograficzna tymczasem zakłada możliwość weryfikacji przedstawianych zdarzeń, podkreśla ich prawdziwość, tym samym zbliża do literatury faktu. Ów podwójny nurt *Książki jutra* – odczytywany jako znaczący i wiodący – wydaje się łączyć poszukiwanie jednej wspólnej wartości – prawdy o dniach współczesnych autorce. Nieprzypadkowo w oduktorskim wstępie zamieszcza Ostrowska takie wezwanie: „Niechże odnajdzie (czytelnik – przyp. B.O. ) w niej trochę tych prawdziwych drgnień, które każdy uważa za swoją serdeczną tajemnicę, a które są może wspólną tajemnicą przeżywaną przez nas wszystkich chwil”<sup>30</sup>.

Baśniowość – zakładająca często obecność pierwiastków irracjonalnych w strukturze narracyjnej – umożliwia dotarcie do wartości uniwersalnych, ponadczasowych, pozwala konstruować wizję egzystencji możliwej do zaakceptowania. „Baśnie – jak zauważa Bruno Bettelheim – dają do zrozumienia, że pomyślne, pełne satysfakcji życie dostępne jest każdemu, mimo życiowych przeciwności – lecz jedynie wtedy, gdy nie ucieka się przed pełnymi niebezpieczeństwami życiowymi zmaganiem, bo tylko one pozwalają odkrywać nasze prawdziwe »ja«”<sup>31</sup>.

Temu celowi służy w baśniowej tonacji utrzymana opowieść o losach Jana Ościenia. Otwierający książkę obraz lasu jest wyraźnie baśniowej proveniencji. W prezentowanym opisie dokonuje się jego personifikacja. Wysokie, strzeliste drzewa emanują nastrój powagi, tajemnicy, wieczności. W tę scenerię (większość baśni rozgrywa się w tajemniczym lesie) wprowadza autorka drwali – kolejny element semantycznie należący do świata baśniowego. Nie charakteryzuje postaci, nawet nadane im imiona nie służą indywidualizacji, podkreślają raczej ich typowość (Jasiek, Jagna, Michał). Specyficzną rolę pełni snuta przez drwala opowieść o złej macosze, uległym ojcu – drwalu i nieszczęśliwym synu – sierocie. Sparafrazowane wątki baśniowe antycypują poniekąd późniejsze powieściowe wydarzenia: śmierć drwala i sieroctwo Jaśka. Topos sieroty – jeden z podstawowych elementów bajki magicznej – przywołany w opowieści drwala znajduje swe rozwinięcie i wypełnienie w losach głównego bohatera. Jego życiowe doświadczenia budują biografię modelową, typową dla pewnego pokolenia (rewolucja 1905

<sup>30</sup> B. Ostrowska, *Książka jutra*..., s. 105-106. Wszystkie cytaty z *Książki jutra* podawane będą wg tego wydania.

<sup>31</sup> B. Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, t. 1, Warszawa 1985, s. 22.

roku, zsyłka na Syberię, pobyt w Ameryce na emigracji). Wszystkie elementy tworzące biografię głównego bohatera są na tyle ogólne i uniwersalne, że mogą być uznane za typyczne. Dochodzenie do samoświadomości, budowanie dojrzałości postępuje w zgodzie z regułami powieści inicjacyjnej.

Oprócz fikcyjnego wątku losów Jana Ościenia pojawia się silnie ekspozowany wątek biograficzny. Prezentowane w książce sceny z małą Bronią, jej ojcem znajdują potwierdzenie w życiorysie pisarki. Splatanie się dwóch wątków: fikcyjnych losów Jana Ościenia i autentycznych przeżyć Bronisławy Ostrowskiej stanowi celową kompozycję. Współistnienie dwóch konwencji literackich – baśniowości i biografizmu – nakazuje poszukiwanie jeszcze innej, dodatkowej perspektywy interpretacyjnej, porządkującej i uzasadniającej celowość użytych środków artystycznych. Jest to tym bardziej konieczne, iż zamierzony przez autorkę synkretyzm potęgują liczne partie liryczne, rozbijające i tak już zaburzoną i nieciągłą narrację. Fragmentaryczność opowieści, skupianie uwagi na elementach kulminacyjnych, znaczących, a wreszcie i tematyka – szukanie prawdy o dniu dzisiejszym – sugerują możliwość spojrzenia na tę książkę poprzez mit. Można zaryzykować stwierdzenie, że bajkosfera – tak wyraziście przez Ostrowską ekspozowana – odsyła ku mniej widocznej, ale chyba zasadniczej dla struktury tekstu, mitosferze.

Powieść Ostrowskiej ma charakter mitu kosmogonicznego, to książka o stwarzaniu nowych przedmiotów, ale i nowej rzeczywistości. Kardynalną cechą mitu – jak zauważa Eleazar Mielecinski – jest „sprowadzenie istoty przedmiotów do ich genezy: objaśnić strukturę przedmiotu znaczy opowiedzieć o tym, jak on powstał; opisać otaczający świat, to tyle, co opowiedzieć historię jego prątworzenia”<sup>32</sup>. Reinterpretacja mitu kosmogonicznego dokonuje się w książce Ostrowskiej na kilku planach. W kontekście sygnalizowanej problematyki ważny wydaje się sam tytuł utworu – *Książka jutra, czyli tajemnica geniusza drukarni*. Książka – symbol całości wszechświata – ma wymiar zarówno materialny (przedmiot), jak i duchowy (idea, myśl). Powoływanie jej do życia jest tym samym dziełem nie tylko pisarza (sfera idei, myśli, tematu), ale i bezimiennej (zwykle) rzeszy współpracowników, odpowiedzialnych za jej materialny kształt. Akt mitycznego „tworzenia” jako rodzaj fabularnego predykatu zakłada istnienie co najmniej trzech elementów – „ról” – „tworzonego przedmiotu, źródła lub materiału i tworzącego podmiotu”<sup>33</sup>. W książce Ostrowskiej akt mitycznego tworzenia dokonuje

<sup>32</sup> E. Mielecinski, *Poetyka mitu*, przeł. J. Dancygier, Warszawa 1981, s. 215.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 243.





gość. Losy Jana Ościenia staną się więc realizacją baśniowego wątku inicjacyjnego.

Akcja części II (*Papier*) rozgrywa się w przestrzeni miejskiej, ze szczególnym uwzględnieniem śmietniska. Tu właśnie jest początek nowego życia starych, nikomu już niepotrzebnych szmat, które „śnią w pokorze [...] nową służbę wierną, jako białe pełne marzeń karty”. Miejscem ich odradzenia w „niepokalanej bieli” jest dymiąca fabryka. Metamorfoza, której jesteśmy świadkami, tworzy logiczny łańcuch przemian od „modrego lnu”, „różowego kwiatu bawełny”, „cienkiego oprzędu kokonu jedwabnego motyla” poprzez służące ludziom ubrania, nikomu niepotrzebne szmaty do białej karty papieru. Aura baśniowości (tak silnie eksponowana w części I) ustępuje zachwytowi nad przemianami materii.

Sygnalizowane już wcześniej elementy – drzewa i szmaty – bohaterowie materialnych przeobrażeń z części I i II w części III (*Druk*) spalone w „czarny aksamit sadzy” stają się głównym komponentem farby drukarskiej, „farby, co lgnie do rąk ciekawością litery”.

Te trzy części łączy skupienie uwagi na tworzeniu książki jako przedmiotu materialnego, fizykalnego. Przeobrażenia, którym podlega świat natury (drzewa, rośliny, rudy ołowiu) mają charakter teleologiczny, odpowiadają mitycznemu przekształcaniu chaosu w kosmos.

Odrębnego omówienia wymaga tworzący podmiot. W utworze Ostrowskiej jest nim Jan Oścień. Jego losy są związane z losami przekształcanej materii. Drzewo, z którego uczyniono okładkę, uśmierciło jego ojca, szmaty, z których wykonano papier, były zbierane przez jego matkę, ołów, z którego zrobiono czcionki, wydobywał on sam, jako syberyjski skazaniec. Losy Jana Ościenia mają wymiar ponadosobowy. Osadzenie ich w konwencji baśniowej wskazuje na typiczność pewnych zdarzeń i zachowań, pełni funkcję uogólniającą, reprezentatywną. Cała jego życiowa droga – od dzieciństwa po drukarnię – ma wymiar symboliczny.

Ostatnia – czwarta część *Książki jutra* (*Temat*) odnosi się do sfery ideowej. Podmiotem twórczym staje się w niej autor (wielokrotnie w tekście sygnalizujący swą obecność), materia – słowa, myśli przelane na papier, uporządkowany ciąg skojarzeń. Cel stawiany przez autorkę jest jasno sformułowany – to „próba ujęcia w książkę, poprzez wczoraj i jutro, cudu naszego dzisiejszego dnia” (s. 105). Dążenie do prawdy nasycza tę opowieść elementami biograficznymi. Losy fikcyjnego Jana Ościenia uprawdopodobniają się poprzez weryfikowalne elementy z biografii pisarki.

Te wyraziście eksponowane wątki – tworzenia książki przez Jana Ościenia (kreatora materialnego kształtu książki) i pisarkę (odpowiedzialną

za jej kształt ideowy) – nie wyczerpują bynajmniej problematyki kosmogonicznej. Reaktualizacja tego mitu dokonuje się także i w planie metaforycznym, w odniesieniu do Polski. Tym samym *Książką jutra* włącza się Ostrowska w dyskusję o kształcie niepodległej ojczyzny. Powszechnie uznawano wojnę i odzyskanie niepodległości za urzeczywistnienie mesjaniistycznego mitu romantycznego, powszechne było także mniemanie, że historia podlega prawom ducha, idei, mitu – a nie materii. Znane powieści obrachunkowe (A. Strug – *Pokolenie Marka Świdy*, S. Żeromski – *Przedwiośnie*, J. Kaden-Bandrowski – *Generał Barcz*) akcentują ostry rozdzźwięk między marzeniami ofiarnych bojowników o niepodległą ojczyznę a stosunkami, jakie ukształtowały się w Polsce po roku 1918. W książce Ostrowskiej do takiej gorzkiej diagnozy i rozczarowania nie dochodzi. Jej bohaterowie mają świadomość, że marzenia o wolnym kraju, o jego kształcie nie muszą przystawać do rzeczywistości. Padają znaczące słowa: „... na wygnaniu to nazywaliśmy Polskę – przenaświętym krajem. I na wojnie. A teraz jest Polska i ja tu jestem. A przenaświęty kraj trzeba przecież zawsze mieć. [...] nie jest się nigdy u kresu. [...] dotąd zśliśmy do Polski jako do najwyższego celu. Nie śmiąc prawie wierzyć w jego osiągnięcie. I dokonało się. I mamy Polskę. A przenaświęty kraj... Trzeba wykrzesać znowu”(s. 137).

Marzenia o niepodległej Polsce miały charakter tęsknoty za krainą i stanem wiecznego szczęścia, sytuowały ją tym samym w przestrzeni *sacrum*. Niepodległość zweryfikowała owe arkadyjskie marzenia. Ale pozostaje bohaterem utworu coś niezwykle cennego – świadomość trwania konstytutywnych cech owego mitu. Obecność mitu jest naturalną potrzebą człowieka, jego stałą i uniwersalną skłonnością do „unieruchamiania czasu fizycznego przez nałożenie nań mitycznej formy czasu”<sup>34</sup>. To zjawisko Leszek Kołakowski motywował między innymi tym, że mit przechowuje niezmienną hierarchię wartości, której rozpad może być przyczyną największych dramatów człowieka.

*Książka jutra* w opinii współczesnych była postrzegana jako beletrystyczna opowieść o pracy. Zygmunt Kisielewski na łamach „Robotnika” (1922, nr 136) pisał, że Ostrowska „wydobyła świeży ton i miejscami cudownie zaintonowała pieśń o »szlachectwie pracy«, jej wzniosłej wartości”<sup>35</sup>. Istotnie – sygnalizowany wcześniej mit kosmogoniczny (realizowany w dwóch perspektywach stwarzania książki oraz budowania nowej, powojennej rzeczywistości) ściśle wiąże się z młodopolskim mitem pracy. Zazna-

<sup>34</sup> L. Kołakowski, *Obecność mitu*, Paryż 1982, s. 14.

<sup>35</sup> Z. K. [Zygmunt Kisielewski], *Sprawozdanie literackie*, „Robotnik” 1922, nr 136.

cza się tu promieniowanie filozofii Stanisława Brzozowskiego. „Filozofia pracy w zamiarze Brzozowskiego – pisze Leszek Kołakowski – miała być taką właśnie próbą, w której rozumienie przez ludzi własnego bytu unika zarówno konserwatywnych samo-określeń przez odnalezienie miejsca naturalnego w przyrodzie, jak nihilistycznego złudzenia osobowej samowystarczalności. Miała opisać stanowisko obserwacyjne, w którym *homo faber* i *homo cogitans* odzyskują tożsamość, lecz nie z tej racji, by myśl była przedłużeniem ciała nieświadomego, a jej reguły – szczególnym przypadkiem nieodpartych praw przyrodzonych. [...] Praca, jako jedyny możliwy punkt wyjścia dla słownego ujęcia bytu ludzkiego, nie obiecywała [...], że weźmie na siebie ciężar absolutu, w metafizycznym znaczeniu słowa; okazać się miała jednak jedyną ostatecznością dla opisu rozumiejącego, utajonym lub ujawnionym współczynnikiem wszelkiego myślenia o świecie.”<sup>36</sup>

Poglądy Brzozowskiego podzielała także Ostrowska. Konstrukcja utworu, kreacje bohaterów (*homo faber* – Jan Oścień, *homo cogitans* – pisarka), wreszcie przesłanie – „Życie można budować tylko życiem. Czynem. Sobą” (s. 143), a także symboliczna postać „Archanioła pracy, dźwigającego świat” konsekwentnie realizują mit pracy.

*Książka jutra* jest więc próbą świadomego, całkowicie nieformalnego, nietradycyjnego wykorzystania mitu (nie formy, ale jego ducha). Klasyczna opozycja prawda – fałsz wyznaczała granicę między mitem a baśnią. Ostrowska dąży do autentyzmu, przywołuje kategorię *sacrum*, ujawnia niezmiennie, wieczne pierwiastki pozytywne. Można więc uznać *Książkę jutra* za realizację mitycznego paradygmatu. Mity – pisze Ian G. Barbour – „przedstawiają i urzeczywistniają moc, która jest w stanie przemienić życie człowieka”<sup>37</sup>. Tą mocą w powieści Ostrowskiej jest twórcza praca.

Niesłychanie przemyślana forma utworu, jego autotematyzm, synkretyzm i waga poruszanej problematyki sprawiają, że *Książka jutra* należy do najwartościowszych utworów w dorobku pisarskim Bronisławy Ostrowskiej. Jest ona otwarta na liczne interpretacje. Można w odniesieniu do niej użyć kategorii dzieła otwartego, które – jak pisze Umberto Eco – „jest z istoty swej otwarte na potencjalnie nieskończoną serię możliwych interpretacji, z których każda pozwala dziełu odżyć na nowo, wedle jakiejś perspektywy, jakiegoś gustu czy indywidualnego wykonania”<sup>38</sup>.

<sup>36</sup> L. Kołakowski, *Miejsce filozofowania Brzozowskiego*, [w:] *Pochwała niekonsekwencji*. t. 1, Warszawa 1989, s. 167.

<sup>37</sup> I. G. Barbour, *Mity. Modele. Paradygmaty*, Kraków 1983, s. 30.

<sup>38</sup> U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, [w:] *Dzieło otwarte (1963)*, przeł. J. Gałuszka. Warszawa 1973, s. 54.

MŁODOPOLSKA BAŚŃ ARTYSTYCZNA (*CÓRKA WODNICY*)

Bronisława Ostrowska nie tylko przywoływała w swej twórczości elementy baśniowe i mityczne, ale – jak już wspomiano – pisała także oryginalne utwory baśniowe. *Córka wodnicy* jest jej pierwszą młodopolską literacką baśnią. Ukazała się ona drukiem w 1914 r. nakładem księgarni Wincentego Jakowickiego z oryginalnymi ilustracjami dziesięcioletniej Haliny – córki poetki.

Tekst baśni komponowany był przez Ostrowską podczas jej pobytu w Paryżu. Okres paryski w życiu poetki jest czasem cyzelowania formy, czasem doskonalenia umiejętności poetyckich. Mało wówczas pisze własnych tekstów. Swą uwagę skupia na przekładach poetyckich. W roku 1911 ukazują się dwie serie *Liryki francuskiej*, przetłumaczone przez Ostrowską. W dokonanych przez nią wyborze widać wyraźną fascynację fenomenem miłości i śmierci, urzeczenie żywiołem morskim.

Miłość i śmierć, potęga wodnego żywiołu i niepokojące uczucie tęsknoty – to podstawowe komponenty baśni *Córka wodnicy*. Na artystycznym kształcie tej młodopolskiej opowieści wywarły swe piętno literackie upodobania Ostrowskiej okresu paryskiego. O książce tej mówiono i pisano dużo. Podkreślano „subtelne dotknięcie” tematu, „bujną fantazję”<sup>39</sup>, „piękny, dźwięczny i pełen prostoty język”<sup>40</sup>. Nastrojowe opisy, wrażliwość na zmysłową urodę świata, symboliczność sprawy, iż dostrzegano, że książka ta „na podobieństwo bajek Andersena każdemu ma coś do ofiarowania, zarówno małemu, jak i dużemu czytelnikowi”<sup>41</sup>. Istotnie *Córka wodnicy* nie miała dokładnie określonego adresata. Fantastyczna opowieść o dziejach Otoczy i perypetiach Dziwy i Bożydara mogła zainteresować odbiorcę dziecięcego. Trudno jednak przypuszczać, aby dostrzegł on kunsztowną, przemyślaną kompozycję utworu. Także i głębsze, symboliczne znaczenia mogły być odczytane jedynie przez czytelnika świadomego istnienia pewnych stylów i konwencji literackich.

Nieporozumieniem wydaje się traktowanie baśni Ostrowskiej jako utworu należącego tylko do literatury dziecięcej<sup>42</sup>. Forma baśni jest bowiem kategorią bardzo pojemną, pozwalającą na dyskusję nad sensem ludzkiej

<sup>39</sup> W. Kiślańska, *Z literatury*, „Bluszcz” 1914, nr 3.

<sup>40</sup> „Głos Płocki” 1913, nr 103.

<sup>41</sup> *Ibidem*, 1913, nr 103.

<sup>42</sup> Zob. m.in.: K. Kulickowska, *op. cit.*, s. 142; J. Papuzińska, *op. cit.*, G. Leszczyński, *op. cit.*

egzystencji na różnych poziomach znaczeniowych. Ostrowska w swej opowieści zastanawia się nad zjawiskiem miłości. Interesuje ją odnalezienie definicji szczęścia. Poszukuje harmonii.

Obrane tematy pojawiły się już wcześniej w tłumaczonych przez nią wierszach. Forma utworu wiele zawdzięcza inspiracjom lekturowym (parnasistowskim i symbolicznym). Pierwszą rzeczą, która zwraca uwagę, jest niecodzienny język narracji. Ostrowska świadomie buduje nastrój poprzez poetyzację. Prezentowane przez nią miejsca sytuowane są na granicy jawy i snu. Podwodne, tajemnicze królestwo Dziwy zaciekawia, ale i niepokoi:

„Olbrzymie masy wód kolebały się ledwie falistym ruchem w najzupelniejszej głuszy. I głuszy tej nie przerywał głos żaden, choć przecie morskie dno roiło się życiem. Żaden bowiem stwór głębi, który w oko słońcu nie wejrzał, ani w piersi podniebnego wiatru nie chwycił, nie jest obdarzon świętym darem głosu.

I milczały otchłanie morskie ciszą wieczną, milczały czy to radość, czy boleść poruszała życiem istot w nich zamkniętych, taki bowiem był wyrok przedwieczny, który pieczęcią ciszy zawarł głębokości”<sup>43</sup>.

Jedynym elementem dźwiękowym, pojawiającym się w tej przestrzeni są „srebrne włosy” wodnicy, „grające pod falą pieśń radosnego triumfu”. Odrealniony pejzaż ewokuje nastrój tajemnicy, śmiertelnego niebezpieczeństwa, przerażającej ciszy.

Poetycki opis Otoczy przepełniony jest z kolei upajającymi zapachami, pięknymi kwiatami, śpiewającymi ptakami. Zasada kontrastu – zastosowana przez Ostrowską przy opisie dwóch krain – rządzi także sposobem prezentacji głównych bohaterów opowieści. Bożydar miał „kędziory czarne jak noc i takież oczy wielkie, jakby wciąż za czymś tęskniące”, był „smukły, jak drzewina leśna” (s. 155).

Charakterystyce wyglądu wodnicy poświęca poetka więcej miejsca. Piśze: „Miała srebrne, jak piana morska, a puszyste jak wodne porosty włosy powiewające wciąż dokoła głowy. Twarz liliowej białości, o rozchylnych śmiechem ustach purpurowych, jak gałązka koralu i ukazujących drobne perłowe zęby. Rysy twarzy regularne i bardzo piękne, ciało nad miarę zgrabne i wysmukłe, ale co uderzało najbardziej w tej dziwnej postaci – to jej oczy. Oczy ogromne, zielonawe, jednolicie świetliste, bez białka i źrenicy” (s. 158).

Uderzające i znaczące jest porównanie oczu obojga bohaterów. Oczy – zwykło się uważać – oddają charakter i duszę istoty. Zielone oczy w folklorze nie zasługują na zaufanie, są fałszywe. W baśni Ostrowskiej Dziwa jest

<sup>43</sup> *Córka wodnicy*, [w:] B. Ostrowska, *Utworki prozq*, Warszawa 1982, s. 187. Wszystkie cytaty będą pochodziły z tego wydania.

„stworzeniem nieuchwytnym i zmiennym, jak sama fala – posiadającym z człowieka jedynie kształt zewnętrzny i dar mowy” (s. 172).

Paralelizm i kontrastowość – cechy konstytutywne klasycznej bajki ludowej – organizują świat przedstawiony *Córki wodnicy*. Poetka jednak komplikuje prezentowane zdarzenia, podkreśla ich niejednoznaczność, unika pełnej typizacji, dokonuje psychologizacji postaci.

W swej strukturze *Córka wodnicy* zakłada możliwość wielu interpretacji. Warstwa fabularna skupia uwagę czytelnika na losach wyspy Otoczy, niegdyś bogatej i szczęśliwej, a która nagle zostaje dotknięta przekleństwem losu. Rozszalały żywioł morski zalewa uprawne pola, niszczy łódzie rybaków, skłóca mieszkańców. Wybawicielem Otoczy staje się Bożydar – mały chłopiec, „pieśniarek”, sierota – który gotów jest oddać morzu swe życie w ofierze, aby uśmierzyć jego gniew. Pod wpływem króla i jego doradców oraz w wyniku własnych przemyśleń dochodzi jednak do przekonania, że ważniejsze od śmierci jest znalezienie sposobu ocalenia wyspy i jego mieszkańców. W samotności, korzystając z zapomnianych narzędzi kowala wynalazcy, konstruuje skrzydła, by znaleźć przyjazny ląd dla swych rodaków. Odbywszy podróż w przestworzach, znalazłszy ziemię powraca na wyspę i wyprowadza z niej lud. Pomoc w tych działaniach okazuje mu Dziwa – córka wodnicy. Otocza zapada się w głąbie morskie.

Ta interesująca opowieść wymaga jednak klucza wyjaśniającego przyczyny gniewu morza, uzasadniającego działanie Bożydara i niecodzienną – nawet w konwencji baśniowej – decyzję Dziwy. Wydaje się, że całą strukturę utworu doskonale tłumaczy fenomen miłości. W planie symbolicznym *Córka wodnicy* opowiada o miłości, o jej roli w życiu, o konsekwencjach z nią związanych. W prezentowanej przez Ostrowską wizji miłości widać ślady koncepcji miłości schopenhauerowskiej, ale i fascynację miłością typu *caritas*, która zakłada „współczucie, metafizyczną identyczność z innymi, rozpoznanie siebie w innych”<sup>44</sup>.

Przyczyną zburzenia odwiecznej harmonii, zniszczenia porządku arkaadyjskiego na wyspie Otoczy stała się miłość władczyni podwodnego królestwa – Syreny – do ziemskiego królewicza. Miłość (zgodnie z teorią Schopenhauera<sup>45</sup>) pojmowana jest tu jako kosmiczna siła Natury, tworzącej i pożerającej.

<sup>44</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Schopenhauer i chuć*, [w:] *Somnambulicy – dekadenci – herosi*, Kraków 1985, s. 163.

<sup>45</sup> Por.: M. Podraza-Kwiatkowska, *op. cit.*; J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969; W. Gutowski, *Chuć przeciw duszy narodu. O kompleksach polskich i erotyce modernizmu*, Acta Universitatis Nicolai Copernici, FP 28 – Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 173/1986.

Jej groźną emisariuszką jest kobieta – kusicielka i niszczycielka mężczyzn. Taką funkcję pełni Syrena, która przybrała postać „wielkiej, pierzastej, świecącej w sobie srebrem fali [...] wyciąga do królewicza dwie białe strugi pian niby wabiące, śnieżyste ramiona. Płynie od niej szum srebrny, przedziwna muzyka, jakby się nagle morze anielskimi harfami rozegrało” (s. 152). Syrena złamała obowiązujący porządek, naruszyła prawa, kierując się swoimi zmysłami. Bunt morza – to bunt zdradzonego żywiołu. Dziecko wodnicy – zrodzone z tego niecodziennego związku – jest „białorękie, białołoste, ludzkonogie”. Tym samym Syreni tron został zhańbiony, morski lud upokorzony. W podziemnym świecie nie ma akceptacji dla formy, bo – jak pisze Mircea Eliade – „wszystko, co jest formą, objawia się ponad wodami, oddzielając się od nich”<sup>46</sup>. Naturalną konsekwencją tak skonstruowanej sytuacji jest agresja żywiołu morskiego wobec Otoczy – „ziemi śmiałka, [...] macierzy jego” (s. 168).

Warto zwrócić uwagę na sposób funkcjonowania w tej przestrzeni postaci królewicza. Jest postacią bezwolną, zdominowaną przez Syrenę, całkowicie jej podporządkowaną. Taki obraz w pełni mieści się w modernistycznej wizji związku między kobietą a mężczyzną. Erotyzm – siła twórcza, wszechwładna, ale zarazem też i niszcząca – przeciwstawiony jest w baśni Ostrowskiej współczuciu i miłości w duchu chrześcijańskim (*caritas*).

Nieprzypadkowo głównego bohatera swej opowieści nazwała Ostrowska Bożydarem. Jego działania wypływają z chęci służenia innym, niesienia im pomocy. Bożydar wierzy, że przeznaczeniem człowieka jest ciągła walka z przeciwnościami, ustawiczne rozwijanie tkwiących w nim możliwości. Na jego barkach spoczywa ciężar znalezienia rozwiązania zaistniałej sytuacji. Ostrowska w kreacji swego bohatera dokonuje reinterpretacji mitu o Prometeuszu. Bożydar jest bohaterem nieprzeciętnym, wyrastającym ponad swoje otoczenie. To „nadbohater”.

Powodzenie misji Bożydara (lot na białych skrzydłach w poszukiwaniu przyjaznej krainy) jest poniekąd także i zasługą Dziwy – postaci ważnej w strukturze dzieła, choć nie tak jednoznacznie prezentowanej. Córka wodnicy i ziemskiego królewicza jest postacią tragiczną. Nie należy do żadnego ze światów. Podczas pobytu na wyspie (jako zakładnik morza) czuje się wodnicą. Nic nie jest w stanie obudzić w niej ludzkich uczuć. Wróciwszy do podwodnego królestwa, zachowuje pamięć o swym pobycie na ziemi i ona sprawia, że i ta kraina nie jest jej domem. Świat podwodny traktuje ją jak człowieka: „A z każdej groty, z każdej szczeliny zdało się patrzeć na nią

<sup>46</sup> M. Eliade, *Sacrum. Mit. Historia*, Warszawa 1993, s. 137.



wejrzenie czarownicy mówiące: – Jesteś człowiekiem! Co tu robisz w morzu? na ziemię ci wracać – do ludzi!” (s. 193).

Podwójne zakorzenie – w świecie ziemskim i wodnym – jest przyczyną alienacji bohaterki. Topos sierocy spleta się w jej losach z toposem rozbitego domu. Metamorfoza, której podlega bohaterka, jest efektem obudzenia się w niej uczuć ludzkich, miłości do Otoczy i Bożydara. W kulminacyjnym momencie (upadku Bożydara do morza) Dziwa zdobywa się na bohaterki gest ofiary – ofiary składanej z własnego życia dla ratowania Bożydara i jego wyspy: „Przestała z sobą walczyć. Tak! Woli zginąć sama, byle on żył dalej. Byle żyła dalej jego wyspa. Woli zginąć sama aniżeli stać się podobną do tej potwornej ohydnej czarownicy, drwiącej z nieszczęścia i żałoby cudzej. Gwałtownym ruchem zdarła z szyi talizman, aż łańcuch rozpekł, a perły posypały się daleko na głębie i zaczęła go na złotej klamrze spinającej na piersiach pieśniarkowe skrzydła. Ujrzała, jak życie napłynęło różową falą do jego twarzy, jak otworzyły się oczy i wyprężyły do lotu skrzydła i jako wielki, biały, ludzki ptak, królewskim lotem uniósł się na powierzchnię i wychynął z głębin” (s. 207-208).

Gest ofiary został nagrodzony. Wodnica staje się białym ptakiem, „ptakiem dobrej wróżby – mewą”. Ludzkie błogosławieństwo pozwala jej wrócić do świata człowieczego. Cud, którego doświadcza Dziwa, jest cudem przemieniającej miłości. Miłość – w rozumieniu Ostrowskiej jest siłą spajającą wszechświat. Dzięki niej możliwe jest pojednanie wszystkich żywiołów: „Wszystkie oto wrogie niegdyś lub obce żywioły święciły dzisiaj święto zgody z człowiekiem. Woda niosła pokornie ich łodzie, powietrze rozdymało białe skrzydła żagli, a w dali, uśmiechnięta do nich ogniem słonecznym, czekała najmiłościwsza pani – ziemia” (s. 218).

*Córka wodnicy* jest apoteozą bezinteresownej miłości, miłości zdolnej do ofiar na rzecz innych. Tylko ona może przemienić świat i ludzkie serca. Topos utraconej Arkadii (dawna świetność Otoczy) przemienia się w scenie finałowej w biblijną Ziemię Obiecaną. Sakralizacja przestrzeni potwierdzona jest i w nazwie – Ziemia Zbożna. Dzieciący bohaterowie – Dziwa i Bożydar – o sercach czystych wiodą swój lud ku „żywotowi pracy cichej – z Bogiem przymierze człowieka czyniącej” (s. 218).

Tematyka *Córki wodnicy* – motyw ratowania zagrożonej ojczyzny – była przez współczesnych Ostrowskiej odczytywana jako głos w dyskusji o sposobie wyzwolenia Polski spod zaborów. Podkreślano osamotnienie wyspy wśród wrogiego żywiołu. Wysoko oceniano kreację Bożydara i Dziwy, dzięki którym możliwe stało się ocalenie mieszkańców. Konstrukcja opowieści, jej

przesłanie budziło nadzieję, że poprzez ofiarę szlachetnych, młodych ludzi możliwe stanie się odzyskanie niepodległości.

*Córka wodnicy* jest współcześnie utworem zapomnianym. Percepcję utrudnia specyficzny język, niejasna symbolika. Zmusza ona jednak do refleksji nad ludzką kondycją, nad pojęciem szczęścia i miłości. W dorobku artystycznym Ostrowskiej *Córka wodnicy* zajmuje niewątpliwie miejsce znaczące.

### Z PERSPEKTYWY MISIA

(*Bohaterski Miś, czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie*)

W dwudziestoleciu międzywojennym kształtują się nowe formy fantastyki baśniowej. Powstają liczne utwory przywołujące tradycyjne formy ludowe oraz toposy z tej tradycji wywiedzione. Bujnie rozwija się fantastyka literacka. Następuje także wielki awans prozy o elementach realistyczno-fantastycznych. W pierwszych powojennych latach notuje się wzmożone zainteresowanie tematyką współczesną, także dotyczącą czasów wojny. Popularne stają się opowiadanie fantastyczne, którego bohaterami są zabawki (lalki, misie, zwierzęta)<sup>47</sup>.

Pierwszym tego typu utworem był *Bohaterski Miś, czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie* Bronisławy Ostrowskiej. Wydana w 1919 r. książka – ze znakomitymi ilustracjami Kamila Mackiewicza – od razu zyskała doskonale recenzje krytyków<sup>48</sup> i ogromną przychylną czytelników<sup>49</sup>.

*Bohaterski Miś* uznawany był za arcydzieło literatury dziecięcej. W późniejszych wystąpieniach podkreślano rangę Ostrowskiej jako poetki, ale nie zapominano wspomnieć o „genialnym” *Bohaterskim Misiu*, który na

<sup>47</sup> Inf. za: J. Z. Białek, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939*, Warszawa 1987, s. 93-113.

<sup>48</sup> Por.: A. Niemojewski, „Myśl Niepodległa” 1921, nr 534. Autor m.in. pisze, że Ostrowska „dzięki pomysłowi genialnemu dokonała pewnego zwrotu w piśmiennictwie”. Zob. także: W. Gr. [W. Grubiński], „Kurier Poranny” 1920, nr 349; „Iskry” 1923, nr 5 i nr 12; [Anonim], *Nowe opowiadanie*, „Czas” 1920, nr 207; [b h], *Nowe książki*, „Kurier Polski” 1921, nr 110.

<sup>49</sup> W międzywojniu ukazało się pięć wydań *Bohaterskiego Misia* (Warszawa 1919; Lwów 1922; Lwów 1925; Lwów 1927; Lwów 1935). Około r. 1926 książkę tę wydano po angielsku w ramach Select Library of Polish Authors 1 st. ser. 6 pod tytułem *The heroic Teddy. The adventures of a Teddy Bear during the Great War. A tale for children between the ages of 10 and 100*. Popularność tego utworu i jego zakorzenienie w świadomości czytelników lat międzywojennych potwierdza jeszcze fakt, iż w roku 1945 w Bari ukazało się kolejne jego wydanie w ramach wydawnictwa II Korpusu.

równi z jej twórczością liryczną miał zapewnić pisarce trwałe miejsce w literaturze polskiej<sup>50</sup>.

Utwór ten należy do gatunku tzw. baśni nowoczesnej. Ostrowska umiejętnie łączy realistyczny wątek wydarzeń lat 1914-1918 nie tylko z fantastyką, ale i z głębszym podtekstem filozoficznym. Fakt, iż Miś Niedźwiedzki często zmienia swych właścicieli, przenosi się z miejsca na miejsce pozwala autorce „w sposób taktowny, ale i emocjonalnie zaangażowany mówić [...] o trudnych zagadnieniach wojny, o ojczyźnie, o wolności, o stosunku do wrogów”<sup>51</sup>.

Sztafaż fantastyczny ograniczony jest tu do minimum. Próżno szukać magicznych postaci, dziwnych transformacji. Zabiegiem ze świata baśni jest jedynie konsekwentna antropomorfizacja świata przedmiotów, które nie tylko porozumiewają się między sobą, ale i komentują działania i zachowania ludzi. Nie ma natomiast – tak charakterystycznego dla baśni literackiej – wkraczania postaci ludzkich w świat przedmiotów. *Bohaterski Miś* jest „baśnią jednego czaru”<sup>52</sup>, ponieważ występuje w niej tylko jeden pierwiastek czarodziejski (antropomorfizacja), jedna zmienna magiczna w realistycznej czasoprzestrzeni. Dla tego typu utworów charakterystyczna jest magiczna perspektywa narracyjna. *Bohaterski Miś* ma narrację pierwszoosobową. Prezentowane zdarzenia poznawane są z punktu widzenia Misia Niedźwiedzkiego, który jest postacią usytuowaną w centrum wydarzeń, a ponadto bardzo mocno emocjonalnie zaangażowaną w ich przebieg. Staje się więc postacią wiarygodną, jeśli chodzi o relacjonowane fakty, które zna z autopsji. Bohater-zabawka „jak dziecko potrafi dziwić się światu i zadawać naiwne pytania. Jak dorosły może posługiwać się językiem wytrawnego gawędziarza i przyjąć niektóre jego cechy”<sup>53</sup>.

Ze względu na swą przedmiotowość Miś Niedźwiedzki ma przywileje niedostępne zarówno bohaterowi dziecięcemu, jak i dorosłemu. Ludzkie otoczenie nie przypuszcza nawet, iż obdarzony jest on świadomością, zdolnością myślenia i kojarzenia. Obecność bohatera-zabawki wśród ludzi pozwala mu podpatrywać życie od strony dla innych niedostępnej. Jego obecność nie krępuje nikogo. Możliwe tym samym staje się odsłonięcie pełnej

---

<sup>50</sup> Zob. m.in.: *Śp. B. Ostrowska*, „Głos Prawdy” 1928, nr 139; S. Podhorska-Okołów, *Śp. Bronisława Ostrowska (Sylwetka pośmiertna)*, „Bluszcz” 1928, nr 13; J. Lechoń, *Pisma Ostrowskiej*, „Wiadomości Literackie” 1932, nr 3.

<sup>51</sup> J. Z. Białek, *op. cit.*, s. 101.

<sup>52</sup> J. Papuzińska, *op. cit.*, s. 24.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 71.

prawdy o ludziach, zrozumienie ich wahań i wątpliwości, dotarcie do istoty człowieczeństwa. Dodatkową zaletą wprowadzenia bohatera-zabawki jest możliwość przedstawienia takich zdarzeń, w których uczestnictwo bohatera dziecięcego byłoby niemożliwe czy to z racji niebezpieczeństwa, czy też z racji nieprawdopodobieństwa. Przyjęcie takiej perspektywy pozwoliło Ostrowskiej dać panoramiczny obraz całej I wojny światowej.

Specyficzna rola Misia jest poniekąd uzasadniana w początkowej partii książki (odwołującej się w swej stylistyce do biblijnego opisu stworzenia świata). Lustro – symbol świata, ale i objawienia – w profetycznej przemowie zapowiada przyszłe losy najdoskonalszego z misiów:

„Jesteś zabawką, stworzoną przez ludzi i dla ludzi. Ale zanim stałeś się Misiem, byłeś, jak każdy z nas, częścią wielkiego żywego świata: druty twe i sprężynki były żelazem w głębi ziemi; sukno – życiem owiec, z których grzbietu zdjęto na nie wełnę; w paciorkach oczu, przez które i ze mną spokrewniony jesteś, stopiły się żdźbła piasku morskiego. Dzięki temu to tylko wszystkiemu możesz dziś mnie słuchać i patrzeć rozumnie na świat. Pamięć bowiem wszystkiego, czym byłeś, myśli, patrzy i słucha za ciebie. Jesteś starą prawdą i nowo narodzonym żartem. Podwójny jest twój los i podwójna droga”<sup>54</sup>.

W kontekście tej wypowiedzi Misiowa świadomość uzyskuje racjonalną motywację. Zgodnie z filozofią panpsychizmu wszystkie obiekty materialne obdarzone są właściwościami psychicznymi (świadomością), która na niższych szczeblach organizacji występuje w postaci utajonej. Zapowiedź podwójnego losu i podwójnej drogi jest zapowiedzią atrakcyjnych przygód w świecie ludzkim, świecie nie rozumiejącym świata materii.

Drugim ważnym momentem w życiu Misia jest znalezienie właścicieli (siedmioletniej Hali i dwunastoletniego Stasia). Ten fakt z perspektywy Misia odbierany jest jako „narodziny powtórne – drugi stopień jego życiowej kariery” (s. 14). Profetyczna zapowiedź niezwykłego życia podtrzymana zostaje w przemowie Stasia, który podkreśla rok urodzenia Misia (pięćsetlecie bitwy pod Grunwaldem) i zobowiązania z tego wynikające:

„Jako niedźwiedz masz w sobie coś z dawnego Litwina, jako wychowaniec harcerza z drużyny imienia Zawiszy powinieneś mieć coś z rycerza, jako starannie wychowany i kształcony syn mojej siostry jesteś pierwszym niedźwiadkiem, kierowanym na obywatela polskiego. [...] Kształć się i cze-

---

<sup>54</sup> B. Ostrowska, *Bohaterski Miś, czyli przygody pluszowego niedźwiadka na wojnie dla dzieci od lat 10 do 100*, Lwów 1922, s. 10. Wszystkie cytaty będą pochodzić z tego wydania.

kaj momentu, by wsławić twoje niedźwiedzio-ludzkie nazwisko i oddać znakomite usługi zarówno Ojczyźnie jak i całej ludzkości” (s. 19-20).

Zbieżność tonu i charakteru wypowiedzi lustra i Stasia nie jest przypadkowa. Antycypują one późniejsze zdarzenia, przygotowują czytelnika do przyjęcia ich. Silne osadzenie głównego bohatera w tradycji historycznej, przywoływanie toposu sprawiedliwego rycerza uzasadnia późniejsze jego reakcje i refleksje. Miś Niedźwiedzki skupia w sobie cechy polskiego patrioty (ze szczególnym umiłowaniem wolności).

Podstawową zasadą organizującą fabułę utworu jest fakt, iż Miś ciągle zmienia właściciela, wędruje do różnych miejscowości. Podróż bohatera prowadzącego jest nieodłącznym elementem konstrukcyjnym powieści przestrzeni. Utwór Ostrowskiej realizuje podstawowe założenia tego gatunku. Przemieszczanie się Misia Niedźwiedzkiego z miejsca na miejsce rodzi napięcia emocjonalne. Powoływane przez autorkę „kręgi przestrzeni”<sup>55</sup> umożliwiają przekazanie wielu informacji dotyczących działań wojennych.

Pierwszym kręgiem jest obraz Lwowa w momencie wybuchu wojny. Dokładnie podana data – 29 lipca 1914 r. – sytuuje prezentowane zdarzenia w obrębie literatury faktu. Dwa słowa – „mobilizacja” i „wojna” – zmieniają charakter miasta i wpływają na życie mieszkańców: „Ludzie jak błędni snuli się po ulicach. Na rogach rozgorączkowane gromadki stały przed wielkimi plakatami” (s. 36). Wraz z Misiem jesteśmy świadkami wymarszu żołnierzy na front. Jego oczami dostrzegamy pierwszych rannych: „Biali, dłudzy, leżeli sztywno na płask na swoich noszach, stróżowani przez szare siostry z czerwonymi krzyżami. [...] To było samo cierpienie, nieszczęście, śmierć – to była – wojna. [...] Automobile, wozy, dorożki, jedne za drugimi jechały wolno, ostrożnie przeładowane bólem” (s. 42). Powoli nieznane pojęcie „wojna” ukonkretnia się, nabiera znaczeń. Jego stałymi elementami stają się chaos, zburzenie ustalonego porządku, cierpienie, ból, śmierć.

Dzień 3 września przynosi nowe doświadczenie. Jest to dzień poddania się Lwowa wojskom rosyjskim. Pesymizm prezentowanego obrazu zagęszcza się: „miasto umiera. Zamyka oczy okien. Opuszcza ciężko powieki stor. Bramy domów zatrzaskuje, jak wieka trumienne” (s. 48). Upersonifikowany obraz poddającego się miasta niesie grozę okupacji, dominacji obcych żywiołów. Oglądanie świata z pozycji upersonifikowanej zabawki pozwala kwestionować jednoznaczność funkcjonujących pojęć. Dziwienie się światu i zjawi-

---

<sup>55</sup> Termin Mariana Płacheckiego. Zob.: M. Płachecki, *Przestrzenny kontekst fabuły*, [w:] *Przestrzeń i literatura. Studia*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978, s. 58.

skom rodzi pytania dotyczące statusu wroga i sensowności działań wojennych. Bohater Ostrowskiej potrafi dostrzec człowieczeństwo we wrogich żołnierzach: „Szli w grubych, szarych szynelach, skurzeni, zmordowani, tępi. [...] Chór dziki, schrypły, ze zmordowanych śmiertelnie płuc. Żal mi ich. – Ludzie” (s. 50). „Wróg” z pojęcia waloryzowanego jednoznacznie negatywnie staje się pojęciem ambiwalentnym. Nie każdy, kto nosi wrogi mundur jest w istocie swej przeciwnikiem, nie każdy chce walczyć i zabijać. Tę skomplikowaną prawdę przynosi obraz Griszki, który nie utożsamia się z działaniami wojennymi. Jest biednym człowiekiem uwikłanym w zdarzenia wojenne, tęskniącym za najbliższymi, nie akceptującym agresji.

Wypełnianie znaczeniami pojęcia wojna następuje powoli. Główny bohater – wraz z innymi rekwirowanymi przez generała przedmiotami – opuszcza Lwów. Przenosi się w inną przestrzeń, na front w Kieleckie (wiosna 1915 r.). Atak na tabor rosyjski okazuje się dla Misia wybawieniem. Trafia do Legionów. To spotkanie jest okazją do przedstawienia postaci Piłsudskiego, jego żołnierzy. Dokumenty podróżujące wraz z Misiem „opowiedziały tajniki związków przedwojennych. [...] i historię pierwszego w chwili wojny oddziału »siódemki«, co w połowie bez koni, z siodłami na plecach przekroczył granicę Królestwa, by polską konnicę tworzyć. I wyjście Legionów z Krakowa, i pierwsze walki, i luki w szeregach, i nowe, wciąż rosnące zastępy” (s. 81). Przywołanie postaci historycznej uprawdopodobnia relacje Misia Niedźwiedzkiego. Pozorny dystans narratora – jest przecież zabawką – wzmacnia siłę oddziaływania przywoływanych obrazów. Nielogiczność i niesprawiedliwość wojennej zawieruchy dotyka nie tylko dorosłych, ale i dzieci. Obraz małej Zosi, której matka zginęła od uderzenia granatem, należy do najsugestywniej skonstruowanych.

Kolejne przygody Misia pozwalają przenieść się w inne kręgi przestrzeni. Los kieruje Misia zawsze tam, gdzie dzieje się coś ważnego, istotnego, coś, o czym powinien wiedzieć dziecięcy odbiorca, aby obraz I wojny miał charakter całościowy, pełny. Prezentacja ważnych faktów historycznych charakteryzuje z reguły powieść akcji. Zjawiska typowe dominują w strukturze klasycznej powieści przestrzeni. W *Bohaterskim Misiu* obie konwencje literackie funkcjonują na równych prawach. Dłuższy pobyt Misia w Stanisławowie w mieszkaniu państwa Niedźwiedzkich, którzy znaleźli się tam, nie mogąc dotrzeć do rodzinnego Lwowa, jest umotywowany koniecznością pokazania upadku Rosji carskiej. Pobyt w Stanisławowie umożliwia przybliżenie rewolucyjnych wydarzeń 1917 roku.

W I wojnie światowej Polacy walczyli na wszystkich frontach, we wszystkich armiach. Wędrówki Misia umożliwiają przedstawienie tej prawdy w sposób przystępny, ale i zarazem nie pozbawiony rzetelności historycznej. Nie wszystkich wydarzeń Miś Niedźwiedzki jest bezpośrednim świadkiem i uczestnikiem, niektóre (np. informacje o uwięzieniu Komendanta i rozwiązaniu Pierwszej Brygady) docierają do niego – a więc i do czytelników – w sposób pośredni, jako relacje innych osób.

Jedynie bycie zabawką usprawiedliwia uczestnictwo bohatera książki w tak wielu bitwach i zdarzeniach historycznych. Żaden z walczących żołnierzy nie mógł tak szybko zmieniać miejsca swego pobytu ani doświadczać tak nieprawdopodobnych spotkań i zdarzeń. Relacje prawdziwych uczestników mają więc z konieczności charakter cząstkowy, ograniczony jedynie do znanej z autopsji przestrzeni.

Konstrukcja *Bohaterskiego Misia* (umiejętne łączenie konwencji powieści akcji z powieścią przestrzeni) umożliwiła przekazanie czytelnikowi szczegółowych informacji o działaniach wojennych w latach 1914-1918, pozwoliła także oddać atmosferę tych lat. Wykorzystanie motywu podróży (toposu niesłychanie produktywnego w utworach baśniowych) wiąże w spójną całość prezentowane zdarzenia. Posłużenie się bohaterem-zabawką jako świadkiem wydarzeń, a zarazem ich komentatorem sytuuje go poza przestrzenią zasadniczej gry sił, i to nie tylko w sensie losowym, ale i psychologicznym. Bycie zabawką sprawia, że bohater nie może nikogo zabijać, a i sam nie może być zabity. Upersonifikowany Miś jest najlepszym przewodnikiem po skomplikowanym świecie dorosłych. Jego filozofia bytu, naiwność i otwartość poznawcza zmuszają do refleksji nad wartością pokoju, nad absurdalnością wojny.

Książka Ostrowskiej, oprócz eksponowania obrazów I wojny światowej, pełni funkcję legendotwórczą. Wielokrotnie na kartach tej opowieści przywoływany jest obraz Marszałka Józefa Piłsudskiego i jego żołnierzy. Piłsudski kreowany jest przez Ostrowską na mitycznego herosa o przedziwnej sile: „Spod gęstej smugi brwi patrzą w bladej twarzy siwe, sokole oczy. Idzie z nich moc skupiona, przenikliwa, jak stal. Cała postać zdaje [...] się, jak klinga miecza” (s. 78). Ten wymagający zwierzchnik ma jednak czułe serce dla swych żołnierzy, potrafi ich zrozumieć, przyjść z pomocą. Dlatego nie dziwi nikogo miłość i szacunek, jakim darzą go legionie – „wpatrzeni jak w tęczę – w Dziadka”<sup>56</sup>. W obrazie fikcyjnego spotkania Misia z Marszał-

<sup>56</sup> Por.: W. Wójcik, *Legenda Piłsudskiego w polskiej literaturze międzywojennej*, Katowice 1986, s. 196.

kiem eksponowany jest charyzmat Naczelnika. Tylko On wiedział, jaki los czeka Polskę. Wędrującym legionistom towarzyszyła „zawsze myśl Jego, pieśń o Nim” (s. 82). Jedną z najpopularniejszych pieśni o Piłsudskim była *Pieśń o wodzu miłym* napisana przez Kostka Biernackiego do muzyki Zygmunta Pomarańskiego. Fragment jej włącza Ostrowska w strukturę swego dzieła.

W literackiej legendzie – przywoływanej w książce z dziecięcym adresem – musiało być miejsce dla pokazania miłości Dziadka do najmłodszych. Spotkawszy przygarniętą przez legionistów Zosię, „zatrzymał się i długą chwilę głaskał jej jasną główkę” (s. 87). Akcentując skromność, zwyczajność zachowań Piłsudskiego, wzbudza autorka sympatię do tej postaci, dokonując pozornej deheroizacji, aktywnie włącza się w tworzenie jego mitu.

Pierwsza rocznica odzyskania przez Polskę niepodległości widziana jest przez Misia jako triumf szlachetnej idei, zwycięstwo „setki szaleńców przeciwko milionom”. Apoteoza czynu legionowego, trudu żołnierskiego, a nade wszystko geniuszu Piłsudskiego wieńczy książkę Ostrowskiej. Symboliczne słowa o Marszałku dopełniają jego legendarny portret: „Stalowy lemiesz, co uprawiał te grzędy. Grudka ziemi, z której wszystko wyrosło” (s. 155).

Wprowadzenie do fabuły o charakterze historycznym elementów magicznych (upersonifikowanego Misia w charakterze narratora, daleko posuniętej personifikacji świata materii) pozwoliło Ostrowskiej „przenieść losy polskie w sferę mitu, nadać im wymiar metafory, osadzić w układzie baśniowej, odwiecznej walki sił zła i dobra”<sup>57</sup>.

Podkreślany przez krytyków artyzm powieści Ostrowskiej przejawia się nie tylko w doskonałej konstrukcji (umiejętne łączenie konwencji baśniowej z powieścią akcji i przestrzeni), ale i w umiejętnym korzystaniu z różnych typów komizmu (językowego, sytuacyjnego). Niektóre z prezentowanych wydarzeń mają charakter wyraźnie groteskowy (bunt przedmiotów w lwowskim mieszkaniu państwa Niedźwiedzkich, spisek Misia i belgijskiego samochodu przeciwko wrogom).

## SCENICZNE NARODZINY BAJKI

Twórczość sceniczna nigdy nie była zbyt rozbudowaną dziedziną piśmiennictwa dziecięcego. W dwudziestoleciu międzywojennym notuje się wzrost zainteresowania teatrem dla najmłodszych. Powstaje wiele udramaty-

<sup>57</sup> J. Papuzińska, *op. cit.*, s. 108.



zowanych bajek (operujących konwencją baśniowo-fantastyczną), obrazków historycznych, obrazków z życia współczesnego. Szczególnie dużo tego typu utworów powstawało w latach trzydziestych.

Już jednak w roku 1923 – nakładem Wydawnictwa M. Arcta w Warszawie – ukazały się *Narodziny bajki. Obrazki sceniczne* z rysunkami de Witt, pióra Bronisławy Ostrowskiej.

*Narodziny bajki* składają się z trzech utworów: *Tańca kwiatków*, *Na niby, Przędzy snu*. Łączy je konwencja oniryczna. Najwcześniej został napisany *Taniec kwiatków*, który już w 1914 r. ukazał się na łamach dziecięcego pisma „W słońcu”<sup>58</sup>.

Ostrowska przywołuje tu popularną konstrukcję snu-nauczki, „tj. takiego utworu fantastycznego, w którym warstwa jawy zawierać będzie wykroczenie, warstwa snu zaś – pouczenie lub karę, zrozumienie winy i poprawę, która przeniesie się do zamknięcia opowieści ramowej, a więc znów na teren jawy”<sup>59</sup>. *Taniec kwiatków* rozgrywa się na leśnej polanie wśród blasków księżycy. Głównymi bohaterami są upersonifikowane kwiaty, owady oraz wróżka. W ciągu dnia dzieci bezmyślnie skrzywdziły bohaterów widowiska (pozrywały kwiaty, poprzywiązywały do nitek owady). Dobra wróżka pojawia się po to, by ofiarować im czarowną, tajemniczą chwilę tańca i na moment wskrzeszone życie. Ma jednak dodatkową – czarodziejską – moc, może być pośredniczką między światem natury a śniącymi dziećmi. Dydaktyzm pierwotny (immanentnie w strukturę utworu wpisany) zostaje spotęgowany morałem końcowym:

#### WRÓŻKA.

Dobre duszki moje wy!  
[...]  
Chcę wam dać ostatni dar:  
Idę prząść snów dobrych nić,  
Które dzieci będą śnić.  
Co powiecie teraz mnie,  
To powtórzę dzieciom w śnie.  
[...]

<sup>58</sup> Jako obrazek sceniczny był wystawiany 10 września 1915 r. w Krakowie. Feliks Starczewski napisał do niego muzykę i wielokrotnie pojawiał się na deskach scenicznych jako opera dziecięca (Zakopane 1914, Kraków 1916, Warszawa „Towarzystwo Orpheon” – 28.04.1918, Łódź 1925 – ale z muzyką Henryka Miłka). Inf. za: *Bibliografia dramatu polskiego 1765-1964*, oprac. i zredagowali E. Heise i T. Sivert, Warszawa 1971, t. 2, s. 684.

<sup>59</sup> J. Papuzińska, *op. cit.*, s. 59.

## CHÓR KWIATKÓW.

Ach! powiedz im ode mnie,  
 Prosi cię bukiet cały,  
 By dzieci – nadaremnie –  
 Żywota nam nie brały!<sup>60</sup>

Baśniowa, senna stylistyka służy Ostrowskiej do eksponowania funkcji dydaktycznych. Razi w tej scenie nadmierna statyczność, nieumotywowana nastrojowość.

Zupełnie inny charakter mają jej późniejsze obrazki sceniczne – *Na niby* i *Przędza snu*. Wspólne im jest nie tylko operowanie konwencją senną, ale pojawianie się tych samych bohaterów. Temat podjęty przez Ostrowską w *Na niby* – bajkowe wesele lalki i pajaca – znajduje swe rozwinięcie i uzupełnienie w *Przędzy snu*, gdzie dochodzi do spotkania dzieci – Hali i Stasia – z postaciami ze snu, fantazji.

Podstawowym pomysłem kompozycyjnym w *Na niby* jest literacka zabawa, polegająca na sprawdzaniu funkcjonowania baśniowych toposów i możliwości konstruowania z nich różnych nowych wątków. Sen dzieci – Hali i Stasia – pozwala ożywionym zabawkom przenieść się w zabawową krainę baśni. Chęć poślubienia pajaca przez lalkę pozwala zreaktualizować baśniową topikę. Wszystkie zdarzenia mają być „jak z bajki”. Nad ich przebiegiem czuwa „książka”, najbardziej obeznana z literackimi konwencjami, symbol mądrości, dojrzałości, doświadczenia. Pragnienia lalki, która chce mieć „z bajki ślub! I z karetą, i ze świtą, i z godnością należyta” (s. 21) napotyka ją na trudności z realizacją (brak tego typu rekwizytów w otoczeniu zabawek). Mądra „książka” podsuwa jednak inną możliwość odbycia podróży: „jest baśń taka, że on wziął ją na rumaka, i jechali konno w gaj” (s.22). Baśniowa topika zakłada występowanie i piętrzenie różnorodnych trudności przed bohaterami. Zanim nastąpią zaślubiny – wieńczące każdą baśń ludową – pojawiają się w strukturze utworu motywy porwania, walki, poszukiwania. O istnieniu tych elementów przypomina uczestnikom zabawy jej czołowy animator – „książka”:

Co! A podróż gdzie na gody?  
 Nie! Nie można jechać wprost!  
 Zawsze jedzie się przez most!  
 Jakies pola... Jakies wody...

<sup>60</sup> B. Ostrowska, *Narodziny bajki*, Warszawa 1923, s. 14. Wszystkie cytaty według tego wydania.

Zawsze jedzie się przez bór,  
 Gdzie się czai leśny stwór...  
 W każdej baśni, widzisz zawsze  
 Są przygody jak najkrwawsze (s. 23).

Typowe dla baśni jest pojawienie się smoka w funkcji porywacza. Umowność prezentowanych zdarzeń, zabawa w baśń pozwalają na stosowne zmiany. Funkcję złego potwora w tej niecodziennej inscenizacji przejmie dobrotliwy, pluszowy miś.

Ostrowska na oczach widzów bawi się baśniowymi rekwizytami, przywołuje fantastyczne toposy. Tworzenie „bajki”, zabawa w nią jest pochwałą twórczej wyobraźni. Granica między prawdą a baśnią jest przez nią przekraczana wielokrotnie. W sposób formalny objawia się to przez fakt umowności dzieła scenicznego, dodatkowo wzmocniony przez zjawisko funkcjonowania baśni w baśni (postacie fantastyczne na scenie mają świadomość odrębności świata baśniowego, znają jego wyróżniki i potrafią, przywołując je, kreować nową, odmienną przestrzeń i wydarzenia).

Rzeczą godną odnotowania jest komizm, tak sytuacyjny, jak i językowy, który przenika wszystkie warstwy utworu. Nawet zakończenie zaskakuje widza i czytelnika. Po licznych perturbacjach nie może dojść do zaślubin pajaca z lalką, ponieważ głównej bohaterce ceremonii „u rączek obu poutrącano palce” (s. 32) i niemożliwe tym samym staje się włożenie ślubnej obrączki.

Wydawać by się mogło, iż nie ma w tej sytuacji optymistycznego rozwiązania. Jednak baśniowa topika zakłada istnienie wody żywej, przywracającej młodość lub życie, ale także i leczącej. Ten klasyczny motyw zostaje przez Ostrowską groteskowo zmodyfikowany:

KSIĄŻKA.

Poczekajcie! Boże mój!  
 Był gdzieś w baśni żywy źródł.  
 Było takie źródło życia,  
 Co chroniło od rozbicia.  
 Taki źródł zaczarowany,  
 Który goił wszystkie rany...

PAJAC.

Wiem, że było! Ojej!  
 Jakże się to zwało?

LALKA.

Klej.

## PAJAC.

Tak. To płynie z flakonika.  
Zwie się Gumma Arabica (s. 33).

Opowieść o zaślubinach pajaca z lalką znajduje swe wypełnienie w *Przędzy snu*. Akcja rozgrywa się w „czarodziejskim gaju, gdzie wije się żywe źródło, złote w zachodzącym słońcu” (s. 41). W tej scenerii może dojść do spotkania wróżki, skrzacików-krasnowłoków z dziećmi (Halą i Stasiem) i ich zabawkami oraz wszystkimi baśniowymi bohaterami. Baśniowa aura pozwala wypełnić wszystkie marzenia i pragnienia, także i te, które pojawiły się w *Na niby*. Możliwe stają się transformacje. Lalka i pajac stają się królowną i królewiczem z bajki. Trąbka jest heroldem, mała arlekinem. Miś przybiera postać starego ochmistrza dworu, a cynowy generał – słonecznego rycerza z baśni. W tej nowej sytuacji koń jest pegazem, a książka wszechwiedzącym magiem. Niejasność, migotliwość prezentowanego świata zaciera granice między snem a jawą. To, co niemożliwe, za sprawą kreacyjnej wyobraźni, za sprawą baśni staje się osiągalne. Sen, fantazja pozwalają przekraczać utarte granice, otwierają nowe możliwości poznawcze, uwrażliwiają. Pokazanie całej baśniowej rekwizytorni, zwrócenie uwagi na ludyczny charakter odtwarzania bajkowych toposów przez dzieci sprawia, że baśń przestaje być w odbiorze młodocianego czytelnika elementem obcym, zewnętrznym, a staje się częścią wewnętrznego świata, stałym komponentem marzeń.

Z INSPIRACJI LUDOWYCH (*SZKLANA GÓRA, MADEJ*)

W literaturze pierwszych dziesięciu lat dwudziestolecia międzywojennego (zwłaszcza przeznaczonej dla dziecięcego odbiorcy) dostrzega się silne promieniowanie literatury ludowej – baśni, podań, legend. Baśń literacka często korzysta z konwencji narracji ludowej, folkloryzuje się poezja.

Z urzeczzenia folklorem, rytmem i śpiewnością ludowej pieśni powstało wiele wierszy Bronisławy Ostrowskiej. W międzywojniu spod jej pióra wyszły dwie baśnie – *Szklana góra* i *Madej* (1923) – przywołujące ludową tradycję. Autentyczne przekazy folklorystyczne zostają poddane zabiegom stylizacyjnym, wzbogacającym je pod względem artystycznym. Autorka pisze rytmiczną, obrazową prozą, w tok narracji (*Szklana góra*) wplata krótkie wiersze o typie formuł obrzędowych, wezwań, zaklęć. Swe opowieści nasycza szczegółami, dokonuje częściowej psychologizacji postaci (co wyraźnie odbiega od ludowego pierwowzoru).

*Szklaną górę* otwiera bezpośredni zwrot do czytelników: „Czyście widzieli kiedy z daleka, przejeżdżając o zachodzie przez wieś, jak małe, krzywe, przepalone tęczowo szybki chałup świecą jak oczy spod nawistłych strzech?”<sup>61</sup> Introdukcja zakłada możliwość porozumienia między nadawcą a odbiorcą, jest swoistym probierzem wrażliwości i otwartości na świat dziwów. Opowiadana przez Ostrowską historia „wyśniła się małej, przepalanej tęczowo słońcem szybko i w niej została” (s. 219). Baśń może więc kryć się wszędzie, wszystko może być baśnią.

Początkowo baśniowy topos o trzech synach rozwija się w sposób typowy. Najstarszy z nich jest najpiękniejszy, średni obdarzony został rozumem. Najmłodszy w opinii otoczenia uchodzi za głupca. Odrzucony przez ludzi, nie akceptowany przez nich znajduje porozumienie ze światem natury w Czarnym Lesie:

Z ptakiem dzielił chleb,  
Z zwierzem dzielił sól,  
U ludzi był kiep,  
A w lesie był król (s. 224).

Nieprzypadkowo do lasu udaje się tylko najmłodszy brat, zagubiony w życiu, nie potrafiący trafnie rozpoznawać sytuacji egzystencjalnych (por. jego zachowania podczas wędrowki do „stryjny” na służbę, nieadekwatne do sytuacji pozdrowienia). „Las [...] – pisze Bruno Bettelheim – symbolizuje miejsce, w którym zgłębiamy własne ciemności wewnętrzne, gdzie rozstrzygamy pytanie, kim jesteśmy, i zaczynamy rozumieć, kim pragniemy być”<sup>62</sup>. W tej przestrzeni dochodzi do przemiany najmłodszego brata. Ujawniwszy skrywane męstwo – zabił złego czarownika pod postacią rysia – dostępuje wtajemniczenia. Mieszkańcy lasu uznają go za swego druha, opowiadają o zaklętej „cud-królownie” na szklanej górze. Pobyt w lesie jest dla najmłodszego z braci zdobywaniem samoświadomości. W tej przestrzeni rodzi się jego przekonanie, że los swój wypełni, gdy cud-królownę z zaklęcia wyzwoli. Wyprawę, mającą na celu uwolnienie królowny, podjęli wszyscy trzej bracia. Jednak mądry i piękny ulegli pokusie pychy i, jak tyłu innych przed nimi, stopili się w szkło. Głupi, w zgodzie z otaczającą naturą, korzystając z rad swych leśnych przyjaciół, zwalczył pokusę, pokonał nieufność we własne siły i uwolnił królownę. Ta zaś, obróciwszy trzykrotnie pierścień czaro-

<sup>61</sup> B. Ostrowska, *Szklana góra*, [w:] *Utwory prozą, ...*, s. 219. Wszystkie cytaty ze *Szklanej góry* i z *Madeja* pochodzą z wyd.: B. Ostrowska, *Utwory prozą*, Warszawa 1982.

<sup>62</sup> B. Bettelheim, *op. cit.*, t. 1, s. 183.

dziejski na palcu, wypowiedziała słowa zmieniające świat, przywracające życie pokonanym przez górę rycerzom.

Zakończenie baśni odbiega od wersji popularnej i jest – jak pisze Zofia Szymdtowa – „próbą ideowego przetworzenia tematu – próbą udatną”<sup>63</sup>. Zwycięstwo najmłodszego z braci było możliwe ze względu na jego bliski związek ze światem przyrody, bycie „odmieńcem” w świecie ludzkim. Bliższe były mu rzeczy i wartości najbardziej podstawowe, elementarne. Celem jego wędrówki nie było zdobycie sławy czy pieniędzy, lecz ofiarowanie wolności zaklętej królewnie.

Artystycznej adaptacji poddała także Ostrowska jeden z najpopularniejszych motywów baśniowych o zbójcu Madeju. Jest to bajka znana w całej niemal Europie, składająca się z trzech podstawowych komponentów: dziejów dziecka zaprzadanego diabłu przez ojca, opisu wędrówki przez piekło i opowieści o pokucie rozbójnika. „Baśń o pokutującym zbójcu-pustelniku – pisze Julian Krzyżanowski – zrodzona gdzieś w głębi średniowiecza na celtycko-romańskim Zachodzie, rozkrzewiła się w nowszych czasach najbujniej w Europie Środkowej, przede wszystkim na południowych kresach Polski, skąd sięgała w dalszych wędrówkach ku południowi, aż ku granicom bułgarskim, ku północy, obejmując Prusy Wschodnie, ku niemieckiemu zachodowi i ku Rusi na wschodzie”. Jest to więc baśń zdomowiona w polskiej kulturze od wieków, „motywami swymi nasyciła literaturę polską, jak żadna inna [...], wywołała w niej sporo przeróżnych oddźwięków”<sup>64</sup>.

Ostrowska w *Madeju* stosuje konstrukcję ramową. Baśniowe wydarzenia są opowiadane przez braciszka klasztornego żaczkom – „przeznaczonym do nieba”. W tok fantastycznej narracji wplatane są pytania żaczków w momencie, gdy następuje przerwa na zażycie tabaki przez braciszka. „Dziecinność pytań, a nieraz finezja odpowiedzi starca i jakiś podźwięk w nich tonu starych anegdotek klasztornych daje im ten nikły a rozkoszny czar czegoś znanego, minionego, co się niby chwyta, a chwycić nie może”<sup>65</sup>.

Opowieść braciszka klasztornego jest stylizowana na gawędę szlachecką. Ojciec Boguchwała jest także szlachcicem, który po walkach z Turkami do domu wraca i napotyka na drodze w Łęczyckiem diabła Borutę. Swą opowieść nasycy Ostrowska realiami świata szlacheckiego, który nade wszystko cenił sobie dobrze zjeść i wypić, szablą regulować sprawy honorowe. Po-

<sup>63</sup> Z. Szymdtowa, *Z ksiązek*, „Bluszcz” 1924, nr 26.

<sup>64</sup> J. Krzyżanowski, *Dookoła baśni o Madejowym łożu*, [w:] tegoż, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977, s. 616.

<sup>65</sup> A. Gruszecka, *Literatura dla dzieci*, „Przegląd Warszawski” 1923, nr 18.

rywczność i niefrasobliwość szlachcica doprowadza do podpisania cyrografu, na mocy którego zobowiązany jest on oddać Borucie to, „czego w domu nie zostawił, o czym nie wie, a co odnajdzie za powrotem” (s. 247). W domu swym zastaje małego synka Boguchwała. Reakcją na podpisany kontrakt jest radość i rozpasanie w piekle. Kontrastowo budowana jest reakcja świata niebieskiego. Zasmuconego anioła stróża pocieszają inni aniołowie, a święty Piotr znajduje niekonwencjonalne rozwiązanie. Proponuje, aby anioł stróż „poprosił Pana Boga, by mu ze szczęściu towarzyszy w sukurs przydał; a tak już w siedmiu, na każdy grzech główny i na każdy dzień tygodnia sprzymierzeńca mając, łącznie nieszczęsne dziecię w [...] cnocie uchowa” (s. 250).

Klasyczna baśniowa opozycja dobra i zła jest tu wpisywana w krąg wartości chrześcijańskich: grzechu i łaski. Dobre uczynki, stan łaski, regularne odmawianie modlitw chronią przed złem. Symbolicznie jest to obrazowane posiadaniem przez Boguchwała „zbroi srebrzystej”: „Zrozumiał Boguchwał, że owa zbroja czarodziejska to była przyśpiwywana przezeń co wieczór pieśń cudowna *Kto się w opiekę*, a kiedy pieśń niedokończona, to i zbroi brakuje, a kiedy prześpiwana cała, to jak panczerem od wszelkiego szwanku skutecznie broni” (s. 255). Ten fakt jest dla złego Madeja znakiem Niebios. Wędrowka Boguchwała do piekła po cyrograf kończy się sukcesem. Pozwala mu jednak dostrzec męki i cierpienia, jakim podlegają potępione dusze. Opowiadane przez niego wrażenia są tak sugestywne, że wywołują chęć przemiany u Madeja. Metamorfoza, jakiej podlega Madej, ma charakter ewangelicznego rodzenia się nowego człowieka. Skrucha, pokuta, a potem szczerza spowiedź oczyszczają jego duszę, „która w postaci białego gołębia uniosła się wysoko, wysoko, prosto w otwarte, czekające niebiosy” (s. 262). Triumfuje Boże Miłosierdzie. Rozpowszechniony motyw o Madejowym nawróceniu zaskakuje oryginalnością ujęcia u Ostrowskiej. Cenne jest sięgnięcie przez poetkę do tradycji gawędy szlacheckiej, nasycenie baśni wyrażeniami archaizującymi. Psychologizacja postaci, ich dokładna prezentacja dodatkowo wzmacnia artyzm utworu.

Elementy fantastyczne, mityczne, ludowe przenikają całą twórczość Bronisławy Ostrowskiej. Wrażliwość estetyczna, otwartość na świat, umiejętność dziwienia się ludziom i rzeczom znajduje potwierdzenie w charakterze jej twórczości. Większość jej tekstów zakłada istnienie kilku odbiorców. Kategoria „dziecięcości” pojawiająca się w podtytule jej dwóch utworów (*Bohaterski Miś* i *Książka jutra*) nie wiąże się z wiekiem adresata, ale z typem wrażliwości. Jej ideałem wydaje się być to, co Bruno Schulz nazwał „dojrzywaniem” do dzieciństwa.